



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN

DIPLOMARBEIT

Eine ungefährliche Liaison
Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst und eine eigene Position darin

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
einer Diplom-Ingenieurin
unter der Leitung

Senior Scientist Dipl.-Ing. Dr. techn. Oliver Schürer
E259/4 Institut für Architekturwissenschaften
Fachbereich Architekturtheorie und Technikphilosophie

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Denizhan Elif Fiel
0727853

Wien, am 05. April 2018

Abstract

Die vorliegende Arbeit wirft zunächst einen Blick auf den Nexus von Architektur und zeitgenössischer Kunst. Dafür werden Diskussionen und Praktiken untersucht, die den aktuellen Diskurs um den Nexus auf unterschiedliche Weise definieren. Die Bedeutung des Begriffs Nexus ist damit ebenso Gegenstand dieser Untersuchung, wie die Unterscheidung unterschiedlicher Arten des Zusammenspiels der beiden Disziplinen.

Die Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg liefert den historischen, diskursiven und praktischen Kontext für eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Entwicklung und aktuellen Situation dieses Themas im deutschsprachigen Raum. Gegründet 1953 von Oskar Kokoschka als „Schule des Sehens“ ist die Sommerakademie die älteste ihrer Art in Europa. Architektur war von Anfang an ein selbstverständlicher Teil des Kursangebots. Durch ortsbezogene Projekte sind im Rahmen der Sommerakademie Diskussionen entstanden, die aktuelle Tendenzen der Szene reflektiert und daraus entstandene Arbeiten den Diskurs mitgeprägt haben. In den letzten Jahren sind allerdings Architekturklassen im herkömmlichen Sinn aus dem Kursprogramm verschwunden. Wie beim Diskurs zum Nexus Architektur und zeitgenössischer Kunst zu beobachten ist, beschäftigen sich die Architektinnen im Rahmen der Sommerakademie heute mit Themen wie Urbanismus, community art und Kunst im öffentlichen Raum.

Eine ergänzende Annäherung an die Sommerakademie basiert auf meiner teilnehmenden Beobachtung und der damit verbundenen Annahme, daraus eine methodische Herangehensweise für ein künstlerisches Forschungsprojekt entwickeln zu können. Dabei benutze ich die Sommerakademie, um einen persönlichen Zugang zu den Fragestellungen der vorliegenden Arbeit zu finden. Vor diesem Hintergrund verfolgt dieses Vorhaben in erster Linie das Ziel, im Kontext der Sommerakademie mit einer selbst entwickelten Methode eine Arbeit zu machen, durch die ich einen ersten Versuch starte, das Zusammenspiel von Architektur und zeitgenössischer Kunst für meine zukünftige Praxis zu definieren.

Abstract

First of all, the present work is looking into the nexus of architecture and contemporary art. To this end discussions and practices are explored, which contribute to the current discourse on the theme in various ways. The meaning of the term nexus reveals itself by distinguishing different types of interplay between the disciplines in question.

The Summer Academy of Fine Arts Salzburg provides the historical, discursive and practical context for a deeper examination of the formation and current situation of the nexus between architecture and contemporary art in the German-speaking world. Founded in 1953 by Oskar Kokoschka as „School of Seeing“, the Summer Academy is the oldest of its kind in Europe. From its inception, architecture was a self-evident part of its course offering. Site-related briefs helped to foster discussions within the framework of the summer academy, reflected current tendencies of the scene, while contributing to the wider discourse of architecture at the same time. In recent years, however, architectural classes in the traditional sense have disappeared from the course programme. As suggested by the more recent discourse on the nexus of architecture and contemporary art, architects are more likely to engage in topics such as urbanism, community art or public art.

From this point of view, my participatory observation in one of the classes marks a complementary approach to utilize the Summer Academy as a vehicle to develop a methodological approach for conducting artistic research. In doing so, the institutional context allowed me to investigate the relevance of the interplay between architecture and contemporary art for my future practice.

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all jenen bedanken, die durch ihre persönliche und fachliche Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Zunächst richte ich ein großes Dankeschön an Lucas Winter und seine Großeltern für ein warmes Zuhause während meiner Zeit in Salzburg. Desweiteren gilt ein lieber Dank Shahab Nedaei für seine große Hilfsbereitschaft beim Machen dieses Buches.

Außerdem bedanke ich mich bei Prof. Margarete Jahrmann für konstruktive Dialoge und wertvolle Hinweise und bei Prof. Erich Raith für seinen Glauben an mich und seine Unterstützung während meines gesamten Studiums. Sein Zugang zur Stadt hat mich begeistert und inspiriert.

Ein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Oliver Schürer für den Mut und Wegweisung, die er mir auf diesem Weg mitgegeben hat. Vielen lieben Dank für die Geduld und Mühen!

Weiters möchte ich mich bei meinem Bruder bedanken, der während des Prozesses für mich Dutzende Bücher abgeholt, abgegeben und Tausende Ausdrücke gemacht hat.

Ein sehr herzlicher Dank gilt meinen Eltern, die immer wieder für mich da waren und die mir in jeder Lebenslage eine Inspiration sind.

Der größte und herzlichste Dank gilt meinem Mann, mit dem ich mit großer Lust und unendlicher Liebe meinen Lebensweg begehe.

Diese Arbeit nutzt fortlaufend die weibliche Form,
die generalisierend sowohl männliche wie auch
weibliche Personen inkludiert.

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG	1
Motivation	1
Forschungsleitende Fragestellungen	2
Zielsetzung	4
Gliederung der Arbeit	5
NEXUS ARCHITEKTUR UND ZEITGENÖSSISCHE KUNST	7
Historischer Abriss	7
Den Nexus anschauen: Möglichkeiten des Zusammenspiels	9
Kategorien der Betrachtung	12
Antasten, zu eigener Disziplin treu bleiben	14
An Schnittstellen arbeiten	19
Wegarbeiten, losarbeiten, auf der Suche nach neuen Territorien	24
FALLSTUDIE - INTERNATIONALE SOMMERAKADEMIE FÜR BILDENDE KUNST SALZBURG	33
Teil 1 : Architektur an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg	34
Allgemeines zur Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg ..	34
Architekturklassen an der Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg	40
Geschichte von Architekturklassen an der Sommerakademie	42
Architekturklassen in den letzten Jahren, die nicht als solche ausgewiesen waren	47

Teil 2 : Meine Teilnahme an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg	51
Die Klasse	51
Aufgabenstellung der Klasse	51
Tony Chakar	52
Entwicklung eines Ansatzes zu einem künstlerischen Forschungsprojekt	52
Kurz zur künstlerischen Forschung	53
Geschriebene, gesprochene und auf Artefakten basierende Sprache in der Entwicklung und Vermittlung von Wissen	55
Eine eigene Methode	57
DIE ARBEIT STREET /SOKAK/STRAÙE	65
Die Erzählung: Eine Frau in Rot	65
Arbeit Street/Sokak/StraÙe	75
Erkenntnisse aus dem Prozess der künstlerischen Forschung	118
Die Rolle von Architektur für mich.....	118
Sprache, Collagen und Installation als künstlerische Werkzeuge.....	121
Künstlerische Forschung	123
FAZIT UND WEITERFÜHRENDE FRAGESTELLUNGEN	127
ANHANG	135
Interview Scripts	135
Dokumentation meiner Zeit vor Ort	153
Quellenverzeichnis	160
Abbildungsverzeichnis.....	169

EINFÜHRUNG

MOTIVATION

Als die Zeit für meine Abschlussarbeit kam, habe ich mich dazu entschieden, eine Arbeit zu machen, die nicht nur eine Zusammenfassung von dem zeigen sollte, was ich während meines Studiums gelernt und erlebt habe. Es war mir wichtig, mich bei meiner Abschlussarbeit mit Themen zu beschäftigen, die mich auf neue Kenntnisse bringen und mich auf meinem weiteren Weg begleiten können.

In dem Film *Dangerous Liaisons* aus dem Jahr 1988 von Stephen Frears, der auf dem französischen Roman *Les Liaisons dangereuses* aus dem 18. Jahrhundert von Pierre Choderlos de Laclos basiert, stellt der gewissenlose Casanova Vicomte de Valmont die Frage, "Why do you suppose we only feel compelled to chase the ones who run away?" Die Antwort von Marquise de Merteuil, die einen ähnlich ruchlosen Umgang mit seinen Mitmenschen erkennen lässt, lautet "Immaturity." Im Gegensatz zu diesen Charakteren sah ich bei der Suche nach neuen Arbeitsfeldern außerhalb meiner eigenen Praxis die Möglichkeit, mein Wissen und meinen Horizont zu erweitern und in meinen Gedanken reifer zu werden.

Während meines Studiums habe mich für weitere Disziplinen und deren Schnittpunkte mit der Architektur interessiert: zeitgenössische Kunst, Soziologie, critical studies und gender studies. Es war mir ein Anliegen, Wissen und Methoden dieser Disziplinen in die architektonischen Arbeiten einzubeziehen, was dazu führte, dass ich als „die Künstlerische“ unter Architektinnen bezeichnet wurde. Gegen Ende meines Studiums fing ich an, mich ans 'Kunstfeld' anzunähern. Unter Anderem bekam ich die Möglichkeit, als ein Teil der Künstlergruppe *WochenKlausur* bei ein paar Projekten mitzuarbeiten. Bei meiner Tätigkeit in diesem Feld, wurde ich öfters als die Architektin unter Künstlerinnen bezeichnet.

So wollte ich mich im Rahmen meiner Abschlussarbeit einer Auseinandersetzung stellen, die mir in meiner zukünftigen Praxis bei ähnlichen Grenzsituationen beziehungsweise Grenzüberschreitungen eine Orientierung bieten kann.

FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNGEN

Im Folgenden liste ich absichtlich eine überwältigende Fülle von Fragen. Diese unorthodoxe Weise mit den Forschungsfragen umzugehen, soll das große persönliche Interesse am Thema dieser Arbeit zeigen und ihren Kontext möglichst breit auffächern.

- Wie lässt sich der Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst heute definieren?
- Welche Formen des Zusammenspiels der beiden Disziplinen existieren?
- Was wäre ein möglicher Ansatz, sich dem Nexus von Architektur und Kunst anzunähern?
- Welche Betrachtungsmöglichkeiten sind vorhanden?
- Was definiert die Zusammenarbeit zwischen Architektinnen und Künstlerinnen?
- 2 - Ist das die älteste Form der Beziehung der beiden Disziplinen?
- Was wären ein paar geschichtliche Beispiele für die Zusammenarbeit von Architektinnen und Künstlerinnen? Welche Resonanz hätten diese heute? In welchen aktuellen Praktiken / Projekten / Arbeiten lassen sich Ähnlichkeiten finden?

- Was sind Debatten, die sich mit der Schnittstelle von Architektur und zeitgenössischer Kunst beschäftigen?
- Wer arbeitet an diesen Schnittstellen?
- Wie arbeitet man an diesen Schnittstellen? Was wären Beispielprojekte/-arbeiten?
- Ist Urbanismus der letzte Link zwischen Architektur und zeitgenössischer Kunst?
- Was sind die aktuellen Tendenzen bei disziplinübergreifenden Praktiken bezüglich Architektur und Kunst?
- Wie werden Menschen bezeichnet, die disziplinübergreifend arbeiten?
- Was für eine Rolle spielt Verwissenschaftlichung bei den disziplinübergreifenden Praktiken?
- Was denken die Künstlerinnen bzw. Kulturschaffenden über die Verwissenschaftlichung, die sich im letzten Jahrzehnt in der Kunstszene abzeichnet?
- Was wäre ein Beispielfall, den ich für die Vertiefung meiner

Recherche untersuchen könnte?

- Was wäre ein Ansatz, von dieser Recherche Erkenntnisse für meine eigene Praxis zu ziehen?
 - Was kann ich von dieser Recherche für meine eigene Praxis mitnehmen?
 - Kann ich meine Teilnahme als ein artistic research bezeichnen?
 - Was wäre eine Methode für diese Art von Recherche?
 - Was sind Ziele dieser Recherche?
 - Was sind die Erkenntnisse?
 - Was ist die Gründungsidee der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg?
 - Wer sind die Gründer?
 - Wie schaute der politische/gesellschaftliche/ökonomische Kontext aus, in dem sie gegründet worden ist?
 - Was ist das Besondere an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg?
 - Wie war ihre Stellung in der Kulturszene?
 - Was für Kurse wurden über die Jahre angeboten?
 - Welche Klassen waren besonders wichtig?
 - Wer waren die wichtigen Lehrenden und Studentinnen der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg?
-
- Was ist heute die Stellung der Sommerakademie in der Kulturszene?
 - Welche Kurse werden heute angeboten?
 - Wer unterrichtet heute an der Sommerakademie?
 - Wie hat sich die Stellung von Architektur als Teil des Lehrangebots der Sommerakademie im Laufe der Zeit geändert?
 - Welche Klassen wurden in den letzten Jahren angeboten, die Architektinnen als Lehrende bzw. Architektur als Thema hatten?
 - Wie ist heute die Stellung von Architekturklassen im Kursprogramm?
 - Wie ist heute die Stellung von Architektur und ihres Bezugs zu zeitgenössischer Kunst im Kursprogramm?
 - Was ist der Grund dafür, dass in den letzten Jahren an der Sommerakademie keine Architekturklassen im herkömmlichen Sinn angeboten werden?
 - Was meint man unter „Architektur im herkömmlichen Sinn“?
 - Kann man tatsächlich sagen, dass in den letzten Jahren an der Sommerakademie keine Architekturklassen angeboten werden?
 - Welche Tendenzen in Architektur und zeitgenössischer Kunst lassen sich beim Kursangebot der Sommerakademie erkennen?
 - Gibt es Beispiele für Klassen, die die Zusammenarbeit von

Architektinnen und Künstlerinnen befördern bzw. von einem Team aus Architektinnen und Künstlerinnen angeboten werden?

- Welche Lehrenden arbeiten an der Schnittstelle von Architektur und zeitgenössischer Kunst?
- Welche Klassen werden angeboten, die von den Teilnehmenden verlangen, an der Schnittstelle von Architektur und zeitgenössischer Kunst zu arbeiten?
- Welche Klassen werden angeboten, die den Teilnehmenden eine disziplinübergreifende Arbeitsumgebung anbieten?
- Wie ist diese Entwicklung des Architekturangebots bezogen auf den aktuellen Diskurs zu verstehen?

- Wie schaut eine Arbeit von mir aus, die in der Klasse von Tony Chakar im Kontext der Sommerakademie entsteht?
- Wie konkretisiert beziehungsweise erweitert sich die angewendete Methode im Laufe der Arbeit?
- Was ist mein persönlicher Zugang zum Thema Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst?
- Was bedeutet Architektur für mich?
- Wie hat mein Studium mich zu einer Architektin ausgebildet?
- Wie schaut das Zusammenspiel von Architektur und zeitgenössischer Kunst aus, das ich mir aneignen wollen würde?
- Ist critical spatial practice etwas für mich?

ZIELSETZUNG

Wie schon erwähnt, ist es mir klar, dass meine zukünftige Tätigkeit in einer Grenzsituation angesiedelt sein wird. Was ich von der vorliegenden Arbeit mitnehmen will, ist eine argumentative Basis für meine zukünftige Praxis und den Ansatz, mir die unterschiedlichen Praxen und Denkweisen anderer Disziplinen anzueignen und damit bewusst und offen für Änderungen und Erweiterungen quer über etablierte Grenzen wandern zu können.

Dafür wird zunächst der aktuelle Diskurs um den Nexus von Architektur und zeitgenössischer Kunst untersucht. Am Beispiel der Internationalen Sommerakademie für Bildende Künste Salzburg vertiefe ich die Auseinandersetzung mit dem Thema und starte einen ersten Versuch, das Zusammenspiel von Architektur und zeitgenössischer Kunst für meine zukünftige Praxis zu definieren.

GLIEDERUNG DER ARBEIT

Im Folgenden werden die Kapitel dieser Arbeit kurz umrissen, um einen inhaltlichen Überblick zu schaffen.

Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel. Das erste befasst sich mit dem Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst. Es werden Formen des Zusammenspiels der beiden Disziplinen unter drei Kategorien untersucht, die aus dem Versuch entstanden sind, die Beispielsprojekte und Diskussionen im aktuellen Diskurs aus der Perspektive der Praktizierenden zu untersuchen. In diesem Kapitel verzichte ich wie im weiteren Verlauf der Arbeit auf Abbildungen von Beispielsprojekten, um damit zu verdeutlichen, dass es nicht um die Arbeiten selbst, sondern um den Diskurs zu diesen Arbeiten geht, auf den ich mich beziehe.

Im zweiten Kapitel werden zunächst die zuvor theoretisch erläuterten Inhalte am Beispiel der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg auf ihre konkreten Anwendungen hin überprüft. Nach einem historischen Überblick über die Architekturklassen, die an der Sommerakademie angeboten wurden, gehe ich auf die Klassen mit Architekturbezug ein, die unter der neuen Leitung anstelle der Klassen mit explizit architektonischer oder städtebaulicher Aufgabestellung angeboten werden.

Im zweiten Teil dieses Kapitels wird meine eigene Teilnahme an der Sommerakademie behandelt, bei der die Institution zum Kontext wird und ich einen ersten Versuch starte, das Zusammenspiel von Architektur und zeitgenössischer Kunst für meine zukünftige Praxis zu definieren.

Das letzte Kapitel zeigt dann die Arbeit, die bei diesem Versuch entstanden ist und bei der ich eine selbst entwickelte Methode anwende, die sich aus der Auseinandersetzung mit zwei Texten, „Einbahnstraße“ von Walter Benjamin und „Nadja“ von André Breton, ableitet. Nach den Schlussfolgerungen zu diesem Prozess, ziehe ich am Ende der Arbeit ein Fazit und wage einen ersten Ausblick auf weiterführende Forschungsfelder.

Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst

HISTORISCHER ABRISS

Die Begriffe Architektur und Kunst sind eng miteinander verbunden. So geht das Wort *Architektur* auf eine lateinische Hybridbildung zurück, die aus den griechischen Wörtern *τέχνη (téchnē)* - Handwerk, aber auch Kunst und *ἀρχή (arché)* - Anfang, zusammengesetzt ist.¹ Jedoch hat sich der Begriff mit der Zeit vielfach verändert und weiterentwickelt und mit der Zeit neue Definitionen bekommen, die vom einfachen Bauen über die Wissenschaft vom Bauen bis hin zur Baukunst reichen und die Architektur und die Architektin mal mehr und mal weniger als Kunst beziehungsweise als Künstlerin definieren.

Im Folgenden werde ich einen kurzen Überblick über die historische Entwicklung vom Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst geben, wobei auch die gesellschaftliche Stellung von Künstlerinnen und Architektinnen angesprochen wird, weil ich der Meinung bin, dass sich diese auf das Zusammenspiel von Architektur und Kunst ausgewirkt hat.

In der Antike waren die Künste schon in zwei Gruppen unterteilt: Die erste Gruppe bildeten die Mechanischen Künste, die als *artes vulgares* bezeichnet wurden. Diese waren Tätigkeiten handwerklicher Natur und wurden öfters von Sklaven ausgeübt. Die zweite Gruppe bildeten die Freien Künste, *artes liberales*, die dagegen hochintellektuelle, rein geistige Tätigkeiten waren, die von der Aristokratie bevorzugt wurden.² Während beispielsweise Theologie, Recht, Rhetorik, Geometrie und Musik zu den *artes liberales* gezählt wurden, fiel die Ausbildung von Architektur unter die Kategorie *artes vulgares* gemeinsam mit Skulptur, Malerei und Töpferei. Aus dieser Zeit stammt die berühmte Schrift *De Architectura Libri Decem* von Vitruv, über dessen Person wenig bekannt ist. In diesen zehn Büchern, die nicht an Architektinnen, sondern an die gebildete Oberschicht gerichtet waren, befasste er sich mit den Tätigkeiten von Architektinnen. Nach ihm musste Architektur drei Kriterien genügen:

1 (Kluge 2011).

2 (Kuhlmann 2005).

firmitas (Stabilität), *utilitas* (Nützlichkeit) und *venustas* (Schönheit).³ Darüber hinaus argumentierte er, dass das Wissen der Architektin aus *fabrica* (Handwerk) und *ratiocinatio* (geistiger Arbeit) besteht, weshalb eine Architektin nicht wie damals gängig in den mechanischen, sondern in den liberalen Künsten ausgebildet sein sollte.

Auch im Mittelalter schaute die Situation ähnlich aus. Architektinnen und Künstlerinnen genossen eine gleichartige Ausbildung. Ähnlich wie in der Antike, wurden Bauen, Bildhauerei und Malerei als handwerkliche Tätigkeiten gesehen und nicht als „künstlerische Berufung.“⁴

Im Spätmittelalter beziehungsweise am Beginn der Renaissance veröffentlichte Leon Battista Alberti seine große Schrift *Alberti de Re Aedificatoria*, die sich trotz einiger Kritikpunkte formal und inhaltlich offensichtlich an Vitruvs Werk anlehnte. So übernahm er die kategorialen Grundbegriffe (*firmitas*, *utilitas* und *venustas*) von Vitruv, unterschied sich aber hinsichtlich der ästhetischen Grundbegriffe und der Beschreibung der Aufgabenstellung von Architektinnen. So forderte er, dass sich die Architektin für die Arbeit vor Ort einer Bauleiterin bedienen sollte, was eine Abgrenzung zur Handwerkerin darstellte. Alberti selber folgte dieser Vorstellung und verfertigte nur Pläne und Modelle und überließ die Realisierung der Gebäude erfahrenen Bauleiterinnen. Seine Definition der Architektin prägte das Selbstbildnis beziehungsweise das Selbstverständnis der Architektinnen in der Renaissance und ermutigte die Trennung von praktischer Ausführung und theoretischer Planerstellung.⁵

Etwa zur selben Zeit stellte der italienische Philosoph und Humanist Marcilio Ficino die Behauptung auf, „(...) dass der Geist des Künstlers sich in dem Werk ausdrückte. Somit war ein Kunstwerk nicht mehr die bloße Umsetzung einer höheren Idee, sondern Ausdruck des individuellen Künstlers. Das Individuum war geboren und damit die Tendenz, die Form gewissermaßen über den Inhalt zu stellen.“⁶ Die Position der Künstlerin im Gegensatz zur breiten Masse des Volkes und ihre besondere Nähe zu Gott, sollte nicht nur den Status der Künstlerin erhöhen, sondern auch ihre Werke in einer Kategorie jenseits des Alltäglichen etablieren.⁷

3 (Kruft 2016).

4 (von Gimpel 1961, zitiert nach Kuhlmann 2005: 6).

5 (Kruft 2016).

6 (Kuhlmann 2005: 8).

7 (Kuhlmann 2005).

Demgegenüber stellte Jean-Nicolas-Louis Durand im 18. Jahrhundert im Speziellen auf die *utilité* (Nützlichkeit) und damit verbundene *convenance* (soziale Angemessenheit) der Architektur ab und erhob diese damit implizit in den Kontext der *économie* (Wirtschaftlichkeit).

Es sollte weitere 250 Jahre dauern, bis beispielsweise Le Corbusier die Architektur zur Kunstform erhob, indem er der Architektin die Aufgabe zuwies, „über den bloßen Zweckrationalismus hinaus gestalterisch tätig zu werden.“ Nach ihm bekam die Architektur erst durch die Hand einer Künstlerin die befriedigende ästhetische Wirkung. Diese Ästhetik sollte aus einer klaren Funktionsanalyse resultieren und der Funktion folgend eine ähnliche Überzeugungskraft wie beim *industrial design* ausstrahlen, das aus Stringenz, moralischen und hygienischen Qualitäten entsteht.⁸

DEN NEXUS ANSCHAUEN: MÖGLICHKEITEN DES ZUSAMMENSPIELS

9

Im Folgenden werden die aktuellen Diskussionen über den Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst, sowie Tendenzen in verschiedenen Praxen bezüglich des Zusammenspiels der beiden selbstständigen Disziplinen besprochen. Ich habe das Wort Nexus aufgrund seiner Deutungsoffenheit ausgesucht und verstehe es als einen Überbegriff für Möglichkeiten dieses Zusammenspiels, mit dem die jeweils spezifische Interaktion der beiden unabhängigen Komponenten gemeint ist, durch die sich die beiden Disziplinen erweitern, ändern und definieren, wodurch der Nexus verschiedene Ebenen und Tiefgänge bekommt.

Das Zusammenspiel der beiden Disziplinen erfolgt auf unterschiedliche Weisen.

Ich beginne mit Situationen, bei denen eine der beiden als passive Akteurin der anderen fungiert. Damit sind einerseits Kunstarbeiten gemeint, die in manchen Fällen als 'Schmuck' für Architektur verstanden werden, trotz des Umstands, dass sich die Definition und Formen von Kunst und Kunstwerken im Laufe der Zeit geändert haben. Auf der anderen Seite bildet Architektur mit der Etablierung von Kunstmuseen im 19.

⁸ (Lamers-Schütze 2003: 706).

Jahrhundert den Hintergrund beziehungsweise die Bühne für die Präsentation von Kunst.

Es gibt auch Beispiele, bei denen Kunst als Verschönerung für die Architektur benutzt wird⁹ oder die Architektur als Bühne für die Kunst, allerdings so, dass weder die eine noch die andere Disziplin dabei eine passive Rolle einnimmt. Bei diesen Beispielen unterstützt die eine die andere dabei, ihr Potential sichtbar zu machen oder zu verstärken. Diese Art von Sichtbarmachen bedeutet in manchen Fällen die kritische Auseinandersetzung und Infragestellung der Architektur und nicht deren Verschönerung.

Ein weiteres mögliches Zusammenspiel der beiden Disziplinen kommt aus der Renaissance und wird heute noch ausgeübt. Wie die Kuratorin Maria Lind argumentiert,¹⁰ nutzen die Künstlerinnen Architektur, seien es Architekturzeichnungen, Entwürfe oder Modelle, als ihr Medium bei ihren Kunstarbeiten. Die Künstlerin Marwa Arsanios erzählte beispielsweise in meinem Interview mit ihr, dass für sie Architektur eine Ausrede ist, die Politik anzuschauen oder öfters ein Medium für die Darstellung Ihrer Rechercheergebnisse.¹¹

Auch gemeinsame Themen verbinden Architektur und zeitgenössische Kunst. Maria Lind schreibt, dass Kunst, Architektur und Design gemeinsame Fragen und Sorgen haben. Außerhalb der Architektur gebe es auch Interesse an Fragen zum Ort, Raum, zu den Begriffen privat und öffentlich. Raumplanerinnen und Architektinnen sind nicht die Einzigen, die an urbanistischen Themen interessiert sind. Auf der anderen Seite interessieren sich die Architektinnen und Raumplanerinnen für die Methoden der zeitgenössischen Kunst, bedienen sich beispielsweise der Mode.¹²

Eine weitere Ebene des Zusammenspiels offenbaren die beiden Disziplinen bei ihren Arbeitsmethoden. Die Künstlerinnen stellen sich Aufgaben beziehungsweise arbeiten nach konkreten Vorgaben, was -wie Jane Rendell argumentiert- eher als Eigenschaft des Architekturmachens gesehen worden war.¹³ Bei kontextbezogenen

9 "The Tate curators were thus left with a huge empty space to fill, and they sought to do so by commissioning large works by Louise Bourgeois, Juan Muñoz, and Anish Kapoor" (Jodidio 2005).

10 "(...) why these artists borrow from architecture and design. (...), not about grubbing for facts or any kind of love affair; rather, architecture and design are usable tools for talking about something else" (Lind 2010).

11 aus dem Interview mit Marwa Arsanios (s. Anhang).

12 (Lind 2010).

13 „If design, and I include architecture here as one design discipline, can be considered a form of

socially-engaged art Projekten beispielsweise genießen die Künstlerinnen nicht dieselbe Freiheit des Kreierens, die in den letzten Jahrhunderten dem Kunstmachen zugeschrieben wurde.¹⁴

Auch die Begrifflichkeiten werden voneinander ausgeliehen und somit wird die Sprache zu einer weiteren Möglichkeit, das Zusammenspiel sichtbar zu machen und analysieren zu können. Auf dieser Basis passiert ein Austausch der Denkansätze zwischen Architektur und zeitgenössischer Kunst in beide Richtungen. Während sich der Künstler Liam Gillick durch seine Auseinandersetzung mit der Architektur die Konditionen der Kreativität und Prinzipien der Produktion im Zusammenhang mit den organisatorischen Strukturen anschaut,¹⁵ erklärt die Künstlerin Céline Condorelli in einem Interview mit dem Kurator Adriana Pedrosa, dass sie ihre interaktiven Installationen im öffentlichen Raum am liebsten als „supporting structures“ bezeichnen würde, was ein Begriff ist, der nicht im Diskurs über zeitgenössische Kunst, sondern in der Architektur oder den Informationstechnologien benutzt wird. Diese Strukturen können physisch, organisatorisch, finanztechnisch oder politisch sein. Ihr Interesse an der Architektur sind die zugrundeliegenden Strukturen, die die Dinge so aussehen lassen, wie wir sie sehen wollen.¹⁶

Ferner beobachtet man eine Art vom Zusammenspiel der beiden Disziplinen, bei dem die Arbeiten je nach Argumentation der Architektur oder der zeitgenössischen Kunst zugeordnet werden können. Diese Form der Grenzüberquerung bringt neue Bezeichnungen mit sich und erweitert die Arbeitsfelder von Architektinnen und Künstlerinnen gleichermaßen.

Im Folgenden bespreche ich die erwähnten möglichen Arten des Zusammenspiels von Architektur und zeitgenössischer Kunst detaillierter. Dafür führe ich zunächst Stellungnahmen bekannter Theoretikerinnen, Kuratorinnen und Architekturautorinnen ein. Während dieses Thema in der Theorie intensiv diskutiert wird, leisten die Praktizierenden durch ihre Arbeit einen wichtigen Beitrag zu diesen Diskussionen, die auch von Autorinnen untersucht werden. Darum präsentiere ich auch Beispiele, die von den jeweiligen Autorinnen ausgesucht und bearbeitet wurden, um ihre Meinung plastisch zu veranschaulichen.

practice that is usually conducted in response to a brief or a set of requirements, and if fine art is defined by its independence from such controls, then public art, in drawing on both approaches, constructs a series of differing responses to sites, forming a continuum of practice located in a place between art and design” (Rendell, 2006: xiii).

14 (Kester 2003).

15 (Gillick 2002, zitiert nach Schmuckli 2003).

16 (Condorelli 2016).

Kategorien der Betrachtung

Die Auswahl der Beispiele entspricht meinem Ansatz, das Thema Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst aus der Perspektive der Praktizierenden zu untersuchen. Im Verlauf meiner Recherche kristallisierte sich mein primäres Interesse an der Frage heraus, wie die Praktizierenden die Disziplinen durch ihre Arbeiten, durch ihr Tun im Sinne eines performativen Aktes plastisch bearbeiten, deformieren und umformen. Mir ist selbstverständlich bewusst, dass die auf diese Weise an der Entwicklung des Diskurses arbeitenden Künstlerinnen und Architektinnen einen primär affirmativen Zugang zum Thema pflegen, der beispielsweise von Kari Jormakka in seinem Buch *Geschichte der Architekturtheorie* unter dem Titel „Das Prinzip der wohlwollenden Interpretation“ besprochen wird.¹⁷ Der nächste Schritt müsste deshalb sein, diesen Diskurs einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, was ich aber im Zuge dieser Arbeit lediglich andeuten kann. Auf denselben Umstand wies die Künstlerin Susi Krautgartner in ihrem Interview hin, die meinte, dass sie sich seit ihrem Doktorat in einem ewigen Kampf zwischen Kunst und Theorie befindet und sich aufgrund ihrer extrem analytischen Haltung selber im Weg steht.¹⁸

12

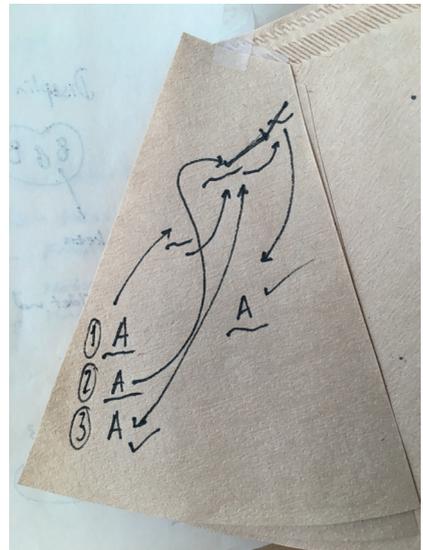
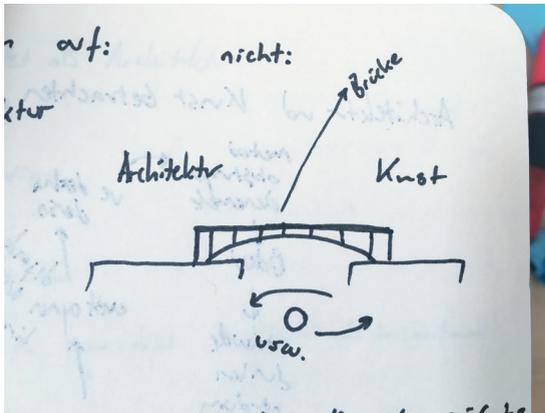
Durch den Ansatz, das Thema aus der Perspektive der Praktizierenden zu untersuchen, kristallisierten sich im weiteren drei Kategorien von Arbeitsweisen heraus, die eine systematische Gegenüberstellungen der Stellungnahmen und Beispiele aus dem Diskurs ermöglichen sollen und sich wie folgend definieren lassen:

- Antasten, der eigenen Disziplin treu bleiben

Diese Kategorie befasst sich mit Arbeiten, bei denen Architektinnen beziehungsweise Künstlerinnen mit den Denk- und Arbeitsweisen ihrer eigenen Disziplin auf jene der jeweils anderen reagieren und die Rollenverteilung während sowie nach diesem Prozess klar definiert bleibt. Das sind in erster Linie klassische Formen der Zusammenarbeit zwischen Architektinnen und Künstlerinnen, aber auch künstlerische Arbeiten, die auf eine bestehende Architektur reagieren.

¹⁷ „Versuche, eine Methode der Interpretation aus der vom Autor intendierten Bedeutung oder aus den Gewohnheiten eines oder mehrerer Rezipienten abzuleiten, werden dem Kunstwerk nicht gerecht.“ (Jormakka, 2007: 18).

¹⁸ aus dem Interview mit Susi Krautgartner (s. Anhang).



Skizzen Kategorisierung

- An Schnittstellen arbeiten

Unter diese Kategorie fallen Arbeiten, bei denen die Praktizierenden Denk- und Arbeitsweisen aber auch Themen und Ansätze, die eigentlich der anderen Disziplin zugeschrieben werden in ihre eigene aufnehmen, was zu einer partiellen Neudefinition oder gar zum Verschwinden der Grenzen führen kann und die Zuordnung der Arbeiten je nach Argumentation variieren kann.

- Wegarbeiten, Losarbeiten, auf der Suche nach neuen Territorien

Diese Kategorie bilden Praxen, bei denen die Praktizierenden aus Architektur oder zeitgenössischer Kunst durch die Übernahme von Themen, Ansätzen, Denk- und Arbeitsweisen von der jeweils anderen oder weiteren Disziplinen, Grenzen überschreiten, wodurch das Resultat in eine gänzlich andere als eine der beiden ursprünglichen Disziplinen fällt. Das passiert einerseits in Arbeitsgruppen mit Teilnehmerinnen aus verschiedenen Disziplinen und andererseits durch Praktizierende, deren Arbeit bereits einem neuen Territorium zuordenbar ist.

14

ANTASTEN, DER EIGENEN DISZIPLIN TREU BLEIBEN

In seinem Buch *Architecture: Art* untersucht Philip Jodidio den Nexus Architektur und Kunst mit einem Hauptaugenmerk auf die Zusammenarbeit zwischen Architektinnen und Künstlerinnen und zeigt mit Beispielen aus der Antike bis zu heutigem Tag, welche Rollen die jeweiligen Disziplinen dabei spielen können.

Zusammenarbeit ist wahrscheinlich die älteste Form des Zusammenspiels von Architektur und Kunst. Als eines der ältesten und bekanntesten Beispiele dafür gibt Jodidio die Elgin Marbles und den Parthenon an, die seiner Meinung nach die unzerstörbare intime Beziehung zwischen Architektur und Kunst darstellen.¹⁹ Die Elgin Marbles sind die Marmorskulpturen und –fragmente, die im 5. Jhd. v. Chr. teilweise als Friese vom Bildhauer Phidias für den Tempel Parthenon geschaffen wurden. Anfang des 19. Jhdts. wurden sie von Lord Elgin entnommen und ans British Museum verkauft, wo sie

¹⁹ (Jodidio 2005).

heute noch zu sehen sind.²⁰ Trotz der jahrhundertelangen physischen Trennung findet Jodidio, dass die starke Zugehörigkeit zwischen den Skulpturen und dem Tempel immer noch zu spüren ist. Die kulturellen sowie emotionalen Elemente, die zur Entstehung der beiden führen, stärken diese Zugehörigkeit.²¹ Bei dieser Beobachtung wird deutlich, dass Jodidio die Architektur als raumbildende Disziplin sieht, während Kunst das Objekthafte repräsentiert, das für diesen Raum kreierte worden ist.

Nach vielen weiteren Beispielen und Jahrhunderten führt Jodidio die Zusammenarbeit von James Turrell und Tadao Ando an. Es geht dabei um eine Arbeit aus dem Jahr 1999 auf der Insel Minami Dera, wo Ando eine leere und schwarz bemalte Holzstruktur an die Stelle des damaligen Tempels setzt, die er eigens für Turrell's *Back Side of the Moon* entworfen hat. Die Besucher laufen in eine vollkommen dunkle Box, wo sie erst nachdem sich ihre Augen an die Dunkelheit gewöhnt haben, ein sehr schwaches violettes Licht wahrnehmen und somit mit einem „place that is nowhere“ konfrontiert werden. Dieses 'sensationelle' Erlebnis markiert für Jodidio einen Ort, „the place we all go to at the end of our journey“²², an dem Kunst und Architektur von solch hoher Qualität zusammenkommen um den Raum jeden Zwecks zu entheben, der mit den materiellen Kontingenzen der gebauten Welt zu tun hat. Der Zweck dieser Zusammenarbeit ist es, uns die Türen zu einer Welt aufzumachen, die schon da ist.²³

Durch die Gegenüberstellung des ältesten Beispiels aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. und jenem von Turrell und Ando, gibt Philip Jodidio zu erkennen, dass er die Architektur als einen Raum sieht, der der Kunst dient und daraus ihren Mehrwert generiert. Er unternimmt dabei keine Bewertung der beiden Disziplinen, sondern sieht deren Potential im Hervorbringen spektakulärer Wahrnehmungsmomente.

Am Beispiel eines Projektes von Philippe Parreno und François Roche aus dem Jahr 2003 erforscht Jodidio ein weiteres Potential der Zusammenarbeit zwischen einer Architektin und einer Künstlerin. Die beiden wurden vom Konzeptkünstler Rirkrit Tiravanija nach Thailand eingeladen, um dort ein Projekt anstoßen, für dessen Finanzierung sie selber Sorge tragen mussten. Sie stellten sich die Aufgabe, einen Arbeits- und Ausstellungspavillon auf einem großen Reisfeld zu bauen, der seinen eigenen Strom produzieren sollte und somit keiner Anbindung ans Stromnetz bedurfte. Da es schwierig war, für einen Pavillonbau im

20 (Wikipedia "Elgin Marbles").

21 (Jodidio 2005).

22 (Jodidio 2005: 35).

23 (Jodidio 2005).

ländlichen Gebiet von Thailand Sponsoren zu finden, entschieden sie sich ein Filmprojekt zu machen, bei dem der Pavillon als Kulisse fungieren sollte. Für das Filmprojekt konnten sie tatsächlich Geld aufstellen, das Luxembourg Museum of Modern Art unterstützte ihr Vorhaben. Mit dem Geld konnte der Pavillon gebaut werden, dessen Strom von einem Büffel erzeugt wurde, der zu einem Akteur im Film wurde.²⁴

François Roche ist ein Architekt, der in unterschiedlichen Kooperationen auch mit Künstlerinnen zusammenarbeitet. Dazu wird er von Jodidio zitiert: "What interests me in the collaboration with an artist is to write a scenario with four hands or more, (...) This is what permits fiction to exist in architecture. It isn't about 'vampirizing' ideas from the world of art, like Jean Nouvel might, or throwing in a bit of sculpture, like Claes Oldenburg did with his binoculars in Frank Gehry's Chiat/Day building."²⁵ Bei dieser Formulierung sieht sich Jodidio darin bestätigt, dass es sich hierbei um ein wegweisendes Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Architektinnen und Künstlerinnen handelt und bezeichnet dieses Projekt als transdisziplinär.²⁶

Dem stimme ich nicht zu. Ich sehe bei diesem Beispiel einen sehr intensiven Austausch zwischen den beiden Praktizierenden und einen kreativen Lösungsansatz. Die Rollen zwischen den beiden bleiben allerdings klar verteilt. Parreno, der unter anderem Videoarbeiten macht, sieht sich bei diesem Projekt als Videokünstler und Roche als Architekt. Die beiden geben sogar diesem Projekt zwei Namen, einen für das Filmprojekt, *The Boys from Mars* und einen zweiten für den Pavillonbau, nämlich *Hybrid Muscle*.²⁷

Meiner Meinung nach handelt es hierbei um eine interdisziplinäre Arbeit, bei der zwei Praktizierende aus verschiedenen Disziplinen einer Fragestellung mit ihren jeweiligen Methoden nachgehen. Bei interdisziplinären Arbeiten werden Methoden zwischen den Disziplinen vermittelt, um bereits während des Arbeitsprozesses zu einem integrierten Lösungsansatz zu finden,²⁸ dabei aber die Disziplinzugehörigkeit der Teilnehmenden aufrechtzuerhalten.

Eine ähnliche Annäherung zum Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst findet man in dem Buch *Kissing Architecture* von Sylvia Lavin.

24 (New Territories o.J.).

25 (Jodidio 2005: 158).

26 (Jodidio 2005).

27 (New Territories o.J.).

28 (Adams et al. 2015).

Die Architektorkritikerin verwendet den Akt des Küssens, um über die gegenseitige Anziehung zwischen Architektur und zeitgenössischer Kunst zu sprechen. Der Kuss öffnet ihrer Meinung nach für die Architektur ein Feld, das Qualitäten beinhaltet, denen sich die Architektur lange widersetzt hat. Die Architektur habe sich zu lange mit den Themen Beständigkeit und Beherrschung beschäftigt, wodurch ihr inzwischen der Zugang zu Themen wie Kurzlebigkeit und Gewissenhaftigkeit fehlt. Die Problematik ist laut ihr auf die Rolle der Architektur als „mother of the arts“ in der Renaissance zurückzuführen; diese Bezeichnung habe der Architektur einerseits Macht über kulturelle Produktion gegeben, andererseits aber dazu geführt, dass sie manchmal unter ihrem eigenen Diktat leiden musste.²⁹

Bei einem Austausch durch einen Kuss, sieht sie für die Architektur eine Möglichkeit, der Kunst näherzukommen und dabei in Abhängigkeit von der Art des Kusses vorübergehend neue Definitionen ihrer Grenzen nach außen zu schaffen und neue Bereiche und Themen für sich zu entdecken.³⁰ Unter anderem erläutert sie ihre Gedanken am Beispiel der Arbeit *Pour Your Body Out* von Pipilotti Rist aus dem Jahr 2008. *Pour Your Body Out* war eine monumentale ortsspezifische Installation im Atrium des MoMA, Museum of Modern Art New York. Auf die weißen, fast 8 Meter hohen Wände wurde eine Videoarbeit projiziert, die einen psychedelischen Garten Eden zeigt. Die Besucher konnten sich auf die kuschelige Sitzlandschaft mitten im Raum setzen, die wiederum von der Künstlerin entworfen war.³¹ Lavin zitiert die Künstlerin zur eigenen Arbeit: “The basic concept was not to try to destroy or be provocative to the architecture, but to melt in. As if I would kiss Taniguchi. Mmmmm.” Yoshio Taniguchi ist der Architekt, der das Museum entworfen hat. Nach Lavin übt Rist keine Kritik an dem banalen Charakter des Museums, das ihrer Meinung nach eine klassische ‘white box’ darstellt. Sie sieht bei dieser Arbeit den Wunsch, einen lebhaften Moment im Museum zu kreieren, das sonst als Bühne für ein sehr gut reguliertes und verschlafenes Innenleben funktioniert. Dieser impulsive Moment soll das Museum und seine Besucher umarmen, um sie aus ihrer Langeweile herauszuholen.³² Ausgehend von dieser Arbeit argumentiert sie, dass das Potential des Zusammenspiels von Architektur und zeitgenössischer Kunst in kraftvollen Affekten und sensorischen Atmosphären liegt. So wie im Fall eines Kusses sollen durch den Moment der Berührung Sensationen

29 “On the other hand, by the Renaissance, architecture had acquired the role of what was called “mother of the arts,” depicted as a female who gave birth to techniques used by other mediums, (...)“ Lavin 2011: 52).

30 (Lavin 2011).

31 (Biesenbach 2008).

32 (Lavin 2011).

kreiert werden, die nicht nur die Aufmerksamkeit auf die Architektur lenken, sondern auch Fragen nach alternativen Möglichkeiten für die gegenwärtige Situation aufwerfen soll.

Mit der Berührung meint sie dabei im physischen Sinn aneinander reiben von zwei unterschiedlichen Körpern, die vor allem an den Oberflächen und Materialien geschieht. Auch wenn es um immaterielle Elemente wie Licht oder ephemere Materialien wie Rauch geht, spricht Lavin von visuellen Eindrücken, die der Architektur einen sinnlichen Anstoß geben und im Architekturdiskurs eine Atmosphäre schaffen sollen, in der es möglich wird, die Frage nach sinnlichen Qualitäten einer intellektuellen Kritik zu unterwerfen.

Obwohl Lavin jene Künstlerinnen, die Architektur küssen, „super architects“ nennt, betont sie, dass bei einer derartigen Arbeit Architektur und zeitgenössische Kunst obwohl sie einander sehr nahe kommen, zwei unterschiedliche Dinge bleiben.³³

Diese Art des Zusammenspiels der beiden Disziplinen kann man mit *Kunst am Bau* Projekten vergleichen. Die Kunstkritikerin und Kuratorin Brigitte Huck schreibt in ihrem Artikel *Die Posaunen von Jericho und Timothy Leary – Constantin Luser*, dass bei Kunst am Bau „[...] das Bündnis von Malerei, Skulptur und Bau, zur komplizierten Steigerung aller Wirkung“ beiträgt.³⁴

Die Bezeichnung Kunst am Bau entstand in den sechziger Jahren,³⁵ während sich die Wurzeln bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen.³⁶ Es handelt sich dabei um ein Phänomen im deutschsprachigen Raum, weshalb der Begriff keine eindeutige Übersetzung im Englischen hat. Der Autor und Künstler Roland Schöny nutzt beispielweise *public art* als die englische Version von Kunst am Bau,³⁷ während Christian Bjone *percent-for-art* als äquivalente Bezeichnung verwendet.³⁸ Während es sich bei den früheren Beispielen aus den Sechzigern eher um Fassadengestaltungen mit Bildern und Objekten gehandelt hatte, gehen gegenwärtige Beispiele weit über den Rahmen von Malerei und Skulptur hinaus. Die Künstlerinnen erkunden neue Wege um auf Architekturen zu reagieren und sehen diese Praxis als eine Möglichkeit der direkten Kommunikation mit einer breiteren Öffentlichkeit, dabei Fragen zu stellen, zu informieren,

33 (Rorotoko LLC 2011).

34 (Huck 2011: 12).

35 Nierhaus 1993, zitiert nach Messner 2013).

36 (Wikipedia „Kunst am Bau“).

37 (Schöny 2012).

38 „Die Bewegung der „Anti-Architektur“ entstand fast zeitgleich mit monumentaler Kunst im öffentlichen Raum, die im Zuge des US-amerikanischen „Ein Prozent für Kunst“ – Programms (Kunst am Bau) nun in kommunalen Gebäuden in den USA Einzug hielt“ (Bjone 2009: 116).

zu kritisieren und zu repräsentieren.³⁹ Die Arbeiten sind idealerweise ortsbezogen und verweisen auf den Bau oder den Kontext, in dem sich dieser befindet. So gestaltete etwa die Künstlerin Songül Boyraz 2012 einen Teil der Fassade des Hauses in der Wiener Bäckerstraße 4 mit einer auffällig monochromen Bemalung, die im Kontext der Inneren Stadt einen kräftigen Gegensatz zum homogenen historischen Ensemble bildete und damit die Frage nach den Möglichkeiten der Veränderung bzw. Bewahrung von historischer und denkmalgeschützter Bausubstanz aufgegriffen hatte.⁴⁰

Zwischenresumé: Antasten, der eigenen Disziplin treu bleiben

Im Fall der Zusammenarbeit von Architektinnen und Künstlerinnen, die unter dieser Kategorie besprochen wurde, existieren Architektur und Kunst nebeneinander. Dabei bildet die Architektur den Raum, den die Kunst mit Emotionen und Erlebnissen füllt und auf diese Weise eine differenziertere Wahrnehmung beziehungsweise Infragestellung der Architektur hervorruft. Diese Rollenverteilung findet man auch bei Arbeiten, bei denen Künstlerinnen auf bestehende Architekturen reagieren, wie im Fall Kunst am Bau. Diese Art des Zusammenspiels von Architektur und zeitgenössischer Kunst kann auch bei komplexen Problemstellungen wie im Fall von Parreno und Roche bewirken, dass die Praktizierenden mit den Strategien ihrer eigenen Disziplin arbeiten und dadurch zur Lösung eines gemeinsamen Problems beitragen.

AN SCHNITTSTELLEN ARBEITEN

Die Anfänge dieser Art des Zusammenspiels von Architektur und Kunst können meiner Meinung nach in die Zeit der Renaissance zurückverfolgt werden, als die Kunst angefangen hat, durch die Architektur das Ideale und Moralische darzustellen.⁴¹

Während Fra Carnevale, ca. 1480 – 1484, mit seinem bekannten Gemälde *The Ideal City*, den idealen Städtebau beziehungsweise das ideale Stadtbild festhält, das zu dieser Zeit im Zentrum den römischen Triumphbogen als Erinnerung an militärische Siege sowie ein Amphitheater und das Baptisterium als Zeichen des Wohlwollens eines tugendhaften Herrschers enthält,⁴² weist Pieter Bruegel der Ältere mit dem Bild *Großer Turmbau zu*

39 (Messner 2013).

40 (Ankele o.J.).

41 (Jodidio 2005).

42 (Spicer 2005).

Babel aus dem Jahr 1563 auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und von Menschenhand geschaffenen hin. Obwohl das dargestellte Bauwerk auf den ersten Blick vielversprechend aussieht, neigt es sich bei genauerer Betrachtung bereits ein wenig zur Seite, um damit das unvermeidliche Scheitern anzukündigen. Mit dieser Darstellung einer Architektur, die nicht aufgrund technischer Probleme, sondern des von Gott herbeigeführten Sprachgewirrs unter den Arbeitern zum Scheitern verurteilt war, wird die Menschheit vor ihrer Selbstüberschätzung gewarnt.⁴³

Auch im 20. Jahrhundert haben sich Malerinnen beziehungsweise Künstlerinnen mit Architektur auseinandergesetzt, ihren Überzeugungen durch Architektur Ausdruck verliehen. Constant und ein wenig später Gordon Matta-Clark und Robert Smithson sind wichtige Protagonistinnen dieser Kategorie, deren Arbeiten noch heute in den Diskurs einfließen, zitiert und diskutiert werden. Da er einen Architekturhintergrund hat, werde ich beispielhaft auf die Arbeit von Matta-Clark eingehen. Der Werdegang von Gordon Matta-Clark ist gewissermaßen die Antithese zu Constant, der sich als ausgebildeter Künstler mit Architektur und Städtebau auseinandersetzte. Als gelernter Architekt übte Matta-Clark den Beruf nie aus und entschied sich für die zeitgenössische Kunst. Dabei nutzte er die Architektur in seinen Arbeiten um sich mit privaten und öffentlichen Räumen, städtischer Entwicklung und Verfall zu beschäftigen, als Medium und Sujet gleichzeitig. 1974 zersägte er in Englewood, New Jersey ein Haus in zwei Teile. Im Jahr darauf entstand die Arbeit *Conical Intersection* in Paris. Das Zersägen und Trennen von Architekturen, von denen die meisten nach ihrer Fertigstellung zerstört werden sollten, thematisierte die Tyrannei des Umgangs der Politik und Wirtschaft mit der Stadt.⁴⁴ Diese Arbeiten nannte er „Anarchitecture“, ein Begriff, mit dem er die radikale Umformung oder Negation von Architektur beschrieb;⁴⁵ eine Architektur aus schwindelerregenden Räumen, die aus Hohlräumen und Fissuren geformt waren.⁴⁶

Die Architekturhistorikerin Beatriz Colomina sieht in den experimentellen Auseinandersetzungen von Matta-Clark den Versuch, sich von Galerien und Museen zu lösen und die Grenze zwischen Innen- und Außenraum des Museums zu transzendieren.⁴⁷

43 (Thomsen 1989).

44 (The Solomon R. Guggenheim Foundation o.J.).

45 (Bjone 2009).

46 (The Solomon R. Guggenheim Foundation o.J.).

47 (Colomina 2013).

Auch Christian Bjone ist der Meinung, dass Matta-Clark zusammen mit Robert Smithson, Christo und Jeanne-Claude– um nur einige zu nennen– bei der Auseinandersetzung mit Architektur, der Stadt und dem umbauten Raum im weitesten Sinne, eine Erweiterung ihres Tätigkeitbereichs anstrebten und sie aus dem engen institutionellen Rahmen der Museen und Galerien herausführen sollte.⁴⁸

In seinen Arbeiten verfolgte Matta-Clark den Ansatz, die institutionskritische Haltung der Konzeptkunst, die Auseinandersetzung von *earth art* mit der natürlichen und bebauten Umgebung und die *performance* mit reiner Körperlichkeit in Kontakt zu bringen.⁴⁹ Bjone sieht dabei ein äußerst provokatives Zusammenwirken zwischen Architektur und zeitgenössischer Kunst, das als eine Rebellion gegen seine Architekturbildung, gegen das politische Establishment zu verstehen ist, das sich im städtischen Raum durch die bebauten Strukturen bemerkbar macht.⁵⁰

Sich mit der Architektur auseinandersetzend, wortwörtlich an der Architektur selbst arbeitend und gegen sie rebellierend, beinhaltet meiner Meinung nach eine Form von Hassliebe. Seine dekonstruktive, „anti-architektonische“⁵¹ Art konfrontiert einerseits die Architektur mit kritischen Fragen. Andererseits wird es uns durch diese problematische Beziehung möglich, der Architektur näherzukommen: die innere Struktur der Gebäude neu wahrzunehmen und körperlich zu erfahren, sowie neue räumliche Situationen zu schaffen und zu entdecken. Man könnte sagen, indem er sich mit dem Raum beschäftigt, Räume kreiert, ändert und hinterfragt, macht er Architektur. Da Matta-Clark zufolge aber der Unterschied von Architektur und Skulptur darin besteht, dass die eine über Sanitärinstallationen verfügt und die andere nicht,⁵² wissen wir, wie er seine eigene Arbeit zugeordnet sieht.

Nach der Kuratorin Maria Lind kann man die Schnittstelle von zeitgenössischer Kunst und Architektur, im weitesten Sinne Design, in zwei Kategorien teilen: man kann sich entweder mit der Mischung der Disziplinen auseinandersetzen oder untersuchen, wie sich eine von der anderen ernährt. In diesem Abschnitt werde ich Lind's Meinungen zur

48 (Bjone 2009).

49 (The Solomon R. Guggenheim Foundation o.J.).

50 (Bjone 2009).

51 "(...) Gordon Matta-Clark sprach von „Anarchitecture“, einem aus „Anarchie“ und „Architektur“ zusammengesetzten Begriff, der die radikale Umformung oder Negation von Architektur beschreibt“ (Bjone 2009: 115).

52 “Wenn nach Matta-Clark der Unterschied zwischen Architektur und Skulptur darin besteht, dass die eine über Sanitärinstallationen verfügt, die andere nicht, dann ist der Barcelona-Pavillon Kunst” (Colomina 2013: 83).

zweiten Kategorie besprechen, die für sie die 'richtige' Art darstellt, mit anderen Disziplinen umzugehen. Sie betrachtet das Thema aus der Sicht der Kunst und ist der Meinung, dass sich die Künstlerinnen in der heutigen Kunstproduktion frei über Grenzen der Genres und Disziplinen hinwegbewegen und dabei weitgehend Informationen und Methoden aus Städtebau, Architektur, Produktdesign, Grafik und Mode und sogar die Rollen von Planerinnen und Entwerferinnen übernehmen. Ihrer Meinung nach bewegen sich diese Künstlerinnen über den eigenen traditionellen Bereich hinaus, um sich von dem befruchten und inspirieren zu lassen, was auf der anderen Seite ist.⁵³

Unter anderem untersucht sie eine Arbeit von Rirkrit Tiravanija. Dabei geht es um sein großes Projekt „The Land“, in dessen Rahmen auch die Arbeit von Parreno und Roche entstanden ist, die ich im vorigen Abschnitt besprochen habe.

Nach einer Ausstellung in Stockholm, für die Tiravanija einfache Häuser entworfen hatte, wurden diese abgebaut und das Baumaterial in den Norden von Thailand transportiert, wo die Häuser wiederaufgebaut wurden. Dadurch ist eine Art Kommune gegründet worden, die landwirtschaftlich arbeitet und ökologisch orientiert ist. Mit der Zeit wurden Kolleginnen und Freundinnen – so wie Parreno und Roche – eingeladen, um vor Ort neben seinen eigenen künstlerischen Arbeiten weitere Projekte anzustoßen. Als Teil künstlerischer Performances hat Tiravanija beispielsweise für Besucherinnen gekocht und damit versucht, die Barriere zwischen Kunst und Leben zu überwinden.⁵⁴

Lind schreibt, dass Tiravanija Architektur und Design als Werkzeuge für seine Kunst nutzt. Sie findet diese Haltung pragmatisch und ist der Meinung, dass man dabei die Koexistenz von sonst separaten Disziplinen akzeptiert: die Künstlerinnen erkennen, dass wenn Kunst mit ihrer Umgebung in Verbindung kommt, ein Austausch stattfindet, der für alle Konsequenzen mitbringt. Bei solchen Arbeiten ist das Überqueren der Grenze nicht an sich das Ziel, sondern eine Grundvoraussetzung, um sinnvoll arbeiten zu können. Sie ist der Meinung, dass Künstlerinnen beim Annähern der Disziplinen Erkenntnisse für sich und ihre Arbeit mitnehmen, die eine allgemeine Bereicherung für die Kunst darstellen. Aber auch für die anderen Disziplinen bringt dieser Austausch einen Mehrwert, da sie dabei voneinander lernen, und ihren Kontext ausbauen, ohne ihre eigentliche Identität zu verlieren.⁵⁵

53 (Lind 2010).

54 (Moderna Museet 2000).

55 (Lind 2010).

Ein weiteres Beispiel von Praxen an der Schnittstelle Architektur und zeitgenössische Kunst bilden die Architekturen, die aus skulpturalen Räumen bestehen. Das sind nach Bjone avantgardistische Gebäude, die die geschwungenen und gewundenen Oberflächen künstlerischer Plastik übernehmen. Diese Entwicklung lässt sich seiner Meinung nach unmittelbar mit der heute verfügbaren Computersoftware begründen, da diese es erlaubt, komplexe Formen darzustellen und sie in Einzelteile aufzulösen, die baubare parametrische Komponenten ergeben.⁵⁶ Am Beispiel des Guggenheim-Museum in Bilbao von Frank Gehry, das 1997 fertiggestellt wurde, erklärt er, wie die traditionelle Beziehung zwischen Architektur und Kunst, die eine zwischen Figur und Hintergrund war, in den letzten Jahren zu einer von Figur zu Figur geworden ist. Im konkreten Fall war eine Anforderung an den architektonischen Entwurf, eine Skulptur von Claes Oldenburgs und Coosje van Bruggens sowie eine von Richard Serra in das Museum zu integrieren. Der Raum um diese Skulpturen herum, nimmt die Formsprache dieser auf, interpretiert sie neu und bildet somit eine Architektur, die mit den Skulpturen in intensivem Austausch steht, was zur gegenseitigen Verstärkung des Affekts führt.⁵⁷ Neben der Skulptur, die zur Architektur wird, begegnet man in den letzten Jahren immer öfter dem Phänomen objekthafter Fassaden an Bauten. Ein Jahrhundert nach der Veröffentlichung von *Ornament und Verbrechen* von Adolf Loos, nutzen Architektinnen digitale Technologien, um aufwendige Dekorationen zu schaffen, schreibt der Architekturautor Douglas Murphy. Mithilfe von 3D-Scannern und -Printern können von jedem Objekt digitale Kopien oder zweidimensionale Repräsentationen erstellt und in beliebigen Maßstäben re-produziert werden.⁵⁸ Die durch diese Methode entstandenen Fassaden sind inzwischen keine Einzelheiten mehr, was Fragen der Ästhetik und Rechtfertigung der Nutzung von Ornamenten wieder aktuell werden lassen. Schon John Ruskin setzte sich im 19. Jahrhundert mit diesem Thema auseinander und war der Meinung, dass bei der Architektur sorgfältig mit dem Ornament umgegangen werden sollte. Seine Forderungen an die materialgerechte Verwendung von Baumaterialien und Ehrlichkeit in konstruktiver Hinsicht waren dabei kein Gegensatz zum Ornament, das er bei guter Architektur für nötig hielt. So war er beispielsweise vom reizvollen Kontrast zwischen den flächigen Mauern und dem reich verzierten Maßwerk an der Fassade von Giotto's Campanile fasziniert und entwickelte selber Architekturornamente, die sich am Formenreichtum der Natur orientierten. Auch der Architekt,

56 (Bjone 2009).

57 (Bjone 2009).

58 (Murphy 2009).

Charles Holland, der selber ornamentvolle Fassaden für seine Bauten gestaltet, sieht bei diesem Umgang mit dem Ornament das Interesse von Architektinnen am Bild und argumentiert, dass die Architektinnen die Lust an der Auseinandersetzung mit dem Ornament wiederfinden. Diese Aussage bringt mich auf den Gedanken, dass bei dieser Art von Fassadengestaltung Architektinnen ein befreiendes Betätigungsfeld finden, wo alles möglich ist. Eine Eigenschaft, die Architektinnen oftmals selbst dem Bereich der bildenden Kunst zuschreiben.

Zwischenresumé: An Schnittstellen arbeiten

In dieser Kategorie untersuchte ich, wie Künstlerinnen die Architektur als Werkzeug nutzen, um etwas zu sagen beziehungsweise etwas zu demonstrieren. Dabei nutzen sie Architekturdarstellungen oder machen Architektur zu ihrem Objekt und inspirieren sich bei den Denk- und Arbeitsweisen der Architektinnen. Während Pieter Bruegel der Ältere mit der Darstellung des gescheiterten Turmbaus zu Babel moralische Botschaften transportiert, zeigt Matta-Clark in seiner Auseinandersetzung mit existierenden architektonischen Objekten die Ablehnung der institutionellen und räumlichen Begrenzung des Kunstbetriebs. Auf der anderen Seite nähern sich die Architektinnen der Kunst an, auf der anderen Seite übernehmen sie wie beim Beispiel des Guggenheim Museum in Bilbao den skulpturalen Raum und wenden ihn in ihrer eigenen Disziplin an.

24

WEGARBEITEN, LOSARBEITEN, AUF DER SUCHE NACH NEUEN TERRITORIEN

An diesem Punkt möchte ich eine weitere Stellungnahme von Maria Lind zu diesem Thema anführen, die eine zweite Option zu der im vorhergehenden Abschnitt besprochenen Herangehensweise darstellt. Für sie beinhaltet die Suche nach neuen Territorien den Wunsch nach einem allwissenden Renaissance-Mann; nach jemandem, der gleichzeitig Naturwissenschaftler, Künstler, Musiker und Architekt ist. Sie bezeichnet diese Haltung als romantisch-nostalgisch, da dessen ideologischer Ursprung ihrer Meinung nach bei romantischen Konzepten von Kreativität und künstlerischem Tun liegt. Das Ziel dieser Art von Praxis sei ein Zusammenfluss⁵⁹, der Grenzen

⁵⁹ Die Idee vom Zusammenfluss kann man mit dem Begriff Gesamtkunstwerk vergleichen. Entstanden im 18. Jahrhundert, in der Epoche der Romantik, bezeichnet der Begriff Gesamtkunstwerk ein Werk, in

zersprengen und die Praktizierende befreien soll.⁶⁰ Im Gegensatz zum –wie sie es nennt– pragmatischen Umgang mit anderen Disziplinen, ist hier die Idee von Vereinigung so wichtig, dass eine simuliert wird, falls es nicht gelungen ist.⁶¹

Ferner schreibt sie in einem Artikel zum Thema Überschreiten und Infragestellen, dass bei festgesetzten disziplinären Grenzen die Praktizierenden ständig Gefahr laufen, von den Systemen eingegliedert und geschluckt zu werden, mit denen sie in Kontakt kommen und dabei ihre eigene Identität verlieren.⁶² Ihre Angst wird nicht von allen geteilt. So suchen einige nach neuen Bezeichnungen für solche Praxen beziehungsweise neuen Identitäten für derart Praktizierende.

Im Folgenden werde ich auf eine neue Disziplin eingehen, die sich durch Betrachtungs- und Arbeitsweisen verschiedener Disziplinen wie Architektur, zeitgenössischer Kunst und Politik mit dem Raum beschäftigt und dabei einen kritischen Blick auf bestehende räumliche Praxen wirft.

Ein neuartiges Territorium: Critical Spatial Practice / kritische Raumpraxis

Die bekannte Soziologin Martina Löw zitiert in ihrem Artikel *Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn* Michel Foucault, der 1984 das letzte Jahrhundert als Jahrhundert des Raumes beschrieben hat.⁶³ Der *spatial turn* oder die „topografische Wende“ bezeichnet jenen Paradigmenwechsel in den Kultur- und Sozialwissenschaften, der den Raum als soziales Produkt wahrnimmt.⁶⁴ Löw schreibt, dass es vor und nach den beiden Weltkriegen zahlreiche Versuche gab, die Raumfrage grundsätzlich neu zu denken. Obwohl die Architektur bereits in Erich Schelling's Vorlesungen im Jahr 1859 als „Raumkunst“ bezeichnet wurde, setzte sich erst Ende des 19. Jahrhunderts August Schmarsow mit der Position durch, dass Architektur eine Raumgestalterin sei. Löw findet, dass dabei die Provokation im Umstand besteht, dass die Definition von

dem verschiedene Künste wie Musik, Dichtung, Tanz, Architektur und Malerei vereint sind. Das Wort wurde stark von Richard Wagner geprägt, der damit ein Zusammengehen und Zusammenwirken der einzelnen Künste zu einer Einheit, zu einem totalitären Kunstereignis meinte, bei dem die Bestandteile sich notwendig ergänzen (Frech, 1999).

60 (Lind 2010).

61 “In academic terms, this is inter- and transdisciplinarity rather than multidisciplinary. Here, total fusion is a goal itself, and if that fusion is not apparent enough, it can also be staged” (Lind 2010).

62 (Lind 2007).

63 (Foucault 1984, zitiert nach Löw 2015).

64 (Wikipedia “Spatial Turn”).

Architekturenals „Raum“ nicht mehr erlaubt, zwischen einer Schneehütte des Eskimos oder dem Pantheon zu unterscheiden. Gleichzeitig entstand durch diese Annäherung die Vorstellung, dass der Raum der Kolonial- und Imperialpolitik verteidigt, erobert und erweitert werden soll und dass sich seine Grenzen nach innen homogen und nach außen heterogen definieren lassen.⁶⁵

Die Geographen David Harvey, Doreen Massey und Edward Soja argumentierten für die Bedeutung des Raums bei der Herstellung von sozialen Beziehungen und befassten sich mit dem Werk des Philosophen Henri Lefebvre,⁶⁶ der 1974 in *La Production de l'Espace* folgendes schrieb: „(Gesellschaftlicher) Raum ist ein (gesellschaftliches) Produkt. (...) Der so produzierte Raum dient auch als Werkzeug des Denkens und Handelns; neben einem Produktionsmittel ist er auch ein Mittel zur Kontrolle und damit der Herrschaft, der Macht.“⁶⁷

Diese Annäherung an das Thema Raum hat auch in weiteren Disziplinen ihre Reflexionen gefunden und neue Arbeitsbereiche mit sich gebracht. Das Forschungsfeld Urbanistik kann beispielsweise dazugezählt werden, obwohl seine Anfänge viel weiter zurückgehen. Diese Disziplin befasst sich mit der Erforschung und Beschreibung von Städten unter sozialen, historischen, ökologischen, wirtschaftlichen, politischen, kulturellen und städtebaulichen Gesichtspunkten. Öfters arbeiten Architektinnen, Städteplanerinnen und Soziologinnen in interdisziplinären Forschungsprojekten, wodurch Geistes-, Natur- und Sozialwissenschaften mit Ingenieurwissenschaften verbunden werden.

In dem 1995 erschienenen Buch *Spatial Practices: Critical Explorations in Social/Spatial Theory* erkunden die Stadttheoretikerinnen Helen Liggett und David C. Perry die Potentiale der Raumpraxis anhand der Beiträge von Wissenschaftlerinnen aus Politikwissenschaft, Geographie, Stadtforschung und Planung und prägen dabei den Begriff *spatial practice*. Die Kapitel behandeln unterschiedliche Themen wie Geographie und urbane Studien, Archäologie, sowie die Geschichte und Strategie der Planung, Theorien der kapitalistischen Entwicklung und Produktionsweisen und letztlich Stadtplanung. Dabei definieren sie den Begriff des Raums nach dem oben erwähnten

65 (Löw 2015).

66 (Rendell 2008).

67 (Lefebvre 2011, zitiert nach Miessen 2016).

Ansatz von Lefebvre und die Praxis im Sinne von Deleuze,⁶⁸ wonach zwei Praxen durch eine Theorie miteinander verbunden werden ohne ihre Brauchbarkeit und Erweiterbarkeit einzubüßen, während die Praxis von einem theoretischen Punkt zum anderen überleitet.⁶⁹

Jane Rendell, Architektin und Architekturtheoretikerin, nutzt 2003 in einem Artikel den Begriff *critical spatial practice* beziehungsweise kritische räumliche Praxis, in dem sie untersucht, wie Theorien und Praktiken einer Disziplin benutzt werden können, um eine andere zu erforschen und durch diesen Prozess neue Arten des Wissens zu produzieren. Sie setzt sich seit Jahren unter anderem als Lehrende mit *public art* auseinander und bezeichnet diese als eine interdisziplinäre Praxis, die nicht als Design aber auch nicht als zeitgenössische Kunst definiert sein will. Sie argumentiert, dass wenn Design – worunter sie auch die Architektur zählt - öfters als Reaktion auf konkrete Probleme bzw. Aufgabenstellungen entsteht und sich Kunst durch ihre Unabhängigkeit von solchen Rahmenbedingungen auszeichnet, dann liegt *public art* irgendwo zwischen den beiden, aber außerhalb ihrer Grenzen.

Aus diesen Überlegungen heraus, erarbeitet sie den Begriff *critical spatial practice*, der eine Praxis definieren soll, die sich über die Grenzen von Architektur und Kunst mit Fragen von privat und öffentlich, sowie sozial und ästhetisch auseinandersetzt und dabei nicht nur eine kritische Annäherung vornimmt, sondern auch den räumlichen Aspekt dieser Grenzüberquerungen unterstreicht. Drei Jahre später, in ihrem Buch *Art and Architecture: A Place Between* aus dem Jahr 2008, konkretisiert sie den Begriff *critical spatial practice*, in dem sie Arbeiten unter die Lupe nimmt, die aus der Überlappung von Architektur und zeitgenössischer Kunst eine kritische Auseinandersetzung mit dem Raum beabsichtigen. So schreibt sie unter anderem über die Arbeit *Blur* von Diller + Scofidio, die eine gigantische Wolke ist, die für die 6. Schweizer Landesausstellung im Jahr 2002 entworfen wurde. Es war nach Rendell der erste Versuch, aus Dampf Architektur zu machen. Durch diese Arbeit üben Diller und Scofidio Kritik an der Expo, die den Besucherinnen visuelle Spektakel verspricht. Rendell sieht die Kritik als gelungen, da diese Architektur nicht als visuelles Spektakel, sondern vielmehr als Atmosphäre konzipiert ist, auf die man sich einlassen muss, um sie wahrnehmen zu können.⁷⁰

68 (Ligget et al. 1995).

69 „Theorie ist genau wie ein Werkzeugkasten. Sie hat nicht mit dem Signifikanten zu tun... Sie muss brauchbar sein und funktionieren. Und zwar nicht für sich selbst. Wenn es niemanden gibt, der sich ihrer bedient - angefangen beim Theoretiker selbst, der dann aufhört, ein solcher zu sein -, dann heißt das, dass sie nichts taugt oder ihre Zeit noch nicht gekommen ist. Auf eine Theorie greift man nicht zurück, man stellt andere auf oder hat schon eine.“ (Lapoujade 2003, zitiert nach Hanselmann 2016).

70 (Rendell 2008).

Diller und Scofidio bezeichnen sich als ein interdisziplinäres Designbüro, bei deren Arbeit gut zu erkennen ist, dass sie mit einer Mischung aus Methoden und Themen aus Architektur, Performance und bildender Kunst Ergebnisse kreieren, die nach Definitionen verlangen, die mit den jeweiligen Ausgangsdisziplinen nicht mehr bedient werden können.

Seit der Prägung des Begriffs der *critical spatial practice* wird er von einer Reihe von Theoretikerinnen und Autorinnen als Benennung von inter- oder transdisziplinären Praxen benutzt.

Markus Miessen, Architekt und Autor, untersucht ebenfalls diese Art von Praxis und ist der Meinung, dass kritische Raumpraxis mehr als eine Praxis und mehr als eine Kritik sei. Sie gehe forschend über allgemein definierte Grenzen und Urteile hinaus. Während sich seine Praxis neben konventionellen auch an immateriellen Produkten orientiert, sollen vorhandene 'Protokolle' kritisch betrachtet, in Frage gestellt und nach möglichst vielen Aspekten untersucht werden.⁷¹

Mit der Publikationsreihe, die 2012 mit dem ersten Buch *What is Critical Spatial Practice?* begonnen hat, untersuchen die Herausgeber Markus Miessen und Nikolaus Hirsch verschiedene Arbeits- und Annäherungsweisen, die man als Antwort auf diese Frage geben könnte. Sie schaffen einen Raum für jene Praktizierenden, die durch ihre eigenen Werkzeuge und Praxen diesen Begriff für sich zu definieren suchen und ihn damit auch allgemein bereichern. Die Werkzeuge reichen dabei von klassischen Architektur- und Städtebauentwürfen bis zu Dialogen, Manifesten, fiktionalen Narrativen, investigativem Journalismus und künstlerischen Interventionen. Die Herausgeber sind der Überzeugung, dass die kritische Raumpraxis neben der Forschung und Reflexion auch eine Form des Publizierens ermöglicht, die im Gegensatz zu früheren Architekturpublikationen, die ausschließlich das Gemachte dargestellt haben, Diskussionen anregen und Feedbacks ermöglichen.⁷²

So schreibt Keller Easterling, Architektin und Urbanistin, in der 4. Nummer dieser Reihe mit dem Titel *Subtraction* über ihre Forschung zum Thema Abbau von Gebäuden und den ökonomischen und politischen Hintergründen dazu. Sie untersucht die Geschichte des Abbruchs im städtischen Raum und die mächtige Industrie, die heute hinter diesem weltweiten Phänomen steckt.⁷³

71 (Miessen 2016).

72 (Hirsch et al. 2012).

73 (Easterling 2014).

In einer anderen Nummer mit dem Titel „Displacements: Architecture and Refugee“, erkundet Andrew Herscher, Architekt und Architekturhistoriker, den Zusammenhang zwischen Massenvertreibung und Architektur im 20. Jahrhundert bis heute.⁷⁴ Der Flüchtling wird dabei als das politische Subjekt unserer Zeit ins Zentrum seiner Untersuchung gestellt und die Geschichte der Architektur als Geschichte der Flüchtlinge erzählt.

Die Praxis einer Künstlerin wird in einer weiteren Nummer vorgestellt. *The Proposal*, handelt von einer Arbeit von Jill Magid, die sich mit dem Vermächtnis des Pritzker-Preisträgers Luis Barragán beschäftigt und darauf basierend die Formen von Macht, öffentlichem Zugang und Copyright in Frage stellt. Das professionelle Archiv von Barragán befindet sich im Besitz der Barragán Foundation, deren Räumlichkeiten in der Vitra-Zentrale für die Öffentlichkeit aber nicht zugänglich sind. Als Gegenleistung für die Rückkehr des Archivs nach Mexico, bietet die Künstlerin der Direktorin der Barragán Foundation, die gleichzeitig Besitzerin des Archivs ist, einen goldenen Ring an, der mit einem Diamanten verziert und aus einer kleinen Menge von Barragáns eingeäscherten Überresten gemacht worden ist. In ihren Arbeiten beschäftigt sich Magid mit Schnittstellen von psychologischen und juristischen Gegebenheiten, nationaler Identität, und internationalem Eigentums- und Urheberrecht.⁷⁵ Bei *The Proposal* stellt sie durch die Auseinandersetzung mit dem Werk eines bekannten Architekten Fragen nach institutionellem und privaten Besitztum sowie familiärer und nationaler Zugehörigkeit.

Praktizierende, die über die Grenzen ihrer Disziplin hinaus arbeiten nennt Miessen *Crossbencher*. In seinem Buch „Crossbenching“ schreibt er, dass der *Crossbencher* als Anwalt verstanden werden kann, als jemand, der Probleme durch einen räumlichen Handlungsrahmen lesen, analysieren und kommunizieren kann und dadurch eigene Arbeitsschritte gestaltet.⁷⁶ Darüber hinaus reagiert er in diesem Buch auf Maria Lind, die –wie im vorigen Abschnitt erwähnt– bei grenzübergreifenden Arbeiten eine Gefahr für die Praktizierende sieht, geschluckt und in die Systeme eingegliedert zu werden.⁷⁷ Miessen argumentiert, dass geschluckt zu werden für den *Crossbencher* keine Gefahr beziehungsweise kein Hindernis darstellt, sondern sogar eine Möglichkeit mit sich bringt, die diskursive Basis durch Inputs aus verschiedenen Disziplinen zu erweitern.⁷⁸

74 (Herscher 2017).

75 (San Francisco Art Institute 2016).

76 (Miessen 2016).

77 (Lind 2007, zitiert nach Miessen 2016).

78 (Miessen 2016).

Zwischenresumé: Wegarbeiten, losarbeiten, auf der Suche nach neuen Territorien

In dieser Kategorie werden Disziplinen besprochen, die durch Überschreiten und Infragestellen von festgesetzten disziplinären Grenzen entstanden sind. Als Beispiele werden Urbanistik, *public art* und letztlich *critical spatial practice* eingebracht, die sich um den Begriff des Raums bilden. Während in der Urbanistik Praktizierende aus Geistes-, Natur-, Sozial- und Ingenieurwissenschaften in inter- oder transdisziplinären Gruppen zusammenarbeiten beziehungsweise sich der Werkzeuge aus einem Pool unterschiedlicher Disziplinen bedienen, sind es bei *public art* Architektur und zeitgenössische Kunst, deren Zusammenspiel einen neuen Bereich kreiert, der nicht ausschließlich einer der beiden Ausgangsdisziplinen zugeordnet werden kann. Auch beim der *critical spatial practice* ist zu sehen, dass der Raum mit seinem vielschichtigen Charakter, der soziale, historische, ökologische, wirtschaftliche, politische und kulturelle Facetten hat, das Untersuchungsthema und Bearbeitungsobjekt mehrerer Disziplinen sein kann.

RESUMÉ

Obwohl sich die Definitionen von Architektur und Kunst im Laufe der Zeit änderten und sich die Stellung der beiden Disziplinen und das Berufsbild der Praktizierenden in ständigem Wandel befinden, blieben sie eng miteinander verbunden.

Aktuell zeigt sich der Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst in unterschiedlichen Formen. Die Formen des Zusammenspiels können in Kategorien gegliedert werden.

Die erste Kategorie bilden Arbeiten beziehungsweise Praxen, bei denen Architektinnen beziehungsweise Künstlerinnen mit den Denk- und Arbeitsweisen ihrer eigenen Disziplin auf die andere reagieren, die Grenzen und Rollenverteilung aber klar definiert bleiben. Unter die zweite Kategorie fallen Arbeiten, bei denen die Praktizierenden Denk- und Arbeitsweisen aber auch Themen und Ansätze, die der anderen zugeschrieben werden in ihre eigene hineinnehmen und anwenden. Die letzte Kategorie bilden Arbeiten, bei denen Übernahme von Themen, Ansätzen, Denk- und Arbeitsweisen von Architektur oder zeitgenössischer Kunst aber auch anderen Disziplinen dazu führen, dass daraus eine andere beziehungsweise neue Disziplin entsteht.

Fallstudie - Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg

In diesem Kapitel werden zunächst die zuvor theoretisch erläuterten Tendenzen und damit verbundenen Beispiele zum Nexus von Architektur und zeitgenössischer Kunst vor dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung und aktuellen Situation der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg untersucht. Diese Institution hat es seit ihrer Gründung geschafft, schnell auf aktuelle Entwicklungen der Kunst- und Architekturszene zu reagieren und das Geschehen mitzugestalten.

Dieser analytischen Recherche folgte eine methodische Auseinandersetzung im Rahmen meiner Teilnahme an der Sommerakademie, die ich als künstlerisches Forschungsprojekt zu gestalten versuchte und mir am Ende die Frage stellte, ob mir das gelungen ist. Dabei wird die Sommerakademie zum Kontext, in dem ich einen persönlichen Zugang zu Fragestellungen der vorliegenden Arbeit suche. Es ging mir in erster Linie darum, mit einer selbst entwickelten Methode eine Arbeit zu kreieren, die mir einen ersten Versuch erlaubt, das Zusammenspiel von Architektur und zeitgenössischer Kunst für meine zukünftige Praxis zu definieren.

TEIL 1 - ARCHITEKTUR AN DER INTERNATIONALEN SOMMERAKADEMIE FÜR BILDENDE KUNST SALZBURG

Allgemeines zur Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg

Die Gründung der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg hat ihre Wurzeln schon am Anfang des 20. Jahrhunderts. Unter anderem forderte der Künstler Anton Faistauer eine Landesgalerie zusammen mit einer Kunstakademie in Salzburg, die er als eine Erweiterung der Ideen und Institutionen gesehen hatte, die in den 1840er Jahre entstanden sind und 1841, mit der Gründung des Mozarteum zum 50. Todestag von Wolfgang Amadeus Mozart einen ersten Höhepunkt erreicht hatten und die Stadt bis heute prägen. Die im Jahr 1919 vom Architekten Georg Schmidhammer gegründete private Künstlerwerkstätte für Kunst und Mode im Zentrum der Stadt Salzburg war ein erster Schritt in diese Richtung.⁷⁹

Erst Jahre später, 1949 griff der Kunsthändler Friedrich Welz die Idee einer Akademie wieder auf. Welz hatte 1933 die Bilderrahmenhandlung seines Vaters übernommen und zur Galerie Welz ausgebaut. Nach der Befreiung der Stadt durch die Alliierten wurde er wegen seiner Beteiligung und seinem Profit an den Kunstraubzügen des nationalsozialistischen Regimes inhaftiert und nach Glasenbach geschickt, wo er zwei Jahre im Entnazifizierungslager verbringen musste.⁸⁰ Nach seiner Rückkehr nahm er seine geschäftlichen Tätigkeiten wieder auf und startete eine Korrespondenz mit Oskar Kokoschka, dessen Arbeiten er schon vor dem Krieg in seiner Galerie gezeigt hatte. Welz wollte Kokoschka einerseits als Künstler für seine

⁷⁹ (Amanshauser 2016).

⁸⁰ (Fritz 2013).

Galerie wieder gewinnen und ihn andererseits als Leiter der geplanten Kunstakademie in Stellung bringen.⁸¹

Oskar Kokoschka wollte nach vielen Jahren im Exil zurück nach Österreich, hat sich aber für eine ganzjährige Akademie nicht interessiert. Er hat Welz von Anfang an klargemacht, dass er maximal vier bis sechs Wochen pro Jahr unterrichten wolle, um den Rest seiner Zeit für seine künstlerische Tätigkeit zu haben. So wurde aus der Idee einer ganzjährigen Akademie eine Sommerakademie, die schon 1950 von Landeshauptmann Dr. Josef Klaus für den darauffolgenden Sommer angekündigt wurde. Dieser Plan konnte aber nicht umgesetzt werden, da plötzlich die Festung Hohensalzburg nicht mehr als Sitz zur Verfügung stand. Dieser Umstand schadete auch der persönlichen Beziehung zwischen Kokoschka und Welz, wodurch sich die Gründung der Akademie bis zum Sommer 1953 verzögerte.⁸²

Der Grund, warum Welz unbedingt Kokoschka als Leiter der Akademie haben wollte, lag nach Martin Fritz, dem österreichischen Kurator, an seinem finanziellen Interesse. Eine internationale Akademie mit der Leitung eines großen Namens wie Kokoschka, den er in seiner eigenen Galerie vertritt, würde also nicht nur die Kulturszene in Salzburg beleben, sondern auch ihm als Kunsthändler und seiner Wichtigkeit in der Szene zugutekommen.⁸³ Weiters zitiert er Fritz Koller, der zu Friedrich Welz meinte: „Wo immer er scheinbar getrieben von idealistischen Motiven austrat, sah er weiter als alle anderen die Chance zu persönlichem Gewinn voraus, die er zu gegebener Zeit ergreifen würde.“⁸⁴ Trotz seiner Rolle in der Kulturszene zur Zeit des nationalsozialistischen Regimes, schaffte es Friedrich Welz von Ende der 1940er-bis Ende der 1970er-Jahre der wichtigste und einflussreichste Akteur im Feld der bildenden Kunst in Salzburg zu bleiben.⁸⁵ Die Schenkung seines Kunstbesitzes an die Stadt Salzburg im Jahr 1978, der erst 2004 durch die Eröffnung des Museums für Moderne Kunst am Mönchsberg gezeigt werden konnte, zeigt nach Fritz ebenso das nachhaltige Wirken von Welz wie bei der Sommerakademie.⁸⁶

Am 22. Juli 1953 wurde schließlich die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst mit einer großen Feier eröffnet. In diesem Jahr waren es 44 Teilnehmende, die den eigenen Kurs von Kokoschka's

81 (Amanshauser 2016).

82 (Wally 2003).

83 (Fritz 2013).

84 (Koller 2000, zitiert nach Fritz 2013: 17).

85 (Amanshauser 2016).

86 (Fritz 2013).

Schule des Sehens absolviert haben. Dieser Name war ein Indiz für seinen Bildungsbegriff, der der Anschauung und dem „mit eigenen Augen sehen“ eine größere Bedeutung gab als der darauf aufbauenden bildnerischen Ausarbeitung. Seine Studierenden sollten vor allem bei ihren Beobachtungen, den Menschen als das Maß aller Dinge sehen und in ihren Konzepten diese Auseinandersetzung reflektieren.⁸⁷ Kokoschka grenzte sein Konzept von der Sommerakademie von jenem einer staatlichen Akademie mit zwei Argumenten ab. Erstens war seine Schule für alle Interessierten offen und nicht nur für Künstlerinnen und Kunststudierende. Auch Laien durften bei ihm studieren. Zweitens lehnte seine Schule den Akademismus ab, den er in den 1950er-Jahren vor allem in der Abstraktion sah.⁸⁸ Im Lehrprogramm der Sommerakademie war die Klasse von Kokoschka dominierend, die ein Jahr später durch die Klasse des ebenfalls gegenständlich arbeitenden Bildhauers Giacomo Manzu ergänzt wurde. Die Aussagen von Kokoschka gegen die Abstraktion der Nachkriegszeit fand in der Salzburger Kunstszene seine Vertrauten, in der zentrale Akteure noch bis in die 70er Jahre der Nachkriegsmoderne skeptisch gegenüber standen. Trotzdem wurde schon 1955 der Grafiker Slavi Soucek, der einer der ersten Vertreter der abstrakten Kunst in Salzburg war⁸⁹ in das Kursangebot aufgenommen. Diese Klasse bildete bis zum Abgang von Kokoschka eine Ausnahme, dessen „Vision des Sehens“ die antiabstrakte Haltung der Sommerakademie weiter prägen sollte.

1963 vollzog Kokoschka seinen Abgang, was für den administrativen Direktor Welz die Problematik der Nachfolge einbrachte. Nach einigen Überlegungen, wie man den Namen Kokoschkas auch nach seinem Abgang mit der Sommerakademie verbinden könnte, spürte Welz, dass die Frage von Kokoschka's Nachfolge eine Änderung in der Organisationsstruktur der Sommerakademie mit sich bringen und somit zu seinen Ungunsten ausgehen könnte. Unter anderem aus diesem Grund kündigte er und übergab seine Stelle an Hermann Stuppäck, der damals als freier Journalist arbeitete und einen guten Ruf als kunstinteressierter Autor in der Salzburger Kulturszene genoss. Nach dem Studium des Welthandels wandte sich Stuppäck im Laufe der 1930er Jahre der Lyrik und gleichzeitig

87 „(...) in dem der direkten „Anschauung“ und dem „mit eigenen Augen sehen“ eine höhere Bedeutung zukam (...). Im Programm des ersten Sommers findet sich in Versalien das Kokoschka-Zitat: „Der Mensch als das Maß aller Dinge, dies ist meine Devise für die Sommerakademie Salzburg.“ (Archiv ISBK, Ordner „Oskar Kokoschka + Sommerakademie, zitiert nach Fritz 2013: 19).

88 (Amanshauser 2016).

89 (AEIOU 2016).

dem Nationalsozialismus zu. Er veröffentlichte Lyrikbänder und war ein Mitglied der NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei). Seine Nachkriegskarriere basierte auf seinem Netzwerk aus dieser Zeit und seinen weiteren Kontakten aus dem Entnazifizierungslager Glasenbach, wo er vermutlich Friedrich Welz kennenlernte.⁹⁰ Unter seiner Leitung entwickelte sich die Sommerakademie von der „Kokoschkashow“⁹¹ zu einer Schule mit breiten Kursangeboten. Schon in seinem ersten Jahr fing er mit seinem Ausbau- und Reformprojekt an, das ein internationales Meisterkurssystem unter Einbeziehung nationaler Ministerien und der UNESCO vorsah und propagierte ein pluralistisches Konzept für die Sommerakademie, das „Gleichberechtigung des Ungleichartigen“ als Ziel hatte. Es gelang ihm gleich in seinem ersten Jahr, neben dem deutschen Maler Peiffer Watenphul und dem österreichischen Maler Rudolf Szyszkowitz, den griechisch-österreichischen Bildhauer Joannis Avramidis und den österreichischen Maler und Grafiker Kurt Moldowan als Lehrende zu gewinnen. Außerdem arbeitete der Zagreber Architekt Vladimir Turina in diesem Jahr ganz in der Tradition der Sommerakademie an städtebaulichen Problemen Salzburgs, während der Salzburger Künstler Slavi Soucek die Klassen für Grafik weiterführte. Das Seminar von Ernst Block zum Thema „Die Kunst im Maschinenzeitalter“ verstärkte die Signale, in welche Richtung die Sommerakademie die nächsten 17 Jahre gehen sollte.

Anfang 1070er Jahre entstand ein zusätzliches Angebot durch die Integration der *Dramatischen Werkstatt*⁹², die mit Regie, Bühnenbild und dramatischem Schreiben eine Erweiterung des Kursangebots Richtung darstellende Kunst bedeutete.

1976 wurde die erste Klasse für Fotografie eingerichtet, die vom amerikanischen Fotografen Douglas Stewart geleitet wurde. Zeitgleich wurde eine Klasse für Typografie eingeführt, die vom deutschen Schriftkünstler Herbert Post besetzt wurde und später in eine Klasse für Design umgewandelt wurde. Diese pragmatische Offenheit von Stuppäck, die allen Strömungen im Lehrprogramm einen Platz schaffte, bestimmte die Richtung für die Zukunft der Sommerakademie und die Idee einer dominanten Künstlerpersönlichkeit als führende Kraft verlor mit der Zeit an Bedeutung.

90 (Fritz 2013).

91 (Fritz 2013: 22).

92 „Die Dramatische Werkstatt wurde von Stadt und Land Salzburg 1957 als Ausbildungsstätte für dramatisches Schreiben gegründet“ Fritz 2013: 27).

Anfang der 80er Jahren fing man an, über den Nachfolger von Stuppäck zu reden, da er inzwischen 77 war und bald mit seiner Tätigkeit aufhören musste. Die Entscheidung fiel auf den in Frankfurt am Main geborenen Österreicher Wieland Schmid, der als Literatur- und Kunstkritiker in Wien und später Deutschland arbeitete. Neben ihm übernahm die Kunsthistorikerin Barbara Wally aus Österreich die Geschäftsführung, die später selber die Leiterin der Sommerakademie werden sollte. Die Zusammenarbeit der beiden sorgte dafür, dass der Sommerakademie der verspätete, aber überzeugende Anschluss an die Nachkriegsavantgarden von Köln, Berlin, Paris, Mailand und New York gelang. Um einen theoretisch anspruchsvolleren Akademiesbetrieb zu kreieren, wurden darüber hinaus ein Vortragssaal und eine Fachbibliothek errichtet.

Um die inzwischen als problematisch gesehene Tradition des Zusammenseins von Laien und Profis zu entschärfen, propagierte Schmid ein Zweistufenmodell. Dieses Modell sah vor, dass der eigentlichen Sommerakademie eine „Sommerschule“ vorgelagert werden sollte, die für Amateure, Kunstliebhaber und alle anderen Interessierten gedacht war. Obwohl diese Pläne schon veröffentlicht worden waren, wurden sie nicht verwirklicht und nie mehr wieder aufgegriffen.

Nachdem die Renovierungs- und Konsolidierungsarbeiten in der ersten Hälfte der 1980er Jahre vorbei waren, konnte sich die Sommerakademie nochmals dem schon von Stuppäck eingeführten Nebeneinander der divergierenden Kunstauffassungen widmen. Neben international etablierten Künstlern wie dem Schweizer Daniel Spoerri, dem schottischen Bildhauer Eduardo Paolozzi oder dem dänischen Künstler Per Kirkeby, sorgten auch österreichische Künstlern für ein abwechslungsreiches Nebeneinander.

Es fällt auch in diese Zeit, dass zum ersten Mal Klassen zu Konzeptkunst, Performance, Installation und ortsspezifischer Kunst angeboten wurden, die erst mit einem Jahrzehnt Verspätung ihren Platz in Salzburg gefunden haben. Die erste Klasse zur Performance namens *Experimentelle Performance* wurde vom amerikanischen Künstler Allan Kaprow geleitet, der den Begriff *Happenings* Ende der 1950er Jahre kreierte und entwickelte. Weiters unterrichtete der deutsche Künstler Günther Uecker, dessen Kurstitel zum ersten Mal den Begriff *Konzeptkunst* beinhaltete.

Auch Frauen als Lehrende waren eine Neuerung aus dieser Zeit. Die deutsche Fotografin Verena von Gagern war im Jahr 1981 die erste

Professorin, die im Rahmen der Sommerakademie eine Klasse leitete. Die damit angekündigte Frauenförderung führte dazu, dass allmählich ein ausgewogenes Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen Lehrenden erreicht wurde.

Neben der französischen Malerin Bernadette Bour 1984, leiteten unter anderen die Amerikanerinnen Nan Goldin und Lorraine O'Grady, sowie die in England geborene Friedl Kubelka Klassen für Fotografie. Von 1990 bis 1999 unterrichteten die amerikanische Künstlerin Ellen Cantor, die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT und Paloma Navares aus Spanien in den Klassen für Videokunst.

2009 übernahm die Kunsthistorikerin und Kuratorin Hildegund Amanshauser die Leitung, die nach ihren Studien der Kunstgeschichte, klassischen Archäologie und Philosophie unter anderem als Kuratorin am Museum moderner Kunst in Wien arbeitete. Im gemeinsamen Vorwort für das Übergangsjahr 2009 schreiben Wally und Amanshauser, dass „Kontinuität und Innovation“ das Grundprinzip der Sommerakademie sei und auch das Konzept für die Zukunft bestimmen wird. Auf teils Jahrzehnte alte Kontinuitäten aufbauend, reagiert Amanshauser schnell auf das aktuelle Geschehen in der Kunst und sucht Bereicherungen des Kursprogramms in anderen Gesellschaftsbereichen. Ferner versucht sie durch progressive Lehrende klassische Formate neu zu konnotieren und die Grenzen zwischen praktischer und theoretischer Arbeit aufzuweichen.⁹³

Amanshauser schreibt in ihrem Artikel *Eine ganzjährige Kunstakademie für Salzburg?*, dass ein paar Entscheidungen von Kokoschka, es auch heute ermöglichen, das Konzept der Sommerakademie zu erneuern, erweitern und international attraktiv zu halten: die Festung Hohensalzburg als Ort der Sommerakademie, die zeitliche Begrenzung auf einige Wochen pro Jahr, die parallel zu den Salzburger Festspielen stattfinden, Internationalität unter Lehrenden sowie Teilnehmenden als oberstes Prinzip und letztlich die Zulassung aller Interessierten zum Studium.⁹⁴ Ihrer Meinung nach, sieht man bei den Gesprächen und Arbeiten mit Teilnehmenden keinen Unterschied zwischen Laien und Ausgebildeten. Die angebotenen Klassen seien anspruchsvoll, für die sich nur Menschen bewerben, die Herausforderungen auf sich nehmen.⁹⁵

93 (Fritz 2013).

94 (Amanshauser 2016).

95 aus dem Interview mit Hildegund Amanshauser (s. Anhang).

Heute bietet die Sommerakademie ca. 20 unterschiedlich lange Kurse mit internationalen Lehrenden für ca. 300 internationale Studierende.⁹⁶ An den zwei Kursorten Festung Hohensalzburg und Kiefer Steinbruch in Fürstenbrunn setzen sich renommierte Kunstschaffende, Kuratorinnen und Kritikerinnen in ihren Kursen mit der Produktion, Reflexion und Präsentation von Kunst auseinander und leiten Klassen für Malerei, Zeichnen, Grafik, Druck, Skulptur, Video, Fotografie, Installation, Performance, kuratorische Praxis und Schreiben über Kunst. Neben dem Unterricht im Rahmen der Klassen wird durch Mittagsgespräche, kunsthistorische und -theoretische Vorträge und Diskussionen, Vernissagen, Stadtpaziergänge etc. während den Aufenthalts der Lehrenden und Studierenden in Salzburg eine konzentrierte/intensive Atmosphäre der Auseinandersetzung und des Austauschs zwischen Akteuren geschaffen. Dabei entstehen neue Netzwerke, die oft ein Leben lang halten und in der heutigen Kunstwelt von großer Bedeutung sind.

Architekturklassen an der Sommerakademie

Seit ihrer Gründung führte die Sommerakademie als selbstverständlicher Teil des Kursprogramms eine Klasse für Architektur ein. Im Laufe der Jahre betreuten wichtige Architektinnen wie Clemens Holzmeister, Konrad Wachsmann, Roland Rainer, Jakob Berend Bakema und Pierre Vago junge Architektinnen aus der ganzen Welt. Neben ihren später berühmt gewordenen Teilnehmerinnen waren die Architekturklassen für ihr vielfältiges Themenspektrum bekannt, das das aktuelle Geschehen und die Diskussionen in der Szene reflektierte.

In den letzten Jahren sind allerdings Architekturklassen mit dem Fokus auf architektonische Gestaltung oder städtebauliche Aufgabestellungen aus dem Kursprogramm verschwunden. Diese Zäsur wird durch den Eintritt von Hildegund Amanshauser als Direktorin markiert, seit dem keine explizit als Architekturklasse ausgewiesenen Kurse angeboten werden.

Obwohl die Leitung von Amanshauser beispielsweise von Martin Fritz als traditionsvoll bezeichnet wird,⁹⁷ ist die Abwesenheit der

⁹⁶ (Amanshauser 2016).

⁹⁷ (Fritz 2013).

Architekturklassen eine große Änderung, die nicht bei allen Akteurinnen der Szene gut ankommt. In ihrem Interview bestätigt Amanshauser, dass sie dafür sehr oft angegriffen wird. Als Begründung dafür gibt sie an, dass sie der Meinung ist, dass sich die Sommerakademie auf ihre Kernkompetenz konzentrieren und ihr Kursangebot darauf aufbauen soll.⁹⁸ Ihre Aussage wird von Martin Fritz unterstützt, der die Abwesenheit der Architekturklassen als die richtige Entscheidung sieht. Im zugehörigen Text hilft die Konzentration des Kursangebots der Sommerakademie dabei, ihre Stellung kunsttheoretisch zu präzisieren und die Impulse der internationalen Kunstentwicklung betrachtend, Beziehungen mit anderen Gesellschaftsbereichen zu verstärken und dabei die diskursiven und kollaborativen Strategien dieser Felder zu übernehmen.⁹⁹

Wie die im vorigen Kapitel angeführte Studie zum Nexus Architektur und zeitgenössischer Kunst zeigt, ist der Aufgabenbereich der Architektinnen und damit jener der Architektur heute breitgefächert und steht in intensivem Zusammenhang mit weiteren gesellschaftlichen Bereichen. In diesem Sinne bin ich der Meinung, dass es der Sommerakademie eigentlich doch gelungen ist, den aktuellen Tendenzen im Diskurs um den Nexus von Architektur und zeitgenössischer Kunst zu folgen. Neue Arbeitsfelder für Architektinnen wie beispielsweise Urbanismus, community art oder Kunst im öffentlichen Raum, die sich mit architektonischen Themen wie Raum, Stadt und öffentlichen Räumen beschäftigen, wurden erkannt und haben einen Platz im Kursprogramm bekommen.

Im Folgenden gehe ich zunächst anhand konkreter Beispiele auf die geschichtliche Entwicklung der Architekturklassen seit der Gründung der Sommerakademie ein. Danach schaue ich mir Architekturklassen seit dem Eintritt von Amanshauser an, die zwar nicht explizit als solche ausgewiesen sind, meiner Meinung nach aber starken Architekturbezug aufweisen.

98 aus dem Interview mit Hildegund Amanshauser (s. Anhang).

99 (Fritz 2013).

GESCHICHTE DER ARCHITEKTURKLASSEN AN DER SOMMERAKADEMIE

Im Unterschied zu anderen Klassen an der Sommerakademie waren Architekturklassen ausschließlich an qualifizierte Architekturstudierende und deren Bedürfnisse gerichtet.

Nicht nur durch selektivere Zulassungsvoraussetzungen, sondern auch durch den Salzburgbezug unterschieden sich die Architekturklassen von anderen Klassen des Kursprogramms. Die Suche nach dem Anschluss an aktuelle Fragen des Salzburger Bau- und Planungsgeschehens war auf den Wunsch der Lokalpolitik zurückzuführen, dem mit den Themen der Architekturklassen am ehesten Rechnung getragen werden konnte. Der Bezug zum Standort wurde im Laufe der Zeit ein derart wichtiger Faktor für die Entscheidungen der Geldgeberinnen der Sommerakademie, dass der damalige Leiter Stuppäck im Jahr 1964 ankündete, „den Hauptakzent, der bisher auf Malerei lag, auf die Architektur als die umfassendste künstlerische Disziplin zu verlegen.“¹⁰⁰

42

Der Salzburgbezug erfolgte über drei Themen, die ich im Folgenden zur Gliederung der Beispiele für Architekturklassen nutzen werde.

1. Städtebauliche Aufgabenstellungen in der Stadt Salzburg
2. Ortspezifische Kulturbauten in der Stadt Salzburg
3. Öffentlicher Raum

Städtebauliche Aufgabenstellungen in der Stadt Salzburg

Von Anfang an kreisten die Themen der Architekturklassen vorwiegend um städtebauliche und architektonische Probleme, die mit dem Wachstum und der Struktur von Salzburg sowie der Situation der Altstadt zusammenhingen.

Das erste Jahr der Sommerakademie 1953 war auch das erste Jahr der Architekturklasse. Der Leiter der Klasse war Hans Hofmann aus Zürich. Sein Lehrprogramm ließ eine schweizerische Mischung aus Pragmatismus und Kreativität erkennen. Im Rahmen dieser Klasse wurden zwei Projekte bearbeitet: Salzburg fußgängerfreundlich und ein neues

¹⁰⁰ (Stuppäck 1965, zitiert nach Fritz 2013: 29).

Wohngebiet für Salzburg. Vor allem die Konzepte für eine autofreie Altstadt waren für die damaligen Verhältnisse sehr progressiv und fanden Nachklang in der Lokalpolitik.¹⁰¹

Auch in 1960er Jahren lag der Fokus beim Städtebau als architektonische Fachdisziplin und die Architekturklassen beschäftigten sich mit zwei großen Problemen der Stadt Salzburg: die Stadterweiterung in die bislang unberührten stadtnahen Naturräume und den Kontroversen rund um die Altstadt. Die Protagonistinnen der Sommerakademie waren an diesen Diskussionen häufig beteiligt. So lud die Sommerakademie beispielsweise im Sommer 1967 alle Diskursbeteiligten zum *Altstadtkolloquium* ein, was dazu führte, dass auch die Jahre danach die Lehrenden und Studierenden der Sommerakademie als Ideenspenderinnen oder als Gesprächspartnerinnen von Medien, Politik und Fachöffentlichkeit Teil der Diskussionen blieben.¹⁰²

So erstellte Roland Rainer, der österreichische Architekt, 1962 mit seinen Studierenden Studien zur Flächenwidmungs- Grundflächen- und Straßenverkehrsplanung,¹⁰³ während der niederländische Architekt und Städteplaner Jakob Berend Bakema, der unter anderem am Wiederaufbau Rotterdams und als Redakteur der Zeitschrift *Forum* maßgeblich zur praktischen und theoretischen Fundierung von Wohn- und Städtebaukonzepten des architektonischen Strukturalismus beteiligt war,¹⁰⁴ mit seinen Studierenden ein Projekt zur Aufwertung der Salzach erarbeitete.¹⁰⁵

Im Sommer 1982 konzipierten die Studierenden unter der Leitung von Wilhelm Holzbauer und Gustav Peichl –beide österreichische Architekten– Projekte für die Neugestaltung einer Problemzone im Norden der Stadt, die zwischen Altstadt und modernen Wohnsiedlungen liegt. Es handelte sich um ein, vom Magistrat der Stadt Salzburg vorgegebenes Grundstück in Salzburg-Lehen, auf dem eine Wohnbebauung mit zwei Wohntürmen mit jeweils 10 und 7 Geschoßen vorgesehen war.¹⁰⁶ Auch im Vorjahr stellten die beiden Lehrenden eine strenge Aufgabenstellung an ihre Studierenden, die Nutzungsszenarien für ein im Besitz der Stadt Salzburgs befindliches Gebäude in der Altstadt erarbeiten sollten, das bereits Gegenstand heftiger Auseinandersetzungen war.¹⁰⁷

101 (Kurrent 2006).

102 (Kurrent 2006).

103 (Dachs et al. 1997).

104 (Fritz 2013).

105 (Dachs et al. 1997).

106 (Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg (1983).

107 Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg (1985).

In den Jahren 1999 und 2004 leitete die japanische Architektin Itsuko Hasegawa als erste Frau unter den Lehrenden für Architektur eine Klasse für Landschaftsarchitektur.¹⁰⁸

2001 haben sich die Studierenden der Klasse von Norbert Mayr mit dem Phänomen Speckgürtel beschäftigt. In dieser als interdisziplinäre Plattform angekündigten Klasse sollte der Weg vom Allgemeinen ins Besondere besritten werden: aus der Auseinandersetzung mit globalen Perspektiven dieses Phänomens sollten Strategien und Vorschläge für einen ausgewählten Standort in Salzburg erarbeitet werden, die sich mit raumplanerischen und regionalpolitischen Aspekten auseinandersetzen sollten. Die Arbeiten der Studierenden wurden in 3 Projekten zusammengefasst. *After Land* beschäftigte sich mit der Wechselbeziehung des umbauten Raums zwischen Altstadt und Peripherie, während *After Culture* sich mit dem Potential der Kultur, wirtschaftliche und gesellschaftliche Mehrwerte für die Stadt zu generieren beschäftigte. Das dritte Projekt *After Shopping* untersuchte die Divergenz zwischen Altstadt und Peripherie im Hinblick auf die Einkaufsangebote, die Touristinnen und Heimische voneinander trennen.¹⁰⁹

Ortspezifische Kulturbauten in der Stadt Salzburg

Neben der Bezugnahme auf städtebauliche Aufgaben stellte die Beschäftigung mit Kulturbauten schon in den ersten Jahren einen weiteren lokalspezifischen Schwerpunkt der Architekturklassen dar. Nach Martin Fritz kam das Interesse an Museums- und Kunsthallenplanungen von Welz und Stuppäck, die Sammler, Galeristen und Präsident des Kulturvereins waren.¹¹⁰

Zwischen 1956-1961 unterrichtete der deutsch-amerikanische Architekt Konrad Wachsmann, ein führender Vertreter der industriellen Baukultur, an der Sommerakademie und zählte zahlreiche, später einflussreiche, österreichische Architektinnen zu seinen Studierenden.¹¹¹ Seine Klassen waren von Werksbesuchen in der Umgebung und Vorträgen seiner alten Bekannten, wie dem Maler

108 (Fritz 2013).

109 (Held et al. 2003).

110 (Fritz 2013).

111 (Fritz 2013).

Johannes Itten, dem Konstrukteur Frei Otto oder dem Filmemacher Peter Kubelka begleitet. In seinem ersten Jahr war das Thema ein Musikhalle, eine große auskragende Überdachung in Holzkonstruktion, das als Gemeinschaftsprojekt der ganzen Klasse erarbeitet wurde. 1957 wurde wieder eine Musikhalle entworfen, die als Metallkonstruktion mit transparenten, beweglichen Wand- und Deckenelementen konzipiert war. Die Klasse von Wachsmann war ein Forschungslabor, das sich mit wissenschaftlich-technischen Neuerungen beschäftigte und am Ende mit einem neuartigen architektonischen Entwurf, exakten Plänen und großem Modell einen konkreten räumlichen Ausdruck fand.¹¹²

1963 erarbeitete der österreichische Architekt Roland Rainer mit seinen Studierenden ein Konzept für eine Universität zwischen Mönchsberg und Leopoldskron unter Einschluß des Bereichs des Nonntaler Altersheims, das für seine Klasse im Jahr davor ein städtebauliches Thema vorgab.¹¹³

1972 entwarfen die Studierenden des französischen Architekten Pierre Vago stadträumliche und typologische Grundlagen für ein Kulturzentrum. 1977, 1978 und 1980 war das Thema seiner Klasse die Planung eines lyrischen Theaters in Kooperation mit Bühnenbildkursen, die im Rahmen der Dramatischen Werkstatt stattfanden und mit den Salzburger Festspielen angeboten wurden.¹¹⁴

1984 war das ungelöste Problem eines Museumsneu- oder Erweiterungsbaues eines von drei Themen der Klasse, die vom österreichischen Architekturkritiker und Schriftsteller Friedrich Achleitner und dem Architekten Friedrich Kurrent angeboten wurden. Die Studierenden entwarfen Alternativen für das damalige Landesmuseum Carolino Augusteum, das heute Salzburg Museum heißt.¹¹⁵

Ein Jahr danach konzipierten die Studierenden des englischen Architekten Peter Cook ein Haus für einen Musiker, während der österreichische Architekt Johann Georg Gsteu 1986 viel Freiraum für Entwurfsphantasien gewährte und neben einem Sportklub für Behinderte, eine Spielhalle für Alternatives Theater und ein Zentrum des schlechten Geschmacks zur Auswahl stellte.

112 (Kurrent 2006).

113 (Dachs et al. 1997).

114 (Fritz 2013).

115 (Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg 1985).

Im Jahr 1991 waren „Orte der Kunst“ das Thema der gemeinsamen Klasse des österreichischen Architekten Hans Hollein und des japanischen Architekten Arata Isozaki. Die Studierenden sollten konventionelle Aktivitäten des Museums durchdenken und reorganisieren, während sie ein architektonisches System zu entwerfen hatten, das für die Kunstwerke eine geeignete Umgebung schaffen würde. Dafür standen drei Standorte zur Auswahl, zwei davon außerhalb von Salzburg beziehungsweise Österreich. Trotzdem war in der Aufgabenstellung der Schwerpunkt auf Salzburg gerichtet, in der betont wurde, dass die dramatische Landschaft und die malerische Stadtsilhouette nicht gestört werden sollen.¹¹⁶

Auch 1995 sollten die Studierenden der Architekturklasse unter der Leitung von Heinz Tesar ein Konzept für ein Kulturzentrum erarbeiten, das sich auf der Pernerinsel befinden und dadurch die Auseinandersetzung mit der konkreten Situation, nämlich den Bezug zum Wasser beinhalten sollte.¹¹⁷

Öffentlicher Raum

46

Einen weiteren Bezug zur Stadt Salzburg stellen die Klassen dar, die sich mit dem öffentlichen Raum beschäftigt haben.

Im Jahr 1986 wurde durch die Gründung des Steinbildhauer-Symposiums und die erstmalige Abhaltung eines Symposiums zur Kunst im öffentlichen Raum ein verändertes Verhältnis der Kunst zu den Orten ihrer Produktion und Vermittlung im Rahmen der Sommerakademie geschaffen. Dieses Symposium fand an der Universität Salzburg statt und war über den Rahmen der Sommerakademie hinaus zukunftsweisend für Salzburg und sein Verhältnis zur bildenden Kunst. Die Öffnung zur Stadt, ihren Potentialen und Ressourcen fernab der hochkulturellen Zentren sollte seitdem zum Thema vieler Klassen der Sommerakademie werden. Ab diesem Zeitpunkt beschäftigten sich die Studierenden mit Projekten im städtischen Außenraum und verwirklichten zahlreiche temporäre Interventionen zum Thema Stadt, Stadtgeschichte, Tourismus und anderen lokalen Aspekten, die häufig aus der verdichteten Kursatmosphäre entstanden sind.¹¹⁸

116 (Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg 1993).

117 (Rössler et al 1996).

118 (Fritz 2013).

ARCHITEKTURKLASSEN IN DEN LETZTEN JAHREN, DIE NICHT ALS SOLCHE AUSGEWIESEN WAREN

Die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum im Rahmen der Sommerakademie kann meiner Meinung nach als ein Übergang zu den Klassen betrachtet werden, die nicht mehr explizit als Architekturklassen ausgewiesen wurden. In diesen Klassen wurde der Architekturbezug auf unterschiedliche Weise hergestellt: So wurden einerseits Klassen angeboten, die sich mit Schnittstellen von Architektur und zeitgenössischer Kunst auseinandergesetzt haben. Einerseits beschäftigten sich Künstlerinnen mit Themen und Denkweisen aus der Architektur in künstlerischen Arbeiten. Andererseits wurden Klassen von Architektinnen angeboten, die sich entweder künstlerischer Methoden bei architektonischen Aufgabenstellungen bedient haben, oder die sich Architektur als Objekt ausgewählt und mit Werkzeugen aus weiteren Disziplinen wie Soziologie und Politik bearbeitet haben. Letztlich wurden Klassen in Arbeitsfeldern wie *public art* angeboten, die - wie im vorigen Kapitel besprochen - aus Grenzüberquerungen zwischen unterschiedlichen Disziplinen aber vor allem zwischen jener von Architektur und zeitgenössischer Kunst entstanden sind.

47

Im Gegensatz zum vorherigen Abschnitt verwende ich hier das Wort „Teilnehmende“ anstelle von „Studierende“, um den Unterschied zu betonen, dass das gegenständliche Lehrangebot nicht explizit an Architektinnen beziehungsweise Architekturstudierende gerichtet war.

Im Jahr 2010 boten die deutschen Künstlerinnen Alice Creischer und Andreas Siekmann einen Kurs zu Animationsfilmen aus Knetgummi an, bei dem von den Teilnehmenden erwartet wurde, „eine intensive skulpturale Erfahrung“ zu schaffen, die sich unter anderem mit Fragen zum öffentlichen Raum beschäftigen sollte.¹¹⁹ Creischer setzt sich in ihren Arbeiten aus Zeichnungen, Collagen, Malereien und Installationen mit historischen, ökonomischen und politischen Themen auseinander, während sich Siekmann in seinen langfristig angelegten Zeichnungsreihen, Filmen und architektonischen Modellen sehr oft mit der Privatisierung des öffentlichen Raums beschäftigt.¹²⁰ Ähnlich wie in den persönlichen Praxen der beiden Lehrenden, sollten sich die Teilnehmenden ihrer

119 (Summeracademy.at 2010b).

120 (Summeracademy.at 2010a).

gemeinsamen Klasse einem Thema zuwenden, das aus der Architektur kommt.

Eine ähnliche Aufgabenstellung stellte der deutsche Künstler Christoph Schäfer, der sich in seinen konzeptuellen Installationen mit Urbanismus, Jugendkultur, Gärten oder Themenparks beschäftigt,¹²¹ im darauffolgenden Jahr an seine Klasse für Zeichnung, in der sich die Teilnehmenden auf die Suche nach kleinen Abenteuern, Ausbrüchen aus der Stadt des Alltags, Expeditionen in unbekannte oder übersehene Bereiche der Stadt machen sollten. Durch diese Auseinandersetzungen sollte die Stadt mit visuellen Mitteln erforscht und decodiert werden.¹²²

Ein weiteres Beispiel für einen impliziten Architekturbezug bildet die Klasse der Landschaftsarchitektinnen Véronique Faucheur und Marc Pouzol aus dem Jahr 2011, die zusammen das *atelier le balto* in Berlin führen.¹²³ Die Klasse war in den Räumlichkeiten auf der Pernerinsel untergebracht, die auch den Ort der Aufgabenstellung bildete. Die Teilnehmenden sollten die Insel untersuchen und Konzepte entwickeln, um die Insel in eine Garteninsel zu verwandeln.¹²⁴ Ähnlich wie bei allen Beispielen dieses Kapitels mussten die Teilnehmenden dieser Klasse -im Unterschied zu Klassen des vorherigen Kapitels- keine ausgebildeten Architektinnen, Landschaftsarchitektinnen oder Raumplanerinnen sein. Bei dieser Klasse nutzten sie neben gängigen Werkzeugen für Planerinnen wie Plänen, Skizzen und technischen Zeichnungen auch künstlerische um ihre Ideen zu präsentieren. Darüber hinaus wurden künstlerische Arbeiten wie Installationen als Antwort auf die Problemstellungen kreiert.

Im Kursangebot von 2012 war Architektur explizit als Medium für die Klasse von Arno Brandlhuber und Christopher Roth angegeben. Die Klasse war an alle gerichtet, die „Interesse an Fragen der Raumproduktion“ hatten. Das Ziel war es, ausgehend von individuellen Infragestellungen zur eigenen Rolle als kulturelle Produzentinnen, Planerinnen, Architektinnen, Aktivistinnen, Künstlerinnen, Politologinnen, Soziologinnen, Vermesserinnen zusammen eine Art „Zeitgenossenschaft“ zu skizzieren.¹²⁵ Mit Hilfe von Denk- und Arbeitsweisen aus unterschiedlichen Disziplinen,

121 (Summeracademy.at 2011b).

122 (Summeracademy.at 2011c).

123 (Pouzol, Marc o.J.).

124 (Summeracademy.at 2011c).

125 (Summeracademy.at 2012)

sollte Architektur als Betrachtungsobjekt herangezogen und in Form einer Versammlung, Ausstellung oder eines Katalogs verschiedene Haltungen und Definitionen des Architekturfeldes erarbeitet werden.

Im gleichen Jahr waren weitere Klassen mit den Themen Stadt und öffentlicher Raum im Kursangebot zu finden. Während die österreichischen Künstlerinnen Sabine Bitter und Helmut Weber die Möglichkeiten der Wahrnehmung von Stadt, Architektur und urbanen Alltagssituationen mit den Mitteln fotografischer Bildproduktion untersuchten,¹²⁶ leitete der schweizerische Künstler Christian Philipp Müller einen Kurs zum öffentlichen Raum mit dem Titel „Handlungen mit Objekten im urbanen Raum, Performance und Skulptur“. Der Kurs bestand aus drei Teilen: dem Entwurf einer Handlung im öffentlichen Raum, der Ausarbeitung von skulpturalen Objekten und der Entwicklung von Dokumentationsformaten als künstlerische Form. Die Handlungen sollten für den urbanen Raum der Salzburger Altstadt konzipiert und an ausgewählten Orten zu ausgewählten Zeiten des Tages aufgeführt werden.¹²⁷ Die Arbeitsweisen dieser Klassen können meiner Meinung nach unter den Begriff *public art* zusammengefasst werden, auf den ich im letzten Abschnitt des Kapitels zum Nexus von Architektur und zeitgenössischer Kunst eingegangen bin.

In den nächsten Jahren wurden weitere Klassen zu *public art* angeboten. So leitete der polnische Künstler Robert Kusmirowski 2014 eine Klasse, in der sich die Teilnehmenden mit den Bewohnerinnen der Stadt Salzburg auseinandersetzen und dabei über Fragen der Öffentlichkeit, Privatisierung, Kommerzialisierung und Überregulierung nachdenken sollten.¹²⁸ Währenddessen untersuchte der deutsche Künstler Norbert Bisky im selben Jahr in seiner Klasse die negativen Aspekte des Phänomens Stadt als soziale Vermassung und was die Bilder einer solchen Vorstellung für die eigene Wahrnehmung der Stadt und darüber hinaus für die eigene Praxis als Kunstmachende bedeuten.¹²⁹ Anne Catherine Fleith, Michael Obrist, Mario Paintner, Richard Scheich und Peter Zoderer, die die Praxis *feld72* bilden und nach eigenen Angaben an der Schnittstelle von Architektur, angewandtem Urbanismus und Kunst operieren, leiteten 2015 und 2016 zwei weitere Klassen zur Kunst im öffentlichen Raum. Im ersten Jahr sollten sich die Teilnehmenden die Stadt Salzburg im Hinblick auf ihre Besonderheiten und den Umstand betrachten, dass sie jedes Jahr

126 (Summeracademy.at 2011d).

127 (Summeracademy.at 2011a).

128 (Summeracademy.at 2014b).

129 (Summeracademy.at 2014a).

zur Festspielzeit einen Ausnahmezustand erlebt und danach wieder in die Normalität zurückkehrt.¹³⁰ Im zweiten Jahr war das Thema, die Stadt Salzburg als einen Ort zu betrachten, an dem das Globale auf das Lokale und Regionale trifft, Identitäten als Marketing-Maßnahmen gesehen und verhandelt werden. Aus diesen Betrachtungspunkten heraus sollten die Teilnehmenden Interventionen, Installationen oder Performances konzipieren, die im öffentlichen Raum präsentiert werden und auf diese Besonderheiten der Stadt aufmerksam machen und dabei eine kritische Haltung ausdrücken sollten.¹³¹

RESUMÉ

Die Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg wurde 1953 von Oskar Kokoschka als „Schule des Sehens“ gegründet. Architektur war von Anfang an ein selbstverständlicher Teil des Kursangebots. Es wurden Klassen angeboten, die durch städtebauliche Aufgabenstellungen, ortsspezifische Kulturbauten und die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum auf die Gegebenheiten des Ortes Bezug nahmen.

Die neue Leitung unter Hildegund Amanshauser entschied sich, keine Architekturklassen mehr anzubieten, die sich mit architektonischer Gestaltung oder städtebaulichen Aufgabestellungen auseinandersetzen. Allerdings wurden allgemeinen Tendenzen folgend, Klassen angeboten, die weiterhin einen Architekturbezug haben. Diese sind in erster Linie Klassen, wo sich die Künstlerinnen mit Themen und Denkweisen aus der Architektur beschäftigten und dabei künstlerische Arbeiten entwickelt haben. Weiters wurden Klassen von Architektinnen angeboten, die sich einerseits künstlerischer Methoden bei architektonischen Aufgabenstellungen bedienten und andererseits Architektur als Objekt ausgewählt und dieses Objekt mit Werkzeugen aus weiteren Disziplinen wie Soziologie und Politik bearbeitet haben. Letztlich wurden Klassen in Arbeitsfeldern wie *public art*, angeboten, die aus Grenzüberquerungen zwischen unterschiedlichen Disziplinen aber vor allem Architektur und zeitgenössischer Kunst entstanden sind.

130 (feld72 2015: 7).

131 (Summeracademy.at 2016).

TEIL 2 - MEINE TEILNAHME AN DER INTERNATIONALEN SOMMERAKADEMIE FÜR BILDENDE KUNST SALZBURG

Das Ziel meiner Teilnahme an der Sommerakademie war es, einen persönlichen Zugang zu Fragestellungen der vorliegenden Arbeit zu entwickeln und dabei in erster Linie das Zusammenspiel von Architektur und zeitgenössischer Kunst für meine zukünftige Praxis zu untersuchen. Dafür nahm ich im Sommer 2017 an der Klasse des libanesischen Architekten und Schriftstellers Tony Chakar mit dem Titel *On seeking incuriously* teil.

Die Klasse

AUFGABENSTELLUNG DER KLASSE

Im Einführungstext für seine Klasse verweist Tony Chakar auf viele Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts wie Surrealismus und Situationistische Internationale, für die die Stadt das zentrale Objekt des Begehrens und der Produktion war. Nach ihm ist die Stadt heute nicht nur ein großes Faszinosum für Kunstschaffende, sondern wird selbst zur Arbeit oder zu einem Teil davon. Um diese geänderte Rolle der Stadt in der Kunstproduktion zu beobachten, sollten die Teilnehmenden „Stadt, Bild, Architektur, Poesie, Ideen – kurz, den vielen wundersamen Dingen, die uns allseits umgeben“ nachgehen. Neben der Auseinandersetzung mit dem Begriff Stadt im Allgemeinen, sollte im Rahmen der Klasse der Fokus konkret auf die Stadt Salzburg gerichtet werden. Bei dieser interdisziplinär und 'anti-spezialisiert' ausgerichteten Klasse, war jede Art des künstlerischen Mediums, vom einfachen Text, über Zeichnungen und Skizzen bis zu Installationen oder Performances willkommen.¹³²

Im Rahmen seines Kurses wollte Chakar die Teilnehmenden in seine Methoden einführen, wie man mit der *Stadt* beziehungsweise zum Thema *Stadt* arbeiten könnte. In Arbeitsgruppen sollte ein ausgesuchter Stadtteil von Salzburg begangen werden, um dabei auf *Dinge* zu stoßen, denen man

132 (Summeracademy.at 2017).

nachgehen und Fragen stellen kann. Aus dieser Auseinandersetzung heraus sollten dann Geschichten zu diesen ausgesuchten Akteurinnen des städtischen Raumes erarbeitet und im Rahmen einer Ausstellung auf eine selbst ausgewählte Weise präsentiert werden.

TONY CHAKAR

52 Tony Chakar ist ein ausgebildeter Architekt, der sich nach langer Praxis in einem Architekturbüro für's Schreiben und die zeitgenössische Kunst entschieden hat. Seit seinen ersten Interventionen im öffentlichen Raum untersucht er durch Schriften und öffentliche Reden, wie politische, mythologische und populäre Vorstellungen und Überzeugungen an Gebautem, Texten und Bildern reflektiert werden und wie diese sich überschneiden. In seiner Lecture-Performance *One Hundred Thousand Solitudes* aus dem Jahr 2012 untersucht er beispielsweise Bilder, die im Zuge der *Arabellion* entstanden sind. Dabei zeigt er, wie Städte jenseits der nahöstlichen Metropolen, die einst als rückständig und vernachlässigbar galten, zu kreativen Zentren der Revolte gegen politische Unterdrücker wie Bashar al Assad wurden.¹³³ Im ersten Buch der Publikationsreihe zur *critical spatial practice* von Markus Miessen und Nikolaus Hirsch wird Tony Chakar als ein Praktizierender dieser Disziplin ausgewiesen.

Entwicklung eines Ansatzes zu einem künstlerischen Forschungsprojekt

Meine Teilnahme an der Sommerakademie basiert auf dem Prinzip der teilnehmenden Beobachtung, das einen Eckpfeiler der Feldforschung in den Sozialwissenschaften darstellt. Bei dieser in den Sozialwissenschaftskreisen nicht unumstrittenen Herangehensweise sehe ich das Potential als Künstlerin in einem ausgewählten Kontext nach Antworten zu suchen, was bei mir die Überlegung ausgelöst hat, diese Herangehensweise als Basis für ein künstlerisches Forschungsprojekt zu nützen?

Ich 'setzte' mich in den Kontext der Sommerakademie und arbeitete mit ihren Begebenheiten. Im Gegensatz zu einer klassischen Forschung bin ich dabei nicht nur Beobachterin, sondern ein Teil des

133 (Close 2017).

Experiments: Ich verzichtete nicht auf meine Rolle als praktizierende Künstlerin und arbeitete mit dem Beobachtungsobjekt zusammen. Catharina Dyrssen argumentiert, dass Performance und Performativität ein Ansatz für künstlerische Forschung sein kann. Dabei bedeutet Performance, sich aktiv mit dem Forschungsobjekt auseinanderzusetzen, sich in die Begebenheiten des zu untersuchenden Objekts einzumischen, während sich das Objekt seiner Natur nach in ständiger Veränderung befindet.¹³⁴ Diese Performance, der ich durch meine Teilnahme an der Sommerakademie nachkomme, soll dabei helfen, eine persönliche Antwort auf die Hauptfragestellung dieses Vorhabens zu geben, diese kommunizieren und damit diskutieren zu können. Dafür erarbeitete ich eine Methode, mit der ich eine Arbeit im Kontext der Sommerakademie durchführen konnte, worauf ich im Folgenden eingehe.

Darüber hinaus führte ich Interviews mit anderen Teilnehmenden über ihre eigenen Praxen und über die Gründe, warum sie an der Klasse von Chakar teilnehmen wollten und wie sie die Rolle von Architektur in ihrer künstlerischen Praxis definieren. Auch den Unterrichtenden und Mitarbeiterinnen stellte ich Fragen, die mir nicht nur über die Struktur und den Alltag dieser Institution Erkenntnisse brachten, sondern auch wichtige Inputs für die Auseinandersetzungen im Rahmen meiner Masterarbeit gaben.

KURZ ZUR KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Kunst als Feld der angewandten Forschung ist bereits seit zwei Jahrzehnten ein Thema, das besonders auf hochschulpolitischer Ebene diskutiert wird.¹³⁵ Architektin und Forscherin Catharina Dyrssen ist der Meinung, dass die Forschungslandschaft zunehmend vielfältig und inhomogen wird, was dazu führt, dass die Disziplinen in ihrer Eigenständigkeit nicht alle Aspekte abdecken können, die für Wissensproduktion nötig sind. In der Kunst beziehungsweise bei künstlerischen Arbeitsmethoden, sieht sie eine Möglichkeit, mit der Komplexität der Forschungsprobleme umzugehen.¹³⁶

Während der Kunsthistoriker Tom Holert der Meinung ist, dass die Praktizierenden, Künstlerinnen, Hochschullehrerinnen, Kuratorinnen usw. die Frage nach der jahrhundertalten Differenz zwischen Kunst

134 (Dyrssen 2011).

135 (Holert 2011).

136 (Dyrssen 2011).

und Wissenschaft hinter sich ließen¹³⁷, ist der Regisseur, Komponist und Leiter des Institut der künstlerischen Forschung (!KF) Julius Klein der der Ansicht, dass künstlerische Wissensproduktion eine Selbstverständlichkeit ist und verweist dafür auf die Definition der Forschung nach UNESCO. Laut dieser Definition ist Forschung „jede kreative systematische Betätigung zu dem Zweck, den Wissensstand zu erweitern, einschließlich des Wissens der Menschheit, Kultur und Gesellschaft, sowie die Verwendung dieses Wissens in der Entwicklung neuer Anwendungen“, ¹³⁸ weshalb die Forschung nicht das Alleinstellungsmerkmal von Wissenschaftlerinnen sein kann, sondern viele Betätigungen umfasst, die noch nicht vorhandenes Wissen erschließen.¹³⁹

Diese Art der Forschung hat keinen allgemeingültigen Namen. Die Bezeichnungen variieren von *artistic research* bis *art-based research*, sowie *practice-based research* or *research by design*.

Auch eine Betriebsanleitung existiert nicht: Wie Julius Klein das ausgedrückt, handelt es sich bei künstlerischer Forschung um kollektive Plurale, die sich durch unterschiedliche Vorgehensweisen, sowie Themen, Paradigmen und disziplinäre Zuordnungen voneinander unterscheiden.¹⁴⁰

Der Konzeptkünstler Thomas Locher sieht die Recherche als notwendige Voraussetzung einer künstlerischen Praxis. Für ihn bedeutet das eine Auseinandersetzung mit der Theorie, was seinen Arbeiten jenseits einer ästhetischen Behauptung, einen Sinn gibt, den er wiederum befragt und zu begründen sucht. Seine Recherche beinhaltet Denken und Wissen. Dabei bedeutet Denken für ihn ein abstraktes Kondensat aus Überlegungen, die noch keine Form haben. Dieses Denken ist erst dann mitteilbar, wenn daraus ein Wissen entsteht, was seiner Meinung nach Form ist und das künstlerische Werk darstellt.¹⁴¹

Die Wissenschaftsforscherin Helga Nowotny argumentiert in ihrem Artikel, dass wenn eine weltweit führende Universität wie Harvard eine Kommission ins Leben ruft, die sich die Rolle und Funktion der

137 (Holert 2011).

138 (OECD Glossary of Statistical Terms 2008, zitiert nach Klein 2011: 1).

139 (Klein 2011).

140 (Klein 2011).

141 (Locher 2011).

Kunst in ihren eigenen Forschungsprojekten anschauen soll, ist das ein starkes Signal an den Rest der akademischen Welt, dass die gegenseitige Befruchtung zwischen der Kunst und den Wissenschaften nicht nur möglich, sondern gewünscht ist.¹⁴² Für sie liegt die größte Stärke der künstlerischen Forschung in der Fähigkeit der Kunst auf spielerische und ironische Art mit der Gesellschaft zu kommunizieren, womit sie viel effektiver ist als die Wissenschaften.¹⁴³

Dass die Legitimation und darüber hinaus die Notwendigkeit der künstlerischen Forschung durch Mehrwert generierende Unterschiede zur klassischen Wissenschaft argumentiert wird, schließt allerdings nicht aus, dass die Rolle und die Funktion dieser Forschung kritisch hinterfragt wird. So behaupten beispielsweise die Autorinnen, Sven Beckstette, Tom Holert und Jenni Tischer im Vorwort zu *Texte zur Kunst: Artistic Research*, dass die historischen und systematischen Voraussetzungen dieser Forschung nach wie vor ungeklärt sind und auch nicht ausreichend untersucht werden. Auch Fragen zur Instrumentalisierung von Kunst im Namen der Forschung und damit die Zukunft der künstlerischen Autonomie im Zusammenhang mit institutionellen Vorgaben und Erwartungen in einem neoliberalen System der Output-Kontrolle und Leistungsbilanzen werden von Theoretikerinnen und Künstlerinnen intensiv diskutiert, die diese kritische Haltung ihrer eigenen Praxis und ihrem Kontext gegenüber idealerweise nie ablegen.¹⁴⁴

GESCHRIEBENE, GESPROCHENE UND AUF ARTEFAKTEN BASIERENDE SPRACHE IN DER ENTWICKLUNG UND VERMITTLUNG VON WISSEN

Das Resultat von künstlerischer Forschung unterscheidet sich von anderen Forschungsfeldern, was in den Akademien an Akzeptanz gewonnen hat. An vielen Universitäten werden neben einer geschriebenen Thesis auch nicht-textliches Material in Form von Artefakten oder anderen künstlerischen Outputs als Teil der Einreichung zur Doktorarbeit akzeptiert.

142 (Harvard 2008, zitiert nach Nowotny 2011: xxi).

143 (Nowotny 2011).

144 (Beckstette et al. 2011).

Für einen Teil der Forscherinnen, die künstlerische Forschung betreiben, verkörpern Artefakte selbst Wissen oder spielen eine instrumentelle Rolle in der Kommunikation ihrer Forschung. Deswegen erscheint es legitim, diese als Teil der Forschungsergebnisse beziehungsweise Einreichung zur Doktorarbeit zu akzeptieren. Michael Biggs and Henrik Karlsson schreiben in der Einführung ihres Buchs *The Routledge Companion to Research in the Arts*, dass das Potential der Artefakte, Wissen zu verkörpern, auch für andere Disziplinen Folgen hätte, weshalb diese Behauptung gründlich untersucht werden sollte.¹⁴⁵

56
Im gleichen Buch argumentiert Biggs zusammen mit der Co-Autorin Daniela Büchler im Artikel „Communities, Values, Conventions and Actions“, dass die kreativen Praktizierenden die Erfahrung oft als den wichtigsten Beitrag des Ergebnisses der Praxis sehen, was im Fall einer akademischen Forschung wegen ihrer philosophischen Subjektivität problematisch wird. Erfahrung bezieht sich auf die persönliche Erfahrung des Individuums und kann daher nicht von anderen Menschen geteilt werden, was der Vorstellung widerspricht, dass etwas geteilt werden muss, um ein Wissen und eine Hermeneutik aufzubauen. Dafür gewinnt das Ereignis an Wert, das als eine geteilte Erfahrung beobachtet werden kann. Dabei wird das Ereignis zur Form und die Erfahrung zum Inhalt. Das Ereignis ist entweder eine Ausstellung oder eine Performance, die es den Teilnehmerinnen beziehungsweise Zuschauerinnen erlaubt, das Ergebnis einer Arbeit oder eines Prozesses kollektiv zu erfahren. Die Autorinnen argumentieren weiter, dass die Akademie mit einer Performance oder Ausstellung nicht zufrieden zu stellen ist, weil diese zu einer Vielfalt von Erfahrungen führen und nicht zu einer eindeutigen Kommunikation der beabsichtigten Inhalte.¹⁴⁶

Linda Candy und Ernest Edmonds erörtern in ihrem Artikel „The Role of the Artefact and Frameworks for Practice-based Research“, dass für sie die Forschung entweder eine rein theoretische Tätigkeit sein kann oder Artefakte ausschließlich als Untersuchungsbeziehungsweise Versuchsgegenstand benutzt werden können. Dafür führen sie als Beispiel die Studie von Chris Boardman über das Design des Lotusfahrrads bei den Olympischen Spielen 1992 an. Die Geschichte der Transformation wurde dabei an Fahrradartefakten gezeigt, wodurch dargestellt wurde, wie Konventionen verwendet

145 (Biggs et al. 2011c).

146 (Biggs et al. 2011a).

und neu formuliert werden und wie neue Ideen entstehen und auf dieser Basis bearbeitet werden bis ein wirklich innovatives Konzept entsteht. Die untersuchten Artefakte lieferten Hinweise auf die Entwicklung des Wissens des Designers vom ersten Erlernen handwerklicher Fertigkeiten bis hin zum Expertenwissen, das zu bahnbrechendem Design führte. Mit diesem Beispiel bestätigen die Autorinnen ihre Überzeugung, dass Artefakte eine wichtige Rolle bei der Erzeugung und Verkörperung neuen Wissens spielen können und daher zu Recht in die Forschung einbezogen werden können. Sie sind allerdings den Artefakten gegenüber skeptisch, die als Ergebnis einer Forschung benutzt werden. Sie finden, dass auch wenn die Artefakte den Kern des „neuen Wissens“ darstellen, das durch die Forschung erzeugt wird, fraglich bleibt, ob dieses Wissen direkt durch das Artefakt kommuniziert werden kann. Sie argumentieren weiter, dass Forschung verbreitet und kontextualisiert werden soll und die Kontextualisierung dabei durch einen Text stattfindet, bevor die verwendeten Artefakte legitimer Weise als Wissen bezeichnet werden können. Somit kann das Kunstwerk allein, ohne den Text, nicht als Forschungsergebnis angesehen werden.¹⁴⁷

EINE EIGENE METHODE

Wie bereits oben erwähnt, war die Aufgabenstellung der Klasse, sich mit den Themen Stadt und Sprache auseinanderzusetzen. Da es mein Ziel war, bei dieser Arbeit einen ersten Versuch zu starten, Architektur und zeitgenössische Kunst und deren Zusammenspiel für mich persönlich zu definieren, erarbeitete ich eine Methode, die es mir erlauben sollte, mich den Themen Stadt und Sprache anzunähern, mir Hinweise auf die Natur des Zusammenspiels und gleichzeitig auf die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit zu liefern.

Tony Chakar verlangte von den Teilnehmenden, sich vorab mit zwei Texten zu beschäftigen und diese in der Gruppe zu diskutieren. In meinem Fall waren das die *Einbahnstraße* von Walter Benjamin und *Nadja* von André Breton.

Diese Vorgabe akzeptierte ich als eine Gegebenheit des Kontexts, in dem ich zu arbeiten hatte und entwickelte aus der Auseinandersetzung mit beiden Texten eine eigene Methode. Die systematische Ausarbeitung einer methodischen Arbeitsweise ist nach Abschluss meiner Arbeit in Salzburg und unter maßgeblicher Unterstützung meiner Betreuerinnen entstanden. Weiter unten werde ich näher auf diese Methode eingehen.

147 (Candy et al. 2011).

Einbahnstraße, Walter Benjamin

Die Einbahnstraße ist eine Sammlung von Fragmenten, Aphorismen und Skizzen, die 1928 als Broschüre veröffentlicht worden war. Diese Bruchstücke bilden eine philosophische Landschaft, „in der Benjamins enger Freund Ernst Bloch, (...), den Typus einer „surrealistischen Denkart“, (...) verwirklicht sah“. Nach ihm habe dieser Sprachstil Benjamins jene Fülle von Verkopplungen, welche den Surrealismus ausmacht. Die Verkopplung von Dort und nächstem Hier, von brütenden Mythen mit dem exaktesten Alltag.¹⁴⁸

Diese Art des Zusammenkommens von Bruchstücken kann man auch bei der Publikation *Jenseits der Malerei* von Max Ernst aus dem Jahr 1936 feststellen:

„An einem regnerischen Tag des Jahres 1919, in einer Stadt am Rhein, fiel mir auf, mit welcher Besessenheit mein irritiertes Auge an den Seiten eines Bilderkataloges haftete, in dem Gegenstände zur anthropologischen, mikroskopischen, psychologischen, mineralogischen und paläontologischen Veranschaulichung abgebildet waren. Dort standen Bildelemente nebeneinander, die einander so fremd waren, dass gerade die Sinnlosigkeit dieses Nebeneinanders eine plötzliche Verschärfung der visionären Kräfte in mir verursachte, und eine halluzinierende Folge widersprüchlicher [...] Bilder wachgerufen wurde [...].“¹⁴⁹

Diese Bruchstücke sieht Anson Rabinbach, der Mitherausgeber der akademischen Zeitschrift *New German Critique* ein wenig anders. In dem Film *One way street- Fragments for Benjamin* von John Hughes aus dem Jahr 1992, sagt Rabinbach, dass die deutsche Welt zur Zeit Benjamin 's „in Fragmente zerstreut“ war. „(...) Diesen Fragmenten hat der Gott längst seinen Rücken gedreht. In diesen Fragmenten hausen bestimmte Präsenzen, die die Existenz des göttlichen Charakters dieser bezeugen.“¹⁵⁰ Für ihn ist also die fragmentarische Erzählweise in Benjamin 's Werk eine Reaktion auf die zersplitterte Realität, in der er sich befand.

148 (Deutsches Historisches Museum Berlin o.J.)

149 (Ernst 1936, zitiert nach Reents 2009: 267).

150 Die Übersetzung der Texte aus dem Film vom Englischen ins Deutsche stammt von mir geführt (Hughes 1992).

Nadja, André Breton

Das Buch *Nadja* von André Breton gilt als eine der ikonischen Arbeiten des französischen Surrealismus. Es wurde im Jahr 1928 publiziert und wird öfters als der Text bezeichnet, der die Mentalität und Haltung des Surrealismus dem Alltag gegenüber am besten ausdrückt. Das Hauptinteresse der Künstler dieser Richtung war es, eine höhere Realität zu finden, die das Reale, das Imaginäre und das Geträumte gleichzeitig enthalten sollte.¹⁵¹

Das Buch handelt von einer eigenartigen Frau, die der Erzähler, André, im Oktober des Jahres 1926 kennengelernt hat. Diese nannte sich Nadja, „weil es der Beginn des Wortes für Hoffnung auf Russisch ist“.¹⁵² Nadja ist anders als die anderen, das kann man sogar an ihrem übertriebenen Lidschatten erkennen.¹⁵³ Sie lebt gedankenlos, sogar amoralisch; schlendert durch die Straßen und durch ihr Leben ohne genau zu wissen wohin und warum. Zwischen Realität und Träumen genießt sie eine Art Leichtsinnigkeit und erlebt in ihrem eigenen Leben, was Breton und weitere Surrealisten als Theorie entwickeln.

Fasziniert von ihrer Haltung dem Leben gegenüber fängt André eine Beziehung mit ihr an. Diese intensive Beziehung geht bald zu Ende; Nadja verrät zu viele Details über ihre Vergangenheit, was sie in gewisser Hinsicht entmystifiziert¹⁵⁴ und André endet die Beziehung. Ihre Form des Daseins, bei dem sie keinen Unterschied zwischen Realem und Imaginärem macht, führt sie in den Wahnsinn und wird in eine Anstalt eingewiesen, wo sie ein paar Jahre später an Krebs stirbt.¹⁵⁵

151 (Poynor 2012).

152 (Breton 1985: 16).

153 (Cardinal 1972)

154 (Poynor 2012).

155 (Poynor 2012).

Die Methode

Meine Methode besteht aus folgenden Elementen:

1. Definition einer weiblichen Akteurin als Protagonistin einer individuellen Stadtgeografie
2. Fragmentarische Erzählweise
3. Der Aufbau dieser Stadt durch den Text
4. Fotos und Skizzen für die sinnliche Verdichtung der Erzählung
5. Evozieren der räumlichen Wahrnehmung durch den Text

Ad 1.) Breton's Protagonistin Nadja ist vielleicht die erste *Flâneuse* der Literaturgeschichte; mit einem ähnlichen Verhalten wie ihre männlichen Kollegen nähert sie sich den Dingen, die sie umgeben. Im Vorwort ihres Buchs *Flâneuse* schreibt Lauren Elkin über die Flâneuse: „(...) Défense a'fficher. Do not advertise. And yet there she is. Elle s'affiche. She shows herself. She shows up against the city.”¹⁵⁶ Ich denke, dass Nadja mehr macht, als sich nur der Stadt zu präsentieren. Sie zieht Blicke auf sich, die sie allerdings je nach Laune nutzt.

Wenn sie in der Stadt unterwegs ist, beobachtet sie das Geschehen; sie beobachtet mit unerschämter Neugier und kommentiert. In einer Zeit in der es noch keine Flâneusen gab und der städtische Raum von männlichen Akteuren dominiert war, schreibt Virginia Woolf in ihrem Essay *Street Haunting: A London Adventure*, über den Flaneur: “(...) is detached from the crowd rather than a participant: a “central oyster of perceptiveness, an enormous eye”.¹⁵⁷ So ist auch Nadja.

Sie ist allerdings emotionaler als ihre männlichen Kollegen. Sie ist irrational; so sehr, dass sie gegen Ende der Erzählung immer verwirrter wird und in einer Anstalt endet. Als eine Flâneuse war ihre Tätigkeit das Flanieren, bei ihr ein Zeichen der nahenden Krankheit; die Leichtsinnigkeit, mit der sie sich in der Stadt herumbewegt und herumführen hat lassen, war also nicht ihrer surrealistischen Haltung dem Alltag gegenüber geschuldet, sondern ihrer Wirrheit.

Auch meine Hauptfigur ist eine Flâneuse wie Nadja. Sie schlendert in Gedanken verloren durch die Stadt, während sie alles um sich herum wahrnimmt. Ab und zu achtet sie mehr auf ihre Umgebung und wird langsam oder bleibt stehen, wenn sie etwas genauer anschauen oder sich eine Zigarette anzünden will.

156 (Elkin 2016: 2).

157 (Woolf 2005).

Ad 2.) Meiner Meinung nach ist eine große Stärke von Benjamin 's Text seine fragmentarische Erzählweise, mit der ich im Sinne eines *Stream of Consciousness*,¹⁵⁸ versuche, den inneren Monolog meiner Protagonistin, den Gedankenfluss des Unterbewusstseins wiederzugeben. Bei dieser Schreibart sehe ich die Möglichkeit, ein vielfältiges Bild meiner Protagonistin zu zeichnen, was hoffentlich dazu führt, dass sich die Leserin in der Erzählung wiederfindet, sich mit der Figur identifizieren kann.

Ad 3.) Weiters erlaubt mir der innere Monolog, die Interaktionen mit der Umgebung darzustellen, die in erster Linie die unmittelbare Umgebung der Protagonistin betreffen, wodurch sich um sie herum eine Stadt aufbaut, die neben Salzburg irgendeine andere reale oder fiktive Stadt sein kann; ähnlich wie Nadja bewegt sich meine Frauenfigur zwischen Realem und Träumerischem.

Ad 4.) Die Beziehung zwischen Nadja und André besteht aus Begegnungen an verschiedenen Orten der Stadt. Um die Wahrheit dieser Begegnungen zu bestätigen, beinhaltet das Buch Fotos von den Straßen, den Plätzen, Hotels und Restaurants, wo diese stattfanden. Ich bin der Meinung, dass diese Fotos und Skizzen mit ihrer Deutungsoffenheit den verträumten Charakter des Textes unterstützen. Gleichzeitig machen sie das Ganze greifbar, indem sie die Fragmente eines 'möglichen' physischen Ortes anbieten. Von Breton übernahm ich die Idee, dass die Protagonistin durch ihre Bewegungen im städtischen Raum und über einen nicht genau definierten historischen Zeitraum einen starken sinnlichen und emotionalen Eindruck dieses Raums evoziert, der trotz seines teilweise fiktionalen Charakters sehr real erscheint. Wie bei Breton geschieht diese Verortung durch Fotos und Skizzen dieser Orte, die für die Geschichte der Erzählerin wichtig sind.

Ad 5.) Bei der fragmentarischen Erzählweise von Benjamin finde ich, dass die Lücken zwischen den Fragmenten der Leserin erlauben, einzuatmen und durch die Struktur des Textes 'herumzukurven'. Dabei entscheidet die Leserin selber, welcher Teil wie viel Aufmerksamkeit verdient und diese entspannte, offene Haltung des Textes ermöglicht meiner Meinung nach eine intimere Auseinandersetzung. Ich versuche in meinem Text durch Fragmente unterschiedlicher Länge und inhaltlicher Dichte

158 „In Literaturkritik ist Bewusstseinstrom (eng. stream of consciousness) eine Erzähltechnik or -methode, die versucht, die große Masse an Gedanken und Gefühle zu schildern, die im Kopf herumkreisen“ zitiert nach (Cuddon, 1984: 660).

diese Qualität zu erzielen. Dass ich dem Lesen dieses Textes eine fast körperliche Wahrnehmung zuschreibe, kommt nicht von ungefähr. In einem für mich sehr wichtigen Teil des Textes vergleicht Benjamin die Literaturgattung Traktat mit arabischer Architektur: „Sein Äußeres ist unabgesetzt und unauffällig, der Fassade arabischer Bauten entsprechend, deren Gliederung erst im Hofe anhebt. So ist auch die gegliederte Struktur des Traktats von außen nicht wahrnehmbar, sondern eröffnet sich nur von innen.“¹⁵⁹ Über die Textstücke von Einbahnstraße könnte man behaupten, dass sie diesem Formgesetz gehorchen.¹⁶⁰ Mit diesem Vergleich zeigt Benjamin, wie durch die Sprache eine räumliche Bewegung beziehungsweise eine räumliche Vorstellung kreiert werden kann. Die dabei evozierte Räumlichkeit erreicht Benjamin im Gegensatz zu Breton ganz ohne Bilder.

62

Durch diese Methode beschäftige ich mich mit den Themen Raum und Stadt, die der Architektur zugeordnet sind. Dabei nutze ich Denk- und Arbeitsweisen aus der Architektur aber auch aus der Kunst. Darüber hinaus betrachte ich den Raum aus weiteren Perspektiven als jener der Architektur: die Auseinandersetzung mit der politischen und gesellschaftlichen Dimension des Raums und die persönlichen Aspekte der Raumproduktion bringen Denkweisen in meine Arbeit, die anderen Disziplinen als der Architektur und zeitgenössischen Kunst, wie beispielsweise Politik, Soziologie oder gender studies eigen sind. Durch diese Grenzüberquerungen wird es meiner Meinung nach schwierig, mein Vorhaben auf Basis der oben beschriebenen Methode 'nur' als Architektur oder zeitgenössische Kunst zu definieren. Die dabei entstandene Arbeit wäre eher einer Disziplin zuzuordnen, die ich im zweiten Kapitel unter der Kategorie Wegarbeiten, losarbeiten, auf der Suche nach neuen Territorien besprochen habe.

RESUMÉ

In einer methodischen Auseinandersetzung mit der Sommerakademie, die ich als künstlerisches Forschungsprojekt definiere, nahm ich an der Klasse von Tony Chakar teil, einem ausgebildeten Architekt, der als Künstler und Schriftsteller arbeitet und dessen Werk als *critical spatial practice* definiert wird. In seiner Klasse sollten sich die Teilnehmenden die Stadt Salzburg anschauen und über eine ausgesuchte Akteurin des

159 (Benjamin 1928: 38).

160 (Deutsches Historisches Museum Berlin o.J.).

Alltags, eine Erzählung schreiben, die dann auf eine selbst ausgewählte Weise präsentiert werden sollte.

Da es mir in erster Linie darum ging, im Kontext der Sommerakademie einen ersten Versuch zu starten, das Zusammenspiel von Architektur und zeitgenössischer Kunst für meine zukünftige Praxis zu definieren, erarbeitete ich eine Methode, mit der ich diese Aufgabe anging. Diese Methode entstand durch die Auseinandersetzung mit zwei Texten, *Einbahnstraße* von Walter Benjamin und *Nadja* von André Breton, und beinhaltet folgende Elemente: Definition einer weiblichen Akteurin als Protagonistin einer individuellen Stadtgeografie, fragmentarische Erzählweise, Aufbau einer Stadt durch den Text, Fotos und Skizzen für die sinnliche Verdichtung der Erzählung und Evozieren der räumlichen Wahrnehmung durch den Text.

Diese im Nachhinein mit Hilfe meiner Betreuerinnen ausgearbeitete Methode, ermöglichte es mir, mich durch Denk- und Arbeitsweisen von Architektur und zeitgenössischer Kunst Themen anzunähern, die der Architektur zugeordnet sind. Darüber hinaus flossen Denk- und Arbeitsweisen weiterer Disziplinen wie Politik, Soziologie und gender studies in meine Arbeit ein, was sie im Sinne meiner eigenen, im zweiten Kapitel beschriebenen Systematik der Kategorie *Wegarbeiten, losarbeiten, auf der Suche nach neuen Territorien* zuordnen lässt.

Die Arbeit Street/Sokak/Straße

Ausstellungstext

*This is a story about a street. This is a story about a book.
Das ist die Geschichte einer Straße. Das ist die Geschichte eines Buches.
The story of the street was written in this book.
There was a woman in the street. There was a woman in the book.
Eine Frau ist auf der Straße gegangen. Das Buch erzählte von einer Frau.
This is a story about a lost street. This is a story about a burnt book.
Bu yok olmuş bir sokağın hikayesi, yanmış bir kitapta anlatılan.
The story was there/it occurred
Bir sokak kaybolursa yaşanmışlıklar nereye gider?
Where does its recollections go,
Where do memories go, when a street disappears?
Where do writings go, when a book is burnt?
Bir kitap yanarsa yazılanlar nereye gider?
Bu sokakta yürüyen kadının hikayesinin yazılı olduğu kitap yanarsa, kadın
nereye gider?
When a book telling the story of a woman walking on the street got burnt,
where does the woman go?*

Denizhan Fiel / Larissa Araz
Mixed Media
2017

DIE ERZÄHLUNG: EINE FRAU IN ROT

Wie schon angesprochen, mussten die Teilnehmenden auf Empfehlung von Tony Chakar Stadtspaziergänge in kleinen Gruppen unternehmen. Ich landete in einer Gruppe mit einer aus dem Irak stammenden US-amerikanischen Künstlerin, die multimedial arbeitet aber in erster Linie mit Erdöl großformatige Bilder malt und einer armenischen Fotografin aus der Türkei, die sehr politisch geladene Dokumentar fotografie macht.

Auch außerhalb der Gruppe spazierte ich zu unterschiedlichen Tageszeiten alleine durch die Stadt und habe mich dabei grundsätzlich auf das Zentrum konzentriert. Vor ein paar Jahren habe ich mich im Rahmen eines städtebaulichen Projektes mit dem Gegenkonzept zum Zentrum, dem Stadtteil Schallmoos beschäftigt. Dieser durch Industrie- und große Wohnbauten geprägte und eher als problematisch gesehene Bezirk, erlebt in den letzten Jahren eine Welle der Gentrifizierung und ist auf dem besten Weg, aus einer wilden Mischung von Bauten aus unterschiedlichen Zeiten und unterschiedlichen Typologien, eine hippe Gegend zu werden. Im Vergleich dazu ist das Zentrum so unbeweglich wie eine Herrenfrisur am französischen Hof des 18. Jahrhunderts.

Meine Entscheidung mich mit dem weiblichen Körper in der Stadt zu beschäftigen, wurde auch durch die Konstellation in der Klasse unterstützt; 14 der 17 Teilnehmenden waren weiblich.

Einerseits schrieb ich kurze fiktive Geschichten mit weiblichen Charakteren zu den Eindrücken, die ich während meiner Spaziergänge sammelte. Diese erzählten von Dingen, die vor oder hinter den Fassaden dieses sehr gut konservierten, bühnenbildartigen Ortes passiert sind oder gerade passieren könnten. So schrieb ich beispielsweise einen kurzen Text zu einer mit Efeu bewachsenen Wand, die von der Beziehung zwischen einer Oma und ihrer Enkelin handelt, während ich mich andererseits auf die Suche nach konkreten Spuren von Frauen in der Stadt machte. Dabei fiel mir die Dichte der männlichen Namensgeber bei den Straßennamen auf, was mich auf die Idee brachte, den Frauen in der Geschichte Salzburgs nachzugehen, nach denen Straßen benannt wurden oder hätten benannt werden können.

Die fiktiven und historisch realen Charaktere dieser Geschichten und Recherchen ließ ich dann durch das Schreiben eines eigenen Textes zu einer Frauenfigur verschmelzen, die sich auf einer Straße im Zentrum Salzburgs bewegt. Diese Figur wandert durch die Jahrhunderte und unterschiedlichste soziale Kontexte, die sich abwechselnd durch Fragmente ihrer Beobachtungen, Erinnerungen und Plänen für die Zukunft zu erkennen geben.

Gegen Ende der Erzählung wird ein Buch erwähnt, das von diesem Spaziergang und von dieser Frau berichtet. Irgendwann verbrannte dieses Buch aus irgendeinem Grund irgendwo. Als die Geschichte von ihrem Spaziergang auf dieser Straße durch den Brand verloren ging, verschwand auch die Straße; zuerst aus dem Stadtbild und dann allmählich aus den Erinnerungen der Bewohnerinnen.

Kırmızılı bir kadın

Kuruldan çıkan karar yine lehine olmadı. Henüz onurlandırılmaya layık görülmemiş demek. Ama olsun belki henüz yeterince şey yapmamıştır, zamanı gelecektir. Mesela 15 çocuğunun üzerine birkaç tane daha yapsa nasıl olur?

Ah yine o kadın; onu her zaman biraz ürperten bakışlarıyla, bazen 16 yaşında bazen 89 yaşında gözükken o sokak kadını. Neden bu küf kokulu köşede oturuyor ki?

Köşedeki evin balkonunu gördüğü anda, aklına sigara içmek geldi. Aşağıda farklı tempolarda hareket edip duran insanları izlemek insanları sevmesine yardımcı olurdu.

Rengarenk bir sırt çantası dikkatini çekti. Çoğu zaman taşıdığı şeylerin, onları yanlış şekilde taşıdığı için kendisine bu kadar yük olduğunu düşünürdü. Başkalarının kendisi kadar zorlanmamasını, onların doğru çantayı bulmuş olmalarına bağlar ve sürekli sahip olduklarından daha rahat bir çanta arardı.

68

Yine yere bakarak yürüyordu. Ayaklarına yürümek neden tuhaftı? Ona göre inanılmaz bir çekiciliği vardı; ilerlediğini fark etmek, hareket ettiğini kendine bakarak anlamak.

Yaşlanmaktan korkardı. Sadece gücünü, sağlığını kaybetmekten değil, güzelliğini kaybetmekten de korkardı. Zaten dış görünüşünün de arada sırada kullanabileceği bir güç olduğunun farkındaydı.

Dalmış, sokağın temposuna kapılmış yürürken, kendini bir anda artık kullanamayacağı o geçidin başında buldu. Lafını bir türlü dinlemediği, sonu gelmeyen o toplantılardan birinde alınmış bir karardı: Knopfgasse ile meydanı on yıllarca birbirine bağlamış olan geçit, artık kullanılmayacaktı. Civarda yaşayan insanlar bu kestirmenin sıklıkla kullanıldığından ve bunun özel hayatlarını rahatsız ettiğinden yakınmaya başlamışlardı. Tabi bu kararın alınmasındaki tek neden burada yaşayan ya da çalışan şehir sakinlerinin huzursuzluğu olamazdı.

Vermesi gereken bir sürü savaş vardı; son zamanlarda kendine kimi konularda sakin kalması gerektiğini, kendisini yorup, gücünü harcayamayacağını söyleyip duruyordu. Belki sadece yorgundu ve dinlenmek istiyordu; onu bekleyen bütün enerjisini toplayıp kendini hazırladığı büyük savaşın düşüncesiyle ürperdi.

Üniversitede ders vermeye başladığı için çok mutluydu. Kendine itiraf edemese de en çok düzenli bir gelirinin olduğuna seviniyordu.

Belki yeni ayakkabılar alması gerektiğini düşündü; ne de olsa bu çizmeleri uzun zamandır kullanıyordu ve hakkıyla eskitmişti.

Büyüdüğü şehirde otoparklarda otlar yetişirdi. Üzerlerinden geçen onlarca arabaya rağmen, taşların arasından çıkan bu otların bir kısmı semizotuna benziyordu. Arada sırada toplayıp eve getirdiğinde anneanesi onu kıramayıp, bu otlarla yemek yapar ve zorluklara rağmen kendilerini büyütmüş bu otların, güzelce yenmeyi hak ettiklerini söylerdi.

Yağmur öncesi basık bir hava vardı ama onu rahatsız etmiyordu. Havanın kendisini hafifçe kucakladığını hayal etti.

Anneanesi sürekli masallar anlatırdı. Kimi zaman anlattığı hikayelerde kaybolur, uzaklara bakardı. Anlattıklarında bolca kötü insanlar vardı, tam kazanacak gibilerken eninde sonunda iyiler kazanırdı. Hiç de akla yatkın olmayan şekillerde kazanırdı iyiler. Bu nedenle masalların sonu geldiğinde tuhaf bir hisse kapılırdı; sonlarının yaşandığı gibi anlatılmadığı, sonuna mutlu son uydurulmuş hikayelere masal denildiğini düşünürdü. O bu düşüncelerde kaybolmuşken anneanesinin gözünde bir bakış belirir, içini ürpertirdi.

Rüzgârdan korunabilmek için bir geçide girip sigarasını yaktı.

Açık renk ayakkabı daha iyi olmaz mıydı o elbiseyle? O kadar iddialı bir elbise giyip de nasıl ayakkabısına dikkat etmez insan? Aslında koyu renk bir ayakkabıyla da giyilebilirdi. Siyah? Ne kadar az insanın gri ayakkabı giyiyor olduğunu düşündü.

Geçen hafta, o fırtınalı gecede sabaha kadar mektup yazmıştı. Dışarıdaki şiddetli fırtına, sanki içindeki bir tıkanıklığı yerle bir edip onu korkusuzca iş başına oturtmuştu.

Eve dönmeden ekmek alması gerektiğini hatırladı. Merkezde minicik bir bina, çok eskiden beri fırın olarak kullanılıyordu. Akşamları, eğer geç değilse eve dönüş yolunda mutlaka bu mekâna uğrardı. Sadece alışveriş yapmak için değil, içerideki masalara yayılmış harıl harıl çalışan insanlardan şehirde neler olup bittiğini öğrenmek içindi bu ziyaretleri.

Çok severek yaşadığı evinde sık sık arkadaşlarını misafir ederdi. Bu keyifli toplantılarda sık sık dans edilirdi. Ayrıca kaçınılmaz olarak sık sık politika tartışmalar, bu tartışmalarda birbirlerini kırmaktan çekinmezlerdi. Arkadaşları sadece kadınlar değil, aynı zamanda erkeklerdi de. Yüzyıllar sonra, civardaki bütün binalar ihtişamını koruyup parıldarken bu binanın yenilenmemiş olmasının nedeni belki de buydu.

Yürümeye devam etti. Belki de dün akşam biraz fazla içmişti ama önemli olan bugününü zıyan etmemiş olmasıydı. Amma da eğlenmişlerdi ve kendini yorgun hissetmiyordu.

Huzurluydu; hafif hüzünlü bir huzurdu.

Etrafındaki her şeyi algıladığını düşündüğü anlardan biriydi. Algılamak denemezdi; etraftaki şeylerin varlıklarını kabul ederek, bir arada nasıl işlediklerini hissetmekti belki.

Bir kapı hayal etti, arkasında onu bekleyen bir yatak.

Duyguları güçlenince, tatlı bir uyku bastırırdı bazen.

Uzaktan sokak müzisyenlerini duydu, nereden olduğunu bilmese de tanıdığından emin olduğu bir şey çalışıyorlardı.

Ciciannesi mezarlıklardan çok korkardı.

Gözlerini kapatıp vücudunun düşmesine izin verdi.

Bu hikâye sokakta yürüyen bir kadının hikayesidir, onun yürümesiyle var olmuş bir sokaktır bu.

Yaşandığını anlatan yazı silince ise yok olmuş. Çünkü böyledir bu.

Eine Frau in Rot

Die Entscheidung fiel wiederum nicht positiv für sie aus. Anscheinend war sie noch nicht anerkennungswürdig. Aber vielleicht hatten sie ja Recht, sie hatte noch nicht genug aus ihrem Leben gemacht. Ihre Zeit wird doch kommen. Wie wäre es mit ein paar weiteren Kindern neben ihren 15?

Ach, es ist wieder dieselbe Frau, deren entsetzliche Blicke, einem den kalten Schauer den Rücken runterlaufen lässt, die manchmal wie sechzehn, manchmal neunundachtzig Jahre alt wirkt. Warum muss sie ausgerechnet in dieser muffeligen Ecke sitzen?

Als sie den Kopf erhob, sah sie den netten Balkon vom Eckhaus und musste ans Rauchen denken. Menschen von oben zu beobachten, wie sie sich in verschiedenen Schritten auf der Straße bewegten, half ihr, sie zu mögen.

Ein bunter Rucksack ist ihr aufgefallen. Öfters hatte sie das Gefühl, dass ihre Lasten sie deswegen so belasten, weil sie diese nicht richtig tragen konnte. Sie war überzeugt, dass die anderen nicht derartige Schwierigkeiten beim Tragen hatten, weil sie die richtige Tasche gefunden hatten, während sie immer auf der Suche nach einer gemütlicheren Tasche war.

Ihr Blick war wieder auf den Boden gerichtet. Warum war es eigenartig, beim Gehen ihre Füße anzuschauen? Für sie hatte diese Tätigkeit einen unheimlichen Charme: zu spüren, dass man sich bewegt, die eigene Bewegung durch Eigenbetrachtung zu verstehen.

Sie hatte Angst davor, alt zu werden. Nicht nur der Verlust ihrer Kraft und Gesundheit, sondern auch der Verlust ihrer Schönheit erfüllte sie mit Angst. Einen großen Unterschied gab es nicht; sie wusste, dass ihr Aussehen eine Kraft war, die sie ab und zu benutzt hatte.

In Gedanken versunken lief sie auf der Straße bis zu dem Durchgang, den sie nicht mehr nutzen konnte. Bei einem der vielen endlosen Treffen, bei denen sie sich nie durchsetzen konnte, wurde diese Entscheidung getroffen: der Durchgang, der die Knopfgasse Dutzende Jahre lang mit dem Platz verbunden hat, durfte nicht mehr benutzt werden. Die Anrainer hatten angefangen, sich zu beklagen, dass viele Menschen tagtäglich diesen Durchgang benutzt und dadurch ihre Privatsphäre zerstört haben.

Es gab genug Kämpfe zu führen; in letzter Zeit beruhigte sie sich in manchen Situationen mit der Überzeugung, dass sie mit ihrer Energie haushalten sollte. Vielleicht war sie einfach müde; sie zitterte vor der Vorstellung des Kampfes, auf den sie sich innerlich vorbereitet hatte.

Sie war sehr froh, dass sie jetzt an der Universität lehrte. Obwohl sie es sich nicht eingestehen konnte, war sie am meisten über ein regelmäßiges Einkommen froh.

Vielleicht sollte ich mir neue Schuhe kaufen, hat sie sich gedacht; immerhin hatte sie diese schon sehr lange und hatte sie verdienstermaßen abgetragen.

Kräuter wuchsen in den Parkplätzen der Stadt, wo sie aufwuchs. Ein Teil von diesen trotzigsten Pflanzen haben wie Portulak ausgeschaut. Ihre Großmutter war nie böse auf sie, als sie diese manchmal gepflügt und zum Essen mit nachhause genommen hatte. Um das kleine Mädchen nicht zu kränken hat sie mit diesen Pflanzen gekocht und gesagt, dass man diese in bestmöglicher Weise genießen musste, da sie sehr Schwieriges durchgemacht hatten.

72 Vor dem Regen war die Luft feucht und fühlte sich schwer an, das hat sie aber nicht gestört. Sie bildete sich ein, die Luft sanft zu umarmen.

Ihre Großmutter erzählte öfters Märchen. Manchmal verlor sie sich dabei und schaute starr in die Luft. In diesen Märchen begegnete man vielen bösen Charakteren. Obwohl sie im Laufe der Geschichte immer mehr die besseren Karten bekommen hatten, wurden sie jedes Mal in letzter Sekunde von den Guten besiegt. Die Guten gewannen immer auf unnatürliche, wundersame Weise. Deswegen kriegte sie ein unheimliches Gefühl, wenn ein Märchen dem Ende zugeht. Sie dachte, dass man die Geschichten Märchen nannte, dessen Ende nicht der Wirklichkeit entsprechend wiedergegeben werden. Während sie sich in diesen Gefühlen versinken ließ, spürte sie ab und zu einen Blick in den Augen ihrer Großmutter, der sie gruselte.

Um sich vor dem Wind zu schützen, zündete sie sich in einem Durchgang eine Zigarette an.

Wäre es nicht besser gewesen, mit diesem Kleid hellere Schuhe zu tragen? Wie kann man so ein beeindruckendes Kleid tragen, ohne auf die Schuhe zu achten? Eigentlich hätte diese Frau ganz einfache schwarze Schuhe tragen können. Oder? Grauen Schuhen war sehr selten zu begegnen, hat sie sich gemerkt.

Letzte Woche, in der stürmischen Nacht hatte sie bis zum Morgengrauen Briefe geschrieben. Der Sturm draußen riss eine Stauung in ihr weg und sie saß ohne Angst vor ihrer Arbeit.

Sie musste ein Brot kaufen, hatte sie sich erinnert. Ein kleines Gebäude mitten im Zentrum auf ihrem Nachhauseweg wurde seit sehr Langem als Bäckerei benutzt. Abends, wenn es nicht zu spät war, besuchte sie unbedingt diesen Laden. Nicht nur zum Einkaufen hatte sich diese Gewohnheit entwickelt; die vielen Menschen, die leise und konzentriert, abgekoppelt voneinander in diesem kleinen Raum arbeiteten, wussten ganz genau, was gerade in der Stadt passierte; für sie waren diese Besuche so was wie ein Abendblatt.

In ihrer Wohnung, wo sie sehr gerne lebte, hatte sie öfters ihre Freundinnen zu besuch. Bei diesen netten Treffen wurde auch viel getanzt. Außerdem, wurden immer politische Diskussionen geführt, bei denen niemand ein Problem hatte, einander zu beleidigen. Ihre Freundinnen waren nicht nur Frauen, auch viele männliche Freunde hatten gleichermaßen an diesen Abenden teilgenommen. Wahrscheinlich waren diese ungern gesehene Abendgesellschaften der Grund, warum genau dieses Gebäude nach Jahrzehnten in diesem erbärmlichen Zustand war, während alle Nachbargebäude mehrmals Renovationen erlebt hatten und Stolz strahlten.

Sie ging weiter. Gestern trank sie doch ein Glas zu viel. Das Wichtigste war allerdings, dass sie den heutigen Tag nicht verbockte. Gestern war sehr schön und sie fühlte sich gar nicht müde. Friedlich kam sie sich vor; ein Frieden mit wenig Trübsinn.

Es war einer von diesen Momenten wo sie dachte, sie nahm alles wahr. Wahrnehmen sollte man das vielleicht nicht nennen; sie akzeptierte die Existenz von Dingen und spürte wie alles zusammen gehörte.

Sie stellte sich eine Tür vor, dahinter ein Bett, das auf sie wartete.
Wenn die Gefühle hochkochten, fühlte sie sich fein schläfrig.
In der Ferne hörte sie Straßenmusikanten eine Melodie spielen, die sie sehr gut kannte.

Ihre Urgroßmutter hatte große Angst vor Friedhöfen.

Sie schloss die Augen und ließ ihren Körper fallen.

Das ist die Geschichte einer Frau, die auf einer Straße lief. Die Straße wurde durch ihr Gehen gebildet. Als das Buch mit dieser Geschichte verbrannte, verschwand auch sie. Denn solche Dinge passieren.

ARBEIT

STREET/SOKAK/STRASSE

Als wir in der Gruppe über die Ansätze unserer Arbeiten redeten, bemerkte ich, dass sich auch die Fotografin Larissa Araz mit ähnlichen Themen beschäftigte: sie schaute sich die Geschichte des Residenzplatzes an, wo 1938 die Buchverbrennung durch die Nazi-Jugend stattgefunden hatte und durchforstete Listen von verbannten Autoren und Publikationen aus jener Zeit. Aus ihren Auseinandersetzungen entstanden drei essayartige Texte. Mit der Bücherverbrennung im Mittelpunkt, beschäftigte sie sich im weitesten Sinne mit Vergänglichkeit, Gedächtnis und Manipulierbarkeit von Erinnerungen.

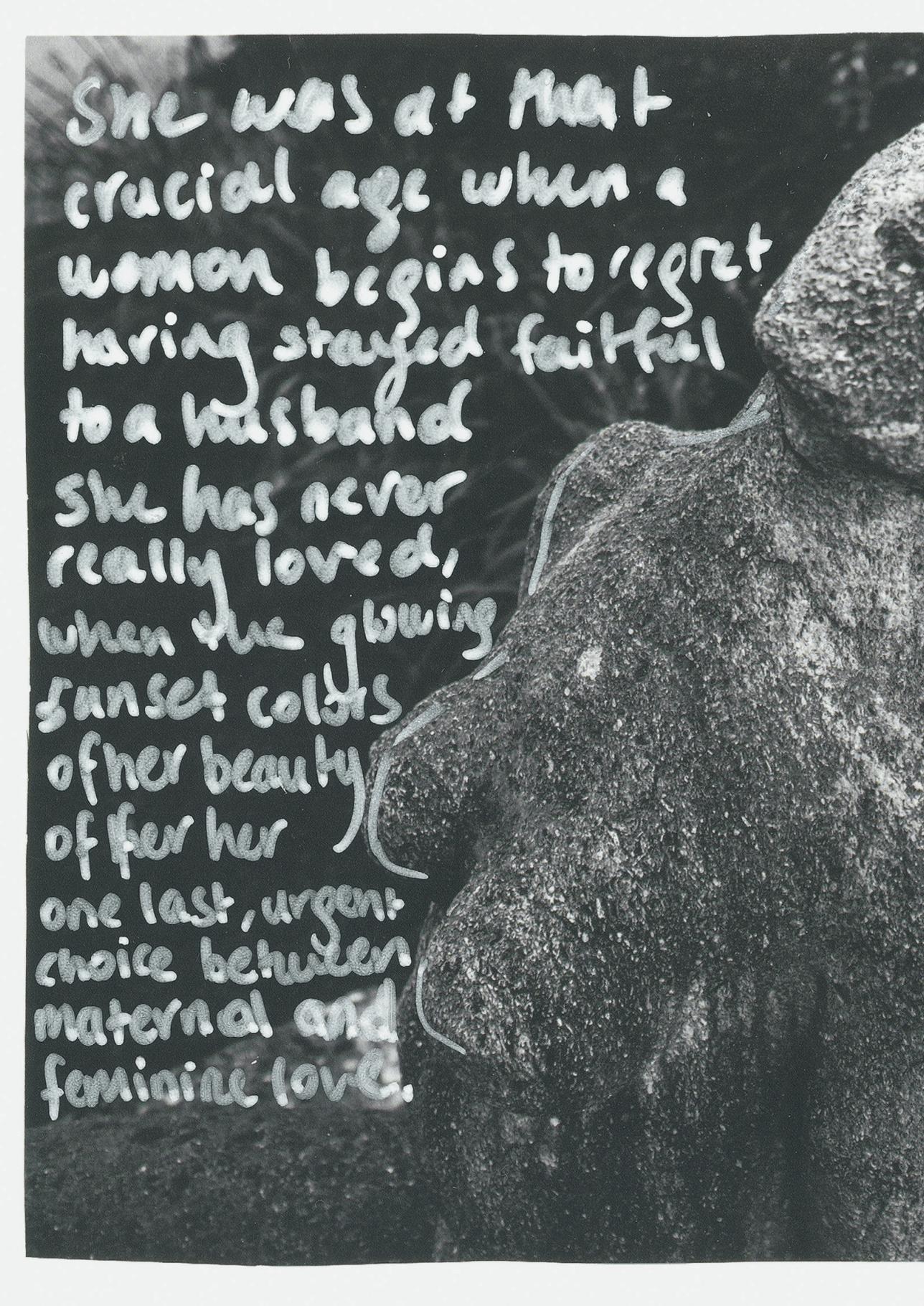
Durch die Ähnlichkeiten der Themen wie Feuer, Verschwinden, Erinnern, die mit unterschiedlichen Gewichtungen vorkamen, entstand die Idee, unsere Texte übereinander zu legen und an einer gemeinsamen Präsentation unserer Erzählungen zu arbeiten.

Wir arbeiteten an Collagen aus Textstücken, Fotografien und Zeichnungen, die Fragmente unserer Erzählungen darstellen sollten. Durch diese Fragmente sollte an vergessene Geschehnisse erinnert, ephemere Erinnerungen erfasst und dadurch die Texte der verbrannten Bücher und die Geschichte der verschwundenen Straße und der Frau, die darauf spaziert ist, rekonstruiert werden.

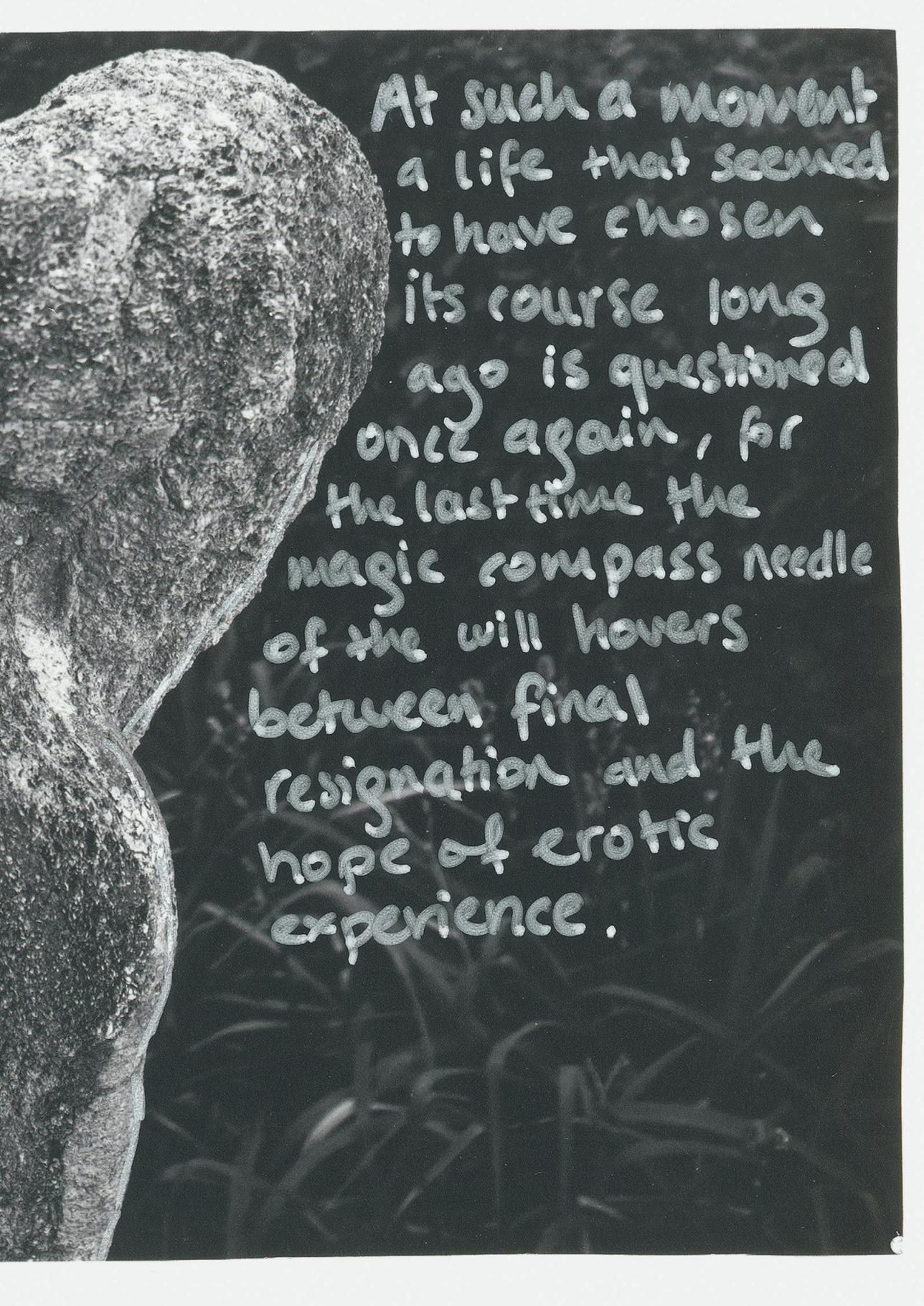
75

Für die Präsentation haben wir zwei Wände gegenübergestellt, die eine Straße bilden und als Hängefläche für eine Auswahl von Collagen dienen sollte. Mitten auf diese „Straße“ stellten wir ein 'Behältnis', das diese Collagen beziehungsweise Fragmente auf eine liebevolle Art zusammenhalten und dabei nicht das Gefühl von Endergebnis vermitteln sollte.

Dafür haben wir ein altes Buch genommen, das wir in den Räumlichkeiten der Festung gefunden haben. Wir klebten Kopien von Collagen in dieses Buch, um den Fragmenten unserer Erzählung zu ermöglichen, im Kontext des 'Gastgeberbuchs' neue Interpretations- bzw. Rekonstruktionsebenen zu eröffnen.



She was at that
crucial age when a
woman begins to regret
having stayed faithful
to a husband
She has never
really loved,
when the glowing
sunset colors
of her beauty
offer her
one last, urgent
choice between
maternal and
feminine love.



At such a moment
a life that seemed
to have chosen
its course long
ago is questioned
once again, for
the last time the
magic compass needle
of the will hovers
between final
resignation and the
hope of erotic
experience.



HEEN

HEBA

DEEN

1868 UBERNIMM
DESSEN TOCHT
FRANZISKA BUC
BAUM. 1910 WU
DER DURCHGA
ZUGEMAUERT.
DEM GIBT ES KI
ZUGANG ZU HI
TENSTEHENDE
GEBAUDEN.

1800 HEISST ES RITZERB
HAUS. 1818 WIRD DAS HA
BUCHHANDLER KASPAK
REITTH ERWORBEN. 182
NIMMT DESSEN WITWE
OPOLD ZAUNREITH. DI
AN SIMON LOHMAYER V
1837 LEOPOLD ZAUNREI
1839 AN SIMON LOHMA
KAUFT. 1868 ÜBERNIMM
TOCHTER FRANZISKA B
BAUM. 1910 WURDE DER
GANG ZUGEMAUERT. SE
GIBT ES KEINEN ZUGANG
TENSTEHENDEN CERA

CHRONIK DES RITZERBOGENHAUSES

ÄLTESTEN DATEN REICHEN BIS IN DAS JAHR 1294 ZURÜCK, WO DAS HAUS AUS DEM BESITZ VON ST. PETER KAUFTE, 1333 ANTON AUFMANN ACHATZ BESITZER, 1377 IST ULRICH DER AIGL DARAUßEN GRUND IM FRONGARTEN VON ST. PETER

ES BESTEHT SCHON EIN DURCHGANG, 1434 WILHELM AIGL. 1454 PHILIPP AIGL, 1508 VIRGYL SCHWAIGER, 1521 CHRISTOPH SCHWAIGER ÄLTERE, AUS DESSEN FAMILIE DIE LEBENSGEFAGRTIN UND MÜNCHIN FÜRSTERZBISCHOF WOLF DIETRICH STAMMTE, 1551 LUDWIG RUTZ 1569 GEHT DAS HAUS IN DEN BESITZ SEINES SOHNES CHRISTOPH GEORG ACHTINGER.

1600 WIRD DER DURCHGANG IN DEN FRONGARTEN AUF DIE GRÖSSE VON 12 M IM AUFTRAG DER DAMALIGEN BESITZER VOM GESCHLECHT RITZ ERWEITERT UND ERHALT DEN HEUTIGEN NAMEN RITZERBOGENHAUS FÜR DIE NOTWENDIGE SCHAFFUNG EINES DURCHGANGES ZU DER NEU GEGRÜNDETEN UNIVERSITÄT.

1600 LUDWIG RUTZ ZU SPRITZENSTEIN. 1650 HANS LUDWIG RITZ. 1650 WIRD DER TURM MIT DER KAPELLE GEBAUT. 1675 STÄNDEN AM RITZERBOGEN EINES STREITTES STUDENTEN UND SOLDATEN IN VOLLER SCHLACHT ÜBER ERZBISCHOF MAX GANDOLF SELBST MUSSTE DEN STREIT ENDE. 1713 BESITZT DAS HAUS PHILIPP POCKH. 1725 GRAF THUN. 1738 JOHANN BAPTIST KREYER DOZENT FÜR JURIS, FÜRSTLICHER HOFRATH. 1775 KAUFTE DAS HAUS DR. JOHANN DÖNDL. 1786 LASST ERZBISCHOF HIERONYMUS GRAF COLLOREDO DEN DURCHGANG SCHLIESSEN. 1793 ZUR ZEIT VON WOLFGANG AMADEUS MOZART WURDE AM RITZERBOGEN EINE HAUPTSCHULE MIT 4 SCHULZIMMERN GEBAUT VON JOHANN MÜHLECHNER.

1818 HEISST ES RITZERBOGENHAUS. 1818 WIRD DAS HAUS VOM BUCHHÄNDLER JOHANN BUCHSBAUM ERWORBEN. 1821 ÜBERNIMMT DESSEN WITWE. 1837 WIRD ES 1839 AN SIMON LOHMAYER VERKAUFT. 1837 LEOPOLD ZAMMELBERGER AN BUCHSBAUM. 1910 WURDE DER DURCHGANG ZUGEMAUERT UND 1910 AN SIMON LOHMAYER VERKAUFT. 1868 ÜBERNIMMT DESSEN TOCHTER ANNE DEN ZUGANG ZU HINTENSTEHENDEN GEBÄUDEN.



In 30th of April 1938 Nazis staged book burning
on Residenzplatz, Salzburg.



I know that I have
told you that book had hard
cover but I think it was
soft. Or was that another
book? Was it black or
velvet? Was the story
about a girl or a boy?
I once told this to a
person in the house and
said there wasn't such
a book in the house.
But I remember.

-in come
She was very
happy to start
teaching at the
college. Although
she could not
confess to herself,
she was most
happy about the it

GERMANIA
AUSTRIACA
S R I CIRCULUM AUSTRIACUM
TERRAS HEREDITARIAS



CULTURE

EPHEMERALITY

OBLIVION

RED GIRL

LIE

SEEN

NATION

IMAGE

SURPRISE

REMEMBER

STREET

IMPATIENCE

MIRAGE

BEING

FICHTENBERG

SANITY

SECRET
MAY DE
KNIGHT

UP

LOST



HOMELAND

LOST

DISTANCE

SELF

MORE

WOMEN

RESEARCH

DEATH

VALIA PAVER

SOLUTION
CONFUSION
DETERMINATION

FIRE

CURIOSITY

DEATH

TIME

FORGET

KNOWLEDGE

KARMA

HVN GA

RIAE PARS

LIMBO

FOUND

PRESENT

REFUSAL

ACCEPTANCE

MIDDLE

CILIAE PARS

SUDANICA



DIES

49

48

47

40

ORIENTE

25

30

25

30

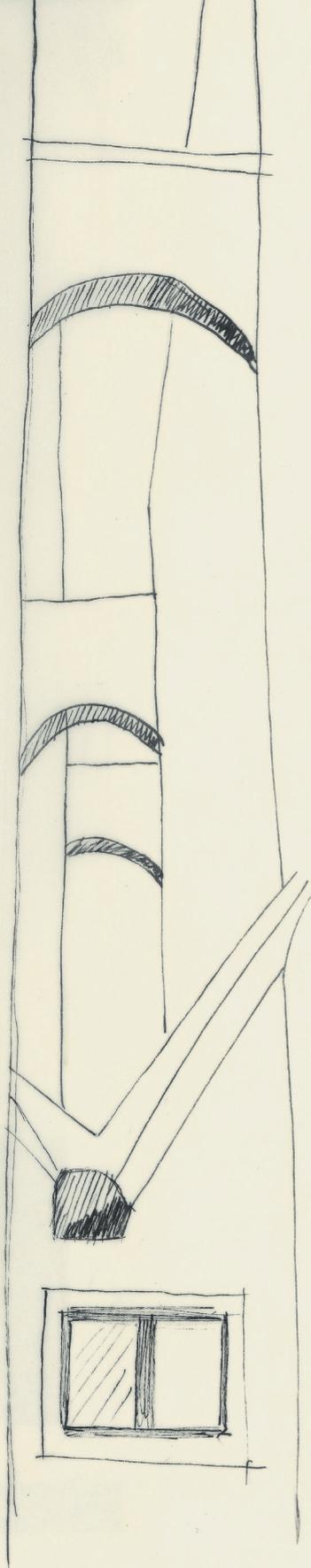
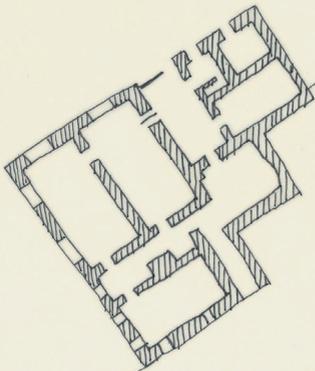
beginning
Surface is just the beginning
as they say. A map can



that no
seen long
the birds
ace is just
they say.
w you things
ld ~~have seen~~
see
Surface is
ing as they
an show you
one could
ago. (A) long
ace is just noti
as they say.
w you things
ld see. Long
g time ago.
beginning as
p can show
t no one
long time
e bird's-
s the bird'
rface is just

the beginning as they say.
It is just a view. View.

We hear only ourselves. For we gradually become blind to the outside world. Whatever we shape leads back around ourselves again. It is not so much exclusively self-oriented, not so much hazy, floating, warm, dark and incorporeal as the feeling always of being simply with ourselves, simply self-aware. It is material and it is experience with alien affiliations. But we walk in the forest and feel we are or might be what the forest is dreaming. We pass between the pillars of its tree trunks, small, spiritual and invisible to ourselves, as their sound, as that which could not become forest again or external appearance of day and visibility. We do not possess it, that which all this around us—moss, curious flowers, roots, trunks and streaks of light is or signifies—because we are it itself and are standing too close to it, the spectral and still ineffable nature of consciousness or interiorisation. But the sound burns out of us, the heard note, not the sound itself or its forms. This, however, shows us our path without alien means, our historically inward path, as a fire in which not the vibrating air but we ourselves begin to quiver and to cast off our cloaks. Ernst Bloch





Herbs grew in parking lots in the city where she grew up. Despite the dozens of cars passing over them, some of them emerged through the stones. Some looked like purslane. She collected these and brought home. Her grandmother made delicious dishes using them, saying that they deserve to be eaten nicely, since they have overcome a lot.

Büyüdüğü şehirde otoparkta otlar yetişirdi. Lüzarlerinden geçen onlarca arabaya rağmen, taşların arasından çıkan bu otların bir kısmı semizotuna benziyordu. Arada sırada toplayıp eve getirdiğinde anneannesi onu kıramayıp, bu otlarla yemek yapar ve zorluklara rağmen kendilerini büyütmüş bu otların, güzelce yenmeyi hak ettikleri söylerdi.

a building

The air was humid before the rain, but it did not bother her. She imagined, that the air was gently

hug- her.

Lae

that

out

wri

She

she

dis

not

not

the reason why this building

while all the surrounding buildings were shining like diamonds, even after decades.

a beautiful dress



ers till the morning on

potent thunderstorm

lockage and she could

night.

s in her apartment, which

d inevitably, they often

se discussions, they would

ch other. Her friends were

as well. This is probably

has not been renovated,

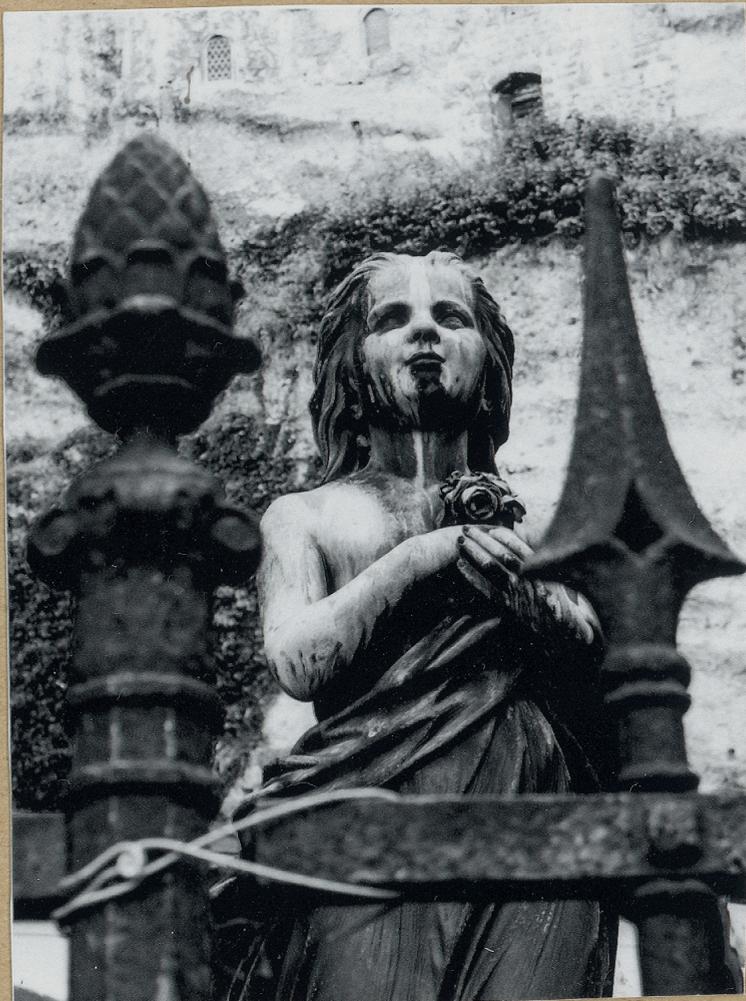
while all the surrounding buildings were shining

like diamonds, even after decades.

a tree







She was afraid of aging. She was not only concerned about losing her health, but also losing her beauty. Or the looks, let's just say the looks..

Irma-von-Troll

Sigmund-Haffner

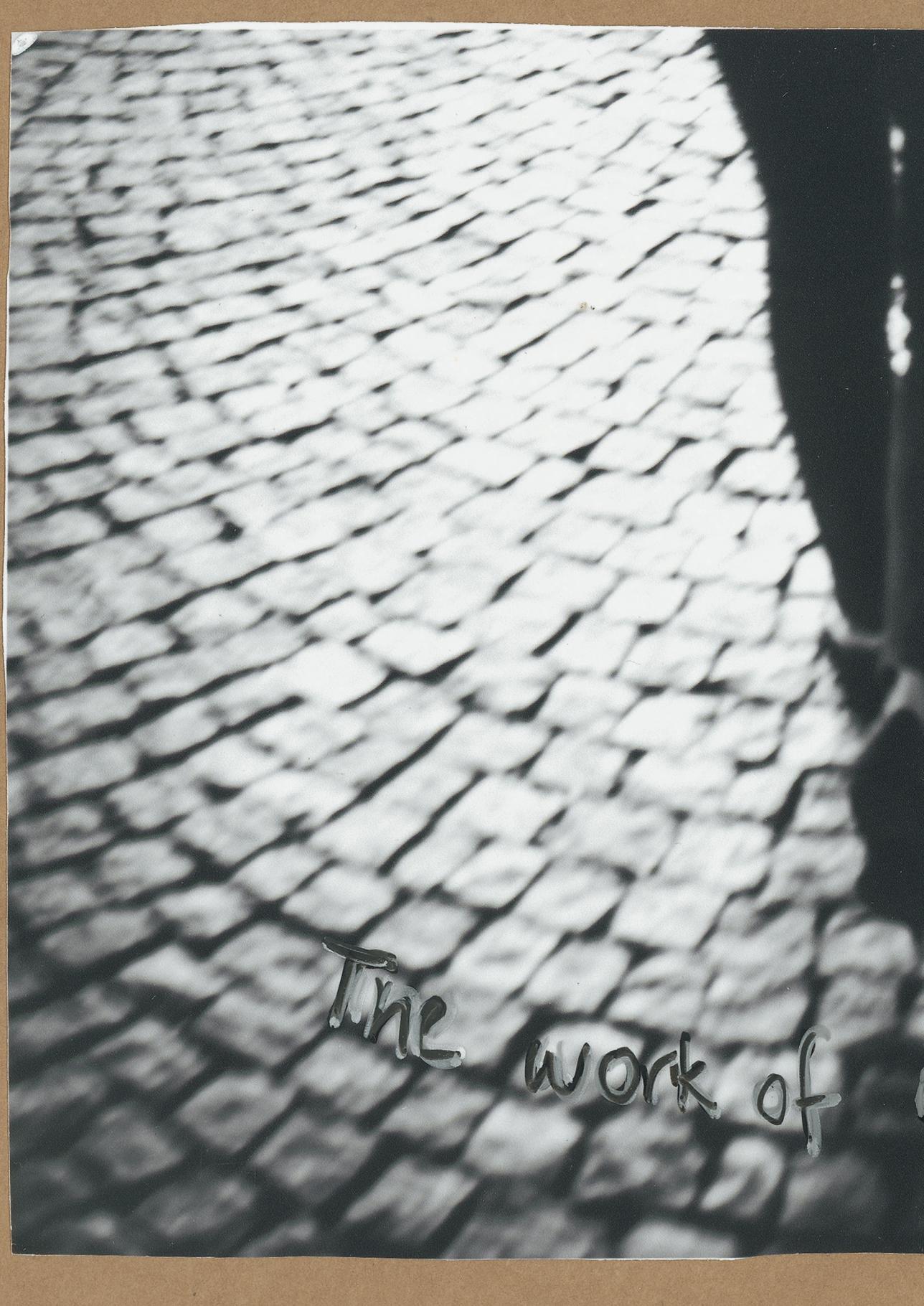
Ludwig-Prähauser

Oskar-Something

a couple of more
on the top of the
fifteen (15) children?

~~Oh, that woman again~~

The decision from the board was
not ^{in her favor} ~~favor~~ again. But maybe you
have not done enough yet, her
time will come. How about

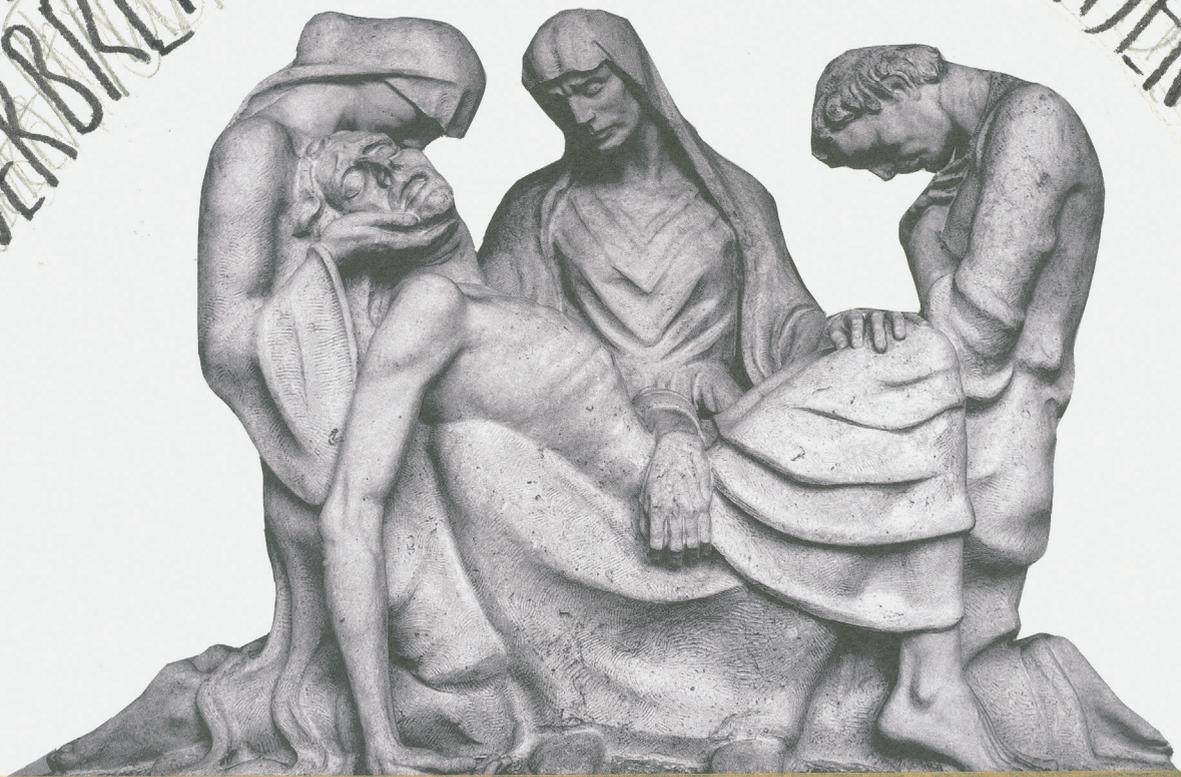


The work of



memory collapses time

DORT WOMAN BÜCHER
VERBRENNEN AUCH HANDEL





I am a student of architecture.



Kime desem derdimi ben
hepsinden derdim
mekteler ben haber mi
yaparsın mı bu yığınlar?
rin!

She heard street musicians from afar;
they were playing something familiar,
even though she couldn't say what it
was.

~~Happens all time.~~ It happens all
the time.

Grand-grandmother was very afraid
of cemeteries.

She closed her eyes and
let her body fall.

Bir misafirliğe gitsem
Bana temiz bir yatak yapsalar
Her şeyi, adımlı bile unutup
Uyusam...
Kalktığımda yatağım hâlâ lavanta koksa
Kekikli zeytinli bir kahvaltı hazırlasalar
Nerde olduğumu hatırlamasam
Hatta adımlı bile unutsam...

I go to a guest house
They have a clean bed for me
I forget everything, even my name
I sleep...

This story is a story of a woman walking on the street; it was there because she walked on it. As the book telling you about it was thrown into fire, the street was disappeared. Because these things happen.









Feuer-Isophor



1868 ÜBERNIMMT
DESSEN TOCHTER
FRANZISKA BUCHS-
BAUM 1910 WURDE
DER DURCHGANG
ZUGEMAUERT. SEIT-
DEM GIBT ES KEINEN
ZUGANG ZU HIN-
TERSTEHENDEN
GERÄUDEN.

1868 ÜBERNIMMT
DESSEN TOCHTER
FRANZISKA BUCHS-
BAUM 1910 WURDE
DER DURCHGANG
ZUGEMAUERT. SEIT-
DEM GIBT ES KEINEN
ZUGANG ZU HIN-
TERSTEHENDEN
GERÄUDEN.

1868 ÜBERNIMMT
DESSEN TOCHTER
FRANZISKA BUCHS-
BAUM 1910 WURDE
DER DURCHGANG
ZUGEMAUERT. SEIT-
DEM GIBT ES KEINEN
ZUGANG ZU HIN-
TERSTEHENDEN
GERÄUDEN.

ERKENNTNISSE AUS DEM PROZESS DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Gleich vorab will ich anführen, dass die vor Ort entstandene Arbeit *Sokak/Street/Straße* auch anders ausschauen beziehungsweise besser, präziser oder schöner hätte werden können. Da es allerdings nicht um die Arbeit an sich, sondern um die Erkenntnisse daraus geht, habe ich bewusst auf eine Überarbeitung im Kontext meiner Masterthesis verzichtet.

Die Rolle von Architektur für mich

118 Während der Ausarbeitung der vorliegenden Arbeit führte ich eine Nebenrecherche: Ich habe mich mit dem Werk von Koca Mimar Sinan Agha¹⁶¹ auseinandergesetzt. Anfangs hatte ich das Gefühl, dass diese Beschäftigung ein Gegenpol zu meiner sich in Blasen flüchtenden Recherche bildete. Der Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst, mein Untersuchungsgegenstand, wurde umso diffuser und formloser, je mehr ich mich ihm anzunähern versuchte. Mit jedem Schritt meines Versuchs, die Rolle von Architektur und zeitgenössischer Kunst für mich zu formulieren und zu konkretisieren, haben sich beiden einander angenähert. So sah ich bei Mimar Sinan eine Möglichkeit, einen gedanklichen Ankerpunkt zu finden, der mir Ruhe geben würde. Sein Schaffen, das im Kern der Disziplin Architektur zuzuordnen ist, war in erster Linie von seinen visionären statischen Lösungen und seinen innovativen Materialrecherchen bestimmt. Meine Beschäftigung mit seinem Werk war ab und zu so intensiv, dass ich sogar ein paar Tage mit meinem Mann in der Türkei war, um in Istanbul und Edirne seine Bauten anzuschauen. Monate später, zurück in Wien, beschäftigt mit der Nachbearbeitung meiner Zeit in Salzburg, hörte ich eine Lektüre über eine seiner Moscheen während eines Spaziergangs im Augarten. Als von einer Treppenanlage die Rede war, die den Besucherinnen der Moschee verschiedenste Blickachsen über die Stadt ermöglichen sollte,

161 Mimar Sinan lebte vermutlich zwischen 1490-1588. Der war der bedeutendste osmanische Architekt, dessen Werk als Höhenpunkt der klassischen osmanischen Architektur gilt.

wurde mir plötzlich klar: Seine Architektur war eine Auseinandersetzung mit dem Raum, den Menschen, der Liebe zum Leben und den Respekt zu den Dingen, die uns umgeben.

Da dieses Verständnis vom Raum auch bei weiteren Disziplinen zu finden ist, gelang es mir lange Zeit nicht, die Architektur aus der Sicht des Raums von anderen Disziplinen zu trennen. Erst nachdem ich bemerkte, dass diese Abgrenzung, die eine Definition meinerseits beinhaltet, keine Abgrenzung für meine eigene Praxis bedeuten musste, konnte ich einen ersten Schritt machen. Die Anfänge des nächsten Schritts liegen in ferner Geschichte. Kurz vor meinem Studium, bei einem Besuch in Graz, erfuhr ich, dass die lieblichen Nozzles auf dem Dach des Kunsthauses von Peter Cook eine Funktion hatten. „Das sind also normale Fenster, für Belichtung und so“, dachte ich mir damals und war sehr enttäuscht, dass diese schönen Formen eine banale Aufgabe erfüllen, was ich als Ende der Architektur betrachtete, also wie ein Zeichen dafür, dass Architektur an ihre Grenzen gestoßen ist. Während die Beschäftigung mit den Grenzen der Architektur den größten Teil meiner persönlichen Auseinandersetzung mit dem Thema Architektur bilden sollte, wovon diese Arbeit ein beredtes Zeugnis ist, haben mich während meines Studiums auch Fragen nach den Bedürfnissen und Funktionen in der Architektur beschäftigt. Mit der Zeit änderte sich meine Haltung der Funktionalität gegenüber: sie war nicht mehr das trockene, uninteressanteste Element der Architektur, das man nach irgendwelchen Regeln berechnen oder in Katalogen mit hässlicher Grafik suchen musste, sondern ist zu einem Schlüsselbegriff geworden, der seine Bedeutung durch die Nähe zu den Benutzerinnen beziehungsweise zu ihren Bedürfnissen gewinnt und spannende sowie wichtige Herausforderungen im Machen von Architektur mit sich bringt. So nutze ich das Adjektiv „banal“ inzwischen für andere Zwecke.

Im Licht der oben genannten Gedanken behaupte ich, dass Architektur die Auseinandersetzung mit dem Raum ist, die Liebe und den Respekt für alle Aspekte und Akteurinnen des Raums im Auge behält und dabei weiterhin liebe- und achtungsvoll auf deren Bedürfnisse achtet. Mit den Bedürfnissen sind nicht nur die körperlichen Notwendigkeiten des Daseins gemeint; es liegt in der Verantwortung der Architektur, auch das Recht auf Identität, Freiheit, Selbstermächtigung und Schönheit der Menschen zu berücksichtigen.

Bei meiner Arbeit in Salzburg sehe ich Spuren von dieser Überzeugung, wo ich die Architektur dafür nutze, durch ihre Nähe zu den Menschen

sowie deren Bedürfnissen, unterschiedliche Dinge zu beobachten und in Frage zu stellen. Ich untersuche in meiner Erzählung *Kırmızılı bir kadın/Eine Frau in Rot* politische Ideologien, Geschichte und soziale Beziehungen, indem ich die Architektur beziehungsweise den Raum betrachte und dabei Situationen darstelle, die zur Diskussion anregen.

Darüber hinaus zeigt der Versuch, dass Architektur für mich wie ein WahrnehmungsfILTER funktioniert: Ich nehme die Dinge in erster Linie über ihre räumlichen Definitionen wahr. Der Grund dafür liegt einerseits an der Vielfältigkeit des Begriffs Raum, die im Rahmen dieser Arbeit bereits angesprochen wurde, und andererseits an meiner akademischen Sozialisierung durch das Architekturstudium. Mit räumlichen Definitionen meine ich konkrete räumliche Größen, die räumliche Zusammensetzung und Relation von Dingen, sowie die Hintergründe dieses Räumlichen: warum etwas so aussieht, wie es aussieht.

Bei der Befragung von Hintergründen sehe ich Ähnlichkeiten mit dem Vorgang einer Simulation, die meiner Meinung nach eine wichtige Arbeitsmethode in der Architektur darstellt. Von der Entwicklung von Szenarien bis zum Basteln von Modellen hilft die Simulation die Frage zu stellen: was wäre wenn? Diese Auseinandersetzung mit dem Möglichen, nicht Existierenden halte ich für eine wunderbare Qualität der Architektur. Die Auseinandersetzung ist also nicht nur eine mit dem Messbaren, sondern auch mit dem Fiktiven, dem nicht existierenden. Dass ich die Architektur nicht als das Materielle und das Immaterielle, sondern als das Echte und Fiktive definiere, ist wahrscheinlich der Grund, warum der Surrealismus die Basis meiner Methode bildet: Architektur als Greifbares und Unverständliches, sowie der Übergang zwischen Realem und Träumerischem.

Eine weitere Erkenntnis bildet eine Überzeugung, die ich immer hatte aber erst im Zuge dieses Prozesses formulieren konnte. Ich definiere die Stadt als Lebensraum, in dem unter anderem aber vor allem Menschen zusammenkommen und zusammenleben. Dabei geht es nicht wie bei den Surrealisten der ersten Stunde und den nachkommenden Situationistinnen um die Vorstellung der Stadt als eine große, verdichtete und abgegrenzte Siedlung einer bestimmten Größe, sondern um die faszinierende Vorstellung eines Gefäßes, das im Sinne Wittgenstein 's alles beinhaltet, was der Fall ist.¹⁶²

162 (Wittgenstein, Ludwig 1963).

So nähere ich mich auch der Stadt Salzburg und versuche die Bausteine zu entdecken, aus denen sie besteht. Das sind Menschen, die schon immer dort gelebt haben oder die erst seit ein paar Jahren dort leben. Das sind auch Menschen, die nur für ein paar Tage da sind und von den Einheimischen nicht so willkommen geheißen werden. Weiters sind das Gewohnheiten, die für viele Teil des Alltags sind; beispielsweise Kostüme (Trachten), die historisch negativ konnotiert sind. Große und kleine, lebendige wie leblose Akteurinnen des Alltags. Architekturen, die all diesem Geschehen ein Bühnenbild sind und Architekturen, mit denen die Akteurinnen permanent kommunizieren.

Sprache, Collagen und Installation als künstlerische Werkzeuge

Über die amerikanische Konzeptkünstlerin Jenny Holzer schreibt Edelbert Köb, dass sie ihr Dilemma, konkrete Fragen zu thematisieren und gleichzeitig abstrakt zu malen, dadurch löste, indem sie sich auf die Sprache als künstlerisches Medium konzentrierte.¹⁶³

121

Tony Chakar sagte in seinem Interview etwas Ähnliches über die Rolle von Sprache in seiner Praxis an der Schnittstelle von Architektur und zeitgenössischer Kunst. Seiner Meinung nach verbinden in erster Linie Themen wie Komposition und Ästhetik die beiden Disziplinen. Da allerdings Ästhetik für ihn ein suspektes Thema ist, mit dem er sich nicht beschäftigen will, suchte er sich eine andere Möglichkeit, seine Interessen aus den beiden Disziplinen zusammenzubringen und entdeckte den Text beziehungsweise die Sprache als sein Medium. Durch Sprache, argumentiert er, baut er eine Brücke zwischen Architektur und zeitgenössischer Kunst, ohne die beiden zu mischen. Er ist der Meinung, dass die beiden ihre eigenen Sorgen und Eigenleben haben weshalb er sich entschied, sich zwischen den beiden hin und her zu bewegen, ohne sich dabei Gedanken zu machen, was dabei mit den Grenzen passieren würde.¹⁶⁴

In meiner Arbeit nutzte ich auch die Sprache. Ich schrieb eine Erzählung als eine Architektin, inspiriert von architektonischen Begegnungen und Phänomenen. Diese Geschichte war aber alleine nicht genug, nicht nur um sie Anderen mitteilen zu können, sondern auch von ihrer eigenen

163 (Köb, Edelbert 1997).

164 aus dem Interview mit Tony Chakar (s. Anhang).

Forderungen her, war es ihr nicht recht auf einer Festplatte 'zu sitzen'. Ihre Gestalt gab ich ihr in Form von halbfertigen Collagen, die in einer improvisierten Installation zusammenkamen.

In diesem Prozess erfuhr ich, dass meine größte Fragestellung an Kunst der Umgang mit der Subjektivität war. Auf die Frage, wie er mit diesem Thema umgeht, erklärte Tony Chakar, dass seine Arbeiten immer einen persönlichen Ausgangspunkt haben. Sie sprechen aber eine Realität an, die von vielen geteilt und verstanden werden kann. Für ihn ist das „Geteilte“ eine Bedingung, seine Arbeit als relevant zu bezeichnen. Außerdem argumentierte er, dass für ihn Architektur eine bestimmte Art und Weise darstellt, wie sich eine bestimmte Gemeinschaft in etwas einfügt, das älter und größer ist als sie selbst. Mit der Gemeinschaft kann dabei eine Gesellschaft oder Gruppe gemeint sein. Im Gegensatz dazu wird Kunst seiner Meinung nach von einer einzigen Zuschauerin, einem Individuum erlebt.¹⁶⁵

122

Als Tony Chakar früher als geplant nach Hause fliegen musste, übernahm die Künstlerin Marwa Arsanios die Leitung der Klasse, die gerade dabei war, von Beirut nach Berlin umzuziehen, um mit ihrem Artistic Research PhD anzufangen. Bei meinem Interview mit ihr argumentierte sie, dass die Künstlerinnen durch künstlerische Forschung nicht nur die Akademie herausfordern und einen neuen Beruf kreieren, sondern auch der Kunst ihre Subjektivität wegnehmen und ein Teil des Diskurses werden. Ich meine, dass sich nach Arsanios die Künstlerinnen durch künstlerische Forschung von der Idee der 'großen Künstlerin' trennen. Durch die Struktur und Aufgabenstellungen, die die Forschung mitbringt, werden für Entscheidungen im Prozess Argumente produziert, die nicht auf der 'Laune' der Künstlerin basieren, sondern nachvollziehbar und diskutierbar sein müssen. Ich denke nicht, dass Arsanios die Subjektivität in der Kunst oder in der künstlerischen Forschung im Allgemeinen negativ betrachtet, da sie mich ermutigte, dass ein sehr persönlicher Text beispielsweise zum Thema „Alltag der Flüchtlinge in Deutschland“ sehr politisch wirken kann.¹⁶⁶

Obwohl die beiden Aussagen von Chakar und Arsanios bestätigen, dass es auch außerhalb von künstlerischer Forschung Möglichkeiten gibt, Arbeiten zu kreieren, die Relevanz und dadurch einen Platz im

165 aus dem Interview mit Tony Chakar (s. Anhang).

166 aus dem Interview mit Marwa Arsanios (s. Anhang).

Diskurs haben, sehe ich die Problematik für mich in der Arbeit *Street/Sokak/Straße* noch nicht als gelöst.

Künstlerische Forschung

In ihrem Artikel *Evaluating Quality in Artistic Research* schreiben Micheal Biggs und Henrik Karlsson, dass die wechselnde Position und Rolle der Künstlerinnen in westlichen Gesellschaften ein gutes Thema für eine künstlerische Forschung sein könnte. Von Hofmalern zu Bohemien, von Rebellen zu gewissenhaften Aktivistinnen der Gesellschaft übernahmen die Künstlerinnen unterschiedliche Rollen in sich wechselnden gesellschaftlichen Realitäten.¹⁶⁷

Von mir kann ich behaupten, dass ich mich mit der Rolle der gewissenhaften Aktivistin intensiv auseinandergesetzt habe. In 2015 und 2016 nahm ich an Projekten des Künstlerkollektivs *WochenKlausur* teil. Nach dem Gründer Wolfgang Zinggl entwickelt *WochenKlausur* „auf Einladung von Kunstinstitutionen kleine, aber sehr konkrete Vorschläge zur Veränderung gesellschaftspolitischer Defizite und setzt diese um.“¹⁶⁸

Grant Kester zitiert in seinem Artikel *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art* den Künstler Peter Dune, der unter anderem *WochenKlausur* im Vergleich zu „content-providers“ als „context-providers“ beschreibt.¹⁶⁹ Diese Beschreibung passt meiner Meinung nach gut zur Praxis der *WochenKlausur*. Eingeladen an einen bestimmten Ort, untersucht *WochenKlausur* die Begebenheiten des Ortes und wählt Problemstellungen aus, auf die sie reagiert. In wochenlangen Klausuren wird eine Plattform geschaffen, die unterschiedliche Beteiligten zusammen bringt, miteinander diskutieren und an einer Lösung arbeiten lässt. Diese Plattform bildet den Kontext, während die Beteiligten dazu befähigt werden, selber Inhalte (content) zu produzieren.

Was mich an der Arbeit von *WochenKlausur* interessierte, war neben dem gesellschaftlichen Aspekt, in einer Community kleine Änderungen anstoßen zu können, die pragmatische Haltung hinter diesem Kunstbegriff und die Idee, in einem Kollektiv zu arbeiten. Bei den komplizierten Aufgaben, die wir uns gestellt haben, übernahmen wir unter der Bezeichnung 'Künstlerin' unterschiedliche Rollen. Manchmal waren wir in der Rolle einer Sozialarbeiterin und manchmal der einer Tischlermeisterin. Mit der Zeit ist es mir schwerer gefallen, das

167 (Biggs, Michael/Karlsson, Henrik 2011b).

168 (WochenKlausur o.J.).

169 (Kester 2003).

„Schlüpfen in andere Rollen“ persönlich zu rechtfertigen. Nach einer schiefgelaufenen Erfahrung war ich davon überzeugt, dass diese Art von Arbeiten meinem Ego viel besser getan hat als den Menschen, mit denen beziehungsweise für die ich gearbeitet hatte. Obwohl ich die Arbeiten von *WochenKlausur* immer noch schätze, entschied ich mich dafür, dass das für mich keine Art sein kann, Kunst zu betreiben.

Die Praxis von *WochenKlausur* kann möglicherweise als künstlerische Forschung betrachtet werden, obwohl die dafür notwendige Struktur in der Aufgabenstellung und Mitteilung von Ergebnissen nicht zur Gänze vorhanden ist und diese Bezeichnung nicht von allen Mitgliederinnen der Gruppe geteilt werden würde.

Dieser Übergang brachte mich zur Entscheidung, im Rahmen der vorliegenden Arbeit, der Frage nachzugehen, was künstlerische Forschung für meine zukünftige Praxis bedeuten könnte. Die Nachbearbeitung meiner Teilnahme an der Salzburger Sommerakademie, die unter anderem aus der persönlichen Korrespondenz mit der Medienkünstlerin und Kunsttheoretikerin Margarete Jahrmann besteht, die aktuell eine Gastprofessur für das Doktoratsstudium der Künste am Zentrum Focus Forschung der Universität für angewandte Kunst in Wien innehat, hat mich darin bekräftigt, dass meine Herangehensweise richtig war und in weiteren ergänzenden Schritten zu einer vollständigen Methode für künstlerische Forschung werden kann.

RESUMÉ

Die Arbeit *Street/Sokak/Straße* entstand aus der Zusammenarbeit mit der Fotografin, Larissa Araz. Dabei ging es um zwei Erzählungen, die wir ineinander verwoben und gemeinsam präsentiert haben. Was sich durch diese Arbeit beziehungsweise in der Nachbearbeitung für mich herauskristallisiert hat, ist die Definition von Architektur als Auseinandersetzung mit dem Raum, der Liebe und des Respekts für alle Akteurinnen darin und dabei weiterhin liebe- und achtungsvoll auf die Bedürfnisse jener zu achten, die nicht nur aus rein körperlichen Notwendigkeiten des Daseins, sondern mit all ihren Wünschen nach Identität, Freiheit, Selbstermächtigung und Schönheit diese Räume teilen.

Bei meiner Arbeit in Salzburg sehe ich Spuren von dieser Überzeugung, wo ich die Architektur dafür nutze, durch ihre Nähe zu den Menschen

sowie deren Bedürfnissen, unterschiedliche Dinge zu thematisieren und in Frage zu stellen.

Darüber hinaus nutze ich in meiner Arbeit die Sprache beziehungsweise den Text, und schreibe als eine Architektin, die von architektonischen Begegnungen und Phänomenen inspiriert ist. Zu diesem Werkzeug kommen weitere künstlerische Werkzeuge wie Collagen und Installation, die die Erzählung unterstützen, ergänzen und weiterentwickeln.

Somit stellt sich die teilnehmende Beobachtung, die sich als Herangehensweise für ein künstlerisches Forschungsprojekt als nützlich erweisen sollte, in den Dienst einer methodischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Sommerakademie als Beispiel und konkreten Anlass für die Untersuchung der Bedeutung des Zusammenspiels von Architektur und zeitgenössischer Kunst für meine zukünftige Praxis.

Fazit und weiterführende Fragestellungen

Obwohl sich die Definitionen von Architektur und Kunst, die Stellung beider Disziplinen und das Berufsbild der Praktizierenden in ständigem Wandel befinden, bleiben sie eng miteinander verbunden. Aktuell zeigt sich der Nexus Architektur und zeitgenössische Kunst in unterschiedlichen Formen. In der vorliegenden Arbeit untersuchte ich erstens die Formen des Zusammenspiels anhand konkreter Beispiele und Diskussionen und habe diese in drei Kategorien unterteilt.

Die erste Kategorie, die ich *Antasten, der eigenen Disziplin treu bleiben* nannte, bilden Arbeiten beziehungsweise Praxen, bei denen Architektinnen beziehungsweise Künstlerinnen mit Denk- und Arbeitsweisen ihrer eigenen Disziplin auf die jeweils andere reagieren, ohne dabei die Grenzen und Rollenverteilung zu ändern. Das sind einerseits Kollaborationen von Architektinnen und Künstlerinnen, bei denen die Architektur den Rahmen bildet, der von der Kunst mit Emotionen und Erlebnissen mit dem Ziel befüllt wird, auf diese Weise eine differenziertere Wahrnehmung beziehungsweise Infragestellung der Architektur hervorzurufen. Andererseits findet man diese Rollenverteilung auch bei Arbeiten, bei denen Künstlerinnen auf bestehende Architekturen reagieren, wie im Fall von *Kunst am Bau*. Diese Art des Zusammenspiels von Architektur und zeitgenössischer Kunst kann auch bei komplexen Problemstellungen bewirken, dass die Praktizierenden mit den Strategien der jeweils anderen Disziplin arbeiten und dadurch zur Lösung eines gemeinsamen Problems beitragen.

Unter die zweite Kategorie, *An Schnittstellen arbeiten*, fallen jene Arbeiten, bei denen sich die Praktizierenden Denk- und Arbeitsweisen aber auch Themen und Ansätzen bedienen, die der jeweils anderen Disziplin zugeschrieben werden. Das passiert zum einen durch Künstlerinnen, die Architektur als Werkzeug nutzen, um etwas zu behaupten beziehungsweise zu demonstrieren. Zum anderen durch Architektinnen, die durch eine skulpturale Formensprache zu Lösungen kommen, die der Kunst in ihrer Objektivität in nichts nachsteht.

Die letzte Kategorie, *Wegarbeiten, losarbeiten, auf der Suche nach neuen Territorien*, wird von Arbeiten beziehungsweise Praxen gebildet, die Disziplinen zuordenbar sind, die durch Überschreiten

und Infragestellen festgesetzter disziplinärer Grenzen entstanden sind. Diese Grenzüberquerungen erfolgen durch Übernahme von Themen, Ansätzen, Denk- und Arbeitsweisen von Architektur oder zeitgenössischer Kunst aber auch weiteren Disziplinen und führen dazu, dass daraus eine andere beziehungsweise eine neue Disziplin entsteht. Als Beispiele wurden Urbanistik, *public art* und letztlich *critical spatial practice* untersucht, die sich um den Begriff des Raums formieren, der mit seinem vielschichtigen Charakter auch soziale, historische, ökologische, wirtschaftliche, politische und kulturelle Facetten annimmt und daher zum Untersuchungsobjekt mehrerer Disziplinen werden kann. Dabei bin ich detailliert auf das Beispiel der *critical spatial practice* eingegangen, die für mich gegen Ende meines Studiums von besonderem Interesse war und im Folgenden nochmals besprochen wird.

128

Durch diese Kategorisierung konnte ich den Nexus von Architektur und zeitgenössischer Kunst aus der Perspektive der Praktizierenden betrachten. Diese Annäherung zum Thema führte einerseits dazu, dass sich meine Wahrnehmung von den Begrifflichkeiten und den Methoden geschärft hat. Das brachte mit sich, dass ich mit jenen Aspekten, die ich für meine Arbeit als selbstverständlich gesehen und daher nicht hinterfragt habe, aufmerksamer und bewusster umzugehen gelernt habe, was einen Gewinn für meine Denk- und Arbeitskonstruktionen bedeutet. Andererseits konnte ich durch diese Perspektive meinen persönlichen Zugang zum Thema mit Tiefblick zielgerichteter bearbeiten. Obwohl ich alle Projekte beziehungsweise Arbeiten, die ich untersucht habe, in diese Kategorisierung einordnen konnte, müsste sie weiter ausgebaut und konkretisiert werden, um für die allgemeine Forschung anwendbar zu sein. Darüber hinaus, hat mir diese Systematik erlaubt, die Grenzen der besprochenen Disziplinen aus der Perspektive der Praktizierenden zu definieren, was aber nicht gleichbedeutend mit der Definition der Disziplinen an sich ist.

Ich bin der Meinung, dass jede Praxis in diesem Konvolut von Möglichkeiten, die in der Studie gezeigt worden sind, d.h. jede konkrete Art und Weise Kenntnisse, Denk- und Arbeitsweisen von anderen Disziplinen in die eigene zu integrieren und anzuwenden beziehungsweise mit eigenen Methoden in anderen Disziplinen zu arbeiten, ihre Berechtigung hat und zur Bereicherung des Diskurses beiträgt.

Am Beispiel der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg wurden die zuvor theoretisch erläuterten Tendenzen und damit angesprochenen Beispiele anhand des institutionellen Rahmens auf deren Entwicklung und aktuelle Situation im deutschsprachigen Raum hin untersucht. Die Internationale Sommerakademie hat es seit ihrer Gründung geschafft, schnell auf aktuelle Entwicklungen der Kunst- und Architekturszene zu reagieren und das Geschehen mitzugestalten. 1953 von Oskar Kokoschka als „Schule des Sehens“ gegründet, hatte die Sommerakademie Architektur von Anfang an in ihrem Kursangebot. Es wurden Klassen angeboten, die durch städtebauliche Aufgabenstellungen, Entwerfen von ortsspezifischen Kulturbauten und die Auseinandersetzung mit öffentlichem Raum einen engen Bezug zur Stadt Salzburg hatten.

Die neue Leitung unter Hildegund Amanshauser entschied sich allerdings, keine Architekturklassen mehr anzubieten, die sich explizit mit architektonischer Gestaltung oder städtebaulichen Aufgabestellungen auseinandersetzen. Wie ich allerdings in meiner Analyse gezeigt habe, waren und sind weiterhin Klassen mit Architekturbezug im Kursangebot zu finden. Dabei handelt es sich in erster Linie um Klassen, in denen sich Künstlerinnen mit Themen und Denkweisen aus der Architektur beschäftigten und dabei künstlerische Arbeiten entwickeln. Darüber hinaus wurden Klassen von Architektinnen angeboten, die sich einerseits künstlerischer Methoden bei architektonischen Aufgabenstellungen bedienten und andererseits Architektur mit Werkzeugen aus weiteren Disziplinen wie Soziologie und Politik als Objekt bearbeitet haben. Letztlich wurden Klassen in Arbeitsfeldern wie *public art* angeboten, die aus Grenzüberquerungen zwischen unterschiedlichen Disziplinen aber vor allem jener zwischen Architektur und zeitgenössischer Kunst entstanden sind.

Zuletzt wurde eine Klasse von Tony Chakar angeboten, dessen Arbeit als Künstler und Schriftsteller der *critical spatial practice* zuzuordnen ist. Meine Teilnahme an dieser Klasse sollte mir einen persönlichen Zugang zu den Fragestellungen der vorliegenden Arbeit ermöglichen und basierte auf dem Prinzip der teilnehmenden Beobachtung als Strategie für die Entwicklung eines künstlerischen Forschungsprojekts. Der daraus nach Fertigstellung der Arbeit entwickelte methodische Ansatz ergänzte die analytische Untersuchung des Kontexts der Sommerakademie als exemplarisches Beispiel für die Entwicklung und den gegenwärtigen Zustand des Zusammenspiels von Architektur und zeitgenössischer Kunst und dessen Bewandnis für meine zukünftige Praxis.

Dafür erarbeitete ich eine Methode, die in erster Linie aus der Auseinandersetzung mit zwei Texten, *Einbahnstraße* von Walter Benjamin und *Nadja* von André Breton, entstand. Mit dieser Methode entwickelte ich die Arbeit *Street/Sokak/Straße* gemeinsam mit der Fotografin Larissa Araz. Bei dieser Arbeit ging es um Erzählungen von uns beiden, die ineinander verwoben und gemeinsam präsentiert worden sind. Während ich in meiner Erzählung von einer Frau berichte, die auf einer Straße spazierte und dabei durch Jahrhunderte und unterschiedlichste soziale Kontexte wanderte, beschäftigte sich Larissa in essayartigen Texten mit Themen der Vergänglichkeit, Gedächtnis und Manipulierbarkeit von Erinnerungen. Mit Collagen aus Textstücken, Fotografien und Zeichnungen, stellten wir Fragmente unserer Erzählungen dar, die dann auf zwei gegenüberliegenden Wänden präsentiert worden sind, um eine Straße anzudeuten. In der Mitte dieser Straße befand sich ein Buch, in das wir Kopien dieser Collagen einlegten, um es den Fragmenten unserer Erzählung zu ermöglichen, im Kontext des 'Gastgeberbuchs' neue Interpretations- bzw. Rekonstruktionsebenen zu erschließen.

130

Der methodische Ansatz bei meiner Arbeit ist weder ein top-down, noch ein bottom-up; er wird nicht von der Metaebene des Diskurses getrieben, noch vom limitierten Set ausgesuchter Projekte abgeleitet. Vielmehr entwickelt er sich quer zu diesen vertikalen Methoden und bringt das große Potential mit sich, einen persönlichen Zugang zu diesem Thema zu ermöglichen. Ich kann mir vorstellen, diesen Ansatz in Zukunft zu einer vollwertigen Methode weiterzuentwickeln, mit der ich in anderen Kontexten ähnliche Versuche beziehungsweise Recherchen machen kann. Dafür würde ich die Herangehensweise, als teilnehmende Beobachterin in einen Kontext einzutauchen und dort selbst aktiv zu werden als Ausgangspunkt für die Schärfung einer Methode nehmen, die detaillierter ausgearbeitet und dadurch besser kommunizier- und nachvollziehbar wird.

Wie oben bereits mehrfach angesprochen, werden seit dem Eintritt von Amanshauser -beziehungsweise seit 2009- keine Architekturklassen mit entwerferischen Aufgaben mehr angeboten. Das zeigt meiner Meinung nach die Gegenüberstellung von Entwurf und Konzept; d.h. dass der architektonische Entwurf, der als fertiges Ergebnis eine Einheit darstellt, seine Wichtigkeit verliert, während das Verbale an Bedeutung gewinnt. Mit dem Verbalen wird hier das Konzept gemeint, das auch mit der Idee verglichen werden kann. Die Idee ist offener als

das Konzept, das ein generiertes Wissen beziehungsweise ein Ergebnis darstellt. Dass Architektur in größeren Zusammenhängen als auf der Basis entwerferischer Aufgabenstellungen im Lehrplan vorkommt, kann als ein Zeichen der Tendenz verstanden werden, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts darin besteht, dass sich die Architektur von einer manuellen Domäne hin zu einer kognitiven Domäne bewegt. Mein Wunsch, mir neben der analytischen Auseinandersetzung, einen methodischen Ansatz bei der Recherche anzueignen, kann als ein Versuch betrachtet werden, gegen die Vorstellung einer wagen Idee eigenes Wissen zu generieren, das auch in wissenschaftliche Diskurse Eingang findet.

Als nächsten Schritt werde ich beispielsweise im kommenden Sommer abermals an der Sommerakademie in einer weiteren Klasse teilnehmen, wodurch ich diese Herangehensweise über den Rahmen der Abschlussarbeit hinaus um eine hermeneutisch-reflexive Dimension erweitern kann.

Die Erkenntnisse, die ich im Zuge dieser Arbeit gewonnen habe, verdanken sich nicht nur der Emotionalität der offenen Augen, sondern auch dem strukturierten Denken und Aufarbeiten zahlreicher Aspekte, die einerseits von persönlicher und andererseits von praktischer Wichtigkeit sind. So habe ich beispielsweise zum ersten Mal die Architektur für mich als die Auseinandersetzung mit dem Raum, der Liebe und des Respekts für alle Akteurinnen des Raums definiert, dabei aber weiterhin liebe- und achtungsvoll auf die Bedürfnisse jener zu achten, die diesen Raum nicht nur aus rein körperlicher Notwendigkeiten, sondern mit den Wünschen nach Identität, Freiheit, Selbstermächtigung und Schönheit teilen.

Wie schon oben angesprochen, hatte ich gegen Ende meines Studiums ein besonderes Interesse an der Disziplin der *critical spatial practice*, weil ich der Meinung war, dass diese Ansätze beinhaltet, die nicht von allen mit Architektur gleichgesetzt werden. So war für mich die Auseinandersetzung mit dem Werk eines bekannten Architekten, der Fragen zur familiären und nationalen Zugehörigkeit (wie bei Jill Magid) stellte, genauso eine architektonische Tätigkeit, wie das Entwerfen einer Holzterrasse. Ich bin der Meinung, dass die Gemeinsamkeiten der Ansätze in erster Linie auf Themen basieren, mit denen sich die Praktizierenden auseinandersetzen: Raum, Stadt, Politik, Gesellschaft. Daneben bildet die Recherche eine weitere Gemeinsamkeit unterschiedlicher Ansätze. Die wichtigste Unterscheidung bilden dagegen die Methoden, mit denen diese Recherchen aufgearbeitet und präsentiert werden. Dabei erstreckt

sich die Palette von künstlerischen Arbeiten wie Installationen und Videos bis zu wissenschaftlichen Artikeln. Ich finde, dass ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit so weit gekommen bin, um argumentieren zu können, unter welchen Umständen ich eine Arbeit als Architektur bezeichnen würde oder nicht. Dabei hilft mir die Lehre, die ich in diesem Prozess von meinem Betreuer mitbekommen habe, persönliche Überzeugungen als intellektuelle Argumente zu formulieren.

Anhang

INTERVIEW

SCRIPTS

Hildegund Amanshauser, 02. August 2017

DF: „Österreichs ist die Architektur derzeit die einzige kulturelle Produktivkraft, die allein und tatsächlich an der internationalen Spitze der kulturellen Debatte steht.“ Aus ihrem Buch Kulturszene Wien, 1995. Wie sehen Sie das heute?

HA: Oh Gott. Also, so frech wäre ich heute sicher nicht, dass ich mir solche Urteile erlauben würde ehrlich gesagt. Pff. Also, ich würde jetzt sagen, die kulturelle Debatte ist überall angekommen; im Tanz, sowie im Theater, Musik. Wenn man sie anschaut, die Salzburger Festspiele, die sind voll in der kulturellen Debatte drinnen. In der bildenden Kunst sowieso, das war halt Anfang der 90iger Jahre, damals war es vielleicht nicht so wie heute ausgeprägt in der bildenden Kunst.

DF: Vielleicht soll ich die Frage eher so formulieren: haben Sie immer noch diesen Blick auf die Architekturszene in Österreich oder ist es für Sie nicht mehr interessant?

HA: Also, ich persönlich kenne die Architekturszene nicht gut. Ich habe über Adolf Loss dissertiert und war mit vielen Architekten befreundet. Das ist jetzt nicht mehr so und ich kenne

die Szene nur peripher. Ich kenne die Diskurszene ganz peripher.

DF: Wenn ich an dem Punkt fragen darf: warum haben Sie genau zu diesem Thema ihre Dissertation geschrieben?

HA: Das ist eine sehr persönliche Frage. Es war so: Ich habe Kunstgeschichte studiert, habe angefangen 1973, als wir noch gelernt haben, Kunstgeschichte beschäftigte sich mit toten Künstlern. Dann habe ich mir einen Doktorvater gesucht und gefragt, ob ich bei ihm über die Wiener Aktionisten dissertieren könnte und er hat gesagt: Frau Kollegin, wenn Sie nicht fertig werden wollen, dann können Sie das machen und dann habe ich mir gedacht, ich will doch fertig werden. Das war eine pragmatische Entscheidung und habe mir gedacht, na gut. Architektur hat mich immer interessiert; ich habe anfangs Archäologie studiert und hätte in Archäologie über römische Bäder dissertieren wollen. Das fand ich total interessant und ja, dann haben mich einfach Schriften von Adolf Loos fasziniert. So habe ich mir gedacht, ich probiere halt das. Das war ja damals, ich habe in 1980 abgeschlossen, da gab es noch kein Boom wie in 90igern, das ist gerade im Kommen gewesen. Mich hat interessiert, die Schnittstelle zwischen Historismus, Jugendstil und Moderne und internationaler Stil. Auch diese Frage, wie können Künstler/Architektinnen -er war ja Baukünstler, nicht Architekt- wie ist das Verhältnis von deren Schriften zu deren anderen Werk. Das finde ich nach wie vor interessant, ich habe einen Artikel zu Rainer, seinen Schriften und seinen

Arbeiten, also Arnulf Rainer. Ich finde das sehr interessant und für mich als ein Mensch, der sehr viel mit Sprache arbeitet, ist es auch ein guter erster Zugang zu bestimmten Künstlern und Architekten.

DF: Ich habe ein bisschen in das Buch reingeschaut, in ihre Dissertation. Da sagen Sie, unter seinen Schriften, seine Haltungen sich ändert. Das ist spannend und ich finde, Sie haben das gut rübergebracht.

(...)

DF: Aber jetzt will ich zu einer Frage kommen, die Ihnen wahrscheinlich von vielen gestellt worden ist. Für Sie ging es nicht um die Architektur, sondern um die Menschen, die das gemacht haben. Die Frage, ob Adolf Loos ein Baukünstler oder ein Architekt war, war damals kein Thema; man hat gebaut. Zurück zur Frage: es wird vor allem von Architektinnen darüber diskutiert, warum gibt es keine Architekturkurse an der Akademie mehr.

HA: Ja, da werde ich sehr oft angegriffen dafür.

(...)

HA: Es ist sehr simpel. Wir müssen ja unsere Kurse verkaufen und Architekturkurse verkaufe ich nicht. Meine Vorgängerin hat sie auch schon nicht verkauft und meine Theorie, warum das nicht mehr verkauft wird: es gibt high-end-Sommerakademien, Ende. Was macht ein Architekt, der in Wien studiert? Der kommt nicht zu uns in die Sommerakademie. Was macht der junge Architekt; der hat schon überhaupt keine Zeit mehr, in die Sommerakademie zu kommen.

Unser Prinzip ist, dass bei uns jeder sich bewerben kann und alles gemeinsam studieren. Aber das interessiert den Architekten nicht. Auch die Lehrenden haben überhaupt keine Zeit, für zwei-drei Wochen zu uns zu kommen. Die müssen ihr Atelier und ihre wie viel Mitarbeiter führen. Die müssen zu Bauverhandlungen gehen; das geht nicht. Es geht ökonomisch nicht für die Teilnehmer. Wir haben überhaupt keine Reputation mehr, die Architekten sagen immer: „schrecklich, schrecklich“. Dann frage ich, würden Sie nicht zu uns kommen als Teilnehmende? Ja, Nein! Wie soll ich das machen in zwei-drei Wochen? Das macht überhaupt keinen Sinn! Man muss bedenken, als Kokoschka die Sommerakademie gegründet hat, 1953. Da war Österreich noch besetzt, von denen, die es befreit haben. In Wien waren 4 Mächte, Osten waren Russen und hier waren die Amerikaner. Und das war die erste Schule in Österreich und in gewisser Weise in deutschsprachigem Raum die internationalen Künstlerinnen und Architektinnen zurückgeholt hat. Das war ein wirklicher Hotspot des architektonischen Diskurses. Bakema war ganz großartig und es waren ein Paar sehr wichtige. Alle Studenten sind zu uns gekommen, weil es wichtig für sie war. Aber jetzt, haben sie auf ihren Hochschulen die tollsten Lehrer der Welt! Wo gehen sie hin in die Sommerschule? Vielleicht in die ETH, nach Amerika, oder Boston. Warum sollen sie zu uns kommen? Wir müssen uns konzentrieren auf unser Kerngeschäft, wo wir wirklich einen

guten Ruf haben. Das ist ein business ja, was soll ich machen?

(...)

DF: Es hat was Befreiendes, dass hinter Entscheidungen nicht immer große Konzepte stehen. Der Zwiespalt zwischen Architektur und Kunst (...) Die Konzentration von der Sommerakademie verkörpert sich auch am Standort der Akademie, oder?

HA: Ja, wir sind nicht mehr in Hallein. Wir haben schon den Schmuckkurs im Künstlerhaus und die Bildhauerei bei Steinbruch. Aber wir konzentrieren uns hier. Das hängt aber auch damit zusammen, dass die Kurse viel kürzer geworden sind. Wir haben hier Platz; es geht sich aus für die 6 Wochen. Wir haben schon immer Architekten gehabt, feld72 z.B. Tony ist auch ein Architekt in der Ausbildung. Aber die arbeiten jetzt in einem viel weiteren Feld.

DF: Darf ich diese Antwort weitergeben?

HA: Ja, sicher. Das ist ja ganz offiziell so. Das habe ich dem Oliver Schürer auch gesagt; wir haben einfach zu wenig Profil und das wird uns nicht helfen in einer Zeit, wo die berühmtesten Architekturfakultäten der Welt Sommerschulen machen. Und wo sie gehen heute lieber zu Herzog & de Meuron für Praktikum als dass sie zu uns kommen. So ist es einfach.

(...)

DF: Jetzt zur letzten Frage auf meiner Liste. Es ist immer wieder öfters, dass man Künstlerinnen trifft, die PhDs schreiben bzw. geschrieben haben. Die Kritik an documenta ... (...). Auch die Architektinnen gehen in die andere

Felder; ich meine hier, in die Forschung. Wie ist das laienhafte Kunstmachen an der Akademie zu lesen im Anblick dieser Tendenz in der Kunstszene? Dass hier laienhaft Kunst gemacht wird, kann das als eine Art Reaktion gelesen werden oder ist es eine historische ...

HA: Das war die Idee von Kokoschka, der die Akademie gegründet hat. Dass jeder/jede hier studieren darf. Ich glaube, es gibt verschiedene Tendenzen in der Bildungsindustrie, wenn man das so nennen will. Die eine ist die Ökonomisierung und die andere ist die Professionalisierung, damit meine ich die Tendenz, in kleinen Blasen sich weiterzuentwickeln. Ich teile die Kritik an der Documenta nicht, allgemein dieses documenta-bashing halte ich nicht für richtig. Ich glaube nicht, dass sich die Kunst allgemein stärker diskursiv verhält als früher -ich meine, das macht sie schon seit 1990iger Jahren-. Und bei uns ist es ja ein Teil des Programms. Ich glaube, dass diese totale Akademisierung des künstlerischen Feldes ist Teil der Ökonomisierung. Weil da gibt's Gelder, da sind Felder wo man sich bewegen kann und wo man auch bezahlt wird. Unsere Laien sind keine Gegenreaktion darauf, weil sie waren ja immer schon da. Das ist unser Alleinstellungsmerkmal quasi, aber ich glaube, das sieht man auch an der documenta; es gibt diesen großen Diskurs am learning, es gibt natürlich einen Diskurs an Erwachsenenbildung. Was machen die Menschen, wenn sie nicht mehr arbeiten und dann kommt dazu, dass bei der Konzeptkunst, wie sie heute weit verbreitet ist; warum

brauche ich da ein akademisches Studium? Auch die Sommerakademie in Bern, Paul Klee Sommerakademie, da darf sich jeder bewerben. Ob man ein akademischer ist oder nicht, ist da wurscht. Im diesen größeren Feld der Erwachsenenbildung, das halte ich für richtig. Ich war Professorin an der Kunstakademie Münster und habe mir gedacht, „ah die Laien wie schrecklich“. Ich hatte nie mit Laien zu tun in meinem vorigen beruflichen Leben. Und ich muss sagen, es ist ein totaler Vorteil. Es gibt Künstler, die Probleme machen, es gibt Laien, die machen Probleme; aber, Sie werden es sehen, wenn Sie in die Abschlusspräsentationen gehen, sehen sie sie am Ende in der Regel nicht. Sie merken es nicht, wenn sie mit denen reden. Zu uns kommen, das sind sowieso schwere Kurse, wer sich nicht mit Chakar beschäftigen will, geht nicht in seine Klasse. Also, wer Landschaftsmalerei machen aber keine Literatur lesen will, sieht ja schon in der Beschreibung, wir machen Landschaftsmalerei und setzen uns auseinander mit englischen Texten. Wenn sie das nicht wollen, die kommen halt nicht. So diejenigen, die zu uns kommen; wir nennen sie Laien aber es sind einfach Dilettanten oder wie auch immer; sie sind Künstler und Künstlerinnen, die nicht von ihrer Kunst leben, sondern anderen Job haben.

DF: Wie eigentlich viele Künstler auch.

HA: Ja, genau.

(...)

Tony Chakar, 03. August 2017

(...)

DF: (...) I took part in a couple of socially engaged art projects and had my problems with it. At some point, I wanted to go back to architecture and try looking at things back from there.

TC: What were your problems with socially engaged art?

DF: There were these two projects and I had a feeling, that I was interfering with other disciplines too much; as I was calling myself an artist, I was crossing my boundaries. Disciplines such as sociology and let's say psychology don't exist, because they wanted to exist. I mean they are there for a reason. It got difficult for me with time to like the idea to be called an artist which functions in a lot of roles; I couldn't define myself. So maybe that's why I went back to this thing, where I could define myself; being an architect. I didn't want to be called architect or an artist, but I just want to stand in front of people and say what I am doing without getting too introspective; I want to define my own work and have a place in the context. That's why I have been looking into the intersecting points of these two worlds. You are also one of the people one comes across, when you are looking into these realms. That's why I am here. Well, this is for starters. So how do you see the intersection of architecture and art, what part of it does have a potential for doing good for the people who are out there?

TC: Harsh. Usually, when people talk

about architecture and art, I think that the main point of intersection is aesthetics, because both use aesthetics one way or the other. Composition, aesthetics; things like these. True, this is easy. Especially in the avant-garde tradition of the 1920s, this is how they understood the relationship between art and architecture and also the point of departure. Because, the point of departure is that, art is useless, while architecture cannot be useless; it has to have a function and people have to use it correctly. You cannot have crooked spaces. I don't know if you know, but there was a huge debate in the 1920-30s with the dutch de Stijl Group, Mondrian and Doesburg, and there was a big discussion among them, that painters were saying "Well, architecture cannot, because you know they had this project, they do these compositions they do with horizontal, vertical. Then the society will change and the art would disappear because it will be no difference between art and life, things like that. And they viewed architecture being an obstacle for this, because it was too much connected with financial and economic system. So, of course as an aspect of composition, as an autonomous aspect you know when starting, shape should be like this or like that; but basically, the forms are dictated whether by the function or whether by how much it costs, the plot of land, the choice. So, there was a huge discussion; there was a huge literature on this, if you want to research on this. As far as I am concerned, I think I found the solution, because I think I look at aesthetics suspicious, for me it is

suspicious. Not that I refuse it, because I know, for example as I was doing my last exhibition, there are lots of choices, that I made which were based somehow on aesthetic decisions. And you have to, because you are working with forms, working the ... No matter, how conceptual you are, you are working with forms. Even with this, I think that the way I solved it: because my work is conceptual usually, it has a lot of ideas behind it and because I use a lot of texts. I think the point where both meet are through the text. So, the junction is assured by text and also when I think of architecture, when I say architecture, I also understand that in a way which is a little bit different from how it is usually understood. People think that architecture is just manipulating space, which is true. I mean it is not wrong but at the same time, there is so much more to it. I think of architecture as a certain way for a certain community to inscribe itself in something which is older and larger than it is, this community can be a society or a group. It could be anything, it could be a religious group. So, they inscribe themselves in a cosmic order let's say. Like the way I talked about the mosque of Sinan, also I can talk about greek orthodox churches, catholic churches whatever. This is a way of inscribing yourself into something which is much larger than you and it is not in an individual manner. Because usually, art is seen by a spectator who is an individual. But architecture is experienced as a group, a social group. So, it has to make sense to community, to the group, not just the one person. So,

text is sort of linking both. Especially the way I define text, language for me is not simply a tool for communication. I mean it is that but also so much more. Especially, tonight you will see when I am working on a specific work, I became so into this, words were flying like objects. For me, they were objects; the way they looked, their shape their heaviness, their lightness, the way they sound. So, they became really palpable things. By text I also mean this.

DF: So, through text, you found a way to combine ...

TC: No, not to combine, like a place where both can meet.

DF: Making a bridge?

TC: Yes, making a bridge. When you are making a bridge, you are not combining those but ...

DF: So not this, but this (drawing on table)

TC: Yes, linking!

DF: Oh, OK. That is a good word.

TC: Connecting, linking I don't know. Also like for Sinan. In order for him to pass from the Qur'an, from the verses from the Qur'an to a solid building, so he had the Qur'an, so the language, the letters then algebra; every letter has a numerical. From algebra to geometry, to shapes, from geometry to architecture and then there you go. So, you see, you pass through. You mediate this through many things. So, both are architecture and art are mediated via the text aspect.

DF: This is a really vivid image. Another question, concerning my work: I showed a lot things, but now I am thinking about a specific one. I think, I need to find a way of not falling into introspection

with my own stories. Because telling stories is difficult; you cannot look at anything without feeling something, without interpreting it your way. Well, I am trying to find a way to be relevant but without being too subjective. Do you understand, for example ...?

TC: I completely understand.

DF: But how do you get along with it in your own work? You go in, you go out.

TC: It is a. There is a work that I did, it is one of my earliest works. It was a work about my father, who got killed 1976. So, I transformed him into a martyr, I went to Hezbollah and asked them, to do a painting of him like they do it for their martyrs. It is a complex work, like texts and fiction and such stuff. So, I invented a story and transformed my father into a Hezbollah martyr, in order for him to be able to survive, because at the time 1996 Hezbollah martyrdom ideology became so strong that you cannot even die without becoming a martyr. If you die like a normal person, it is not possible. Anyway, this is a work about my father, absolutely subjective, right? At the same time, if everything about the work was subjective, the work would have failed. Why? Because you are putting something in the public room, so let's say I put this here and tell people "come, I want to talk to you about it". If you say "this phone means to me, because I put it here.", people will say: "OK, who cares about you. This is your story, we have different stories and we have to work now, so see you, bye!" But, if you make it relevant to them by making this phone, even though you are talking about your stuff, your

subjectivity but you can transform this into something anybody can identify self with. So, this became not only about my father. It became about everybody dying in 1996 within this ideology of martyrdom, it is not something, which is particular for my father, it was also all of the people who were dying and who in order to be remembered had to be transformed into martyrs. You see, so it is not simply ... So, when you succeed in doing this, transforming something subjective and personal into something which is wider, something people can identify themselves with, I think it would be the answer to your question, I think!

DF: But your starting point is personal on this one.

TC: It is, for me it is always personal, the starting point.

DF: So, I shouldn't be afraid of it.

TC: No! I couldn't remember any work that I did where the starting point was not something I experienced. Sometimes it is very intense and sometimes it is very stupid. Like in a work, I will show today; I take pictures when I visit cities, I tried to keep them free from people. Then I get home, plug my cell phone into the computer and it discovers all these people hidden in the images; like really in the corner or reflection of them. So, I cut them out and I did work on them. This is also a personal starting point, my travelling outside and my decision to take pictures without people. So, it is always something that starts with you.

DF: This is encouraging.

TC: Yes, because otherwise, if it is not like this I lose interest. But this is my

way of working. I won't do a work on how capitalism is destroying the forests in Nicaragua. OK, this was a long shot but what I mean is, I would read a book on it but I wouldn't do an art work on it. (...)

DF: Last question! You came from architecture, but why? What do you like about it and how did you end up here?

TC: Well, as I started studying architecture, I didn't have any idea. I liked learning it and I still like architecture but when I finished, I started working in an office. We worked for two years in a really good office, like architecture with no compromises and so on. Then there was a crisis in the building sector. So, he closed his office and went to Paris. I remained in Beirut, then I tried to find other offices but they were like paying almost nothing and asking you to remain in the office on weekends. So, at that moment, I said: OK. Forget it, I am not going to be working in an office, at least for now. So, I started writing in a newspaper in the cultural section and then I met some people through that and I met some artists and and and. One thing led to the other and I was asked to participate in a show and so ...

DF: But how did it come to this, that your work as an artist also found ways and mediums to say really concrete things about the way see. Do you know what I am saying? In architecture, you have plans, this or that kind of drawings. But then you become an artist and even though you know what you want to say; this concretisation, I don't know.

TC: Really. You don't?

DF: I don't quite know and I think it is

good; that I should be working on my ways to ... But maybe it is already there; I mean ...

TC: Yes, that is what I was getting at. You already know. Look, I found ways to include the things I learned in architecture, like facades and sections. To include them in the works I am doing. I will show a work, where there is a really normal apartment building from Beirut, middle class. Instead of showing the plans and facades, I wrote them. So, this play from one language to the other is my theme ...

(...)

Marwa Arsanios, 07. August.2017

(...)

MA: So, the question is: what is research? In the arts. And I think, that there are many different ways of doing research in the art. So, there is not like one thing. Actually, there is a really good publication... I will send it to you. (...) Basically, different approaches to what we call today artistic research. So, for example. There are lots of artists doing like historical research, a lot of artists doing much more archaeological, much more anthropological, sociological research, scientific research. There is lots of artists working with scientists etc. But I think, what is always the similarity between all these practices is that, it is basically, that it is research, that will be translated into an artwork. So, basically looking at representation, looking at -through all these different

methodologies- sound, or through representation, through art into politics. So, the representation becomes an excuse or architecture becomes an excuse to looking at politics. The architecture or a house becomes an excuse to look at the political history of a whole conflict. Or the history of gentrification, or the history of real estate relations or the deals. Like the space becomes an excuse to look at the ecological politics of the place etc. So, I think it is always architecture and all these art objects which are architecture images, sound become an excuse or also like an alibi to look at politics.

DF: I see. So, we are not talking about an academic way of looking at things...

MA: Exactly and I think that, what is interesting in artistic research is, that it really challenges the academic research. And this is why for many years in academia, they did not know where to put it. So, it is challenging for the academia and of course for historians sitting in the room and someone is doing a research on the history. Like an artist is doing a research on the history of Nazi-history of Salzburg, or whatever. Historians will be like, "this is not the way to do it!" So, there is a lot of critic by the classical or let's say conservative academicians towards the artistic research. What is interesting is also, that this led a lot of artists to start writing. A lot of artists were in academia, were writing and researching differently. So, researching in a much more personal, much more let's say creative way and writing more personal than academic writing etc. I think, at some point, what

it did is to challenge all these different disciplines but what it brought to the art is a closer relation between art and academia. This was like the beginning of 2000s, even before. And also, brought into the arts or broke -it was not about representation as such anymore, which was started in 60s-. But the way the artistic research did is like, yes, we use representation. So, it is not about us representing, but we use representation to talk about politics.

DF: So, a little bit of taking away the subjectivity of the artists?

MA: Yes! Very much like taking away this artists' way of looking at the world. So, there is no more this artistic... Very scientific thing to do historically research or to do... It is a science, a human science. Or like, other kind of sciences like physics or so. It is a way for the arts to break from the idea of the artist.

DF: This is also something I was looking into, the "academisation" or intellectualisation of the art scene. I mean the part with research might be seen against the idea of the great artists, the genius earning so much money, because he is doing this and that -of course he- and yes research makes it more possible for artists to actually earn money. And to have a context for your work. This is one way to look at it but I still... But do you think this way of looking at art actually taking art away from the laymen. Do you understand what I mean? Through this intellectualisation, does art become much more difficult to understand for the laymen? This was the question for

me. But when I hear you talking, it doesn't necessarily ...

MA: I feel like, there is always this conception, that art has been taken away, that art is becoming more and more difficult to understand but I think this has to do more with the theorisation of art not the politisation of art.

DF: But where do you put the research then? For you, it has much more to do with the political ...

MA: I am mostly talking about field research or getting material from what you are doing; history of the city or this kind of research. This is also why we have to talk about the other layers of research, that has more been adopted as art language, which is like theory like poststructuralism. Now there is more like accelerationism, feminism all of that. Feminism is also like a politics, it is not only like theory. But it is also important to understand one thing, what the art world did is actually take on all this theoretical language and transform it into some kind of an art jargon. For the art world, that is then used to talk about art and if you don't know this jargon, it is actually difficult to be in the conversation. You have to know the jargon to be included in the conversation. So, I think it is not the research per se or the intellectualisation of art as you call it but more this usage of art jargon, as the only way to talk about art.

DF: I see. But if you think about it, you don't also understand when two doctors are talking to each other.

MA: Yeah! Profession!!

DF: So, it is becoming more of a

profession.

MA: Exactly, it is a professionalization and we have to accept at some point, oh yeah well, this is our profession, this our jargon. We have to deal with this. Some people say, we just accept it as such, why not? Why do we have to struggle and not have a profession and not be able to pay the rent? This is also the fucked-up idea of the artist, you know. We are very happy, that it is a profession but it is a profession where I can actually have some kind of liberty to intervene into representational politics and politics in such an such way or ...

DF: I get it. But are you OK with this definition? How do you see it?

MA: Yeah, I think I am quite glad, that I can survive from art. In fact, at the end of the day, it is not something I don't find ... The relationship to money has always been a little bit of a shame in the arts. So, we don't talk about money, we don't deal with money, we are artist pure etc. I think that is a joke. In the end, we are able to do what we can do, because of this economical system. But then of course I think the difference between the art system and academia is that in academia you are not directly confronted with the market, but in art you are. So, in academia, you think you are critical and all pure; the confrontation with market is not so direct and you will have enough founding, not everyone is fighting over money. I think it is actually good to, at least confront the fact that, money is not shameful. And if you want to act, if we have a political project and we want to act upon it, we need to use the system. So, it is also like pragmatic

way of thinking.

DF: This is interesting.

MA: Yeah, I think. I want to send you this ...

(...)

DF: But for example, at one point, shouldn't one be afraid of being subjective, too subjective. For example, I can ask you a question about this work, we are doing here. As I said, this is a super-subjective way of doing art or some kind of project for me, that is why I am struggling with it but I see the other people who actually do art and it is just normal for them. Coming from socially engaged art and doing architecture, the way I see it, now I am struggling; I looked at the city and I did all this research and now I am writing some narrative, fictional about the findings. Still, I can't cross this line.

MA: I understand what you mean. I feel like; they are both equally legitimate. You don't have to choose one to become an artist. The idea in the art of doing something with your own hands or I think that you can be in the arts and be an artist by having this position, this other way of working. That is more as you said, more structural etc. I think you can be in the art and have this kind of practise. I don't think that you are less of an artist, if you do this.

DF: That was not the q... As you were listening to us, you did not say 'oh stories of some more people ...'

MA: No, no. I was not actually trying to see or not to see it as art. For me it is interesting when you say, I am doing art and do something which doesn't look like it. A really personal, subjective

text can be much more political than a work with refugees. I think it is about gestures. They are all valid; I don't think it is less political than this or ... It is not like, it is better to be subjective or to be not subjective.

(...)

Susi Krautgartner, o8. August 2017

(...)

DF: Zweitens, versuche ich für meine Masterarbeit einen, unter Anderem gibt es die Frage für mich, dass die Künstlerinnen -es gilt auch für die Architektinnen- immer mehr in eine Richtung gehen, wo sie fast akademische Karrieren hinter sich haben. Du bist ein sehr gutes Beispiel dafür. Dazu habe ich zwei Fragen: Was hast du alles studiert? Deine Liste ist ziemlich lang.

SK: Ich habe begonnen, Kunsterziehung und Italienisch Lehramt am Mozarteum in Salzburg. Und schon nach dem ersten zweiten Jahr war es klar, dass ich eher in künstlerische Richtung gehen möchte aber das gibt es in Salzburg nicht und deshalb habe ich ein Jahr Erasmus in Venedig gemacht auf der Kunstakademie und dann von dort aus bin ich nach Wien gezogen und dort begonnen, Kunst zu studieren. Also Diplom und schon während meiner wissenschaftlichen Diplomarbeit für das pädagogische Studium habe ich bemerkt, dass mir sehr interessant vorkommt und gefällt, eine zusätzliche Ebene zur Kunst aufzuziehen durch Theorien und Ideen aus der akademischen Welt und aus der Kunsttheorie und es mir sehr gefallen

hat, die Diplomarbeit zu schreiben. Das hat mir für meine eigene künstlerische Praxis sehr viel gegeben und das war eine Motivation, das Doktorat zu machen. Also ich kann es gut, es fällt mir leicht. Die zweite Motivation war „OK, es gibt grants und scholarships, wenn man ein Doktorat macht und gut studiert und schnell ist. So dachte ich, „OK, so muss ich weniger kellnern gehen und andere Jobs und kann sogar ein Doktorat machen, was eigentlich perfekt ist. Und die dritte und vielleicht die wichtigste Motivation war, ich habe es gehasst, wenn andere Leute über meine künstlerische Arbeit reden und ihre Theorien und Modelle drauftropfen. Dieses name-dropping von Foucault, Lacan und Freud. Und ich dachte „Hey!“ Das hat mich schon im ersten Semester genervt, dass es einfach immer dasselbe ist, ein arrogantes von oben herab Kunst zu sprechen und eigentlich wollte ich, ich habe sicher das Doktorat gemacht um auch so viel zu wissen, um das zu verstehen, „Ok, was ist der Diskurs?“ und auch zu sagen: „Nein, es ist nicht so!“ Und so mein eigenes Ding zu machen.

DF: Ok, es ist fast so eine Kampfvorbereitung gewesen.

SK: Genau, das ist eine gute Ansicht, genau. Eben einfach diesen Aspekt auch zu verstehen und damit ich nicht in diese schwächere Position komme: ich bin die Künstlerin, die halt bunte Farben oder irgendwas und der, der Kritiker, meistens männlich, erklärt die Welt.

DF: Was du machst...

SK: Genau! Was macht sie eigentlich.

In meiner Arbeit geht es ja überhaupt sehr viel um empowerment und sowohl die Macht über das eigene Bild, mein eigenes Bild als auch die Interpretation. Was ist das; wo gehört sie hin? Und ich glaube, das hat mir gefallen. Und ich hatte gerade Gespräche eben in die Richtung. Ich bin genau jemand, der total autonom arbeitet. Immer alleine, selber fotografieren, selber Model, selber Make-Up-Artist und irgendwie war es auch eine logische Konsequenz; OK, ich muss auch diese Theorien und das Wissen mir aneignen und wirklich so das auch so ...

DF: Ganzheitlich.

SK: Genau, ein ganzheitlicher Versuch. Was ich dachte was ich brauche als Künstlerin, um Erfolg zu haben. Und ich dachte wirklich, ich brauche das damit ich auf einer Augenhöhe bin mit den Theoretikern und Kritiker -rinnen natürlich.

DF: Und das Doktorat hat dir das gebracht.

SK: Ja, total! Auf alle Fälle Selbstbewusstsein und das Gefühl, es gibt kein Buch, das ich nicht verstehe. Ok. Manches ist sperrig, manches muss ich nachschauen. Manches ist nicht mein Thema aber ich kann alles verstehen, wenn ich möchte. Das auf alle Fälle. Und auch OK, ganz viel von diesem name-dropping ist wirklich attitude und einfach immer dasselbe. In Wahrheit diese 5 Philosophen, die jeder zitiert und ist eigentlich total langweilig und sagt genau gar nichts aber klingt super wichtig. Und es klingt, ja, so als hätte man eine Bibliothek gelesen aber in Wahrheit sind es 5 Bücher und das

ist irgendwie cool. Ich bin generell; ich lasse mir nicht gerne was vorschreiben oder sagen wie es ist und das war eine Pustel. So wie das Kunststudium, ich wäre nicht der Typ, der ohne ein Kunststudium Künstlerin sein könnte, weil ich das Gefühl habe, es gibt mir ein Gefühl von Abfallschutz. Aber ich kenne ganz viele denen das überhaupt gar nicht wichtig ist. Aber für mich war es total wichtig.

DF: Ich verstehe; du willst also deine Waffen bereit haben.

SK: Genau. Das ist ein guter Punkt.

DF: OK. Verstehe. Und bezüglich anderer Argumente, Gründe ein PhD zu machen? Was denkst du, du hast sicher Kolleginnen die aus anderen Gründen wie du PhD machen.

SK: Ich denke erstens einmal waren die Arbeitsbedingungen sicher nie optimal, aber sie sind gerade einfach schlecht für Künstlerinnen und Künstler. Und es gibt viel zu wenig Unterstützung und Förderungen, Geld und irgendwie auch nur 3-4 % der Absolventinnen können ein halbwegs normales Einkommen erzielen. Also die Luft ist dünn und ich glaube ehrlich gesagt, dass es oft aus Verzweiflung heraus Ok eigentlich ich weiß nicht, was ich sonst machen soll. Ich habe gut studiert, bin intelligent und mache ich irgendwie das noch. Das ist glaub ich manchmal und aber sehr oft ist es schon in der eigenen Arbeit begründet. Wenn jemand wirklich mit Recherche und historischem Material viel macht, ist es für mich total naheliegend, diesen Bereich auch zu professionalisieren und sich da selber ein Know-How anzueignen, weil

sehr oft, man merkt einfach auch bei Kunstwerken, die nur so halb informiert sind, oder so halbwissend ...

DF: Ich verstehe, du meinst research-based Arbeiten.

SK: Genau, bei diesen Geschichten macht es für mich total Sinn und sicher auch so das Gefühl, in den anderen Disziplinen ist es ja auch normal. Andere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die machen ja auch PhDs und auch wenn man eine Karriere auf der Uni haben möchte, ist es zwar in der Kunst zwar nicht 100% notwendig. Aber es geht doch in die Richtung, dass ein Doktorat oder sogar eine Habilitation nicht schaden. Das war ja vor 10-20 Jahren noch ganz anders. Da hat ja niemand von den Kunstprofessorinnen ein Doktorat gehabt. Es ist auch durch –sowie in meinem Fall– weil es gibt viele Stipendien und Förderungen, wenn man ein Doktorat macht und guten Notendurchschnitt und alles passt, viele das auch als Möglichkeit zur Überbrückung sehen und sagen, OK, zwei Fliegen mit einer Klappe. Ich kann mich professionalisieren in etwas, was mich sowieso interessiert. Und ich kann auch ein bisschen mein Leben finanzieren und vor allem bleibe ich im Netzwerk. Es war bei mir auch wichtig, weil ich habe es sehr bemerkt nach der Uni, nach dem Doktorat war man so OK, wo sind jetzt meine Netzwerke und wie kann ich die weitermachen? Wen kann ich treffen? Das ist schon super. Gerade vor allem an einer Kunstuni das PhD oder das Doktorat zu machen, macht total Sinn für die Vernetzung.

DF: Ich verstehe. Es war vor kurzem, eigentlich, wegen dokumenta, war diese Kritik, dass die Press releases, dass diese Texte zu sperrig sind, dass die Presse das Gefühl hatte, das man ... Stimmt es deiner Meinung nach, dass die Akademisierung bzw. Intellektualisierung der Kunstszene, eine Sprache bringt, die eigentlich für die Laien gar nicht so nachvollziehbar ist.

SK: Absolut.

DF: Was ist es, eine Art Rückzug in die akademische Umwelt?

SK: Genau. Ja und das ist natürlich eine sehr gefährliche elitäre Herangehensweise zu sagen: wir trennen uns ganz ab von all dem Diskurs des Alltags und des Weltgeschehens und ziehen uns zurück in unsere Kunstblase mit eigener Sprache und eigenen Regeln, die völlig losgelöst sind von dem was der Alltag... Das sehe ich als problematisch. Aber sehe ich auch so, dass es für einen Teil der Kunst total notwendig ist und funktioniert auch nur in dieser Blase und es funktioniert in dem Feld. Aber ich glaube, das wird wieder ganz stark zurückgehen. Das ist jetzt wieder so ein peak, wird immer mehr und mehr. In 10 Jahren werden wir wieder die neue neue, neuneue Malerei haben, die wieder aus dem Bauch, aus dem Gefühl, die Emotion, die Erfahrung. Es ist doch immer so. Das ist jetzt gerade der Trend, aber ich bin mir relativ sicher. Das führt ja nirgendwohin. Es ist ja nicht sinnvoll, das so abzutrennen. Ich denke tatsächlich, Kunst sollte zugänglich sein. Das heißt nicht, Kunst sollte trivial sein aber sich dem völlig zu entziehen, einer

Öffentlichkeit und einem allgemeinen Diskurs, ist Schade und einfach nicht produktiv, wie ich Kunst begreife und sehe.

DF: Aber man kann deine Überzeugung bei deinen Arbeiten sehen; auch wenn die theoretische Auseinandersetzung dahintersteckt. Deine Kunst kommuniziert ja auf eine ganz emotionale Ebene. Das ist eigentlich deine Stärke. Es ist nicht trivial; deine Themen und wie du damit umgehst, ist viel tiefer aber die Kommunikationsebene -wenn ich das so nennen darf- ist schon was Anderes. Du scheinst es für dich gelöst zu haben.

SK: Wenn du das sagst, freut mich das sehr. Aber die Kunst, die ich zeige bzw. in meinem Werk ist, sind nur die Spitze von einem Eisberg. In 90% funktioniert das auch nicht. Oder denke ich mir, ich sollte ein Buch schreiben. Es ist für mich schon – ehrlich gesagt- immer ein Kampf; zwischen meiner eigenen Theoretikerin, Kritikerin da drinnen, die bevor ich überhaupt was mache, schon alles analysiert und das gehört hierher, das ...

DF: Kontextualisiert.

SK: Ja, genau. Kontextualisiert ganz stark. Und mein Weg ist sicher mehr zu arbeiten und das ein bisschen mir selber mehr Raum zu geben und doch wieder auf der sinnlichen Ebene, ästhetischen Ebene mehr zu arbeiten. Das ist ja auch mein Wunsch für mich selber, weil das ist sicher passiert durch Doktorat und die Auseinandersetzung. Das ist wieder sehr, extrem analytisch geworden ist und dass ich mir selber im Weg stehe aber das ist meine challenge. Witzigerweise,

das 109 Projekt mit 109 Tagen hat mir total geholfen. Immer wenn ich eine Struktur, ein deadline habe, gelingt es mir, diesen Teil mit der Analyse so ein bisschen ...

DF: Zur Seite zu schieben.

SK: Der Stress macht das, dass es mal ruhig ist und ich mal arbeiten kann. Mir spontan auf der sinnlichen Ebene; ich brauch eigentlich immer jemanden oder etwas, das Druck macht. Jeden Tag musst du das machen. Ich habe mir challenge selber aufgelegt, aber es hat mir total geholfen, aus meinem Schneckenhaus rauszukommen.

DF: Du hast also Mittel, da rauszukommen, gefunden.

SK: Ja, manchmal aber nicht immer. Es ist ein Riesenthema in meiner Arbeit und ja. Ich wollte es so, sonst hätte ich das Doktorat nicht gemacht. Aber es ist natürlich auch eine Stärke, das ist meine Arbeit, echt, wenn sie dann fertig ist, recht vielseitig betrachtet werden kann. So selber ein bisschen so... Oder wenn ich die Arbeit konstruiere, schon ein bisschen präziser vielleicht, wo ich weiß. Aber schau ma mal, wie es bei mir weitergeht.

(...)

Margarete Jahrmann, 16. April 2018

DF: Meine erste Frage ist: Wie definierst du künstlerische Forschung für dich?

MJ: Also, meine persönliche Definition von artistic research ist deswegen relevant, weil artistic research immer individuelle Methoden einschließt und persönliche Vorgangsweisen

aus der künstlerischen Tätigkeit miteinbezieht. Artistic research ist nicht nur in meinem eigenen Feld, sondern auch im akademischen Diskurs und Kunstdiskurs verankert. Aber meiner Meinung nach ist es so, dass es immer wichtig ist, eine individuelle Position zu haben und die Besonderheit von artistic research ist, dass aus den subjektiven Positionen individuelle Methoden abgeleitet werden, um mit diesen Methoden aus einer Kunstpraxis informiert, aus einer Kunstpraxis heraus einen bestimmten Inhalt, einen bestimmten Zusammenhang zu untersuchen. Es kann also eine weiterreichende Aussage, die auch für den akademischen Diskurs, für andere Zusammenhänge relevant ist, mit der individuellen Methode erreicht werden. Das ist wesentlich für mich bei artistic research.

DF: Kannst du mir kurz ein Beispiel aus deiner Praxis schildern, bei dem du...

MJ: Ja, kann ich gerne machen. Also die drei Elemente sind eben subjektive Positionen, also eine individuelle Position, eine darin entwickelte Methode und ein Erkenntnisinteresse, ein epistemisches Objekt, wenn du willst, ein epistemisches Artefakt, das man entwickelt, das eben zu einer Erkenntnis zu einem Erkenntnisgegenstand wird. Und ein individuelles Beispiel von mir wäre ein *game art* Beispiel. Das ist ein Feld, wo ich eben schon lange tätig bin, das ist so ein Schlüsselfeld, das ich in meiner künstlerischen Praxis entwickelt habe. Game art bedeutet, dass man bestimmte Prinzipien aus dem Spiel und games, wie computer games

verwendet, sprich game-Mechaniken, Instruktionen, Vorgangsweisen wie beispielsweise in der Konzeptkunst, um ein bestimmtes Erfahrungs-Setting zu entwerfen. Das heißt, dass man aus einer Anordnung immer eine individuelle Erfahrung auch als Teilnehmer machen kann. Das habe ich dann als *ludic method* bezeichnet. Ich habe unter dem Label *Ludic Society* eine Reihe von urban games, also Spielen in der Stadt auf verschiedenen Festivals entwickelt und aufgeführt, die jeweils eine andere Wahrnehmung des Stadtraums mit sich bringen und spielerische Handlungsanweisungen beinhalten. Das wäre für mich so ein Beispiel. Dann hat als dritter Schritt dieses *Ludic Society* Projekts ein konkretes urban hybrid Spiel dazugehört, ein *pervasive game*, um eine der Kategorien zu nennen, die wichtig waren. Beim Dutch Electronic Art Festival sind wir mittels mobile application durch die Stadt gegangen - bestimmte Orte, bestimmte Objekte sind getaggt worden und in diesem Zusammenhang die neo-situationistische Stadt anders erlebt. Aber der nächste wichtige Schritt war es schon, dass zu jedem Spiel, zu jeder Kunstarbeit auch ein *Ludic Society Magazine*, eine Art von Publikationsform gehört hat, die das auch noch reflektiert. Schon in einer Textform, die aber nicht genau wie ein akademischer Text ist, sondern ein poetic writing miteinbezieht, also selber wieder künstlerische Ausdruckform wird. Das ist nicht nur ein akademisch reflektierender Text, sondern eigentlich -ich habe es auch *playful text, ludic*

text genannt - sondern eigentlich ein assoziativer, poetischer Text in Aussageform ist.

DF: In meiner Arbeit habe ich ein paar Positionen dazu eingeführt, beispielsweise von Linda Candy und Ernest Edmonds, dass das Kunstwerk alleine kein Wissen transportieren kann, deswegen muss es mit einem akademischen Text unterstützt werden. Also die Idee von *embedded knowledge*, die Diskussion darüber, in wie weit ein Artefakt Wissen integrieren kann. Also wenn ich dir zuhöre, scheinst Du es nicht unbedingt für notwendig zu halten, dass ein Kunstwerk nur für die Kommunikation oder als Endergebnis da sein muss.

MJ: Ich stimme dem nicht zu. Ich glaube, dass ein Kunstwerk Wissen kommunizieren kann. Ich glaube nicht, dass man einen akademischen Text braucht, aber man braucht eine Erweiterung dieses Kunstwerkes, der Methode der Kunst in der Logik der Kunst. Ich glaube es braucht einen reflexiven Moment, der aber auch mit einem künstlerischen Mittel ausgedrückt werden kann. Es ist ein bisschen komplizierter, aber es ist dezidiert etwas anderes als zu behaupten, dass ein Kunstwerk einen akademischen Text braucht, nein! Es braucht vielleicht eine Weiterentwicklung, es braucht sicher ein reflexives Element, das auch mit den Mitteln der Kunst, der Logik der Kunst ausgedrückt werden kann.

DF: Die Zeitschrift, also die Publikation der *Ludic Society* ist eigentlich so ein Mittel, mit dem man das generierte Wissen zusammenstellt und feedback

bekommt, oder?

MJ: Ja, ja. Es ist auch selbst ein Spielobjekt. Ich habe als letzte Ausgabe ein *Ludic Society* Buch zusammen mit Max Moswitzer herausgegeben, das wir im Cabaret Voltaire in Zürich am Gründungsort von DADA präsentiert haben. Das Buch heißt *Void Book* und ist leer, weil es ein ironisches Statement, ein Spielbuch ist. Mit diesem Buch wird wieder künstlerisch gespielt. Also wir haben es mit Gehirnblut aktiviert und eine Performance gemacht. Und jemand anderer kann – das ist die Idee dabei – etwas anderes damit machen. Es gibt es als Zitat, als Buch gedruckt, also in einer Auflage von 500 Stück, was natürlich absurd ist. Aber gedruckt ist der Titel, eine ISBN, aber der ist auch nur schwarz auf schwarz und weiß auf weiß gedruckt.

DF: Das ist ein gutes Beispiel. Eine andere Frage: Die Wissenschaftsforscherin Helga Nowotny schreibt, dass das größte Potential von Kunst für artistic research ihre Fähigkeit ist, auf spielerische und ironische Art zu kommunizieren. Wenn ich dir zuhöre, fängt es bei dir früher an. Was ist deiner Meinung nach das Wichtigste, das die Kunst der Wissenschaft anbieten kann?

MJ: Also, ich kenne die Arbeiten und Position von Helga Nowotny, die interessant und wichtig sind, weil es auch aus strategischer und politischer Sicht wichtig war, die Bedeutung der Kunst und künstlerischen Forschung auszuformulieren. Das hat Nowotny auch im European Union Zusammenhang und weiteren Kontexten gemacht. Es gibt immer

Versuche, das zu definieren. Die Kommunikationskraft der Kunst so wie sie es da beschrieben hat, ist vorhanden. Da gebe ich ihr Recht. Es ist nicht das Einzige, was Kunst in der künstlerischen Forschung machen kann. Sondern sie kann ganz eigene Erkenntnisformen generieren, die auch für die klassischen Wissenschaften von Bedeutung sind.

DF: Also du siehst die klassische Forschung nicht als Gegenspielerin, sondern eher als Partnerin, die versuchen sollten, voneinander zu lernen.

MJ: Genau. Ich glaube, dass man sich gegenseitig informieren kann. Ich habe auch ein Beispiel dazu, wenn du möchtest. Ich habe 2016 ein Buch gemacht, für das ich mit dem Neurowissenschaftlichen Institut der LMU München, FENS Neuroforum Berlin und Bernstein Netzwerk, also mit 'hard scientists' zusammengearbeitet haben und Experimentalsysteme als künstlerische Experimente interpretieren etc. Da gibt es ein Interesse von den Wissenschaften, die hier andere Formen von Experimenten finden als im Labor, wo sie völlig isoliert sind.

DF: Das ist ein gutes Beispiel bezüglich der Anwendung von Methoden von den Anderen. Jetzt kommt natürlich die Frage wie du Wissen in deiner Arbeit definierst?

MJ: Wissen! (lacht)

DF: Ja, es ist eine gigantische Frage.

MJ: Ja, eine sehr große, tief philosophische Frage.

DF: Lass es mich mal so definieren: In meiner Arbeit zitierte ich beispielsweise Julius Klein, der über artistic research

schreibt und dabei die Definition für die Forschung von UNESCO als Grundlage nutzt, um die Legitimität davon zu argumentieren. Laut dieser Definition ist Forschung eine kreative Beschäftigung, die Wissen kreieren und erweitern soll. Das Wissen wird dabei als das Wissen der Menschheit, Kultur und Gesellschaft definiert. Was ist dann dieses Wissen? Und du musst jetzt keine Antwort darauf geben, aber es ist für mich ein wichtiger Punkt, über den ich nachdenken will.

MJ: Ja, ja. Ich kann das nachvollziehen, dass es dich interessiert. Überhaupt, im Hinblick auf deine Arbeit, in der du großes Erkenntnisinteresse erkennen lässt. Daher verstehe ich, dass dich die Frage des Wissens so beschäftigt.

DF: Ja! Also, die Konzepte oder besser formuliert der Übergang zwischen Objektivität und Subjektivität beschäftigte mich und beschäftigt mich weiterhin, was auch mein Interesse an artistic research hervorbringt. So komme ich zusammengefasst zu diesem Punkt: Ich kenne den Unterschied zwischen Wissen und Gefühl, Gespür. Was denke ich und was spüre ich? Aus dieser Perspektive ist auch meine Frage gemeint.

MJ: Ja, das hilft ein bisschen. Sonst ist es schon eine interessante und wichtige Frage, aber sehr groß. Es ist entweder eine Definitionsfrage, also wie mit dieser UNESCO-Definition. Ich habe auch gelesen, dass es Versuche gibt, diese arts research auch hier zu definieren. Ach, schwierig. Aber diese Gegenüberstellung zum Gefühl und der Intuition, darauf kann ich

reagieren, weil das eine Art von Wissen ist. Es ist für mich nicht einmal ein 100%er Gegenpol, das ist das Problem. Vielleicht, vielleicht, da bin ich mir aber jetzt unsicher, es ist eine Spekulation. Kann die künstlerische Forschung sogar diese anderen Formen des Wissens zugänglich machen, vermitteln, erfahrbar machen? Es gibt ein intuitives Wissen, Gefühl ist ja nicht nichts; es ist nicht überhaupt kein Wissen. Von der Definition her, würden wir „Wissen“ nicht so verwenden, trotzdem „weiß“ man vom Gefühl, der Intuition her. Ich kann es auch nicht fassen aber ich glaube, dass dieses emotionale Erleben nicht ausgeschlossen werden kann. Vielleicht ist es so, dass ich nicht genau weiß, was Wissen ist, aber der Gegenpol, der auch in den UNESCO-Definitionen dem Wissen entgegengesetzt wird, nämlich Emotion und Gefühl, ebenfalls Teil des Wissens ist. Das glaube ich. (lacht) Aber ich kann es nicht beweisen. (lacht).

DF: Noch nicht.

MJ: Noch nicht! Wir müssen noch daran arbeiten.

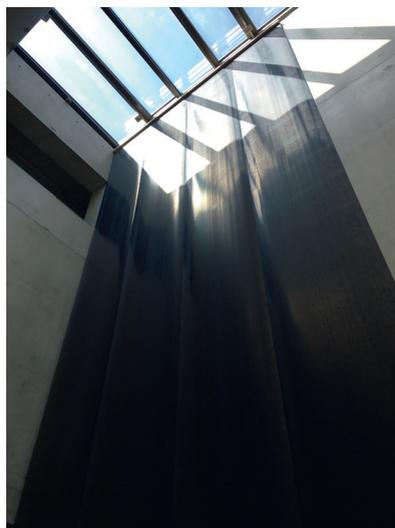
DF: Genau das ist sehr schöner Anfang. Das gefällt mir gut.

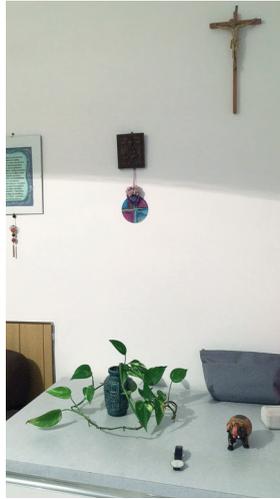
DOKUMENTATION MEINER ZEIT VOR ORT

In diesem Abschnitt präsentiere ich eine kurze Zusammenfassung meiner Zeit an der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg in Form eines Fotoessays.

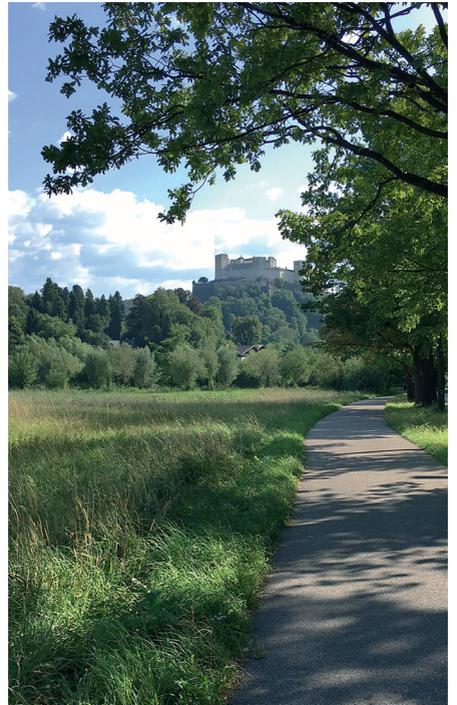


153





154











158





QUELLENVERZEICHNIS

Monographien:

- Acconci, Vito/Schachter, Kenny (2006): *Art becomes Architecture becomes Art*, Wien: Springer.
- Amanshauser, Hildegund (1995): *Kunstszene Wien: Ausstellungsräume, Beisln, Buchhandlungen, Galerien, Menschen, Museen, Schulen, Zeitschriften*, Wien: Falter.
- Amanshauser, Hildegund (2013): *Das schönste Atelier der Welt: 60 Jahre Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, Salzburg: Jung und Jung.
- Benjamin, Walter (1928): *Einbahnstraße*, Ernst Rowohlt: Berlin.
- Bjone, Christian (2009): *Art and architecture*, Basel: Birkhäuser.
- Breton, André (1985): *Nadja*, New York: Grove Press.
- Cuddon, J. A. (1984): *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Dachs, Herbert /Hanisch, Ernst (1997): *Geschichte der österreichischen Bundesländer seit 1945. Salzburg: zwischen Globalisierung und Goldhaube*, Bd. 1, Wien: Böhlau.
- Doherty, Claire (2004): *Contemporary art: from studio to situation*, London: Black Dog.
- Easterling, Keller (2014): *Critical Spatial Practice: Subtraction*, Bd.4, Berlin: Sternberg Press.
- Edgerton, Samuel Y. (2002): *Die Entdeckung der Perspektive*, München: Fink.
- Elkin, Lauren (2016): *Flâneuse: women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, London: Chatto & Windus.
- Foster, Hal (2011): *The art-architecture complex*, London: Verso.
- Geissbühler, Dieter/ Gerber, Andri/Unruh, Tina (2010): *Forschende Architektur*, Luzern: Quart Verlag.
- Gimpel, Jean (1961): *The Cathedral Builders*, New York: Evergreen.
- Groat, Linda/Wang, David (2002): *Architectural Research Methods*, New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Held, Eva/Mayr, Norbert (2003): *After Shopping: Situation Salzburg - Strategien für den Speckgürtel; Meisterklasse für Architektur und Stadtplanung an der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburg 2001*, Salzburg: Verlag Anton Pustet.

- Herscher, Andrew (2017): *Critical Spatial Practice: Displacements: Architecture and Refugee*, Bd.9, Berlin: Sternberg Press.
- Hirsch, Nikolaus/Miessen, Markus (2012): *Critical Spatial Practice: What is Critical Spatial Practice?*, Bd.1, Berlin: Sternberg Press.
- Holub, Barbara/Hohenbüchler, Christine (2014): *Planning unplanned: towards a new positioning of art in the context of urban development*, Nürnberg: Verlag für Mod. Kunst.
- Hughes, John (1992): *One Way Street: Fragments for Walter Benjamin* (DVD), East Brunswick: Australian Documentary Film and Television.
- Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg (1982): *Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg 1981 Architektur Prof. Wilhelm Holzbauer Prof. Gustav Peichl*, Wien.
- Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg (1983): *Wege oder Irrwege der Architektur: Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg 1982 Architektur Prof. Wilhelm Holzbauer Prof. Gustav Peichl*, Wien: Tusch-Druck.
- Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg (1985): *Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg 1984 Architekturklasse Friedrich Achleitner Friedrich Kurrent*, Wien-Salzburg.
- Internationale Sommerakademie für bildende Kunst Salzburg (1993): *Internationale Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg 1991 Klasse für Architektur Hans Hollein & Arata Isozaki: Orte der Kunst*, Klagenfurt: Ritter Verlag.
- Jodidio, Philip (2005): *Architecture: art*, Munich: Prestel.
- Jormakka, Kari (2006): *Geschichte der Architekturtheorie*, Wien: Edition Selene.
- Kluge, Friedrich/Seebold, Elmar (2011): *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Berlin: de Gruyter.
- Koller, Fritz (2000): *Inventarbuch der Landesgalerie Salzburg 1942-1944*, Salzburg : Salzburger Landesarchiv.
- Köb, Edelbert (1997): *KünstlerInnen: 50 Positionen zeitgenössischer internationaler Kunst, Videoporträts und Werke*, Köln: König.
- Kristiansson, Thérèse/Mazé, Ramia/Schalk, Meike (2017): *Feminist Futures of Spatial Practice*, Baunach: Spurbuchverlag.
- Krufft, Hanno-Walter (2016): *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*, München: C.H.Beck.
- Lamers-Schütze, Petra (2003): *Architektur-Theorie: von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Köln: Taschen.
- Lavin, Sylvia (2011): *Kissing Architecture*, Princeton NJ: Princeton University

Press.

- Lefebvre, Henri (2011): *The production of space*, Oxford: Blackwell.
- Liggett, Helen/Perry, David C. (1995): *Spatial practices: critical explorations in social/spatial theory*, Thousand Oaks: Sage Publications.
- Löw, Martina (2012): *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Miessen, Markus (2016): *Crossbenching*, Berlin: Merve Verlag.
- Nierhaus, Irene (1993): *Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre*, Wien: Böhlau.
- Reents, Friederike (2009): *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: de Gruyter.
- Rendell, Jane (2008): *Art and Architecture: A Place Between*, London: Tauris.
- Rössler, Johannes/Tesar, Heinz/Wally, Barbara (1996): *Stadt am Fluß: Architekturklasse Heinz Tesar, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, Salzburg: Anton Pustet.
- Schöny, Roland (2012): *Public art Vienna: departures - works – interventions: 2004-2007*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Thomsen, Christian W. (1989): *LiterArchitektur*, Köln: DuMont.
- Wallace, Isabelle Loring/Wendl, Nora (2013): *Contemporary Art about Architecture. A Strange Utility*, Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Wally, Barbara (2003): *Oskar Kokoschka in Salzburg: die Gründung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst vor 50 Jahren*, Salzburg: Verlag Galerie Welz.
- Wittgenstein, Ludwig (1963): *Tractatus logico-philosophicus / Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sammelbände /

Unselbstständig erschienene Literatur:

- Amanshauser, Hildegund (2016): *Eine ganzjährige Kunstakademie für Salzburg?*, in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.), *Anti:modern: Salzburg inmitten von Europa zwischen Tradition und Erneuerung*, München: Hirmer, St. 173-182.
- Biggs, Michael/Büchler, Daniela (2011a): *Communities, Values, Conventions and Actions*, in: Michael Biggs and Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London and New York: Routledge, St. 82-89.
- Biggs, Michael/Karlsson, Henrik (2011b): *Evaluating Quality in Artistic Research*, in: Michael Biggs and Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge*

Companion to Research in the Arts, London and New York: Routledge, St. 405-424.

- Biggs, Michael/Karlsson, Henrik (2011c): Foundations, in: Michael Biggs and Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London and New York: Routledge, St. 1-3.
- Burroughs, Brady (2017): Architectural Flirtations, Formerly Known as Critique: Dethroning the serious to clear ground for generous architectural conversation, in: Kristiansson, Thérèse/Mazé, Ramia/Schalk, Meike (Hrsg.), *Feminist Futures of Spatial Practice*, Baunach: Spurbuchverlag, St. 225-234.
- Candy, Linda/ Edmonds, Ernest (2011): The Role of the Artefact and Frameworks for Practice-based Research, in: Michael Biggs and Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London and New York: Routledge, St. 120-138.
- Claesson, Ragnhild (2017): Doing and Re-doing Cultural Heritages: Making Space for a Variety of Narratives, in Kristiansson, Thérèse/Mazé, Ramia/Schalk, Meike (Hrsg.), *Feminist Futures of Spatial Practice*, Baunach: Spurbuchverlag, St. 43-56.
- Deleuze, Gilles/ Foucault, Michel (2003): Die Intellektuellen und die Macht, in: Lapoujade, David (Hrsg.), *Die einsame Insel; Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, St. 301-312.
- Dyrssen, Catharina (2011): Navigating Heterogeneity: Architectural Thinking and Art-based Research, in: Michael Biggs and Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London and New York: Routledge, St. 223-239.
- Fritz, Martin (2013): Humanismus, Pluralismus, Globalisierung: Sechs Jahrzehnte Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, in: Amanshauser, Hildegund (Hrsg.), *Das schönste Atelier der Welt: 60 Jahre Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, Salzburg: Jung und Jung, St. 16-49.
- Gillick, Liam (2002): The Semiotics of the Built World, in: Birnbaum, Daniel (Hrsg.), *Liam Gillick: The Wood Way*, London: Whitechapel Art Gallery, St. 80-88.
- Kester, Grant H. (2003): Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art, in: Kocur, Zoya/Leung, Simon (Hrsg.), *Theory in contemporary art since 1985*, Chichester: Wiley-Blackwell, St. 153-165.
- Kurrent, Friedrich (2003): Salzburger Sommerakademie, in: Wally, Barbara (Hrsg.), *Internationale Sommerakademie für bildende Kunst, Salzburg 1953-1963*, Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst: Salzburg, St.
- Kurrent, Friedrich (2006): Salzburger Sommerakademie in: Kaiser, Gabriele/

Österreichische Gesellschaft für Architektur (Hrsg.), Friedrich Kurrent: Texte zur Architektur, Salzburg: Anton Pustet, St. 195-199.

- Lind, Maria (2007): The collaborative turn, in: Billing, Johanna/Lind, Maria/Nilsson, Lars (Hrsg.), Taking the Matter into Common Hands: [On Contemporary Art and Collaborative Practices], London: Black Dog. St. 15-31.
- Lind, Maria (2010): What If: Art on the Verge of Architecture and Design, in: Lind, Maria/Wood, Brian Kuan (Hrsg.), Selected Maria Lind Writing, Berlin: Sternberg Press, St. 387-406.
- Miessen, Markus (2013): Critical Spatial Practice and the Role of the Crossbencher, in: Feireiss, Lukas (Hrsg.), Space matters, Vienna: Ambra V. St. 164-173.
- Nowotny, Helga (2011): Foreword, in Michael Biggs and Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge Companion to Research in the Arts, London and New York: Routledge, St. xvii-xxvi.
- Stein, Isa (2011): Kunst am Bau: Baukunst in OÖ, in: Amt der OÖ. Landesregierung, Direktion Kultur (Hrsg.), AnsichtsSache -Kunst am Bau: Baukunst in Oberösterreich, Salzburg: Anton Pustet, St. 16.

Zeitschriften:

- Beckstette, Sven/Holert, Tom/Tischer, Jenni (2010): Vorwort, in: Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG (Hrsg.), Texte zur Kunst: Artistic Research, Jg.20, Nr.82, St. 4-5.
- Bippus, Elke (2011): Eine Ästhetisierung von künstlerischer Forschung, in: Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG (Hrsg.), Texte zur Kunst: Artistic Research, Jg.20, Nr.82, St. 98-107.
- Colomina, Beatriz (2013): Exhibitionistische Architektur, in: Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG (Hrsg.), Texte zur Kunst: Architecture Architektur, Jg. 23, Nr. 92, St. 81-91.
- Foucault, Michel (1984): Of Other Spaces, Heterotopias, in: Davoine, Gilles (Hrsg.), Architecture, Mouvement, Continuité, Nr. 5, St. 46-49.
- Holert, Tom: (2011): Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur, in: Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG (Hrsg.), Texte zur Kunst: Artistic Research, Jg.20, Nr.82, St. 38-63.
- Huck, Brigitte (2011): Die Posaunen von Jericho und Timothy Leary – Constantin Luser, in: BIG (Hrsg.), Molekularinspiration - BIG Art - raum, kunst, contemporary, Wien: BundesimmobiliengesmbH, St. 12.
- Krzykowski, Matilda (2013): Generation Trans-Discipline, in: Frame Publishers B.V. (Hrsg.), Frame, Jg. 5, Nr.94, St. 204-213.

- Locher, Thomas (2011): Künstlerische Forschung: Statement von Thomas Locher, in: Texte zur Kunst Verlag GmbH & Co. KG (Hrsg.), Texte zur Kunst: Artistic Research, Jg.20, Nr.82, St. 126-129.
- Stuppäck, Hermann (1965): Die Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg: Begegnung mit dem Schöpferischen, in: Der Europäer, Nr. 58.

Graue Literatur (Ausstellungskataloge, Dissertationen):

- feld72 (2015): Museum for Public Space, Salzburg.
- Frech, Volker (1999): Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur, Diplomarbeit im Fach Musikwissenschaftliches Universität Köln.
- Kuhlmann, Dörte (2005): Kunstfeld-Architekturwelt, Unveröffentlichtes Skriptum, Fachbereich Architekturtheorie Technische Universität Wien.
- Messner, Mirjam (2013): Kunst am Bau in Wien von 1990 bis 2013 Projekte, Probleme, Revitalisierung, Diplomarbeit im Fach Architekturtheorie Technische Universität Wien.
- Schafhausen, Nicolaus (2017): Gesellschaft zwischen Erosion und Aufbruch, in: Kunsthalle Wien GmbH (Hrsg.), How to live together, Wien.
- Schmuckli, Claudia (2003): Projects 79: Liam Gillick, Literally, New York.

Internetquellen:

- Adams, Emily/ Brockett, Beth/Toomey, Anne H./ Lancaster Environment Centre/Lancaster University (2015): Inter- and Transdisciplinary Research: A Critical Perspective, [online]: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/612558-Inter-%20and%20Trans-disciplinary%20Research%20-%20A%20Critical%20Perspective.pdf> [11.12.2017].
- AEIOU (2016): Soucek, Slavi, [online]: https://austria-forum.org/af/AEIOU/Soucek,_Slavi [17.02.2018].
- Ankele, Gudrun (o.J.): Songül Boyraz: Ohne Titel, [online]: <http://www.baeckerstrasse4.at/de/menu157/exhibitionen15/> [14.12.2017].
- Anonym (o.J.): Multidisziplinarität, [online]: <http://www.enzyklo.de/Begriff/Multidisziplinarit%C3%A4t> [01.02.2018].
- Biesenbach, Klaus (2008): Pipilotti Rist: Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters), [online]: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/307> [01.11.2017].
- Cardinal, Roger (1972): Nadja and Breton, [online]: <https://muse.jhu.edu/article/559859/summary> [12.08.2017].

- Close, Rebecca (2017): “On Becoming Two”: Lebanese artist Tony Chakar at Beirut Art Center, [online]: <http://artradarjournal.com/2017/03/04/tony-chakar-at-beirut-art-center/> [25.01.2018].
- Condorelli, Céline (2016): Interview with Adriano Pedrosa, [online]: <http://www.celinecondorelli.eu/selected-work/conversation-piece/> [09.01.2018].
- Deutsches Historisches Museum Berlin (o.J.): Walter Benjamin: Einbahnstraße, [online]: www.dhm.de/lemo/kapitel/weimarer-republik/kunst-und-kultur/walter-benjamin-einbahnstrasse.html [27.09.2017].
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (o.J.): Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen, [online]: www.fk615.uni-siegen.de/dokumente/spatialturn.pdf [16.12.2017].
- Hanselmann, Adrian (2016): Theoretischer Widerstand der Praxis, [online]: <http://madame-psychosis.com/essays/theoretischer-widerstand-der-praxis/> [07.03.2018].
- Harvard University (2008): Report of the Task Force on the Arts, [online]: http://www.harvard.edu/r/arts_report.pdf [18.01.2010].
- Klein, Julian (2011): What is Artistic Research, [online]: www.researchcatalogue.net/view/15292/15293 [12.09.2017].
- Leaver-Yap, Mason (2017): Marwa Arsanios’s Who is afraid of ideology? Part I, [online]: <https://walkerart.org/magazine/guerrilla-landscapes-marwa-arsanios-who-is-afraid-of-ideology-part-i> [18.02.2018].
- Löw, Martina (2015): Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn In: sozialraum.de Ausgabe 1/2015, [online]: www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php [14.12.2017].
- Moderna Museet (2000): Untitled 2000 (How it is possible ...), 2000, [online]: [http://sis.modernamuseet.se/view/objects/asitem/artist\\$00408848/0/primaryMaker-asc;jsessionid=AF3EC8BE05C728D1BD3ED1BD801BB61B?t:state:flow=1aacead4-6416-445d-894d-e12a6ffe5b2f](http://sis.modernamuseet.se/view/objects/asitem/artist$00408848/0/primaryMaker-asc;jsessionid=AF3EC8BE05C728D1BD3ED1BD801BB61B?t:state:flow=1aacead4-6416-445d-894d-e12a6ffe5b2f) [27.01.2018].
- Murphy, Douglas (2009): The New Architecture Ornament, [online]: <https://www.iconeye.com/architecture/features/item/4218-the-new-architecture-ornament> [02.02.2018].
- New Territories (o.J.): The Game: Hybrid Muscle, [online]: <http://www.new-territories.com/hybrid%20realized.htm> [13.11.2017].
- Parmenter, Meagan (2017): To a passerby, [online]: canontranslationreview.com/2017/05/06/to-a-passerby/ [03.12.2017].
- Pouzol, Marc (o.J.): Kontakt, [online]: <https://lebalto.de/kontakt/> [27.03.2016].
- Poynor, Rick (2012): On my shelf: André Breton’s Nadja, [online]: designobserver.com/feature/on-my-shelf-andre-bretons-nadja/35618

[28.09.2017].

- Rorotoko LLC (2011): Sylvia Lavin: On her book *Kissing Architecture*, [online]: http://rorotoko.com/interview/20110810_lavin_sylvia_on_kissing_architecture/ [11.11.2017].
- Salzburgwiki (2016): Maria Pauer, [online]: www.salzburg.com/wiki/index.php/Maria_Pauer [31.08.2017].
- Salzburgwiki (2017): Frauenspuren, [online]: <http://www.salzburg.com/wiki/index.php/Frauenspuren> [03.12.2017].
- San Francisco Art Institute (2016): Jill Magid: *The Proposal*, [online]: <http://www.sfai.edu/exhibitions-public-events/detail/jill-magid-the-proposal> [01.11.2017].
- Spicer, Joaneath (2005): *The Ideal City*, [online]: <http://art.thewalters.org/detail/37626/the-ideal-city/> [27.03.2016].
- Stenberg, Jenny (o.J.): *What is Interplace?*, [online]: <http://www.interplace.se> [11.01.2018].
- Summeracademy.at (2010a): Alice Creischer / Andreas Siekmann, [online]: http://www.summeracademy.at/-Andreas-Siekmann_107_a26.html [11.01.2018].
- Summeracademy.at (2010b): Alice Creischer / Andreas Siekmann: *Knetgummi Animation als skulpturale Erfahrung*, [online]: http://www.summeracademy.at/Knetgummi-Animation-als-skulpturale-Erfahrung_193_p12.html [11.03.2018].
- Summeracademy.at (2011a): Christian Philipp Müller: *Handlungen mit Objekten im urbanen Raum, Performance und Skulptur*, [online]: http://www.summeracademy.at/Handlungen-mit-Objekten-im-urbanen-Raum-Performance-und-Skulptur_193_p115.html [17.03.2018].
- Summeracademy.at (2011b): Christoph Schäfer, [online]: <http://www.summeracademy.3&details=1&syearch=2012&kynstler=170#year=2012> [10.11.2017].
- Summeracademy.at (2011c): Christoph Schäfer: *Zeichnen als Wunschmaschine*, [online]: www.summeracademy.at/Zeichnen-als-Wunschmaschine_193_p119.html [10.11.2017].
- Summeracademy.at (2011d): Sabine Bitter / Helmut Weber: *Urbane Wunschproduktion*, [online]: http://www.summeracademy.at/Urbane-Wunschproduktion_193_p99.html [17.03.2018].
- Summeracademy.at (2011e): Véronique Faucheur / Marc Pouzol: *atelier le balto: Die Insel als Garten oder der Garten als Insel?*, [online]: http://www.summeracademy.at/Die-Insel-als-Garten-oder-der-Garten-als-Insel-_193_p98.html [17.03.2018].

- Summeracademy.at (2012): Arno Brandlhuber / Christopher Roth: Crises, changes, clash - towards a new contemporaneity, [online]: <http://www.summeracademy.at/content.php?id=193&details=1&syar=2012&programm=186#year=2012> [17.03.2018].
- Summeracademy.at (2014a): Norbert Bisky: Die Stadt als Zwischenraum, [online]: <http://www.summeracademy.at/content.php?id=193&details=1&syar=2014&programm=361#year=2014> [21.11.2017].
- Summeracademy.at (2014b): Robert Kusmirowski: Pub Art (Public Art), [online]: http://www.summeracademy.at/Pub-Art-%28Public-Art%29_193_p353.html [17.03.2018].
- Summeracademy.at (2016): feld72: Public Space, [online]: http://www.summeracademy.at/Public-Space_193_p506.html [23.11.2017].
- Summeracademy.at (2017): Kursprogramm 2017: On Seeking incuriously, [online]: www.summeracademy.at/Kursprogramm-2017_194_kurs584_10.html [28.08.2017].
- The Solomon R. Guggenheim Foundation (o.J.): Gordon Matta-Clark, [online]: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/gordon-matta-clark> [26.12.2017].
- Wikipedia (2017): Elgin Marbles, [online]: en.wikipedia.org/w/index.php?title=Elgin_Marbles&oldid=805053114 [19.10.2017].
- Wikipedia (2017): Kunst am Bau, [online]: https://de.wikipedia.org/wiki/Kunst_am_Bau [01.11.2017].
- Wikipedia (2017): Spatial Turn, [online]: de.wikipedia.org/wiki/Spatial_turn#cite_ref-6 [14.12.2017].
- WochenKlausur (o.J.): WochenKlausur: Kunst und konkrete Intervention, [online]: <http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de> [18.02.2018].
- Woolf, Virginia (2005): Street Haunting: A London Adventure, [online]: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter5.html> [27.03.2016].

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Alle Skizzen stammen von der Autorin.

Falls nicht anders angegeben stammen alle Fotografien und Collagen von der Autorin und Larissa Araz; es war nicht mehr möglich diese auseinanderzuhalten.

Skizzen Kategorisierung:

3 Abbildungen

Skizzen Frau und Straße:

3 Abbildungen

Ausstellungsfotos:

3 Abbildungen

Collagen:

Col. 1 Laris wird alt

Col. 2 Ritterbogenhaus 1, 2, 3, 4, 5

Col. 3 Sitting, watching

Col. 4 The book I don't remember

Col. 5 Maps and co.

Col. 6 Surface

Col. 7 Passage

Col. 8 Nini und der Vogelersalat

Col. 9 Maria Pauer

Col. 10 I give the writings of Marx and Kautsky to the flame

Col. 11 Hagel

Col. 12 Aging

Col. 13 Der Name der Frau als Straße

Col. 14 As she walked

Col. 15 Genau dort

Col. 16 Stiefel

Col. 17 Misafirlik

Col. 18 Kids and the end

Fotos Fotoessay:

35 Abbildungen

