

## INDEX: 16 SELECTED INTERVIEWS AND ARTICLES/ VITA, STAND 2020.

### 3- 4 CM. Angela Stief. 2019

APPENDIX, catalogue raisonne. Vorwort

### 5- 12 Dezentrale Gesprächsrunde. Kunstforum International Bd. 270, S. 162- 183, moderiert und editiert von Jeanette Pacher und Bettina Spörr. 2020

Künstlerische Mehrstimmigkeit. "ein kunstwerk auszustellen ist nicht dasselbe wie eines zu machen"  
Mit Lara Almarcegui, Carlos Bunga, Andreas Fogarasi, Gelitin, Fernanda Gomes, Anne Hardy, Maria Hassabi, Claudia Märzendorfer, Lisl Ponger, sowie Nicole Six und Paul Petritsch. Während der europaweiten Bewegungseinschränkungen aufgrund von Covid-19- Pandemie im März/April 2020.

### 13 Die Presse. Almuth Spiegler. 2019

Ausstellung. Bei dieser Kunst piepst und gleisst es.

### 14 morgen. #1, S. 6-7. Nina Schedlmayer. 2019

Ausgabe zum Thema „Gemeinschaft“. Aus dem Häuschen.

### 15 Künstler Atelierbesuche. Parnass #2, S. 27, Paula Watzl. 2018

Praterateliers, Claudia Märzendorfer.

### 16- 17 Portfolio. Eikon #97, S. 22- 29, Ruth Horak. 2017

Portfolio, Claudia Märzendorfer.

### 18 Kunstmarkt. Parnass #2, S. 210- 211, Silvie Aigner. 2016

Kunstmarkt, Claudia Märzendorfer.

### 19- 22 Gespräch. Kunstforum Bd. 230, S. 196- 205, Ursula Maria Probst. 2014/2015

Gespräche mit Künstlern, Claudia Märzendorfer, Ein Gespräch von Ursula Maria Probst mit Claudia Märzendorfer. Ankommen auf der Landebahn der Gedanken.

### 23- 24 artmagazin.de, Lena Reich. 2014

Arbeiten mit Eis. (Ungekürzte Fassung).

### 25 Magazin für Musik und Umgebung, freistil, #53, S. 4- 7. Cordula Bösze. 2014

Covergeschichte, Portrait, Schall und Eis, (Gekürzte Fassung).

### 26- 27 Interview, Nachhaltigkeitsbericht, S. 32- 33. BIG. 2013

Covergestaltungen von: Georgia Creimer, Nikolaus Gansterer, Claudia Märzendorfer, Fritz Panzer und Sofie Thorsen; Artikel: Claudia Märzendorfer zum Thema Nachhaltigkeit.

### 28- 31 Interview, here`s to you. S. 47-50, S. 55-56. Susanna Niedermayr. 2010

Susanna Niedermayr (ORF, Zeitton) in der Fortsetzung eines Gesprächs mit Claudia Märzendorfer. Situationen die sich verschieben.

### 32- 33 artnet. de. Matthias Klos. 2009

Artikel zur Einzelausstellung von Claudia Märzendorfer. Wege aus der Diskursfalle,

### 34- 35 Datum. Seiten der Zeit. Zeitschrift. S. 68- 72. Christian Bretter. 2007

Claudia Märzendorfer. Lebensarten. Falsche Kunst.

### 36- 37 Berliner Zeitung, Feuilleton. Daniela Zinser. 2006

Interview mit Claudia Märzendorfer. Da rauscht der Moment dahin.

### 38- 42 Music Information Center Austria, ORF, Susanna Niedermayr. 2006

Claudia Märzendorfer im Interview mit Susanna Niedermayr (ORF, Zeitton).  
Skulpturale Musik.

### 43 aktuelle mediale Einzelnachweise, Vita. Stand 2020.

Vita 44-46, gekürzte Fassung.



Das Schöne an Initialen ist ihr skulpturaler Charakter: Die ausbalancierte Form, die Breite, die der Höhe gleicht, der Verweis auf einen Namen, der durch die Ikonizität der Buchstaben symbolischen Charakter erhält. Die stilisierte Verkürzung ist auch ein leicht verständlicher Code, an den man sich gut mit den Augen erinnert. Irgendwie passend für eine bildhauerisch ausgebildete Künstlerin, die sich nicht nur in einem Genre zu bewegen weiß und zudem gerne Referenzsysteme bemüht.

In Zeiten des computerisierten Schreibens, der Digitalität und der damit verbundenen Nutzung von Screens und Tastaturen hat sich der Körper der Buchstaben in den virtuellen Räumen einer hypermodernen Gesellschaft nahezu verflüchtigt. Doch, wenn sich die Zeichen unwiederbringlich, ein für allemal, mit einem Trägermaterial verbunden haben, wenn sie sich in die weiße Oberfläche eines Papiers eingeschrieben haben, sind sie begreifbar geworden. Wenn sich beispielsweise wie in *Music Typewriter* von CM, ein Stapel von Blättern mit schwarzer Tinte vollgesogen hat, kurzzeitig durchnässt und stellenweise verfärbt wurde. Dieses Schreiben mit ästhetischen Mitteln ist ein irreversibler Prozess. Für Claudia Märzendorfer sind Blatt, Blätter, Plakat, Block, Buch und insbesondere das Künstlerbuch, aber auch *White Noise*, ein Raum, den die Künstlerin mit leeren Büchern bestückte und damit auf die Summe aller Bücher referiert, ein wichtiger Bestandteil einer ästhetischen Praxis, die Nachhaltigkeit jedoch nur als eine Frage der Emanzipation thematisiert.

Im Oeuvre von CM gibt es ein subtiles Nahverhältnis zu Instrumenten der Aufzeichnung, Notationsweisen, Maschinen und Schreibgeräten, die den ordinären und konventionellen Formen des Erzählens, des Vermerkens, des Dokumentierens, des Archivierens, des Aufführens, des Konzipierens, des Analysierens und des Komponierens zuwider laufen. A rebours hätte Joris-Karl Huysman gesagt. Einige Arbeiten von Märzendorfer wie *Buchblock*, *Cadavre Exquis*, *Unter ein Bild*, *Notizen eines fiktiven Archivars* und *Tonspur. Das Verschwinden der Maschine im Geiste der Musik* haben mit dem kollektiven Gedächtnis des Blattes, der gesammelten Blätter, der gebundenen und ungebundenen Druckwerke zu tun und exemplifizieren das Medium der ephemeren Skulptur.

Das Rezipieren des geschriebenen, entworfenen und gebildeten Werkes von Märzendorfer ähnelt unter dem Aspekt des Prozessualen betrachtet dem Hören von Musik. Das Kunstwerk erschließt sich im Verlauf der Zeit. Die Veränderung des Festgelegten und Erstarrten ist die Zielbewegung, die CM in ihrem Oeuvre eingeschlagen hat. Damit inszeniert sie die Umkehrung dessen, was die traditionelle Bildhauerei stets konstatierte: Statt fest flüchtig, statt permanent temporär, statt schwer flüchtig, statt monumental bescheiden, statt statisch performativ. Es ist also nicht verwunderlich, dass sich CM in ihrem umfassenden, komplexen, heterogenen und konzeptuellen Werk, gerne mit der „einzig neutralen Währung, die unabhängig von Herkunft und sozialem Status für jede und jeden gilt“, beschäftigt: Zeit. So schreibt etwa Märzendorfers schmelzender *Music Typewriter* aus

schwarzem Eis die „Partitur seines eigenen Verschwindens“, erklärt die Künstlerin. Veränderung sieht CM als Chance.

„Ich schaffe im Grunde Situationen die sich verschieben“, erklärt sie. Verschiebung oder Metonymie nannte es Sigmund Freud, wenn sich Traumhalte im Unterschied zu einer Metapher in etwas anderes in nachvollziehbarer Weise verwandeln und so eine Spur schreiben. Dann, wenn sich Dinge verflüchtigen, wenn sich Medien und Materialien transformieren, sich entziehen oder verschwinden, ergibt sich ein Moment, der Märzendorfer interessiert. „Zurück bleibt dann das Erlebnis“, das in der Zeit verortete Werk. „Die Abwesenheit zu inszenieren ist ein Kreisen um eine nicht materialisierter Anwesenheit“, meint die Künstlerin. Dabei geht es weniger wie es Paul Klee noch interessierte, wenn er von der Sichtbarmachung des Unsichtbaren sprach, um die Suche nach dem Neuen, das nach einer Form ringt, sondern um eine nahezu unerträgliche Leichtigkeit des Seins, einen durchwegs unsentimentalen Transformationsprozess von Aggregaten. Diese temporäre Prekarität entspricht der gegenwärtigen Präsenz, und negiert eine in der Vergangenheit verhaftete Bildlichkeit wie sie die Bildhauerei immer wieder versucht hat, in ihren auf Ewigkeit angelegten Formen, die die Zeit festgestellt haben, fast schmerzlich darzustellen und dabei immer nur die Erinnerung, den Verlust des Gewesenen inszenierte. Claudia Märzendorfers Werk zeigt vor allem eines, nämlich dass Schönheit in der Veränderung liegt.

Mit Lara Almarcegui, Carlos Bunga, Andreas Fogarasi, Gelitin, Fernanda Gomes, Anne Hardy, Maria Hassabi, Claudia Märzendorfer, Lisl Ponger, sowie Nicole Six und Paul Petritsch. Während der europaweiten Bewegungseinschränkungen aufgrund von Covid-19- Pandemie im März/April 2020.

Formen, Formate, Vorbilder, Strategien des Zeigens und Vermitteln, Grenzen und Utopien, die Rolle von Institutionen, der Dialog mit KuratorInnen, die Bedeutung des Publikums und ganz allgemein der Prozess des Ausstellungsmachens – vermutlich gibt es auch eben so viele Arten, um über Ausstellungen zu sprechen, wie es KünstlerInnen gibt. Vor dem Hintergrund des durch die Covid 19- Pandemie verursachten Stillstands in wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und kultureller Hinsicht haben wir KünstlerInnen, die das Ausstellen und die Ausstellung als integralen Bestandteil ihres Werks verstehen und auf vielfältige Weise konzeptionell in ihre Arbeit einbeziehen, zu einer dezentralen (und teilweise digital organisierten) Gesprächsrunde eingeladen.

Die KünstlerInnen sprechen vom Ausstellungsmachen als Experimentierfeld und Bühne, als Container für neue Information, aufregendes Showbusiness, Trigger für die Kunstproduktion, durchaus kritisch auch als Instrument der Repräsentation und Macht, um zugleich mit dem Publikum an gewohnten Konventionen zu rütteln und diese hinter sich zu lassen. Es ist die Rede vom Prozess, vom Ort, und von der Bedeutung von Zeit

als einzig demokratische Währung beispielsweise, von Atelierpraxis, Autonomie, Autorschaft, Werkstatus und über das Treffen der Kunst auf Öffentlichkeit als Quell fließender Energien – und wir stellen fest: KünstlerInnen denken über das Ausstellen ganz und gar nicht nur in zeitlichen oder räumlichen Grenzen, die womöglich Parameter einer institutionellen Logik sind.

Langjährig als KuratorInnen in der Wiener Secession tätig erleben und begleiten wir die Entwicklung von Ausstellungen ganz unmittelbar. Aufgrund des arbeitsteiligen Prozesses, bei dem der künstlerische Vorstand KünstlerkollegInnen einlädt, also für die Programmierung verantwortlich ist, und wir, gemeinsam mit den KünstlerInnen, für die Umsetzung des Programms zuständig sind, beschäftigt uns selbstverständlich die Frage

nach dem Wesen kuratorischer Arbeit in einem solchen Rahmen – insbesondere da sich diese nicht auf das Auswählen von künstlerischen Positionen beziehen lässt. Auch KünstlerInnen können sich in den wenigsten Fällen Orte, Institutionen und KuratorInnen selbst aussuchen, sondern reagieren auf Einladungen.

Bestenfalls können sie diese ablehnen und führen womöglich eine heimliche Wunschliste. Diese (selbstkritische) Befragung hat auch mit der in der Secession gelebten Praxis der „Carte blanche“ zu tun;

Dass viele KünstlerInnen auf diese künstlerische Vollmacht reagieren und neue Arbeiten entwickeln und produzieren, hat unmittelbar Einfluss auf unser berufliches Selbstverständnis und Rollenbild als KuratorInnen – als KuratorInnen in einer KünstlerInnenvereinigung.

**Jeanette Pacher und Bettina Spörr:** *In vielen eurer Arbeiten ist die Ausstellung nicht nur Ort oder Rahmen der Veröffentlichung, sondern konstituierendes Element der Konzeption und Gestaltung des Werks.*

*Welchen Stellenwert haben Ausstellungen?*

**Maria Hassabi:** Sie sind die eigentliche Arbeit: Ort und Zeitraum, an dem alle Elemente der Arbeit gemeinsam die Installation ausmachen. Üblicherweise beginne ich erst an einem Stück zu arbeiten, wenn ich den Ort kenne, an dem es gezeigt wird, weil dieser die Rahmenbedingungen vorgibt: seine jeweils einzigartige Architektur, Konventionen, Hierarchien und Codes sein Wesen und sein soziales Umfeld. Besonders bedeutsam ist, wie unterschiedlich das Verhalten und die Aufmerksamkeit des Publikums in Theatern, Museen und öffentlichen Räumen sind.

**Lisl Ponger:** Auf mein fiktives MuKul (Museum für fremde und vertraute Kulturen) mit seinen hausinternen Ausstellungen trifft das zu, ja. Es stellt sich als Kunstarbeit selbst aus.

**Fernanda Gomes:** das kunstwerk benötigt einen raum, in dem es existieren kann, selbst ein gemälde, das ein vorgegebener raum an sich ist, braucht eine wand und ein licht. ein kunstwerk auszustellen ist nicht dasselbe, wie eines zu machen, was ist dann eine ausstellung? ich bin von dieser einfachen frage besessen und beantworte sie mit weiteren fragen, hauptsächlich in dem ich seit über 30 jahren ausstellungen mache.

**Anne Hardy:** Die Ausstellung ist der Moment in dem Ressourcen Raum und Menschen zusammenkommen, die mir erlauben eine Arbeit um zu setzen; ein Anlass, finanzielle Mittel locker zu machen für Arbeiten, für Arbeiten die sonst nicht möglich wären – genau so wenig wie meine Recherchen.

**Andreas Fogarassi:** Die Ausstellung ist mein eigentliches Medium.

**Nicole Six/ Paul Petritsch:** Die Ausstellung ist oft der Auslöser für eine Arbeit. Viele Projekte entwickeln sich für die in der Institution, deren Umfeld, Möglichkeiten und Rahmenbedingungen uns beeinflussen und anregen.

Es gibt aber auch Projekte und Arbeiten, die uns ohne Ausstellung beschäftigen. Ein wichtiges Format, ein Raum, der immer zur Verfügung steht, ist für uns das Buch. In Form von Künstlerbüchern arbeiten wir laufend daran.

**Lara Almarcegui:** Ausstellungen sind Ausgangspunkte für Projekte: Wenn ich zu arbeiten beginne, schaue ich mir den Ort an, um seine Struktur zu verstehen. Ich achte auf den Raum, das Gebäude oder die Stadt, die Größenordnung variiert. Es gibt eine Menge zu verstehen, wenn man sich mit einem Ort beschäftigt, und ich versuche dabei ins Detail zu gehen: woraus die Wände sind, woher die Materialien kommen, wie Baugründe erschlossen werden, woraus der Boden besteht, was darunter liegt und wem er gehört.

**Gelitin:** \*ausstellen ist eine gute sache\* tolle beschäftigung, showbusiness\* there is no business like showbusiness. \* lampenfieber, aufregung, eröffnung, viele menschen, freunde kommen zu besuch, neue freunde kommen dazu, musik, alkohol, tanz, drogen, party, sex, schweiss und poesie, schweiß und wahnsinn. \*

Wenn man will kann man das auch als dionysischen ansatz formulieren.

**Claudia Märzendorfer:** Die Ausstellung ist der Ort, wo sich die Arbeit mit dem Publikum trifft, wo man die Arbeit freilässt. Performative Skulpturen, wie beispielsweise meine Eisskulpturen erreichen mit einsetzen des Aussetzens unmittelbare Aufmerksamkeit. Eigenschaften die man von der Bühne kennt, werden zur Vorband dessen, was dann auf Zeit wesentlich verändert, als Ausstellung im Raum verbleibt. Die Vorband ist somit ein eingeschobenes Kapitel in der Dramaturgie und der kraftvoll kommunizierende Teil des Gezeigten der eine Erzählung schafft.

**Gelitin:** Es gibt verschiedene Rahmen, große, kleine, goldene, und manchmal auch aus Lehm und Stroh.

Da kann man etwas hineintun. Mache Dinge brauchen aber den richtigen Rahmen, da sie sonst nicht funktionieren wie gedacht oder unsichtbar werden. Stellt man etwas wo hinein, also aus, für BesucherInnen erfahrbar, ist also nicht nur diese Sache gezeigt, sondern alles was sich auffädelt – am Eingang, beim Ablegen der Garderobe, beim fettigen Handlauf der drei Treppenstufen, die in den Ausstellungsraum führen...

Eine nervöse Aufsichtsperson rechtseine andere Stimmung als die fröhlich ruhige Person links. Gut ist es da, wenn man das Personal teilhaben lassen kann oder hineinzieht, dass sie irgendwie mit dem Ausgestellten amalgamieren. Sehr oft haben wir aber natürlich auch den Anspruch etwas zu machen, wo Ausstellungsort, Architektur...nebensächlich sind und sich unterordnen. Das ist natürlich eine seltsame Behauptung, weil Architektur und gegebene Räume doch oft sehr starr sind. Meist kann man keine Wände wegklappen und das Dach aufbohren. Ist auch nicht so wichtig, wenn das Ausgestellte den raum, so wie er ist zum Verblassen bringt.

**Carlos Bunga:** Das Museum ist gleichzeitig mein Museum und Ausstellungsraum: Es ist ein Ort, an dem der Schaffensprozess eine wesentliche Rolle spielt, man Intuition und Rationalität von ihrer experimentellen Seite walten lässt. Der Ausstellungsort funktioniert da wie ein Labor und das Museum geht Risiken ein, wenn es diesen Prozess akzeptiert. Wenn Museen wirklich Teil einer ortsspezifischen Installation sein wollen, müssen sie Teil des Entstehungsprozesses werden. Das bedeutet, der Raum wird teil der Arbeit. Es bedeutet auch, dass jede Installation nur temporär besteht und dass diese flüchtigen Werke nur von denjenigen erfahren werden können, die die Ausstellung besuchen. Danach kann die Dokumentation nur eine ungefähre Vorstellung vermitteln.

**Pacher/ Spörr:** *Welche Funktion kommt Ausstellungen zu?*

eine ausstellung ist ein konzentrierter moment, entscheidend für die entwicklung von allen möglichen experimenten, die natürliche erweiterung des ateliers, wenn sich das forschen ausbreitet, im entstehungsprozess enthält jede ausstellung viele andere. einige verworfene möglichkeiten bleiben im gedächtnis oder in notizen und fotos können neu gemacht werden. doch die meisten verschwinden. am ende verschwinden doch alle ausstellungen.

**Gelitin:** Eine Ausstellung ist ein Ort, an dem codierte und neucodierte Information zugänglich gemacht wird und eine Person, oder eine Gruppe von Personen und Netzwerken, die diese codierte Information vermitteln.

Oft gibt es dabei vielschichtige unerwartete Faltungen, Spiegelungen und Verzerrungen, und manchmal kann es sein, dass etwas dort ist, das es ausserhalb der Ausstellung noch nie gegeben hat. Eigentlich machen immer die BesucherInnen die Ausstellung. Um eine Ausstellung zu machen kommen, muss man immer in den BesucherInnen eine Ausstellung machen.

**Gelitin:** Eine Ausstellung ist eine Aussage in einem kosmischen Dialog. Das ist Geben und Nehmen, das Hin und Her.

**Six/ Petritsch:** einerseits Öffentlichkeit und andererseits die Möglichkeit, dass sich eine Idee manifestieren kann und zu einem Bild wird. es ist spannend, eine Reibung zu erzeugen – zum Ausstellungsraum und zu den BesucherInnen. Institutionen haben ihre eigenen Strategien und Eigenheiten und so kommen den Ausstellungen auch ganz unterschiedliche Rollen zu: von „Hauptsache Ausstellungen machen“ bis hin zur Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen.

**Bunga:** eine Ausstellung bedeutet eine neue Herausforderung, in der ich mit der Architektur, den verschiedenen Beschränkungen des Raums und der Geschichte des Ortes in Dialog trete. Eine Ausstellung bedeutet außerdem die Möglichkeit, etwas zu schaffen, das ohne diesen bestimmten Ort nie existieren würde.

Ich mag es, dass ich kaum jemals diesen Ort selbst auswähle, daher gehe ich mit dieser Herausforderung um.

**Märzendorfer:** Ich sehe sie als Bühne, Kommunikationsfeld.

**Fogarasi:** Zuerst einmal einen Anlass zu schaffen, Werke überhaupt auszuführen. Darum macht man Arbeiten ja, damit sie jemand sieht, sonst ist es ja praktischer sie bleiben unrealisiert... frei nach Lawrence Weiner. Ich habe eine klassische Atelierpraxis, wo Dinge entstehen und wenn genug da ist, kann man eine Ausstellung machen. Ich brauche einen Anlass, einen Kontext, einen konkreten Ort.

**Hardy:** Ich begreife meine Arbeiten als Momente außerhalb der Zeit – Leerstellen im „Alltagsraum“, in der Begegnung – und als Möglichkeit, das Verhältnis zu unserem äusseren und inneren Selbst, sowie die Welten, in denen wir leben, zu überdenken. Das Ausstellen schafft einen Sinn für Präzision und Ritual und erleichtert die Begegnung von BesucherInnen und dem Raum und der Atmosphäre, die ich heraufbeschworen habe.

**Gelitin:** \* die ausstellung ist das tot \* sie ist das loch durch welches betrachter eine andere dimension betreten\* sie ist die plattform der kongregation der offenen \* sie ist die ladestation neuer formen von energie und information.

**Hassabi:** Die Ausstellung ist die einmalige gesamte Show an sich.

**Ponger:** Die Untersuchung von Praxen des Ausstellens speziell in ethnologische Museen ist ein wichtiger Teil meiner Arbeit. Das MuKul als Kunstaussstellung zu präsentieren, war der Versuch herauszufinden, wie sich Museen und Kunstaussstellungspräsentationen von einander unterscheiden. Diese beiden Formate funktionieren in vielerlei Hinsicht diametral entgegengesetzt. Während in einem Museum didaktisch vorgegangen werden muss (Wandtexte, Objektbeschriftungen), sind Kunstaussstellungen oft hermetisch, Beschriftungen oder Erklärungen fast verpönt. Es war interessant zu sehen, wie ein Museum als Kunstaussstellung funktioniert. Die BesucherInnen schienen sich eher in einem Museum zu wähnen als in einer zeitgenössischen Kunstaussstellung.

**Pacher/ Spörr:** *Ist Vermittlung ein Werkzeug mit dem Beziehung zu BesucherInnen hergestellt werden kann? Was wünscht ihr euch vom Publikum?*

**Märzendorfer:** Das Werk lädt ZuseherInnen ein an ihm teilzuhaben, unmittelbar und ohne Absicht. Die Reaktion der Öffentlichkeit ist immer eine Unbekannte und ändert am Werk selbst nichts. Ich setze mich mit der Ausstellung der Öffentlichkeit aus. Schauen – Denken – Fühlen ist kein elitäres Wahrnehmungsmanöver.

**Fogarasi:** Vom Publikum erwarte ich mir Offenheit und Neugierde. Also das Vorurteil des Elitären beiseite zu lassen und einfach hinzuschauen, hinzuhören. Ich gebe gerne Auskunft über meine Arbeit, und diese Auskünfte sind natürlich genauso fragmentarisch und reduktionistisch wie ein Handout oder ein ausführlicher Text – das sind immer nur Annäherungen. Aussagen zur Arbeit zu verweigern finde ich klischeehaft und uninteressant.

**Ponger:** Es müsste eine wechselseitige Bereitschaft geben: von seiten der Ausstellung gewisse Informationen zur Verfügung zu stellen und von Seiten des Publikums eine gewisse Neugierde und Offenheit

(falls die Hemmschwelle „heiliger“ Kunsttempel überschritten werden konnte).

**Six/ Petritsch:** Es gibt Arbeiten, die sich leicht kommunizieren lassen, Selbstläufer sind, aber auch produktive Missverständnisse generieren. Andere wiederum benötigen viel Information, eine inhaltliche Rahmung. Oft verstummen Arbeiten oder explodieren in der oder durch die Öffentlichkeit. Vom Publikum wünschen wir und alles und nichts – auf jeden fall aber den Dialog! Wir wünschen uns ein für alles offenes Publikum, um gemeinsam Pferde zu stehen quasi ... Man kann dem Publikum zutrauen, Angst vor der „komplexen Kunst“ abzubauen. Wir wünschen uns ein Publikum, dem mehr Eigenverantwortung zugemutet wird. Das wär doch ein schöner Skandal.

**Pacher/ Spörr:** Ausstellungen sind für partizipatorische, prozessuale und performative künstlerische Strategien die Bühne um Werke zu komplettieren. Bei immersiven Installationen, in die BesucherInnen eintauchen nimmt das Werk temporär Form an und produziert erst in der Ausstellung als Ganzes Bedeutung. Sind die einzelnen Elemente solcher raumgreifender Gestaltungen autonom? Wer entscheidet darüber?

**Six/ Petritsch:** Das klingt spannend, aber vielleicht ist es ganz anders und es existieren noch viel mehr Projekte und Werke, und nur manche werden sichtbar durch Ausstellungen. Die Autonomie der KünstlerInnen

Steht, so denken wir, aber darüber. Abgeschlossen ist ein Werk nie durch die Ausstellung selbst – mehr durch die Entscheidung der KünstlerInnen.

**Gelitin:** \* die ausstellung ist die messe, das hochamt, der tempel, das lagerfeuer, der blocksberg. \* einzel-teile der kongregation werden als energetisch aufgeladene partikel und wellen absorbiert, abtransportiert und verbreitet. \* die aus der performance oder ausstellung gewonnene energie wird geteilt und multipliziert.

**Hardy:** Ich nutze das Moment der Ausstellung um umfassend sinnliche Arbeiten zu verwirklichen. Diese „FIELD works“ sind aus physischen Materialien, Surround- Sound und Licht komponiert, nisten sich am Ausstellungsort vorübergehend fast parasitär ein und schaffen eine Atmosphäre, die wie Bann wirkt oder wie ein Traum, in den man eintaucht. Sie sind der Versuch, einen emotionalen Raum der Reflexion, Begegnung und Herausforderung zu verwirklichen, einen Raum des Trosts und sogar des Heilens. Für mich ist eine Balance zwischen der „Arbeit“ und ihren verborgenen Elementen sehr interessant, dass man sich zugleich ihres Gerade-erst-da- Seins, ihrer Fragilität bewusst wird und sich auf sie einlässt, wie bei meinem jüngsten Projekt, „The Depth of Darkness, the Return of the Light“ (2019) auf der Fassade der Tate Britain.

**Bunga:** Mich interessiert das Prozesshafte an den Arbeiten in Beziehung zum Raum und der Beteiligung des Publikums. In der Whitechapel Gallery habe ich den Ausstellungsaufbau für das Publikum zugänglich gemacht. Unsere Gesellschaft tendiert dazu, den Entstehungsprozess zu verbergen und das „fertige Produkt“ zu präsentieren, aber mir gefällt der Gedanke von unterschiedlichen Stadien der Existenz. Den Prozess für das Publikum zu öffnen bedeutet, dass es Überlagerungen und Verunreinigung gibt – das reizt mich, weil ich michdurchlässig fühle. Performances mache ich mit meinem Körper in Bewegung, ich transformiere oder zerstöre die Arbeit, und verwandle dabei die Ausstellung jedes Mal in eine andere und treibe die Arbeit in Bereiche, die auch für mich total unbekannt sind.

**Märzendorfer:** Ich verstehe den immer wieder erweiterten Begriff der Skulptur als offenen, poetischen Formbegriff. Bildhauerei ist Prozess. Zumeist entsteht ein Werk, wenn ein Gedanke in Material übersetzt wird.

Sobald das erledigt ist, kann es unabhängig ausgestellt werden. Meine Arbeit verweigert diese Erwartung. Aus der Sicht der Physik existiert keine Substanz und alles ist fortwährender Prozess. Ich kann das nicht kleiner (oder beengter) sehen: Dem Sichtbaren ist das Unsichtbare, das Geschichtliche, das Erzählbare, das Verdeckte, das Verfehlt, das Absurde, das Notwendige, das Beabsichtigte, das Zeitgleiche, das Hörbare gleichgesetzt. Insofern schränke ich mich weder bei der Wahl des Genres noch des Materials ein.

**Gomes:** wenn ich eine ausstellung mache, bin ich gerne allein im raum, genau so wie wenn ich kunst mache, es ist dasselbe, die ausstellung ist ein kunstwerk. viel mehr als eine ansammlung von werken ist eine ausstellung ein ensemble von autonomen kunstwerken, das die wesentlichen überlegungen eines oevres verbindet, das ganze ist mehr als die summe seiner teile, wenn es ein



ensemble bildet, ein kunstwerk ansich. aber das ganze ist auch weniger als die summe seiner teile, wenn es jedes stück wenn es jedes stück einem gewissen ensemble unterwirft, wenn in einem anderen andere aspekte und verhältnisse etabliert würden.

**Hassabi:** Der Prozess ist Teil performativer Arbeiten, Sie sind genau genommen sie „fertig“, dafür aber atmen sie und verändern sich stetig. Sobald die Arbeit auf ein Publikum trifft, ändert sich dessen „Atmung“.

Performative Arbeiten entwickeln vor Publikum ein anderes Dasein, und egal wie viel Zeit man im Atelier damit verbringt oder wie viele Jahre an Erfahrung man hat, man kann es nicht vorhersehen. Das ist der größte Unterschied zu nicht performativen Arbeiten.

**Fogarasi:** Meine Ausstellungen sind weder explizit immersiv, noch performativ. Das sind Begriffe, die mich nicht besonders interessieren. Aber natürlich sind sie beides, unausweichlich. Sobald sich BesucherInnen durch den raum bewegen, entstehen bestimmte Abstände zwischen ihnen und den Werken. Bewegungsmuster, Blickachsen, Hierarchien, Vorder.-und Rückseiten. Im raum koexistieren und interagieren meine Arbeiten mit Körpern, die in dem Moment genauso wichtig sind wie die Werke, und die genauso betrachtet, auf die Bühne gestellt werden. Mich interessiert jedoch nicht die extreme Veränderung bestehender Räume, vielmehr sind die bestehenden Architekturen und Kontexte teil der Ausstellung, sie werden verstärkt und parallel vorgeführt. Die einzelnen Werke funktionieren auch abseits der Ausstellung, für die sie entstanden sind, tragen aber diesen Entstehungskontext als Spur mit sich. Sie sind ortsspezifisch, in dem Sinn, dass ihnen der ursprüngliche Ausstellungsort eingeschrieben ist, sie aber trotzdem autonome Objekte bleiben. So wie die Marmorwände meiner Arbeit „Vasarely Go Home“, die aus demselben Stein gefertigt sind wie der Fußboden des Museo Reina Sofia in Madrid, wo sie zum ersten Mal zu sehen waren.

**Gelitin:** Einige unserer Objekte sind für einen speziellen Ort, eine bestimmte Gruppe von BesucherInnen konzipiert. Oft gibt es plötzlich einen Ort einen Zusammenhang, der ein bestimmtes Projekt zwingend möglich macht. Es macht weniger Sinn, einen Balkon auf einem Hochhaus zu bauen, wenn es nicht das World Trade Center ist. Das ist eine symbolisch und physisch sehr große Ausstellungssäule gewesen. („The B-Thing“, NYC, 2000)

**Almarcegui:** da ich mich mit Stadtentwicklung beschäftige, sind meine Arbeiten oft an Zeitrahmen von Bauunternehmen gebunden, der klarerweise mit Ausstellungsdaten übereinstimmt. Darüber hinaus sind manche Projekte, die im Rahmen einer Ausstellung gestartet werden, auch nach Jahren noch aktiv und sprengen so den zeitlichen Rahmen der Ausstellung. So chaotisch das auch sein mag, bedeutet diese verlassen des Ausstellungsraums die Möglichkeit, die räumlich und zeitlich darüber hinaus zu wirken, was ohne Ausstellung nicht möglich gewesen wäre.

**Pacher/ Spörr:** *Welche Überlegungen stehen dahinter, die Ausstellung zum Werk zu machen? Sind es grundlegende formal-ästhetische Fragen oder geht es eher um die Reaktion des Publikums, die man in dieser Form kaum im Atelier herstellen kann?*

**Six/ Petritsch:** Das ist für uns das Eigentliche: wir machen keine Ausstellung zum Werk. Wir haben in dem Sinn kein Werk, das da und dort ausgestellt werden kann und soll. Wir haben in dem Sinn aber auch kein Werk, das im Atelier gefertigt wird und dann in die eine oder andere Ausstellung kommt. Für uns ist es interessant, teilweise überfordernd aber auch reizvoll, ergebnisoffen zu agieren. Viele Entscheidungen fallen im Dialog zwischen uns beiden, mit dem Projekt und den Institutionen. Resultate sind oft nicht planbar. Die Ausstellung ist also eine Art Experimentier- Plattform und es geht um Interaktion mit dem Publikum. Das wir an einer Idee teilhaben lassen. Gleichzeitig ist unser Umgang mit dem Raum und damit einhergehend neuen Parametern, die sich für die Institution ergeben können, wichtig.

**Hassabi:** Etwas von beidem. Formal-ästhetische Fragen und die Bezugnahme auf die ZuschauerInnen sind immer Teil meines Arbeitens. Manche sind formaler im Studio realisiert, andere entwickeln in der Gegenwart von ZuschauerInnen ein neues Leben. Wieder andere haben einen so strengen Rahmen, dass das Publikum zwar einen Einfluss auf die Arbeit hat, aber in viel geringerem Ausmaß. Zum Beispiel sind bei einigen Live-Installationen die PerformerInnen während der Öffnungszeiten der Ausstellung anwesend und manchmal kommt über Stunden niemand rein, und dennoch ist die „Kunst“ präsent, behält ihre Integrität, bleibt fokussiert und legt Wert auf Detail, als wären tausende ZuseherInnen vor Ort. Ihre Abwesenheit bremst die Arbeit in keiner Weise.

**Ponger:** Die Entscheidung das Ausstellen zum Werk zu machen, hat vorrangig inhaltlich- kritische Inhalte die Interaktion mit dem Publikum ( in Form von Führungen u.a.) ist daher Teil des Konzepts.

**Gelitin:** Es geht um die Fragen, die man im Kopf im Knie, und an der Ferse hat. Die würden wir gerne irgendwann für uns selber und für und mit anderen sichtbar machen. Oft sind BesucherInnen ein immanenter teil der Vervollständigung. Manchmal brauchen die Sachen eine gewisse Größe oder werden erst dadurch lebendig, dass sie vor Ort verwesen. Cerith Wyn Evans hat über Gelitin geschrieben, dass wir eine Art Schwelle generieren, die BesucherInnen die Möglichkeit gibt, sich auf völlig andere Art zu benehmen als ihre eigene Programmierung des Ausstellungsraums es normalerweise vorsieht.

**Gelitin:** \* reaktion und interaktion ist auch im atelier herstellbar. \* da es aber institutionen gibt, die uns diese arbeit des gastgebers abnehmen, nutzen wir das.\* die ausstellung sehen wir nicht als werk, eher als werkzeug.

**Bunga:** Mich interessieren das Experiment und die Beteiligung des Publikums. Ein Werk im Ausstellungsraum zu kreieren, ist ein intensiver Prozess, weil du experimentierst, du interagierst, mit dem Publikum oder mit den MuseumsmitarbeiterInnen während du gleichzeitig ständig nachdenkst und du tausend Entscheidungen triffst und dann sind da auch noch der Fertigstellungstermin und Zeitdruck.

**Hardy:** Mich interessiert eine Auseinandersetzung mit Kunst und der Welt im Allgemeinen, die nicht am einzelnen Objekt haftet, sondern sich um das netz an Verbindungen und Verhältnissen dreht. Eine Wahrnehmung, die nicht nur visuell orientiert ist, sondern andere Arten zu „sehen“ und zu verstehen aktiviert und sogar vorzieht; die körperliche und emotionale Reaktionen auf eine Arbeit berücksichtigt. Ich möchte, dass man die Erfahrung – das Bild das meine Arbeit hervorgerufen hat – als im Selbst abgespeicherte Erinnerung mitnimmt.

**Märzendorfer:** Ich verfolge keine generelle Absicht hinlänglich „der Anderen“, vielmehr habe ich einfach den Willen, jeweils die nächste und die nächste Arbeit zu machen, das treibt mich an. Sie sind jeweils das, was ich hinaus schreie, um Wahrnehmung in Materie zu übersetzen, die im Dialog mit der Außenwelt steht, dadurch nichts Festes ist.

**Pacher/ Spörr:** *Bei Werken die sich oder nur in Form der Ausstellung manifestieren, wird der Ausstellungsraum temporär, etwas während des Aufbaus, zum Atelier. Wie zeigt sich das Verhältnis von Atelier und Ausstellungsraum?*

**Bunga:** Atelier und Ausstellungsraum sind exakt das Gleiche. Viele Jahre hatte ich nicht die Mittel für ein Atelier und die Ausstellungsräume schienen als Gelegenheit, Ideen in die Tat umzusetzen. ce  
**Six/ Petritsch:** Für uns kann der Ausstellungsraum Atelier sein. Wir verwenden mehr den Begriff des Arbeitsraums: Ein spezielles Verhältnis ergibt sich für eine gewisse Zeit. Wir gehen sehr gerne in unser Atelier, spannend ist meistens der Ausstellungsraum. In und mit verschiedensten Räumen, zu arbeiten ist essentiell für unsere Arbeit. Das Atelier ist Rückzugs- und Archivraum.

**Ponger:** Da ein Großteil meiner künstlerischen Praxis inszenierte Fotoarbeiten sind, also Inhalte, die in unterschiedlichen räumen dargestellt werden, betrachte ich die MuKul Ausstellung in der Secession wie ein dreidimensionales begehbare Bild.

**Fogarasi:** das Atelier ist ein Ort, an dem Gedanken und Objekte gesammelt werden, wo ich lese, Pläne schmiede, Modelle baue, und auch Arbeiten produziere. Ich treffe Entscheidungen immer so spät wie nur möglich, sodass alles im Atelier ständig in der Schwebelage zwischen Idee und Realisierung. So richtig fertig sind die Arbeiten dann im Ausstellungsraum.

**Märzendorfer:** Was mit der Arbeit vom Atelier zum Ausstellungsraum passiert: bereinigt vom Rundum, dem Chaos des Ateliers, dem Chaos der Welt, herausgeschnitten und singulär zur Ansicht bereitgestellt. Bei den Eisarbeiten beispielsweise ist das Verbleibende nicht das, was aus dem Atelier geführt wurde, es ist etwas Anderes.

**Hardy:** mein Atelier befindet sich an vielen verschiedenen Orten: dem Schreibtisch, in „wilden Nestern“, wo ich Material sammle, dem Fluss, auf der Straße, der Gießerei oder dem Tonstudio. Ich denke, dass sich das Atelier primär in meiner Vorstellung und meinem Körper befindet und das übertrage ich auf den Ausstellungsraum. Der Aufbau ist der aufregendste Teil, der Moment, an dem Monate des Organisierens und Ausprobierens vom reinen kreativen Prozess abgelöst werden: Wir müssen nicht länger spekulieren, was passiert, wenn wir den Klang des Einsturzes eines riesigen Eisbergs an der Fassade der Tate abspielen, denn wir können es nun hören, editieren und vor Ort mischen, und zwar genau so, dass es mit allen anderen Elementen gemeinsam die richtige Atmosphäre erzeugt.

**Hassabi:** Sagen wir es ist eine Frage der Praktikabilität! Zumindest für jene ortsspezifischen Arbeiten, die mit der Architektur des Ausstellungsraums arbeiten oder diesen für eine

großformatige Installation nutzen: Hier wird der Ausstellungsraum für die letzten Etappen der Arbeit zum Atelier. So entwickelte ich einen Großteil des Stücks „PLASTIC“ (2015-2016), das vorwiegend auf Stiegen spielt, in meinem Studio. Wir konnten es jedoch nicht in vollem Umfang proben, bis wir im Museum mit seinen rund 30 Stiegen arbeiten konnten. Dasselbe gilt für die Arbeit, die ich für die Secession entwickelte: ich kann mir nur bis zu einem gewissen Grad die „Situationen“ vorstellen, der Rest muss vor Ort überprüft und vervollständigt werden.

**Gelitin:** \* gelitin ist ja eine sich ständig verändernde fluide angelegenheit \* die verhältnisse sind in permanenter fluktuation \* einen anker gibt es an und für sich nicht \* die nächste ausstellung definiert das temporäre verhältnis.

**Pacher/ Spörr:** *Sind Werk und Ausstellung deckungsgleich, muss man Aspekte wie die Umsetzung, Präsentation und Vermittlung von vornherein mitdenken. Braucht es da überhaupt noch KuratorInnen oder erfüllt ihr diese Funktion selbst?*

**Fogarasi:** tatsächlich gibt es kaum einen Aspekt einer Ausstellung, den ich nicht mitdenken möchte – Text, Werbung, Drucksorten, Vermittlung – ich bin kein Anhänger einer strikten Arbeitsteilung. Meine Arbeit hat ja auch kuratorische Aspekte: Ich zeige Dinge, die es in irgendeiner Form bereits gibt, ich isoliere einzelne Aspekte: und Effekte der Welt. Idealerweise sind die KuratorInnen dabei ein komplizenhaftes Gegenüber, man denen man Gedanken und Ideen weiterentwickeln kann, um das Potential der Situation voll zu nutzen. Und schließlich OrganisatorInnen, damit dieser Prozess in seiner ganzen Komplexität funktioniert.

**Ponger:** Ich selbst bin Kuratorin des MuKul. In dieser Funktion ist ein Austausch mit KuratorInnen der ausstellenden Kunstinstitution äußerst wichtig.

Bunga: das ist wirklich eine interessante Frage, weil ich bei den ortsspezifischen Projekten tatsächlich viele Aspekte berücksichtige, und vermutlich sind es diese Fragen, mit denen sich KuratorInnen sonst auseinandersetzen. Das Problem ist, das wir ortsspezifische Projekte, mit den gleichen Parametern behandeln wie traditionelle Ausstellungen, obwohl sie radikal anders sind. Das heißt aber nicht, dass es keine KuratorInnen braucht, es bedeutet, dass ihnen eine andere Rolle zukommt, indem sie mit Rat, Unterstützung und kritischer Rückmeldung zur Seite stehen.

**Pacher/ Spörr:** *Wie manifestieren sich die unterschiedlichen Herangehensweisen an die Arbeit an Ausstellungen – von KünstlerInnen und von KuratorInnen?*

**Ponger:** Die unterschiedlichen Herangehensweisen zeigen sich analog zu unterschiedlichen Ausstellungspraxen von Kunstinstitution und Museum.

**Six/ Petritsch:** KuratorInnen vertreten und repräsentieren die Institution und sind für uns meist erste DialogpartnerInnen. Ohne sie ist unsere Arbeit nicht denkbar und wir wünschen uns eine enge Zusammenarbeit mit ihnen. Da wir im Team arbeiten, ist unsere Arbeitspraxis eine, die gerne von allen Beteiligten Anregungen und zusätzliche Aspekte aufnimmt.

**Hardy:** ich liebe es, mit Menschen zu arbeiten, die genau so für eine Sache brennen wie ich, denen die Entdeckungsreise der Arbeit im Prozess Freude macht, und die mit Ungewissheiten und Risiko umgehen können.

**Almarcegui:** Meine Arbeiten erfordern oft komplizierte Genehmigungen und können und können nicht ohne engagierte Teams erzielt werden. Das bringt KuratorInnen und Ausstellungsteams an ihre Grenzen, daher kläre ich zuerst, ob sie diese Herausforderung und Möglichkeit eines Scheiterns annehmen wollen. KuratorInnen sind in diesem Dialog PartnerInnen und sobald wir ein neues Projekt beginnen, werden wir ein Team.

**Märzendorfer:** Ideale sind Konstruktionen. Kompromisse sind qualvoll. Knallharte Budgetverhandlungen rauben mir den Verstand. Gut, dass das nicht alles ist. Mir geht es zumeist so, dass ich eine Arbeit unbedingt machen möchte, sie unbedingt gemacht gehört, und mir zudem Zeitpunkt reale Begleiterscheinungen relativ egal sind. Die Naivität ist Grundvoraussetzung, um mutig zu bleiben.

**Hassabi:** Ja, KuratorInnen werden gebraucht und ich schätze den Austausch mit ihnen enorm. Eben weil es so viele Puzzlesteine gibt, die bedacht werden müssen, ist der Austausch mit KuratorInnen wirklich entscheidend. Sie haben für mich dieselbe Rolle wie DramaturgInnen im Theater.

**Gelitin:** Ein/e gute/r KuratorIn unterstützt bei der Kommunikation – je nachdem wie groß das Haus ist, kann das komplex werden – und vermittelt die spezifische Arbeitsweise, die für viele, die uns begegnen und feststellen wie wir arbeiten, ungewohnt ist....

**Gelitin:** \* der kurator\_in ist der messdiener

**Pacher/ Spörr:** *Eine Frage die uns sehr beschäftigt ist die nach dem Charakter von Ausstellungen, die von KünstlerInnen kuratiert werden. Dass Kunstinstitutionen KünstlerInnen mit der Konzeption von Ausstellungen betreuen ist en vogue. Seht ihr darin institutionelle Marketingstrategien oder sind das Versuche, aus dem zunehmend bürokratischen System auszubrechen? Was ist/ wäre eure Motivation kuratorisch tätig zu sein?*

**Märzendorfer:** Es ist das, was die Intention ist: eine gesamt- künstlerische Überlegung oder Vielfältige Varianten des oder/und. Manche Arbeiten beinhalten auch kuratorische Verantwortung und sind dennoch eigene künstlerische Arbeiten wie etwa „für die Vögel“. Hier fand kein Rollenwechsel statt, da kuratorische Überlegungen von Anfang an Teil des Plans waren.

**Fogarasi:** Meine Arbeit hat starke kuratorische Momente. Ich wähle aus – Bilder, Objekte, kulturelle Artefakte, manchmal existierende, manchmal re- kreierte ich sie in abstrahierender oder hybridisierender Form.

Insofern ist es ein sehr natürlicher Zugang für mich. Ich habe immer wieder Ausstellungen kuratiert. Gerade in Zeiten der Pandemie – weil im Moment Kunst nur auf digitalen Screens zu sehen ist – habe ich Arbeiten aus meiner privaten Kunstsammlung im Schaufenster des Shops von Ines Alaya in Wien installiert, also quasi im öffentlichen Raum.

**Pacher/ Spörr:** *Stichwort „Corona-Lockdown“. Inspiriert euch die Erfahrung mit und für die Kunst wieder neue Räume, Wege und Möglichkeiten zu erkunden – frei und unbekümmert – quasi utopisch?*

**Fogarasi:** Ich glaube, der momentane Zustand von Isolation und temporärer Erwerbslosigkeit, ist einer der KünstlerInnen sehr vertraut ist. Wir brauchen Corona nicht um uns immer wieder alles neu und anders vorzustellen, das ist eh unser Job. Es ist schön, dass diesmal auch andere mittun.

**Gelitin:** Ein Tatsächlich hat sich an der Situation als KünstlerIn in den vergangenen Wochen gar nicht so viel geändert. Man nimmt Dinge, die geschehen, auf, lässt das durch sein System fließen, und wir machen unsere Arbeit weiter. Ein wichtiger Teil unserer Tätigkeit ist es, Alternativen zu realisieren. Veränderung und etwas anderes zu schaffen ist ja eine wichtige Motivation für unsere Handlungen. Daher sind wir ohnehin immer dabei, neue Wege, Räume und Möglichkeiten zu erkunden. Was bleiben muss, ist die Freiheit in unserer Arbeit und eine gewisse Lockerheit und Freude. Aber keine Angst, wenn das eingeschränkt wird, finden wir etwas Neues.

**Ponger:** Ich würde gerne ein globales Bezeichnungssystem mittels farbiger Punkte neben jedem ausgestellten Objekt in ethnologischen Museen einführen: rot- geraubt oder gestohlen, gelb – gekauft, grün – geschenkt, blau – nicht zu ermitteln.

**Märzendorfer:** Da oder dort liegen Welten, viele weiße Landschaften, die dem, was ist, in großem Bogen aus dem Weg gehen, weil Regenbögen nur bei Nacht schwarz und weiß sein können. Es ist Zeit, dass es Zeit wird. Es ist Zeit.

Und eines Sommer nachmittags rollte er dann aus Wien an: ein ganzer Bus voll schräger Vögel. Claudia Märzendorfer dann aus Wien an: ein ganzer Bus voll schräger Vögel. In den garten anderer schräger Vögel im Landesklinikum Hollabrunn, wo man zum 20- Jahr –Jubiläum der Sozialpsychiatrischen Abteilung die aus der Heilanstalt Gugging hervorging Künstler einlud, sich Gedanken zu machen. Gedanken, wie man zum Beispiel dieses Stigma einer „Irrenanstalt“ wegbekäme. Und wie ginge das besser, als dieses Vorurteil zu benennen, meint Claudia Märzendorfer, Die Wiener Bildhauerin, die den Wettbewerb der niederösterreichischen Abteilung Kunst im öffentlichen Raum schließlich gewann. Mit einer ganz besonders schönen Idee: mit Vogelhäuschen.

40 Stück davon, die in den alten Baumbestand des Klinikgartens montiert wurden.

Dazu lud die 1969 geborene einstige Gironcoli Schülerin Kolleginnen und Kollegen, Künstler, Musiker, Schriftsteller, Architekten. Womit ein ganzer „aerodynamischer, schwebender Skulpturengarten“ , so Märzendorfer, entstand. Am Anfang standen die Verantwortlichen des Klinikums dem ganzen Projekt skeptisch gegenüber, erzählt sie. Mittlerweile aber werde es „postiv aufgenommen“ , was sicher dem Humor geschuldet ist mit dem die Künstler hier ans Baumwerk gingen.

„Ein Haus für mich und meinen Vogel“ etwa schrieb Hans Schabus, der eine Hansa Bierkiste – „ das Kultbier der Punkrockbewegung“ – als durchlässigen Unterstand in einen Baum hing. Hansa wurde hier allerings zu „Hansi“ , was einerseits auf Schabus Cafe „Hansi“ im Mumok verweist, andererseits auf den wohl beliebtesten Wellensittichnamen. Toni Schmale und Wally Sallner hingen ein verlockend glänzendes rotes Kirschenpaar (mit Schlupflöchern) über einen Zweig, diesmal nicht zum Naschen für die Vögel, sondern zum Nisten. Edgar Honetschläger widmete eine Überwachungskamera- Attrappe um, als Referenz an „ Einer flog übers Kuckucksnest“ .

### **Eine „Werkbundsiedlung der Lüfte“**

Das so sympathische an all dem: es ist eben kein Käfig voller Narren. Sondern es sind Häuser von und für alle Arten von bunten, schrägen oder ganz normalen Vögeln. Zur Eröffnung reisten viele an und feierten miteinander . Eine „Werkbundsiedlung der Lüfte“ wie Märzendorfer sie gern bezeichnet – ein Lego- Modell von Schütte- Lihotzkys Haus für die Wiener Werkbundsiedlung schwebt dann auch in den Baumkronen. Märzendorfer selbst steuerte übrigens ebenfalls einen Nachbau bei: Die schneeweiße Variation eines „Birdhouse“ des US- Künstlers Mike Kelley, der sich 2012 das Leben nahm. Auch der Titel des gesamten Hollabrunner Projekts – „Für die Vögel“ – ist ein Zitat. Von einem Künstler mit dem sich Märzendorfer in den vergangenen Jahren intensiv beschäftigt hat: John Cage. Sein gleichnamiges Buch erschien 1981. Diese Form von Remix ist typisch für Märzendorfer. Die Welt sei ihr Material sagt sie gern. Was natürlich heute für viel Künstler stimmt. Märzendorfer zeichnet dabei aber ein Hang zur Fragilität des Materials aus, der sehr poetisch ist. Seien es schwankende Vogelhäuser die nicht für die Ewigkeit gedacht sind. Seien es ihre Schallplatten aus Eis, die nur für weinige Minuten – „ ungefähr für die Länge einer Maxi“ – abgespielt werden können und für die Märzendorfer rund 50 Musikschaefende um einige Kompositionen bat. Oder seien es die „Plastiken“ aus extrem feinem Dentalgips, die sie gerade in der Garage zeigt.

### **Plastiksackerl wie Marmor Memorials.**

Der Titel der Schau „A Blazing World“, ist natürlich ein Hinweis auf das Jahr 1666 veröffentlichte Buch Margarete Cavendishs das als Vorläufer der Sci-Fi Literatur gilt. Märzendorfers „gleißende Welt“ aber ist Plastikmüll, den sie mit vergleichsweise kostbarem Material abgegossen hat. Flaschen und Sackerl liegen in glänzendem Weiß wie Eisskulpturen im Dunkel der ehemaligen Hundertwasser Garage. Ihre Falten wirken organisch, die zerfransten Enden zerbrechlich wie Porzellan. Man kann an ein Memorial der Wohlstandsgesellschaft genauso denken wie an die Abgüsse von Pompeji, an das was zukünftige Zivilisationen von unserer vielleicht einmal finden werden.

Werten möchte sie damit jedenfalls nicht, sagt Märzendorfer. Sie verwende nur Bilder und Themen, die uns gerade beschäftigen. Darüber schreit sie auch (zwei Texte liegen auf). Und sie recherchiert. Dabei stieß sie auf Stiche von gestrandeten Walen, die sich am Beginn der Neuzeit häuften. Damals galten sie allerdings als Symbol selbst verschuldeten Unglücks. Heute gehören diese Fotos allerdings zum medialen Alphabet einer menschenverschuldeten Umweltkatastrophe.

Nur das Staunen vor der schiereren Masse dieses Unfischs ist noch dasselbe wie auf den Stichen – wie etwa dem von Hendrick Goltzius, der als Faksimile hier ausgestellt ist.

Dieses Foto wurde im Atelier der Künstlerin Claudia Märzendorfer aufgenommen.

Die Objekte am Boden sind Vogelhäuschen (ja, auch die Diskokugel).

Die Federvieh - Residenzen bastelten über 45 Kolleginnen und Kollegen Märzendorfers, die nicht nur in der bildenden Kunst tätig sind, sondern auch in Musik, Architektur und Literatur.

Nun nisten sie sich als Installation (Titel: „Für die Vögel“) in den Baumbestand des Landeskrankenhauses Hollabrunn ein.

In der dortigen sozialpsychiatrischen Abteilung basteln Klientinnen und Klienten ebenfalls Vogelhäuser.

„Die Arbeit ist auch ein soziales Projekt, inspiriert durch die Leute in der Tagesklinik. Indem wir dasselbe machen wie sie, erreichen wir in diesem Kontext eine Gleichstellung.“

Die Bildhauerin Toni Schmale trug ebenso zum gemeinschaftlich errichteten Gebilde bei wie die Techno-Band Elektro Guzzi, der Zeichner Rudi Klein, M&S Architects und die Musikerin Maja Osojnik. Auch das Performanceduo Kozek Hörlonski, die Fotokünstlerin Anita Witek sowie das Kollektiv Rhizom steuerten ihre Interpretationen bei: eine „Werkbundsiedlung in den Baumkronen“ (Märzendorfer), gestaltet von einem temporären Kollektiv.

„Dahinter stecken Tausende Geschichten. Alle arbeiteten mit eigenen Inspirationen und Assoziationen zum Thema Vogelhaus“, so die Künstlerin.

Die Erzählungen, Gedanken und Ideen der Beteiligten publiziert sie auf der Website *forthebirds.at*. Das Projekt ging aus einem geladenen Wettbewerb der Kunst im öffentlichen Raum des Landes Niederösterreich hervor. Ab 11. Juni.

Claudia Märzendorfers Atelier ist gerade leergeräumt. In der Mitte steht ein großer, schwarzer Flügel. Bald wird ihn die Künstlerin gemeinsam mit anderen Akteuren vor laufender Kamera zerlegen. Damit wird sie sich am Organismus des Klaviers abarbeiten und dabei zahlreiche kulturhistorische Verweise, von der Klavierzertrümmerung der Wiener Gruppe bis zu Rebecca Horns „Concert for Anarchy“, einbinden. Die Akribie der Klavierzerlegungen, ganz gegenteilig der aggressionsgeleiteten Gitarrenzerstörungen, fasziniert die Künstlerin, die ihre Arbeiten stets umfassend recherchiert und vielfältig argumentiert. Sie möchte „die Welt auseinandernehmen“ und -zumindest gedanklich – „neu zusammensetzen“, erklärt sie.

Claudia Märzendorfer erprobt das Genre und die Bedingungen der Bildhauerei. Musik und Zeit, „die einzig neutralen Währungen der Menschen“, sind gängige Achsen in ihrem Werk, indem sie auch die Beweglichkeit der Skulptur befragt.

„Mich interessiert das performative an der Bildhauerei. Skulpturen die im Live- Act schon verschwinden“, erklärt die Künstlerin, die sich nie auf ein Medium oder Material festlegen wollte. Eine Ausdrucksweise, mit der sie aber kontinuierlich arbeitet, sind Eisobjekte. Ephemere Plastiken, die dem Betrachter langsam entgleiten und so eine fast schon filmische Ästhetik erzeugen.

Daneben stehen die, wie sie selbst sagt, eingefrorenen Bilder“. Wie zuletzt bei „1 QM Land“, wofür sie eine Wiese fotografisch in maßstabsgetreuen, quadratischen Abzügen festhielt. Auch dieser Arbeit fügt sie ein Element der Bewegung hinzu – Plakatabzüge, von denen jeder Besucher sein Stück Wiese mitnehmen und sich so wieder zurückholen konnte, was durch die Bodenversiegelung tagtäglich verloren geht. Derartige politische und soziologische Ebenen interessieren die Künstlerin. Über die Geschichten, die ihre Arbeiten erzählen, sucht Märzendorfer den Zuseher einzubinden. „Ein Pop-Effekt ist mir auch wichtig, ich möchte, dass man die Arbeiten unmittelbar versteht, doch immer liegt noch mehr dahinter, das man entdecken kann, wenn man möchte.“ Im Prateratelier ist sie seit sieben Jahren. Für sie ist es eine „Oase“ mit ungewisser Zukunft. Doch Märzendorfer scheut keine Veränderungen sind sie doch ihrer Arbeit immanent. „das ungewisse ist etwas, das ich abtaste, indem ich mir immer neue Aufgaben stelle.“

„Dann hab ich begonnen, einen Lastwagen zu stricken“, klingen mir Claudia Märzendorfers Worte im Kopf nach. Einen Lastwagen! In einem der großzügigen Prater-Ateliers, in dem ich sie seit gut zwei Jahren immer wieder besuche, scheint ein Unternehmen von diesem Format auch möglich: Reifen im Durchmesser von 115 cm, ein Auspuff, ein Tank, ein Motorblock mit 250 x 130 x 110 cm in der Originalgröße eines 8-Zylinder-Dieselmotors von Mercedes aus den 1960er Jahren – alles aus Wolle, Kokos und Latex –, sowie eine Windschutzscheibe aus Eis sind stellvertretend für das große Ganze entstanden. Die Eingeweide des männlich konnotierten Kraftfahrzeugs winden sich im weichen, formbaren Material, aus 72 km Handarbeit. Dabei sind die Teile realistisch und detailliert, sachlich und mit einem Selbstverständnis in den funktionsfremden Werkstoff übertragen, als wäre dieser schon immer eine Option für die Branche gewesen. Wie in einer Garage lehnen die Reifen an der Wand oder sind zu einem Turm gestapelt. In einer Zeit, in der handwerkliches Geschick längst nicht mehr Bedingung für künstlerisches Arbeiten ist, sondern oft ausgelagert wird, sind „Motorblock“ und „Ersatzteile“ das Werk einer couragierten Bildhauerin, die weder Dimension, Aufwand noch ungewöhnliche und schwierige Materialien scheut.

Ein solches „schwieriges“ Material, mit dem Märzendorfer seit 1997 arbeitet, ist Eis: Neben der LKW-Windschutzscheibe sind etwa ein gedeckter Tisch, ein Pistolenkoffer oder eine Notenschreibmaschine nach einem Patent von Arnold Schönberg entstanden. Letztere ergießt ihren tintengetränkten Korpus im Laufe des Schmelzvorgangs über einen Stapel Notenpapier und „beschreibt“ es also. Wie von Schönberg 1909 geplant, aber nie realisiert, schrieb die Maschine endlich 2012 im Austrian Cultural Forum New York; passenderweise wurden die Papiere dann gestohlen. Ein fiktiver Dialog zwischen der Künstlerin und dem 100 Jahre älteren Schönberg ergänzte die temporäre Hommage schließlich um ein Hörstück, in das auch Schönbergs Überlegungen zur Industrialisierung einfließen.

Aber vor allem hat Märzendorfer aus Eis tausende „frozen records“ gegossen, akustische Skulpturen etwa nach LPs von Musikern der Wiener Szene, der eigens für das Medium „Eisschallplatte“ komponierte Stücke. In Tiefkühltruhen transportiert, wurden sie schließlich auf zahlreichen Festivals in Liveperformances abgespielt – jede einmal, bevor sie schmilzt und am Ende des Abends nichts als große Pfützen im Saal vom Ereignis zeugen. Zahlreiche Plagiate bestätigten die aufsehenerregende Idee.

Jede neuerliche Begegnung mit Claudia Märzendorfer bringt wieder neue Werkgruppen ans Licht, die den herkömmlichen Skulptur-Begriff in alle Richtungen öffnen, eine überraschende Interpretation von Themen und scheinbar gewöhnlichen Dingen bieten und – parallel zu den betont haptischen Arbeiten – immateriell und konzeptuell sind. So hat sich die Künstlerin kürzlich im Bildraum Bodensee systematisch durch das Gebäude fotografiert: In rund 200 Aufnahmen hat sie Raum für Raum, Wand für Wand, Schicht für Schicht ähnlich wie in ihrer früheren Wandabwicklung erfasst. Wie mit einem Röntgenblick ausgestattet, führt sie uns vom Ausstellungsraum durch das gesamte Stockwerk des alten Postamtgebäudes. Was zuerst seziert wurde, ist anschließend wieder in großformatigen Poster-Blöcken zusammengefasst. Die frontal fotografierten Eins-zu-eins-Ausschnitte der Räume wollen – ähnlich wie Alain Robbe-Grilletts detaillierte und vermessende Beschreibungen – weniger Gesamteindruck oder Stimmung wiedergeben, als vielmehr die Räume Segment für Segment (dem Aufnahmeformat des Fotoapparates entsprechend) vermessen und anschließend wieder übereinanderschichten.

Die AusstellungsbesucherInnen sind aufgefordert, die „kollektive Collage“ eigen Händig Blatt für Blatt wieder freizulegen, und werden dabei Teil der Installation. Im Künstlerhaus Graz präsentierte Claudia Märzendorfer kürzlich eine für die



Stadt Graz realisierte Buch-Edition mit dem Titel Unter ein Bild.

Ohne Hinweis auf die AutorInnen, Technik oder Formate und ohne Abbildungen ist eine maschinengeschriebene Bildtitel-Liste die alleinige Repräsentantin der Kunstsammlung der Stadt Graz und erzählt in ihrer Isolation von den sprachlichen Eigenheiten dieses Textes im Laufe des 20. Jahrhunderts, von der Arbeit des Archivars und von zufälligen Erkenntnissen, die in solchen internen Listen versteckt liegen.

Und immer wieder taucht, schon seit 1996, das Buch in ihren Arbeiten auf: 244 handgebundene, leere Bücher mit schwarzem Hardcover, das Buch als Skulptur, als Prototyp für ein „Objekt von Bedeutung“, die „weiße Bibliothek“ (white noise, Stift Admont, 2008), Publikationen in kleinen Auflagen oder das Buch als umfassender Überblick – Märzendorfers Werkkatalog „here's to you“ (Revolver Publishing) wurde schließlich auch als eines der schönsten Bücher Österreichs ausgezeichnet. Und so passt es zu ihrer subversiven Praxis, die gegen das Portrait, gegen das eine Bild, gegen die Übersicht, gegen die Erwartungshaltung und gegen die Haltbarkeit ist, wenn Claudia Märzendorfer sagt: „Die Schönheit liegt im Verschwinden.“

Claudia Märzendorfer, geboren 1969 in Wien, studierte Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste bei Bruno Gironcoli. Seit 2011 arbeitet sie in einem der Bundesateliers im Wiener Prater. Ebendort entstand in den letzten Jahren ein überaus vielschichtiges Werk und komplexes Werk im Feld der erweiterten Skulptur, aber auch in einem grafischen und konzeptuellen Kontext. Märzendorfer gelingt es stets, dokumentarische Inhalte zu einem über das Basisthema hinausgehenden Kontext zu erweitern und in eine visuelle, sensible und grafisch ästhetische Formensprache zu übersetzen. Aus diesem medienimmanenten und formalen Ansatz heraus entwickelt sie konzeptuelle Projekte wie die aktuelle fertiggestellte ; Sprachliche Betrachtung der Kunstsammlung Graz im leeren Archiv“ eine sensible und für Märzendorfer charakteristische visuelle Aufarbeitung in Form einer limitierten Buchedition. Den Themen der Raumwahrnehmung oder Raumeignung widmete sich ihre fotografische Installation „ vom Lift aus begangen liegt alles im Parterre eine Geschichte von horizontalen und vertikalen 1:1 Verhältnissen“ für die Universität für angewandte Kunst in Wien. Eine ähnliche Arbeit, so Märzendorfer, soll auch für den Bildraum Bodensee entstehen. Anhand von geplotteten Fotografien in Form in Form von zwei Abrissblöcken, die nebeneinander gehängt werden, sieht man jeweils ein 1:1 Schwarz-Weiß-Foto des realen Raumes sowie auf der nächsten Seite die direktdahinterliegende Wand oder den dahinterliegenden Raum bzw. im Fall des Bildraumes das Stiegenhaus. Eine Arbeit, die bewusst an das Cadavre Exquis anschließt – etwas, das viele noch als Kinderspiel kennen, in dem stets neue und andere Möglichkeiten entstanden, eine Figur zusammenzufassen. Ursprünglich kommt diese Form einer spielerischen Methode mit dem Zufall aus dem Surrealismus. Märzendorfer nutzt diese nun für eine individuelle Gestaltung des Raumes. Darüber hinaus wird die Künstlerin ihre Portraitserie von 2006 präsentieren. Eine Arbeit, die, wie der Kunsthistoriker Andreas Spiegl dazu treffend schrieb, die Erwartungshaltung der Betrachtenden nicht erfüllt: „Nichts scheint zu sehen zu sein, jedenfalls kein Portrait im klassischen Sinn. Sieht man allerdings genauer hin (...) entfalten sich auf der schwarz glänzenden Oberfläche die eigenen Gesichtszüge. Der/die Betrachtende sieht sich selbst mit mehr oder weniger umgebenden Raum oder auch anwesender Personen“. Eine weitere zentrale Arbeit der Ausstellung ist die schwarz-weiße Bibliotheksinstallation, die Claudia Märzendorfer an unterschiedlichen Orten installiert hat. Ungeschrieben und unlesbar entzieht sich die Bibliothek Dem Zugriff und der Vereinnahmung durch einen möglichen Leser. Eine komplexe und Tiefgründige Arbeit, die vielfältige Gedanken evoziert – ja geradezu herausfordert. Märzendorfer ist bekannt für ihre temporären höchst ephemeren Installationen aus Eis und Schnee, deren Entstehung meist auch mit einem aufwendigen logistischen Einsatz verbunden ist- und dann zergangen als bloße Erinnerung den Gedanken an eine Form oder Bedeutung aufrechtzuerhalten. Für den Bodensee ist sowohl ein vor sich hinschmelzender Schneemann in einem Becken geplant und dessen sich ebendort hinneigender abschüssiger Boden recht plausibel erscheint. Der Schneemann, der bereits in einer Kühltruhe im Prater eingefroren auf seine Wiederbelebung wartet, ist schwarz. Der Aufwand, in diesem Jahr Schnee für einen so großen Schneemann zu bekommen, war groß, erzählt die Künstlerin. Um ihn überhaupt formen zu können, musste er erst bearbeitet werden, denn das Gemisch aus natürlichem Schnee und Kunstschnee erlaubt ein normales „Schneemannbauen“ nicht mehr. Dennoch: Allein die drei Kugeln auf den Zeichnungen von Märzendorfer werden sofort als Schneemann gelesen – die Form ist Teil unseres kollektiven Gedächtnisses wie auch der Wunsch nach der Idylle des Winters, doch die gibt es schon lange nicht mehr. So verweist die Farbe Schwarz auch auf den Umgang mit unseren Ressourcen. Den Schneemann nun gekühlt zu Beginn des Sommers nach Bregenz zu transportieren, wird zur nächsten Aufgabe.

Das Skizzieren einer Abwesenheit in einer Welt parallel zur Welt.  
Ein Gespräch von Ursula Maria Probst mit Claudia Märzendorfer.

1969 in Wien geboren, studierte Claudia Märzendorfer Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste bei Bruno Gironcoli. Ihr Atelier befindet sich in einem der zwei geschichtsträchtigen Pavillons der Wiener Welt Ausstellung von 1873 inmitten einer idyllischen Grünanlage im Wiener Prater.

Legendäre Bildhauer wie Fritz Wotruba, Joannis Avramidis, Alfred Hrdlicka meißelten hier ihre Skulpturen in Stein oder produzierten Bronzeabgüsse.

Claudia Märzendorfers bildhauerische Praxis unterscheidet sich von ihren Vorgängern nicht nur durch die Wahl ihrer Materialien, sondern durch einen subtilen, erweiterten Skulpturbegriff. Ihre künstlerische Praxis umfasst Projekte, die sich gängigen Erwartungen gegenüber Kunst als greifbares Produkt entziehen. Angetrieben von einem anarchistischen Weltverständnis produziert sie Installationen aus Staubpartikel oder formt aus Wasser in komplizierten Gussverfahren Eisskulpturen und abspielbare Eisschallplatten, die sich mit der Zeit verflüchtigen oder während ihrer Präsentation dahin schmelzen. In Ihren Arbeiten geht es um eine Verschiebung von „Normalsituationen“ und um die Umsetzung paradoxer Ideen, wie im Fall der gestrickten (Re-)Konstruktion von Ersatzteilen eines Lastwagens. Claudia Märzendorfer zielt durch ihre Kunst am Bau Projekte, Installationen, Skulpturen und Zeichnungen darauf ab, Dinge in Bewegung zu zeigen. Gleichzeitig bildet das Archiv, die Auseinandersetzung mit den heutigen Ausmaßen von Datenspeicherung und deren Unkontrollierbarkeit einen wichtigen Aspekt ihrer Arbeit.

*Ursula Maria Probst: Die Kuratorin Jeanette Pacher beschreibt deine künstlerische Praxis als den Darstellungsversuch eines Moments, der aus der Kontrolle geraten zu sein scheint. Eine gewagte Behauptung, durch die Kontrolle und Kontrollverlust in direkte Beziehung zueinander gesetzt werden.*

Claudia Märzendorfer: Das ist mein Zugang zur bildenden Kunst, in dem nicht die Ware, sondern eine Aussage im Vordergrund steht. Dabei ist mir die Zeit eine subversive Partnerin, die Plastiken auflöst oder mir bei zeitintensiven Arbeiten die Kontrolle über die investierten Stunden sichtlich entreißt, beispielsweise beim Freisetzen der Eisarbeiten, oder wenn sich die Partikel bei den Staubarbeiten verflüchtigen. Ich verfolge nicht den Plan temporäre Arbeiten zu produzieren, dennoch findet man diese Eigenschaft bei vielen.

*Die Abweichung oder Verschiebung von sogenannten “Normalsituationen” bezeichnest du als deine künstlerische Vision.*

Mit Verschiebung meine ich, eine Welt neben oder parallel zur Welt zu erzeugen, weil ich gesellschaftliche Vorgaben und Konventionen als beengend empfinde. Ich wundere mich über die weit verbreitete Anpasstheit und halte sie für ein Grundübel unserer Gesellschaft. Die sogenannte Selbstoptimierung mit ihren Begleiterscheinungen – heute vielfach als Eigenverantwortung missverstanden – ist eine Unterwerfung an das jeweils gängige System und hat wenig mit dem zu tun, was wir wirklich benötigen oder tun sollten angesichts brennender sozialer, ökonomischer und ökologischer Fragen. Dieser Unterordnung gegenüber empfinde ich eine tief liegende Skepsis. Ich vermisse oft den Mut, Situationen oder Rahmenbedingungen in Eigenverantwortung zu verändern. Das ist auch der Motor für meine künstlerische Arbeit.

*Adorno hat diesen Aspekt mit der Frage der Mündigkeit verbunden. Der Philosoph Marcus Steinweg spricht von einem Gespür gegenüber Brüchen in der Realität, um gegen Konventionen zu agieren. Die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe appelliert daran, die Welt politisch zu denken und die neoliberale Hegemonie durch neue Projekte herauszufordern. In einem Interview in der Berliner Zeitung hast du gesagt “Ich wollte heraus aus der Wahnwelt, Kunst als Wert zu begreifen...”. Wie gelingt es, als Künstlerin sich dem Kunstmarkt zu entziehen?*

Ich finde dieses Berlinerisch-Wienerische Missverständnis ganz witzig. Gemeint war wohl die Warenwelt, aber der Begriff “Wahnwelt” bringt es genauso auf den Punkt. Profit und

Privateigentum sind heute die vorrangigen Rechtsvorstellungen getreu dem Motto „The winner takes it all“. In diesem System eines neoliberalen Materialismus ist die bildende Kunst eine scheinbar gute Komplizin, weil es sich um „die Ware“ dreht. Das hat zur Folge, daß KünstlerInnen selbst oft den Regeln des Kunstmarktes auf den Leim gehen. Sogenannte Experten, die glauben zu wissen worum es geht, die an hierarchischen Regeln und Gesetzen festhalten – wobei breit besser als lang, und männlich wünschenswerter als weiblich sein kann – kümmern sich darum, das Missverständnis zu konservieren. Entzieht man dem Markt das Produkt, wie es bei Eis oder Staubarbeiten der Fall ist, braucht es einen ziemlich langen Atem, um die künstlerische Positionierung durchzusetzen.

*John Baldessari erwähnte einmal, dass der Mangel an Lagerraum für seine Bilder ihn dazu veranlasste, mit dem Malen aufzuhören und Konzeptkünstler zu werden.*

Die Lagerung ist eine Marter, die jedem Kunstwerk immanent ist. Mein Umgang, das Werk davon von vornherein scheinbar zu befreien, ist zwar gut gedacht, aber damit allein nicht erledigt, weil auch die inszenierte Abwesenheit Raum und Zeit benötigt (auch Gußformen, Dokumentation etc. beanspruchen Lagerplatz).

*Seit 1990 produzierst du Skulpturen aus Eis: Abgüsse von Kleidungsstücken, die auf einer Wäscheleine hängen; Koffer, deren Inhalt sichtbar wird (Schusswaffen), wie bei der Durchleuchtung am Flughafen; ein Haus, ein üppiges Bankett, Schallplatten.*

Bei all den Arbeiten aus gefrorenem Wasser ist das Verschwinden latent vorhanden. Die Inszenierung zielt darauf ab, Dinge in Bewegung zu zeigen, wie bei tomorrow ist auch ein russischer Tag (2009) oder der Arbeit „Perfektes Verschwinden“ (2000) etwa, wird dies in zwei Etappen exerziert: erst löst sich der Koffer auf und danach der Inhalt.

*„Musictypewriter“ (2012) ist ein detailgetreuer Prototyp in Tinteneis von Arnold Schönbergs Notationsschreibmaschine. Du präsentierst die schmelzende Maschine auf einem Stapel Notenpapier, auf dem die Tinte beim Schmelzen quasi eine Partitur schreibt.*

Schönbergs nicht patentierte Erfindung einer Notenschreibmaschine (1908) ist exemplarisch für künstlerisches Schaffen. Der Komponist und Künstler suchte ein Instrument, um sich durchzubringen – eines sollte die Vervielfältigung der Vervielfältigungsmaschine sein. Am Beispiel dieser Geschichte zeigt sich, dass es KünstlerInnen heute wie damals immer wieder darum geht, mit ihrer Arbeit eine Behauptung durchzusetzen, von der man anfangs noch nicht recht weiß, wie diese versilbert werden kann. Zeitlich lag Schönberg damit noch weit vor dem Mei-Moses-Art Index. In seinem Werk und Werdegang gibt es mehr zu entdecken, als die Zwölftonlehre und seinen berühmtesten Schüler John Cage.

*„Ankommen auf der Landebahn der Gedanken“ nannte John Cage die Leere. Deine Installationen „a matter of form“ (1997) oder „white noise“ (2008) bestehen aus Regalen, auf denen horizontal und vertikal Bücher gestapelt sind. Die weißen Seiten der handgemachten Bücher sind blank.*

Das leere Buch sollte als Klassiker in keiner Bibliothek fehlen! Bücher vermitteln ein Aufgehobensein im Denken anderer. Diese Relativierung des Selbst im „Aufgehobensein“ empfinde ich als eine enorme Erleichterung, weil das Selbst daneben unwesentlich wird. Das leere Buch steht für die Summe allen Wissens, was mit dem Begriff des „Weißen Rauschens“ aus der Akustik gleichgesetzt werden könnte. Es handelt sich dabei um einen Frequenzbereich, den beispielsweise von der Sendersuche bei TV- und Radiogeräten kennt.

*Die Bücher sind nach einem Code angeordnet.*

Insgesamt habe ich vier Arbeiten mit leeren Büchern gemacht, davon ist nur eine codiert. Ich wollte diese Möglichkeit nutzen, da die Anordnungsvariablen ein sehr großes Zeichenrepertoire bieten. Die Bücher stehen wie die Buchstaben eines Textes im goldenen Schnitt im Seitenspiegel eines geöffneten Buchs in den Buchregalen.

*Wie sehr fließen literarische Bezüge in deine Arbeiten ein?*

Mehr noch als literarische Bezüge inspirieren mich kritische Texte, Musik – und dabei lese ich quer wie ein hungriges Schwein. Wenn zwei Dinge sich völlig widersprechen wie dies der Fall ist bei Schallplatten aus Eis, einem gestrickten Lastwagen oder einem Stecksystem aus gefrorenem Wasser, dann entwickle ich eine besondere Freude an der Umsetzung solch paradoxer Ideen. Etwas in die Welt zu setzen, das unmöglich erscheint, das allein durch die Kombinationen der angeführten Beispiele Spannung erzeugt.

*Für das seit 2005 fortlaufende Projekt “Frozen Records (Viel Lärm um Nichts)”, einer äußerst erfolgreichen Erfindung von dir, erteilst du Auftragskompositionen. KünstlerInnen und Popbands weltweit wie Katie Patterson oder Shout Out Loud haben diese Idee kopiert. Die Popband Red Hot Chili Peppers zahlte Erwin Wurm Tantiemen als sie sein Konzept der „One Minute Sculpture“ für einen ihrer Musikclips verwendete ...*

Die Eisschallplatten sind in Zusammenarbeit mit dem Elektroakustiker Nik Hummer entstanden. Durch die Erfahrung mit äußerst feinen Abgüssen kam diese Idee auf. Die Töne lösen sich auf in der Zeit, wie die Schallplatte, die während des Abspielens am Plattenteller schmilzt, sich als Speichermedium im Raum verflüchtigt.

Bei dem ersten Konzert in der Kunsthalle Wien im Jahr 2005 war eine Komposition für Trautonium von Thilges 3 für das Beckett-Stück „Das Quadrat“ zu hören. Mittlerweile gibt es über 50 Werke, die eigens für dieses Medium komponiert und aufgenommen wurden, u. a. von Ruth Weiss, Wolfgang Mitterer, Fennesz, KLF, Bernhard Breuer, Franz Hautzinger, Clementine Gasser, Katharina Klement und vielen anderen tollen KomponistInnen und MusikerInnen. Die Vorgaben hierfür sind weitgehend frei, die Länge entspricht einer Maxisingle, die als Vorlage für den Formenbau der Eisschallplatten dient. Die Gussformen lagern in meinem Atelier.

*Wie lief die Produktion ab?*

Bei den Aufnahmen für das Mozartjahr 2006 spielte man als Vorgabe für die MusikerInnen eine Basiskomposition von sich ein. So konnten wir die Platten parallel auf 4 Plattenspielern abspielen und die Kompositionen fügten sich so ineinander. Wichtig war uns, mit der instrumentalen Verteilung ein breites Spektrum zu erzeugen, um die klanglichen Möglichkeiten auszuschöpfen. Die Einladung an die MusikerInnen erfolgte in Zusammenarbeit mit unserem Auftraggeber, dem Music Information Center Austria. Für unseren bislang größten Auftritt stellten wir rund 2500 Eisschallplatten her, die im Rahmen eines Konzerts gespielt wurden. Hierfür haben wir mehrere Lagerhallen voller Eistruhen mit Platten gefüllt und einen ganzen Sommer lang Platten gegossen. Dieser Arbeitsaufwand ist kaum wiederholbar!

*Die paradoxe Idee eines gefrorenen Archivs schwingt hier mit.*

Ich möchte diese Arbeit als großes “Frozen Archive” präsentieren. Dafür kommen jährlich einige Aufnahmen dazu. Hier ist das Verschwinden anders konzipiert, nämlich durch die stetige Akkumulation von Material, das ja selbst Information ist: Dieses Archiv verschwindet durch die wuchernden Eiskristalle, die sich durch die unvermeidbare Interaktion von Luftfeuchtigkeit mit den Datenträgern (Eisschallplatten) bilden. Das Regal steht hier für den Speicher, in dem Informationen gesammelt, abgerufen und gelöscht werden.

*Gibt es hier Bezüge zu John Cage?*

Die Auseinandersetzung mit der Stille ist sicher ein Bezug. Dabei ist es auch die inszenierte Abwesenheit, die „mehr“ erzeugt. Sein Gedanke ist radikal und ein wirklich gutes Beispiel für künstlerische Arbeit, die kein greifbares Produkt abwirft, das Erwartete verwehrt wird. Auch 4’33” kann man nicht kaufen!

*“Silent Running“ (2005-2013) liegt die intensive Auseinandersetzung mit der Mechanik und maßstabgetreuen (Re-)Konstruktion von Ersatzteilen eines LKWs zugrunde. Wie kam es, dass du, Jahre bevor in der Streetart das Stricken als subversive Methode eingesetzt wurde, begonnen hast diese Objekte zu stricken?*

Lebenspraktische, sisyphosartige Leistungen, die, da sie selten mit Erfolg assoziiert sind, kaum Gewinne abwerfen, benutze ich gerne als Ideenlager und Material und übertrage sie in einen anderen Kontext. Das betreibe ich mit einem durchaus anarchistischen Größenwahnsinn, um die verdümmelnde Lieblichkeit dieser Konnotationen radikal außer Kraft zu setzen.

*Das Setzen von Spuren ist ein wiederkehrendes Thema. Die Wandzeichnung "Tomorrow ist auch ein russischer Tag" (2010) besteht aus einem Gemisch, das in seiner Zusammensetzung wie Stadtstaub aussieht.*

Die Abwesenheit zu thematisieren ist ein Kreisen um eine nicht materialisierbare Anwesenheit.

*In deinem Kunst-am-Bau-Projekt "Möglicherweise ist Landvermesser K. Angestellter des Instituts für Stadtzerstörung GmbH. des Freundes S." schwingt Kritik an Gentrifizierungsprozessen mit.*

Ja, völlig richtig. Stadtplanung ist ein Instrument der politischen Kontrolle. Für den Einzelnen ist diese in der Figur des Landvermessers K. in Kafkas Romanfragment "das Schloss" verkörpert: Er kämpft um die Anerkennung seiner Existenz in einer „perfekt perfid organisierten Welt“. Ich stellte ihm den Freund S. zur Seite, den Protagonisten eines Essays des japanischen Architekten Arata Isozaki. Der Auftragskiller S. erlebt das Gefahrenpotenzial urbanen Lebens als Konkurrenz für seine Profession.

Die Wandzeichnung ist ganz der Architektur angepasst, verdoppelt sie förmlich. Hier mit Stadtstaub zu zeichnen, lag auf der Hand.

*Du skizzierst eine Topografie der Abwesenheit.*

Ausgehend von dem Kunst-am-Bau-Projekt "Shared Space" (2013) habe ich mich in den letzten Monaten stark mit dem Begriff der Topografie in der Literatur auseinandergesetzt, mit Außenwelten ohne Innenwelten, Heterotopien usw. Hier sollte aus einem modernen Gebäude der 1960er-Jahre ein postfunktionalistischer Bau werden. Mein Vorschlag bestand darin, im neuen Gebäude das alte nachzuzeichnen. Auch hier ging es, so gesehen, um eine Beschreibung von Abwesenheit. Denn der Raum bleibt auch ohne Struktur immer nur Raum.

*L.R.: Würdest Du bitte kurz das Verfahren des Eisschallplattengießens erläutern.*

Das Verfahren habe ich am Beginn meines Studiums der Bildhauerei bei Bruno Gironcoli –Anfang der 1990er Jahre- entwickelt. Ich begann damals mit meiner Serie von Alltagsgegenständen in Eisabgüssen. Meine Intention dabei war die Plastik ins fließen zu bringen, sie anders zu inszenieren, dreidimensionale Zeitrafferaufnahmen zu erzeugen die passieren wie aufgeführte Musik. (mit den musikalischen Komponenten: Wiederholung und Variation. u.a.)

Der Formenbau war die einzige Lehre die aktiv am Institut unterrichtet wurde und auch Grund warum ich dieses Studium begann. Davor habe ich mich lange mit (damals noch üblich) analoger Fotografie beschäftigt. Der rote Faden vom fotografischen zum bildhauerischen Positiv/Negativ - Verfahren hat mich zur Abguss-Technik geführt. Dazu kommt, dass ich in einem künstlerischen, experimentierfreudigen Haushalt aufwuchs, in dafür typisch prekären Verhältnissen. Damit erklärt sich vllt. auch die beinahe immaterielle Materialwahl mit gefrorenem Wasser. Das „ungenügende Material“ war sehr passend für mich und den ökonomischen Zustand. Die Entwicklung der Eisschallplatte lag sozusagen auf der Hand! Bei den Arbeiten die ich vor der Eisschallplatte mit diesem Verfahren entwickelte, erkannte ich wie genau das Material „gefrorenes Wasser“ „abnimmt“ wenn es aus der Form kommt. Dieses know-how ist der Schritt zur Entwicklung der Eisschallplatte! Aus Bildhauer Sicht ist die Eisschallplatte das einfachste Werk in dieser Reihe - der Abformung von Alltagsgegenständen in Eis-, weil der Formenbau nur bei dieser Arbeit relativ einfach ist.

Um die Jahrtausendwende lernte ich, meinen Freund und Partner bei dieser Entwicklung, den Elektroakustiker Nik Hummer kennen. Wir haben uns künstlerisch genial ergänzt und arbeiteten ab 2000 zusammen. Zu den ersten öffentlichen Präsentationen und zur „Welturaufführung der Eisschallplatte“ kam es 2005. Wir haben das Verfahren immer offen gelegt, es wurde vielfach fotografiert und publiziert und wir sind von 2005-2007 damit in Europa getourt. Damit erklärt sich auch warum dann ab 2007 immer wieder Nachfolgearbeiten aufkamen.

*L.R. War zuerst das Interesse am Eis oder an der Musik da?*

In einem musikalischen Haushalt aufzuwachsen bedeutete: es wurde musikalisch gedacht, analysiert, geforscht, gesprochen, argumentiert und experimentiert. An sich hatte ich lange keinen Zweifel daran, dass das mein Weg ist. Insofern war dadurch der bildnerische Weg von vornherein sehr stark beeinflusst von dieser Ausgangslage.

Ich bin anfangs mit dieser, meiner Methode angeeckt und gerne hätte man mich von vielen Seiten in Schubladen gesteckt. Meine ersten Subventionsanträge wurden abgelehnt, weil der Antrag zur Realisierung von „Eisschallplatten“ wahrscheinlich als Verrücktheit verstanden wurde.

Das beschreibt auch wie das Projekt begann. Wenn ich daran denke wie oft zitiert und erfunden es anschließend noch wurde, kann ich nur verwundert den Kopf schütteln. So als würden wir nicht in Zeiten der digitaler Vernetzung leben und von jeglicher Information abgeschnitten sein. Einmal habe ich in diesem Zusammenhang nachgefragt: wie kann man denn etwas erfinden was bereits erfunden ist?

*L.R. Wieso Eis und nicht Schokolade?*

Mit Schokolade zu arbeiten hätte keine innere Logik in meinem Ansatz. Es ging mir bei den Arbeiten doch immer um die Zeit und die räumliche Bewegung bei den Eisabgüssen und der Auflösung, wie bei Musik.

Hier z.B. die Gleichheit der Immaterialität vom musikalischen Erleben und der Lebenszeit des Objekts in einer Verschiebung, wie ich es nenne.

*L.R. Ist das ein Spiel mit dem Material?*

Nein. Ich versuche mit meiner künstlerischen Arbeit immer eine adäquate Antwort zur jeweiligen Thematik zu finden. Ich hatte in dem Sinne auch nie „ein festes Material“ und genau deshalb entspricht mir das gefrorene Wasser.

*L.R. Was haben Eis und Musik/Ton gemein?*

Sie verflüchtigen sich, zurück bleibt das Erlebte. Nichts gleichartiges Materielles. Editionen.

*L.R. Könntest Du den Klang von Eis bitte beschreiben bzw. das Gefühl, das bei Dir freigesetzt wird?*

Bei dem großen Repertoire der Instrumentierungen des mittlerweile umfangreichen Eisschallplattenarchivs habe ich die Erfahrung gemacht dass dieser „reiner“, gläserner und räumlicher klingt als Aufzeichnungen auf anderen Datenträgern. Hinzu kommt natürlich je nach Temperatur und Luftfeuchtigkeit eine hörbar klangliche Veränderung der Aufnahme während der Auflösung des Mediums. \* (siehe Youtube: frozen records, Tesla Berlin, 2006)  
Ich habe im Atelier ein (Formen-)Archiv für Eisschallplatte mit den eigenen Kompositionen für dieses Medium.

*L.R. Du hast verschiedene Wasserproben genommen, klingen diese auch anders?*

Die Wasserqualität ist eine weitere Voraussetzung dieser Arbeit. Bei den ersten Auftritten in Berlin und Stralsund war es eine unvorhergesehene und zeitraubende Überraschung das Wasser nicht direkt aus der Leitung nehmen zu können, denn in Wien ist die Wasserqualität eine Art Nationalstolz.

*L.R. An wem hast Du Dich orientiert? Vorbilder...*

Ich hatte nie ein Vorbild, bei gar nichts. Es gibt Personen die ich ganz besonders wertschätze und respektiere.

*L.R. Ist das Musik gegen den Klimauntergang/ Katastrophe?*

Nein, wie sollte das auch gehen? Ganz anders herum habe ich aus einer prekären Situation heraus begonnen Arbeiten zu machen die einem materiell ungesicherten Zustand entsprechen, sozusagen autobiografisch agiert. Darin integriert sich von vornherein ein bewussteres Leben ein geringerer Fußabdruck, kein Auto, Essen vom Erzeuger – so gut dies eben in der Stadt geht, große Textilketten können mich mal, denn man trägt Kleidung ab. Ich flicke und repariere meine Sachen – manchmal zum Leidwesen meiner Gefährten – „do it yourself“, als erste Devise. Dabei bin ich gegenüber der Form von Political Correctness und einer Durchregulierung unseres Zusammenlebens, die sich zunehmend breit macht und allzu leicht als Ersatz für eigenständiges, kritisches Denken missbraucht werden kann, äußerst misstrauisch. Mir missfällt dabei der missionarische Aspekt, der Glaube an Kontrolle. Nachhaltigkeit ist so gesehen letztlich eine Frage von Emanzipation und kritischem Umgang mit Konsum, Kapitalismus einer toleranten und sozial verantwortungsvollen Gesellschaft.

Es ist nicht möglich Kunstwerke *gegen* die Klimakatastrophe zu schaffen, vielmehr ist es aber möglich Moden nicht mit zu gehen und verantwortungsvoll zu agieren.

Oder anders gesagt.

Ich bin Bildhauerin geworden und wie meine Tochter richtig sagt:  
„meine Mama schlägt keine nackten Männer.“



Skulpturen, die ihre Gestalt verändern und wegtropfen. Musik deren flüchtiger Charakter durch eisige Tonträger verstärkt wird. Ein gestrickter LKW, eine Notenschreibmaschine und eine verschwundene Partitur. Was bleibt einer Künstlerin, deren Kunst vergänglich angelegt ist? Das sind die Eckpunkte und Fragen, um die sich das freistil-Gespräch von Claudia Märzendorfer mit Cordula Bösze.

*In der Musik wie in der bildenden Kunst wird oft mit großem Materialaufwand für die Ewigkeit gearbeitet. Du machst Objekte die nach einigen Stunden weg sind.*

Ich würde sagen, dass die Arbeiten ja nur so funktionieren. Ich denke, dass eine Wäscheleine, die man aus Gips abgießt, völlig uninteressant und langweilig wäre. Ich schaffe im Grunde Situationen die sich verschieben.

*Wie ging es mit den Eisschallplatten weiter?*

Für das Mozart-Jahr 2006 gab es die Idee, gemeinsam mit Nik Hummer ein Stadtportrait mit 20 Wiener Musikern auf Eisschallplatten zu produzieren. Er hat sich vor allem um die Aufnahmen gekümmert, meine Aufgabe war es ein Bild zu schaffen, meine Vision war, dass man ein Bild im Konzerthaus schafft von zwei Personen, die scheinbar das ganze Mozart-Jahr hindurch nichts anderes tun als Eisplatten zu hören, Berge von Schallplatten, Berge von Covers und Sleeves. Die Berge waren schlussendlich weit größer als in meiner Vorstellung. Schlussendlich gossen wir 3.000 Eisschallplatten, die wir dann in einer konzertanten Performance abspielten. Wir haben eine Vielzahl Kühltruhen gesponsert bekommen. Diese Mengen hätte ich gar nicht ins Atelier gebracht, das mica (music information center austria) war komplett voll mit Eistruhen. Wir haben ständig im Team gegossen, zum Schluss haben wir noch in ein Tiefkühlhaus ausgelagert und dann ist alles mit einem riesigen Tiefkühltransporter zum Konzert geführt worden.

*Was bleibt dann nach einer solchen Anstrengung?*

Als Dokumentation der Eisarbeiten bleiben Tonaufnahmen, Fotos, diese sind teilweise digital teilweise analog, Filme, Editionen, Berichte und vor allem Eindrücke eines unwiederholbaren Moments.

*Und dann musst du dich wieder davon trennen, ist das ein Abschied?*

Die Frage wird oft gestellt, ich habe sie mir nie gestellt. Ich denke darüber so: Das ist eine Aufführung eines Abgussteils, insofern tut es mir auch nicht leid. Auch Dir tut es nicht leid, wenn du ein Konzert spielst – und dann sind Töne fort.

„Meine Vision ist grundsätzlich die einer Abweichung oder Verschiebung von der „Normalsituation“, eine Welt neben oder parallel zu der Welt zu erzeugen. Ich vermisse oft den Mut, Situationen oder Rahmenbedingungen in Eigenverantwortung zu verändern.“

Mit dem Projekt der Künstlerin Claudia Märzendorfer wurde für den Gangbereich der Conference-Ebene in der BIG-Konzernzentrale eine eher zurückhaltende, aber sehr poetische Arbeit umgesetzt, die auf einer unbewussten Ebene an die Vorbeigehenden herantritt.

Der Entwurf von Märzendorfer besticht durch eine subtile und einfache Textur, die sich durch den gesamten Gang zieht, die zeichnerische Spur irritiert und öffnet gleichermaßen.

Die Ansicht ist von allen Seiten möglich und bedarf keiner bestimmten Perspektive, um eine ideale Betrachtungsposition zu finden.

Die Architektur und die künstlerische Arbeit verschmelzen zu einer Einheit. Die BIG führte ein Gespräch mit Claudia Märzendorfer und wollte mehr über ihre Arbeit und ihren Bezug zum Thema Nachhaltigkeit erfahren:

*BIG Welcher Gedanke stand am Beginn Ihres Projekts „Wandabwicklung“ für die BIG - Conference Ebene?*

CM Bürogebäude erinnern mich automatisch an Kafka. Ich stattete dem Gebäude also mehrere Besuche zu verschiedenen Zeiten ab, um zu sehen, was dort passiert, und wie sich das anhört. Die Enge des Ganges erinnerte mich an die literarische Form des Cut-ups, wobei sich beim Fortschreiten, beim aktiven Gang, Textschnipsel ineinanderfügen und einen speziellen Sinn oder Unsinn ergeben. Gleichermäßen befasste ich mich mit dem Ort als Bauwerk, mit der Geschichte des Hauses und recherchierte dazu. Ich las wochenlang alles Mögliche dazu: über Städtebau, Verwaltung, bis zur Stadt als pulsierendes (Uhr-) Werk mit einem guten Anteil an Unberechenbarkeit. Dabei fiel mir ein Büchlein mit dem Titel „Architektur der Abwesenheit“ in die Hände. Der darin zitierte Essay des japanischen Architekten Arata Isozaki, Institut für Stadtzerstörung GesmbH., machte mich neugierig und ich habe den Band in deutscher Übersetzung gefunden und gelesen. Der Text hat mich sehr angesprochen, weil sich all meine anfänglichen Gedanken dort plötzlich ineinander fügten. Meine Ansätze waren also vielfältiger Natur, denn ich versuchte, zugleich die Vorgaben für eine temporäre Arbeit zu erfüllen und diese mit meinem Gedankenpaket zu vereinen.

*BIG Welche Botschaft wollen Sie mit Ihrer Kunst vermitteln – was ist Ihre Vision dahinter?*

CM Ich mache mir in den durchaus langen Planungsphasen vor der Ausführung einer Arbeit eigentlich keine Gedanken darüber, was ich vermitteln möchte zumindest nicht bewusst. Möglicherweise werden meine Arbeiten gerade deshalb oft ganz unmittelbar verstanden. Meine Vision ist grundsätzlich die einer Abweichung oder Verschiebung von der „Normalsituation“, eine Welt neben oder parallel zu der Welt zu erzeugen, weil ich gesellschaftliche Vorgaben und Konventionen zumeist als beengend empfinde und schlecht ertrage. Ich wundere mich permanent über die Anpassbarkeit und halte sie für ein Grundübel unserer Gesellschaft. Ich vermisse oft den Mut, Situationen oder Rahmenbedingungen in Eigenverantwortung zu verändern oder zu verbessern. Das ist auch der Motor für meine künstlerische Arbeit. Wenn Sie so wollen sind meine temporären Arbeiten, „z.B. aus gefrorenem Wasser“, eine Art Zeitrafferaufnahme, die durch kleine Manipulationen, die ich als Verschiebung begreife – einen unkonventionellen Einsatz von Material etwa – entstehen.

*BIG Wie ist Ihr Bezug zum Thema Nachhaltigkeit?*

CM Meine Idee, mein Zugang zur Nachhaltigkeit ist – abgesehen vom „richtigen“ Leben – vor allem ein sozialer. Anstrebenswert ist schlussendlich immer eine ausgleichende soziale Gerechtigkeit – wenn es die erst mal gäbe, würden sich viele andere Probleme fast von selbst lösen. Dabei bin ich gegenüber der Form von Political Correctness und einer Durchregulierung unseres Zusammenlebens, die sich zunehmend breit macht und allzu leicht als Ersatz für eigenständiges,

kritisches Denken missbraucht werden kann, äußerst misstrauisch. Mir missfallen dabei vor allem der missionarische Aspekt und der Glaube an Kontrolle. Nachhaltigkeit ist so gesehen letztlich eine Frage von Emanzipation und kritischem Umgang einer toleranten und sozial verantwortungsvollen Gesellschaft mit Konsum und Kapitalismus.

2. Teil des Gesprächs von 2006 im Rahmen von Music Information Center Austria.  
Erstabdruck im Katalog: THE HOTEL WAS OK, BUT THE FOOD WASN'T GOOD. 2007.

*SN: Das ist eine Nachfrage zu unserem letzten Gespräch, das wir geführt haben. In dem hast du gesagt, dass du in deinem künstlerischen Ansatz eigentlich von der Musik herkommst. Ich kenne nun zwar nicht viele BildhauerInnen, aber mir kommt schon vor, dass das ein sehr spezieller Zugang ist, oder gibt es hier eine Gruppe von Gleichgesinnten, denen du dich zugehörig fühlst?*

CM: Nein, das habe ich an sich nie.

*SN: Das mit den Gruppen hatten wir schon mal. Aber ich will eben auf diese Übersetzung hinaus...*

CM: Bei Schreibenden gibt es ja diese gängige Wendung, "die Sprache hat etwas Musikalisches", Sprache ist ein Spielzeug, ein Werkzeug. Du kannst immer Dinge erklären, zu einem Verständnis führen oder auch nicht. In meiner Arbeit gibt es - als musikalische Elemente - Wiederholung, Variation und Rhythmus. Aber schlussendlich geht es immer um ein Feingefühl für Dinge und erst dann kommt die künstlerische Ausdrucksform.

*SN: Versteh ich, dass die Sprache eines Schriftstellers musikalisch sein kann – das ist ja so ein geflügeltes Wort! Und der Zusammenhang zwischen Literatur und Musik ist nun eher nachvollziehbar, als der zwischen Bildhauerei und Musik. Musik ist eine Kunst in der Zeit, und bei Bildhauerei geht es darum, Objekte in den Raum zu stellen.*

CM: Verstehe wo du hin möchtest...

*SN: Ja, und ich frage da jetzt auch deswegen so nach, weil du das mit einer großen Bestimmtheit damals so gesagt hast: Mein Verständnis ist eigentlich ein musikalisches. Und weil dieser Zugang eigentlich sehr ungewöhnlich ist, stellt sich für mich die Frage, wie sich das entwickelt hat. Ab wann ist dir das bewusst geworden?*

CM: Ab dem Augenblick, wo ich Bildhauerei studiert habe, habe ich gemerkt, dass ich nicht Plastiken mache, die man rein als Wertgegenstand verwenden kann. Das wollte ich so nie. Das finde ich für mich künstlerisch uninteressant. Und da ist es dann eben passiert, dass ich zu den Eisarbeiten kam. Da habe ich gemerkt, da bin ich zuhause, und da war der Sprung von dort zur Eisschallplatte der viel kleinere als innerhalb der Bildhauerei diesen Weg zu gehen. Es gibt auch MusikerInnen, die die gewagte Behauptung aufstellen, dass das Bildhauerei ist, was sie betreiben, weil Schall dreidimensional ist und sich im Raum ausbreitet. In der bildenden Kunst bietet die Bildhauerei die maximale Freiheit, das war mir von vornherein klar.

*SN: Aber lag diese maximale Freiheit jetzt in der Dreidimensionalität oder hast du wirklich schon von Anfang an die Bildhauerei als eine Kunst in der Zeit begriffen?*

CM: Nein, das hat sich erst durchs Tun ergeben. Im Zuge dessen kam mir dann auf einmal die zündende Idee mit dem schmelzenden Eis. Ich konnte mir auch gar nicht vorstellen, eine Künstlerin zu sein, die auf Marktmechanismen schaut; da ist es mir fast leid um die Arbeit! Da lasse ich sie lieber vergehen! Und das Filmische an den Eisarbeiten hat mich wirklich interessiert, da hab ich schon viele Studien gemacht, wo sich etwas wiederholt; da begriff ich dann schnell, dass meine bildhauerische Arbeit diese musikalischen Komponenten hat. Es ist ja nicht so, dass ich da ausgewandert bin in ein anderes Feld, ich habe da auch nichts verlassen. Ich mache Bildhauerei und verstehe meine Arbeit trotzdem auch als eine musikalische Äußerung. Anders kann ich es nicht beschreiben. Man arbeitet mit den Möglichkeiten, die man hat. Ich habe zum Beispiel längere Zeit in einer Buchbinderei gearbeitet, und das hat dann in weiterer Folge zu meinen Bücherarbeiten geführt. Es geht mir auch immer um ein Spielen mit dieser Idee des Archivs.

*SN: Stichwort Eisarbeiten, bei unserem letzten Gespräch hast du mir erzählt, dass du eigentlich lieber von gefrorenem Wasser sprichst...*

CM: Ja, das ist ganz, ganz wichtig! Weil wenn ich sage, ich mache „Eisskulpturen“, dann führt das leicht zu einem Missverständnis. Es geht mir um die Schaffung von Situationen, und das Eis ist ein Material, das es ermöglicht, diese ins Fließen zu bringen.

SN: *Das Material gefrorenes Wasser begleitet dich nun schon recht lange, es hat sich damit schon ein bisschen als das ideale Material herausgestellt, würdest du das so sagen?*

CM: Ja, das sehe ich so, gefrorenes Wasser hat sich durchaus als das ideale Material herausgestellt. Ich möchte auch in der Flüchtigkeit bleiben. Das gefrorene Wasser ist *ungenügend*, von kurzer Dauer und wahnsinnig filigran. Ich stelle immer eine Situation dar, die sich in Auflösung befindet. Ich gieße ja nicht zum Beispiel eine Bauernstube ab, die traditionell für das Standhafte steht. Es sind immer Situationen, die sich nicht festhalten lassen, außer vielleicht in einem Film oder auf Fotos. Die Dramatik, die hier entsteht, ist schon etwas unglaublich Faszinierendes. Hat einen die erst einmal gefangen genommen, dann kann man gar nicht mehr aufhören damit, weil du kannst es nicht toppen, du kannst nicht mehr besser werden, das ist der Punkt.

SN: *Einen wichtigen Aspekt deiner Arbeit - du hast es vorhin schon erwähnt - stellt die Auseinandersetzung mit dem Archiv dar. Was genau interessiert dich an dieser?*

CM: Diese Arbeitsweisen mit Büchern, die Eisarbeiten, und auch andere, spielen mit dem Archivieren, und deren jeweiliger inhärenter Unterwanderung. Deshalb sind bei den Bücherarbeiten auch die Blätter der Bücher weiß, weil die Summe einer ultimativen Bibliothek nach einem weiteren Klassiker, einem *leeren Buch* verlangt, und die Summe aller Texte weißes Rauschen erzeugt. Nichts steht so sehr für die Haltbarmachung wie das Einfrieren an sich. Dennoch ist die Auflösung nur durch eine zeitliche Verschiebung im Archivieren verlangsamt. Somit entsteht eine Zeitrafferaufnahme der Dinge bei den schmelzenden Objekten.

SN: *Ist es dir denn gar nicht leid um das fertige Objekt, das du dir dann in drei Jahren vielleicht noch einmal anschauen möchtest?*

CM: Im Gegenteil, ich bin froh darüber wenn es weg ist! Wenn die Situation vorbei ist, für die ich eine so große Verantwortung habe; die Verantwortung, dass alles funktioniert, obwohl alles so fragil und instabil ist. Das ist eine große Anspannung. Ich bin unglaublich erleichtert, wenn ich das Zeug nicht mehr sehen muss. Ich bin glücklich über die Fotos die ich dann davon habe, aber die verschwinden ganz dünn in einer Lade. Das ist sehr angenehm. Natürlich könnte man eine Eiswäsche auch z.B. in Gips abgießen, aber da gibt es nichts zu besitzen. Das sind Situationen die ich darstelle, die verschwinden wie ein Bühnenbild. Da gibt es nichts aufzuheben. Die bildende Kunst beinhaltet ja auch, dass man ein unglaubliches Lager an Dingen anhäuft. Man steht also immer inmitten seiner Vergangenheit, in einem Berg von Material. Das möchte ich nicht. Das ist auch das Angenehme an den Eisarbeiten: Du gehst ins Atelier und siehst nichts außer ein paar Formen, die nicht zeigen, was dahinter steckt.

SN: *Dieser dramatische Moment, von dem du vorhin gesprochen hast, kannst du dich noch erinnern, wann du den das erste Mal erlebt hast?*

CM: Diesen dramatischen Moment habe ich das erste Mal erlebt, als ich meine Kaltwäsche im Prospekthof des Semperdepots 1999 gezeigt habe. ...es passiert eben so wie auf der Bühne! Die Arbeit wird zum Darsteller. Dadurch unterscheiden sich meine Objekte von jenen in herkömmlichen Ausstellungen.

Ich habe das ganz gern, dieses Bühnengefühl, den Auftritt.

Das ist etwas ganz Anderes, als wenn du eine Ausstellung hast, in der Bilder möglichst gut in den Raum gesetzt sind. Nicht Kunst passt sich an den Raum an, sondern der Raum an die Kunst. Was ich eben nicht mag, ist dieses Diktum „man muss mit dem Raum spielen“. Ganz umgekehrt muss die Plastik den Raum total verbiegen. Diese Dramatik, und dass Leute wirklich so stehen bleiben wie in einer Bühnensituation und sich eine Arbeit über eine halbe Stunde lang anschauen, weil es da etwas zu beobachten gibt, weil sich die Situation verändert, das war für mich ein Schlüsselerlebnis.

*SN: Wie hast du diesen Schlüsselmoment erlebt? Kannst du dieses Gefühl in Worte packen?*

CM: Du kannst die Arbeit jetzt mögen oder nicht mögen, auf alle Fälle schaust du zu. Das ist schon ein Phänomen. Dass es so sein würde habe ich nicht geahnt! Du kannst nicht einfach so wegsehen, man schaut da mindestens zehn Sekunden hin. Wenn du ein Bild aufhängst, bist du dir nicht sicher, ob da jemand zehn Sekunden draufschaut. Und nachher ist das Ding einfach weg. Die Dramatik macht's.

*SN: Es geht also um die maximale Aufmerksamkeit, oder geht es auch um dein Zwiegespräch mit dem Objekt?*

CM: Das Zwiegespräch mit dem jeweiligen Objekt, das ich baue, findet vorher statt, das geht über Monate. Diese Eisarbeiten schießt man ja nicht einfach so raus! Das Formen bauen ist extrem aufwendig. Da filtere ich ganz genau aus. Ich versuche möglichst klar zu bleiben in meiner Aussage, und da werfe ich auch immer wieder alles um. Das ist ein intensiver Prozess, der aber nicht vor Publikum passiert. Zum Zeitpunkt der Präsentation ist dieser Prozess schon längst abgeschlossen. Zuerst nähere ich mich dem Objekt an, baue Modelle, mache Papierserien...

*SN: Ich hab da auch noch an eine andere Form von Zwiegespräch gedacht, nämlich ob das jetzt noch einmal eine Energie generiert, die Arbeit mit dem Eis oder mit dem gefrorenen Wasser, mit diesem so flüchtigen Material? Oder ist die Dramatik mit der Publikumsreaktion verknüpft.*

CM: Das gehört natürlich dazu. Wenn man so eine Arbeit weiterführen möchte, muss man sie auch zeigen. Dann braucht es diese Auseinandersetzung mit dem Publikum, weil meine Arbeit auch eine Reflexion und eine Reaktion auf die Gesellschaft ist.

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass man AusstellungsbesucherInnen dann als Publikum bezeichnet, wie bei einem Konzert, einer filmischen Vorführung, oder einer Lesung. Die Verwandlung, die da passiert - vom Betrachter zum Publikum - ist interessant. Ich würde aber auch den totalen Genuss haben, wenn ich da alleine wäre und zusähe.

*SN: Dann geht es also doch um den Dialog mit dem Objekt, und dem wollte ich jetzt doch ein bisschen mehr nachspüren.*

CM: Der Dialog passiert nicht mit einem Objekt, er geschieht durch die Art der Arbeiten. Wenn man so will: ein Dialog mit der Zeit. Thematisch spielt *die Zeit* in alle Arbeiten mit hinein. Sofort sichtbar in allen Eisarbeiten. Aber ich stricke auch einen LKW, und das ist ja auch eine Beschäftigung, für mich. Ich kann mich nicht besser übersetzen, aber das ist eine Beschäftigungsform, und zwar eine völlig verrückte, und die brauche ich auch.

Eine künstlerische Arbeit ist ja oftmals erfolglos, und dennoch mußt du deine Zeit einigermaßen sinnvoll nützen. Das mache ich zum Beispiel, indem ich einen Lastwagen stricke. Ich beschäftige mich da mit der Frage, was Arbeit bedeutet. Situationen, die sich verschieben, kleine Details, die ich da herausnehme, drehe. All diese Dinge, die man da so ständig aufräumt, hinräumt, wegschiebt usw., das nimmt sehr viel Zeit und Raum ein. Das spielt mit rein. Ich beschäftige mich da mit Soziologie in einem erweiterten Sinn. Ich sehe mich da in diesen Feldern mitarbeiten, ohne dass sich das jetzt explizit so darstellt, ohne Studien zu machen zu Recht, Arbeit oder der prekären Situation von KünstlerInnen. Es geht auch um eine Form von Gesellschaftskritik.

*SN: Inwieweit ist es bewusst gesetzte Gesellschaftskritik?*

CM: Das habe ich bewusst immer vermieden, weil man damit ja ganz leicht an ein Ufer gespült wird. Ich bin kritische, einfach im Habitus wie man mit den Dingen umgeht oder wie man sich selbst darstellt, und da möchte ich einfach eine andere Rolle einnehmen, ich sehe mich nicht in dem Spiel der gefeierten Künstlerin, die da Dinge zu etwas erklärt. Das heißt nicht, dass das Werk dann schlechter/besser ist, wenn man es nicht dorthin erklärt. Es können auch Dinge gut sein, ohne diesen oder jenen Stellenwert zu bekommen.

Es existieren ja gesellschaftlich soviel bessere Modelle, irrsinnig viel Information, die immer noch nicht aufgesaugt wurde. Das sehe ich in der künstlerischen Arbeit auch.

Das ist ja nur eine Arbeit die ich da mache, die mache ich, weil ich mich dorthin bemühe - und da liegt auch schon die Kritik drinnen. Es gibt auch Projekte, die dort hin abzielen, die ich dann aber nie ausführte. Einmal wollte ich ein Geldprojekt machen, weil ich eigentlich bis zu einem gewissen Grad keinen Unterschied sehe zwischen *gefälschtem* Geld und dem, was du tagtäglich vorgesetzt bekommst, und was Preise sind, und wie das alles so gehandhabt wird ... Oder ein anderes Projekt, wo ich vorschlug dass man einen Raum von einem Kunstfälscher weiß ausmalen lässt. Es gibt ja immer wieder solche Wechsel im Lauf der Zeit, wo sich das vor hundert Jahren noch keiner so oder so dachte. Und das sind ja die Sprünge, die die Kunst schon teilweise vor vollzieht und aufzeigt. Das gibt es natürlich nicht nur in der Kunst, vor allem auch in der Wissenschaft.

SN: *Ich würde noch immer gerne wissen, weil dir der Moment ja auch so wichtig ist, was das Magische an diesem Augenblick für dich ist?*

CM: Wenn ich mir vorstelle, was ich in naher Zukunft machen werde, dann handelt es sich immer wieder um gewisse Momente, für die ich irrsinnig viel im Vorhinein mache. Und genau dorthin manövrieren sich meine Eisarbeiten. Man macht viel, damit eine Situation zustande kommt. Dieser ständige Prozess, den man auch im Alltag erlebt, dieser Prozess der Lebensbewältigung, all diese Hausarbeiten, die man zu verrichten hat, das hält einen tagtäglich gefangen. Es gibt viele Abläufe, die auf einzelne Punkte hinauslaufen. Und nur diese Punkte zählen, alles andere wird als unwesentlich erachtet. Das wird einfach so bemessen. Ich kann da nicht mehr sagen eigentlich. Die Schönheit liegt im Verschwinden.

SN: *Die meisten Menschen würden jetzt nicht sagen, die Schönheit liegt im Verschwinden. Die meisten Menschen versuchen die Dinge eher festzuhalten.*

CM: Ich finde, das Verschwinden hat auch etwas unglaublich Befreiendes! Es gibt so Vieles, von dem wir nichts mehr wissen, weil es schon längst verschwunden ist, und es hat etwas unglaublich Beruhigendes, dass dadurch Anderes Platz hat, das völlig unbelastet existieren kann. Das ist das Unbegreifliche. Dem kann man sich nicht annähern, auch wenn man das versucht. Das ist Teil des Lebens. Da muss man sich auch mit dem Gedanken anfreunden, dass halt Dinge verschwinden. Das sind Verluste, mit denen muss man irgendwie klar kommen. Da geht es auch um Werte, und um Kategorien, bis zu einem gewissen Grad.

SN: *Aber was in "diesem Moment", den du als so dramatisch beschreibst, passiert, ist ein Feiern des Lebens.*

CM: Und es bleibt eine starke Erinnerung. Zeit ist dann sehr beeindruckend.

Claudia Märzendorfer – Galerie Strickner, Wien. Vom 19. Juni bis 18. Juli 2009

Einst, ja einst waren bis zur Fertigstellung eines Kunstwerks viele Schritte nötig, eine ganze Reihe von Tätigkeiten. Das war oft schwierig und mühsam, und so etwas gibt es auch heute noch, aber Arbeit war das damals keine! Künstler waren alles Mögliche, nur eben keine Personen, auf deren genialisches Tun man – im herkömmlichen Sinne – die Vokabel „Arbeit“ anwenden würde. Nun aber, im Laufe des letzten Jahrhunderts, hat sich die Arbeit als Begriff in der Kunst verbreitet, was ein wenig Ordnung und Plausibilität versprach. Denn dadurch hebt sich das Handeln des Künstlers ab vom Unbegründbaren oder Affektiven, wird es von Mystik getrennt. Suggestiert werden strukturelle Entscheidungen über Aktuelles und in der Zukunft Liegendes, also ein Bewusstsein von den Mitteln und deren planbarer Wirkung. Obendrein wurde damit auch eine Verbindung zu einer diskursiven Gemeinschaft hergestellt, in der trefflich theoretisiert werden konnte.

Arbeit ist nicht nur eine kleinräumliche Entropiefalle: Ordnung entsteht beim Produzieren, Chaos bringt bekanntlich das Bereitstellen der Produktionsmittel. Arbeit ist auch ein funktionalistisches Prinzip, und darüber kam dann wohl auch die Floskel „die Arbeit funktioniert“ – oder auch nicht – als vage Qualitätszuschreibung in die Welt der Kunst. Mit der Arbeit verbunden ist auch die Technik, und zwar nicht nur in der Form als Vermögen der Umsetzung, als Realisierungskompetenz, sondern auch als ein Prinzip, auf das man sich beziehen und das man als Thema wählen kann. Vor diesem Hintergrund muss man Claudia Märzendorfers Ausstellung wohl als Mehrfachwendung künstlerischer Auseinandersetzungen mit den Prinzipien Technik und Arbeit verstehen. In den Räumen der Galerie Strickner (sic!) sind die Dokumentation einer Performancereihe mit dem Titel *Frozen Records* sowie gestrickte Einzelteile eines LKW präsentiert – im 1:1 Format (*LKW Ersatzteile* 2005-2009). Abgestellt und von der Schwerkraft ein wenig gebeugt, lehnen dort vier erstaunlich große Reifen an der Wand, aufgezogen auf Wollfelgen. Radmuttern, Reifenventile – alles vorhanden. Ein wenig davon entfernt liegen ein gestrickter Auspuff und Rückspiegel herum. Was soll das sein?

Schnell ist man beim „Selbstgestrickten“, als abfällige Bemerkung für selbst Gemachtes, um es als etwas Beschränktes und nicht Anwendbares zu deklarieren. Und wer kommt schon auf die Idee, einen LKW zu stricken? Kann ja nur eine Frau sein – das wäre dann die Vollendung der Diffamierung. Es wäre aber auch zu einfach, das Stricken hier als eine gender-feministische Entertechnik zur Bemächtigung maskuliner Räume zu lesen. Gewissermaßen als Fortführung der Strategie einer Rosemarie Trockel. Das Besondere ist hier nicht die Technik des Strickens, denn gestrickt wurde seit Trockel schon oft, häufig auch zur Darstellung der ökonomischen Relationen von Auftragsarbeiten. Doch Märzendorfers Arbeiten lassen sich nicht auf einen feministischen Ansatz oder eine Verbildlichung von Arbeitsleistungen beschränken. Sicher, ein solches Pensum manuell zu bewältigen – und das tat die Künstlerin in diesem Fall – ist im 21. Jahrhundert ein Anachronismus, es absichtlich ohne technische Hilfsmittel zu tun, ein Statement. Trotziger Widerstand gegen den Effizienzgedanken und das Perfektionieren von Zeitmanagement ist aber nicht, worum es hier allein geht. Das Besondere ist vielmehr die Anwendung eines bekannten Diskussionsrahmens, der sich um eher geschlechtsspezifische Handwerks- und Handarbeitstechniken dreht, auf einen plastischen Prozess, dem es um das Verfremden des Vertrauten, um eine Mehrfachbrechung von Realität geht. Die Kunst-Arbeit wird hier keineswegs



zur Arbeits-Kunst, sondern zu etwas, das sich allen eindeutigen Theoretisierungs- und Interpretationsversuchen verweigert. Es ist ein gewagtes Spiel, weil die Ironie dieses Ansatzes und die damit verbundene Emanzipation von gängigen Diskursen nicht immer als solche gelesen werden, und die Künstlerin gänzlich darauf verzichtet, ihre Kenntnis dieser Debatten zur Sicherung irgendwo plausibel zu machen. Es ist ein Vertrauen auf die Präsenz der Arbeit, riskant – aber charmant. Charmant, weil die erklärte Einbettung in einen Diskurs zu aufgesetzt wäre und ihr Werk sich so bescheiden als als Ganzes selbst präsentiert. Als merkwürdiges Objekt im „falschen Gewand“. Aber ein Gewand, das immerhin eine Vorstellung von Zeiträumen vermittelt.

Und Zeit wird in der Tat für die Herstellung der Werke Claudia Märzendorfers verbraucht. Sie sind mit ihrer Veranschaulichung oder aber mit deren Flüchtigkeit befasst, wie die Arbeit *Frozen Records*. Hier ist die Zeit nicht Thema, sondern Mittel der Umsetzung und somit Komplize, gewissermaßen das Investitionskapital. Für die Performance *Frozen Records* hat Claudia Märzendorfer in Zusammenarbeit 1500 Schallplatten aus Eis hergestellt und dann abgespielt. Hierfür wurden zahlreiche Musiker und Komponisten um eine „Tonspende“ gebeten. Beim Abspielen wandeln sich nicht nur die Unebenheiten der Rillen in Schallwellen und damit in Klang, sondern auch der Tonträger, die Eisschallplatte selbst, wandelt sich während der Dauer des Spielens, indem er langsam seinen Aggregatzustand ändert und zerfließt. Eine wunderbare Arbeit über die Flüchtigkeit von Musik, da sich der Tonträger genau dann auflöst, wenn er seiner eigentlichen Funktion nachkommt, der Wiedergabe von Klang. In der Ausstellung ist nun eine Dokumentation von *Frozen Records* zu sehen, Fotografien, eine Aufbauskizze sowie ein kurzer Audio-Mitschnitt. Dieser Konservierung des vergangenen Moments hätte es nicht bedurft – wohl eine Notwendigkeit nach jener Markt- und Objektlogik, der sich die eigentliche Performance doch gerade widersetzt. Dies ist aber auch der einzige Wermutstropfen in einer Präsentation, die um die Diskursverliebtheit der zeitgenössischen Kunst weiß und damit auf so intelligente Weise spielt.

Denn Claudia Märzendorfers Kunst zehrt von dem, was wir von der vermeintlichen Realität und vor allem von Kunst wissen. Sie schafft Objekte aus Materialien, die diesen grundsätzlich wesensfremd sind. In Techniken, die sich ganz bewusst auf bestimmte Diskurse, auf prominent geführte Diskussionen beziehen, die aber nicht Kern und Essenz ihrer Arbeit sind. Sie stellt Diskursfallen auf, in denen sich der Betrachter so richtig verheddern kann: geschlechtsspezifische Fragestellungen und Debatten über den Arbeitsbegriff in der Kunst bei *LKW Ersatzteile*, die Themen Zeit, Vergänglichkeit, Flüchtigkeit und zwanghafter Konservierungswahn in *Frozen Records*. Letztlich aber ist bei ihr nichts, wie es scheint. Wenn ihre Arbeiten sich auf irgendetwas festlegen lassen, dann vielleicht darauf, dass sie Plädoyers gegen Simplifizierungen und interpretatorische Schnellschüsse sind.

## Falsche Kunst

**CLAUDIA MÄRZENDORFER**, geb. 1969, lebt in Wien. Sie besuchte die Kunstgewerbeschule in Graz und studierte Bildhauerei bei Bruno Gironcoli an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Seit 1990 diverse Ausstellungen und Beteiligungen. Ihre Arbeiten sind in mehreren Sammlungen vertreten.

Kunst als Wertanlage zu begreifen widerspricht dem Kunstverständnis von Claudia Märzendorfer. Dass Kunst Dinge für die Ewigkeit schafft und diese zu Konsumgut werden, erscheint ihr „zu richtig“. Vielmehr sieht sie die Aufgabe von Kunst im „Falschmachen“. Denn: „In einer Welt, in der alles verkehrt läuft, kann man eigentlich nichts richtig machen.“ Kunst kann durch eine explizit falsche Handlung einen Moment der richtigen Verwirrung stiften. Einen kurzen Moment, der einen von zeit- und raumbezogener Wahrnehmung befreit. Einen Moment, der den Film der alltäglichen Wahrnehmung reißen lässt und so ein Fenster für eine Wahrnehmung abseits von industrieller Logik freigibt. Vielleicht kennen wir Bilder, die wir durch ein solches, von Vernunft befreites Fenster sehen. Bilder aus Zuständen, in denen wir weder schlafen noch wach sind, in denen wir uns in einer Welt befinden, die ihre lineare Logik von Raum und Zeit verloren hat.

Einer Welt, die ihr Sein im Dazwischen erfährt. Dieses Dazwischen beschert uns Wahrnehmungen abseits von einer klaren Mittelbarkeit. Das Dazwischen ist das Unklare zwischen mindestens zwei Klarheiten. Claudia Märzendorfer erarbeitet nun seit über einem Jahrzehnt mehrheitlich skulpturale Darstellungen solcher Wahrnehmungszwischenräume: Kunstwerke, die Prozesse sind, nichts Eindeutiges; Skulpturen und Bilder wie Filme von David Lynch.

Märzendorfer, Mutter der zehnjährigen Tochter Rosa, verbrachte ihre Kindheit und Jugend in den Siebziger- und Achtzigerjahren in Graz. Ihr familiäres Umfeld war und ist von Kunst und Philosophie geprägt. Die Familie ihrer Mutter führte einen Kunstverlag, die Großmutter war Pianistin. Ihr Vater ist Musiker, er studierte Gitarre und Philosophie, und Onkel Märzendorfer ist angesehener Dirigent. „In meiner Familie wurde nie über etwas anderes als über Bücher und Kunst gesprochen“, sagt sie. Ein Nachteil dieser schönen geistigen Welt mag die weniger ausgeprägte materielle Welt gewesen sein: „Wir hatten immer wenig Geld.“

So gab es auch lange Zeit keinen Fernseher und dann doch plötzlich einen ausgemusterten – aber ohne Farbe. Das war natürlich im Jahrzehnt, in dem auch in Österreich Fernsehserien wie „Reich und Schön“, „Dallas“ und „Der Denver Clan“ begannen, ihren bildungspolitischen Auftrag wahrzunehmen: für Klein-Claudia in ihrem schulischen Umfeld keine leichte Situation. Diese wöchentlich wiederkehrenden Fernsehfamilien, die uns zeigten, wie wir – nachdem Österreich großteils von der Idee des ewigen, judenfreien, deutschsprachigen Herrenmenschenreiches befreit worden war – in der kleinen, vor Aufschwung strotzenden Zweiten Republik leben können.

Diese neue schöne Welt sah im neuen alten Schwarz-Weiß-Fernseher natürlich nicht ganz so glamourös wie gedacht aus. Also malte Vater Märzendorfer eines Tages mit Farbe ein Schild, auf dem stand: „Farbfernseher“, und es erklärte, auf dem Schwarz-Weiß Fernseher stehend, diesen zu einem: Farbfernseher. Ob Claudia Märzendorfer sich als Kind mit dem zufrieden gab, sei dahingestellt. Jedoch hat dieser Kniff ihres Vaters sie so sehr und nachhaltig beeindruckt, dass sie heute diese Episode ihr wohl prägendstes Kunsterlebnis nennt. Sie begann, an der Akademie der bildenden Künste unter Bruno Gironcoli Bildhauerei zu studieren.

Claudia Märzendorfer wollte nie bleibende Monumente schaffen; vielmehr interessiert sie der Ablauf einer Situation. So ist nie ein Gedanke der Ausgangspunkt einer Arbeit: Es ist die Kombination von Gedanken und Erfahrungen, die sich im Laufe der Jahre so verbinden, dass daraus eine Arbeit entsteht. So zum Beispiel hatte sie im Laufe ihrer Schulausbildung das Stricken gelernt. Vor ein paar Jahren, nach einer stundenlangen Autofahrt hinter einem Lkw, erkannte sie in der Form des Lastkraftwagens das richtige Gegenüber zur Technik des Strickens. Der richtige falsche Ansatz war gegeben: Sie begann, einen Lkw in dessen originaler Größe aus Wolle zu stricken.

Gefrorenes Wasser wird von Märzendorfer unter anderem verwendet, um die Zerbrechlichkeit und Unklarheit des Begriffs „Haus“ darzustellen; sie baut ein Haus aus Eisblöcken und stellt es in einen

wohl temperierten Innenraum. Eis dient ihr auch zur Darstellung von Musik. Sie produziert auf handelsüblichen Plattenspielern abspielbare Schallplatten aus Eis. Für das letztjährige Staatskulturevent Mozartjahr produzierte man 1.500 Eis-Schallplatten. Diese wurden bei der Aktion „Viel Lärm um nichts“ abgespielt. Übrig bleibt, wie Bill Drummond von der britischen Konzepttechnoband The KLF sagt, „Wasser, das wieder zu Schallplatten gegossen werden könnte“. Jedoch geht es Claudia Märzendorfer nicht nur um den performativen Moment des Schmelzens; sie begreift diese, wie all ihre anderen Arbeiten, als Bildhauerei, in der sie versucht, gesamte Situationen und nicht nur einzelne Momente darzustellen. Bildhauerei, die funktioniert wie die Variationen eines Musikstücks.

Für den Turm des Wissens – so nennt die Linzer Stadtverwaltung ein neues Gebäude am Hauptbahnhof – hat Märzendorfer eine neue Arbeit entwickelt. Es ist ein Bücherregal mit 450 leeren, handgebundenen Büchern. Steht man vor dem Bücherregal, so sieht man vor sich eine aufgeschlagene Doppelseite; die Bücher in den Regalfächern sind der Text und ihre Anordnung stellt eine verschlüsselte Information dar. Vielleicht wird der Text irgendwann entschlüsselt – Claudia Märzendorfer gibt ihn nicht bekannt

Da rauscht der Moment dahin.

Claudia Märzendorfer entlockt Schallplatten aus Eis Musik.

In sanftem Rauschen schmelzen die Töne unter der Plattennadel hinweg, auf der eisigen Oberfläche schimmern schon die ersten Wassertropfen. Mit jeder Umdrehung schwindet die Schallplatte aus Eis ein wenig mehr dahin. Das Rauschen wird lauter, bis die Musik darunter erstickt. Es ist die Vergänglichkeit von Tönen, von Zeit, von allem Erleben, die die Wiener Bildhauerin Claudia Märzendorfer mit ihrer Klangperformance "frozen records" heute und morgen im Tesla sichtbar machen will. Die gefrorenen Plattenabgüsse bringen kurzes Glück wie das kindliche Ferienerlebnis: intensiv wahrgenommen, doch in der Freude darüber bereits vorbei.

Während sich der Musikgenuss mit normalen Tonträgern beliebig wiederholen lässt, erlauben die Eisschallplatten nur temporäre Töne. Das Speichermedium löst sich auf, geht von einer Energieform in eine andere über. Jede gefrorene Platte führt ein unberechenbares Eigenleben und reagiert unterschiedlich auf das Raumklima. Manche beschlagen schneller und rauschen damit mehr. Andere erlauben ein nahezu klares Abspielen der Trautonium-Klänge, die in die Rillen eingefroren sind.

Auch wenn sie sich auf der dünnen Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Musik bewegt, der visuelle Effekt ist Claudia Märzendorfer wichtiger als die Musik. "Ich sehe mich nicht als DJ oder Musikerin", sagt sie. Ihre Eisschallplatten versteht sie als skulpturale Tonträger. Gleichwohl hat der thilges 3 dafür Stücke für Trautonium komponiert. Wie die beiden Künstler nach einigem Ausprobieren herausfanden, kann sich die Musik dieses ersten elektronischen Instruments - Vorgänger des Synthesizers - besonders gut neben dem Rauschen der Eisplatten behaupten, das doch prinzipiell dazugehört. Der weiche, seidige Klang des Trautoniums ist ebenso außergewöhnlich und schwer nachzuahmen wie die Eisplatten selbst. Gemeinsam mit dem Grundrauschen entsteht eine faszinierende Mischung, die an Stummfilmmusik, das Quietschen von haltenden Zügen und die simulierten Stimmen aus dem Jenseits in Horrorfilmen erinnert - und über allem liegt das Knistern alter Schellackplatten.

Kleidungsstücke aus Eis, die auf einer Wäscheleine hängen - damit hat Claudia Märzendorfer 1999 ihre Arbeit mit gefrorenem Wasser begonnen. Es folgten Koffer, Miniatur-Häuschen, Gläser und vor knapp zwei Jahren dann Schallplatten. Dabei geht es der 37-Jährigen gar nicht so sehr um das Material Eis an sich, viel mehr um seine Vergänglichkeit. Bereits während ihres Studiums an der Wiener Akademie für Bildhauerei war ihr klar, dass sie keine Arbeit schaffen wollte, die man auf einen Sockel stellen kann, nichts für die Ewigkeit, sondern etwas Instabiles. Etwas, das nicht wertvoll ist und sich deshalb auch nicht verkaufen lässt. "Ich wollte heraus aus der Wahnwelt, Kunst als Wert zu begreifen", sagt die Bildhauerin. "Das ist für mich ein Widerspruch zu Kunst und künstlerischem Schaffen."

Doch die Konzentration auf den einen Moment braucht viel Vorbereitung. Aus einer normalen Maxi-Schallplatte mit Trautonium-Klängen wird per Positiv-Negativ-Abdruck nach tagelangem Gefrieren ein Exemplar aus Eis, das mit dem Stemmeisen an Rand und Unterseite glatt gehobelt wird, bevor es säuberlich in Klarsichthüllen verpackt in einer der beiden Tiefkühltruhen landet, die im Tesla-Studio an der Wand stehen.

Rund 20 dieser Platten will Märzendorfer heute und morgen abspielen, auf zwei herkömmlichen Plattenspielern, nur die Nadel ist eine besonders gute. Was letztlich darauf zu hören sein wird, ist für die Künstlerin ebenso eine Überraschung wie für das Publikum. Teil dieser experimentellen Atmosphäre sind zudem Abgussformen, zeichnerische Entwürfe und weitere Eisarbeiten,

die im Studio verteilt sind.

Auf dem Boden liegen die abgehörten Platten und schmelzen vor sich hin. Es bleibt nur ein nasser Fleck. Beim Hineintreten macht es leise plitsch.

frozen records, Fr. und Sa., 18 bis 22 Uhr im Tesla, Medienkunstlabor im Podewils'schen Palais, Klosterstraße 68-70, Studio 1.

## Skulpturale Musik

Susanna Niedermayr im Gespräch mit Claudia Märzendorfer. „Viel Lärm um Nichts“, eine künstlerische Arbeit aus dem dünn besiedelten Zwischenreich von bildender Kunst und Musik, die die Aufmerksamkeit auf die Flüchtigkeit des Moments lenkt und dabei gleichzeitig ein Gruppenbild von der Wiener Musikszene im Mozartjahr 2006 anfertigt.

SN: Wie ist die Idee mit Eis zu arbeiten entstanden?

CM: Die Idee mit Eis zu arbeiten gibt es seit 1999, da habe ich das erste Mal eine Eisarbeit gemacht, die Wäscheleine. Eigentlich war die Wäscheleine ein Experiment. Jeder sagte mir, das funktioniert nicht, weil man Wasser nicht steuern kann und das hat mich gereizt es auszuprobieren, und zwar eine Wäscheleine in Ton abzuformen und sie dann abzugießen in einem ganz stinknormalen bildhauerischen Abgussverfahren. Das funktioniert wie positiv zu negativ, so werden auch die Eisplatten produziert. Dabei ist es schwierig, dieses Wasser in den Formen zu behalten, aber es ging tatsächlich und es war dann sehr spannend diese Wäscheleine aufzuhängen. Das Entscheidende daran war, dass jeder begriffen hat, dass es um den Moment geht. Es ist eigentlich so ein Erlebnis, wie wenn man vor Eis steht zum ersten Mal in seinem Leben und es greifen möchte. Es ist eigentlich ein bisschen so eine Erinnerung an die Kindheit.

SN: Du arbeitest immer wieder mit Eis, was zeichnet dieses Material für dich aus?

Das Eis als solches interessiert mich eigentlich gar nicht. Ich verwende auch lieber den Begriff „gefrorenes Wasser“. Eigentlich geht es mir viel mehr darum, ein Material zu haben, das nur für diesen Moment da ist. Ich möchte etwas schaffen, das man nicht greifen kann. Etwas ist eigentlich da, aber in dem Moment, in dem es da ist, ist es auch schon wieder am verschwinden und das finde ich eigentlich so schön und spannend. Das ist ein Moment, den jeder spürt. Das überträgt sich sofort aufs Publikum. Das ist eine bildhauerische Form, die eigentlich keine Materie hat. Es ist ein filmisches Verständnis von Bildhauerei. Es ist wie ein Film, der dreidimensional vor einem abläuft.

SN: Und wann hat die Zusammenarbeit mit Hummer begonnen?

Nik habe ich im Jahr 2000 kennengelernt. Damals hatte ich den Auftrag für die Stadt Graz ein Video zu machen und das hat Nik vertont. So sind wir zusammengekommen.

SN: Was hat dich an der Zusammenarbeit mit Claudia Märzendorfer interessiert?

Wo wir uns in unserer Arbeit und in unserem Zugang zu Material treffen, sind diese transitorischen Momente. Wir wollen beide Situationen schaffen, die einmalig sind, die nicht andauern und die nicht kontrollierbar sind. Das interessiert mich in meiner persönlichen Arbeit und auch in der Arbeit mit thilges3.

SN: Das erste gemeinsame Eisprojekt habt ihr im Jahr 2000 realisiert, damals mit thilges3. „Perfektes Verschwinden“ hat dieses Projekt geheißen. Könnt ihr ein bisschen etwas darüber erzählen?

Nachdem die Musik von thilges3 in Clubs nicht gut platziert ist, haben wir damals sehr viele Projekte an speziellen Orten gemacht, die wir uns gesucht haben und für die wir speziell etwas geplant haben. Und ein lange gehegter Wunsch von uns war es, etwas auf einem Bahnhof zu machen. So ist dann die Idee entstanden, Reisekoffer aus Eis zu vertonen. Das war dann aber nicht möglich

am Westbahnhof; die meisten Sachen die man sich wünscht, sind ja nicht möglich, weshalb wir das Projekt schließlich in einem Filmstudio realisiert haben. Und das spezielle war, dass diese Reisekoffer aus Eis auch mit Gegenständen aus Eis gefüllt waren. Die hatten quasi die Funktion einer Gefriertruhe. Die Hülle, der Reisekoffer, ist langsam geschmolzen und der Inhalt war noch immer gefroren und das haben wir dann vertont.

CM: Das Spezielle an den Koffern war eigentlich ein bestimmtes Detail, nämlich dass man nicht gesehen hat, was in ihnen drinnen ist. Durch die dicken farbigen Eisplatten, aus denen der Koffer bestanden hat, konnte man nicht hineinsehen. Erst als diese angefangen haben zu schmelzen, konnte man langsam erkennen, was drinnen ist. Das war dann so ein Effekt, wie wenn am Flughafen, das Gepäck durchleuchtet wird, wieder so eine Situation, die eigentlich sehr fließend, eben filmisch verläuft.

SN: Und wie kam es dann zu der Idee mit den Eisplatten?

CM: Der Ausgangspunkt war die Ausstellung „Lebt und arbeitet in Wien 2“ in der Kunsthalle im Juni 2005. Da wurden wir eingeladen, gemeinsam ein Projekt zu entwickeln, das gut in diese Ausstellung hineinpasst und das bildende Kunst mit Musik verbindet. Und wir dachten uns, was liegt eigentlich näher als die Idee, Musik wirklich in Material zu übersetzen. Das haben wir dann ausprobiert. Das erste Konzert mit Eisplatten im Rahmen dieser Ausstellung war so etwas wie eine Generalprobe. Wir haben vorher nicht gewusst, was passieren wird und waren selber überwältigt, dass es möglich ist. Dieser Moment der Überraschung hat sich aufs Publikum übertragen. Für alle war es etwas Besonderes, ein magischer Moment. Also so etwas ganz Außergewöhnliches.

Die erste Glühbirne!

Genau, wie die erste Glühbirne oder irgendetwas in der Art und diese Projekte haben immer diesen Charakter. Das ist eigentlich das Besondere daran. Da ist das Material an sich plötzlich nicht mehr wichtig, weil eigentlich geht es nur mehr um dieses Erlebnis, da jetzt dabei zu sein. Es geht um eine Neugeburt, die man mitverfolgen kann.

Man muss erklärend dazu sagen, und ich hoffe, das hören jetzt alle Kuratoren der Kunsthalle, dass wir damals die Arbeit ebenfalls schon „Viel Lärm um Nichts“ genannt haben, weil wir eigentlich der Meinung waren, dass die Ausstellung auch viel Lärm um Nichts war. Die ursprüngliche Idee war dann, unbespielte Eisplatten aufzulegen. Die Idee mit den Eisplatten gibt es ja im Grunde eigentlich schon länger, aber wir (im Sinne von: thilges3) wollten vor allem Lärm machen, also viel Lärm um Nichts eben. Im Zuge der Arbeit an dem Projekt haben wir dann versucht, tatsächlich Musik in Eis zu verewigen.

SN: Musik in Eis verewigen, das klingt sehr poetisch aber auch ein bisschen kryptisch, wie kann man sich das vorstellen?

CM: Wir haben uns eigentlich auf eine Spurensuche begeben, die ja schon längst passiert ist.

Ich habe noch einmal von vorne damit angefangen. Ein Aufnahmegerät zu erfinden, und wir sind noch einmal diese ganze Entwicklung durchgegangen. Das ist auch Teil des Prozesses bei dieser Arbeit mit Eis und den Eisplatten, dass man eigentlich bis zum Schluss, bis zum Moment der Aufführung immer am experimentieren ist und immer das passiert, was man am wenigsten erwartet. Die Nerven bleiben bis zum Schluss gespannt.

Manchmal funktioniert es, manchmal nicht. Aber wir wollen das eigentlich auch gar nicht wissenschaftlich betreiben. Wir haben uns ganz bewusst nicht zu genau informiert, welche

Wasserqualität man braucht, etc. Wahrscheinlich könnte man das unter optimalen Bedingungen bis zur Perfektion treiben, aber dann würde es für uns völlig den Reiz verlieren. Wir drängen den technischen Prozess bewusst in den Hintergrund.

SN: Wobei es natürlich noch immer interessant wäre zu erfahren, wie es denn nun möglich ist, Musik in Eis zu verewigen.

CM: Es ist möglich. Das nun zu erklären würde das ganze jetzt entzaubern, denk ich.

SN: Welche Musik habt ihr dann als erstes in Eis verewigt?

Das war ein Stück von Thälges<sup>3</sup>, das nur mit Trautonium produziert worden ist, ein Stück aus der Mottenkiste quasi, das schon ein bisschen älter ist und einmal für die Vertonung eines Theaterstückes von Samuel Beckett entstanden ist. Dieses Stück haben wir verwendet, weil das Trautonium ein Instrument ist, das aus etwa derselben Zeit stammt, in der auch Schellack erfunden wurde. Mittlerweile ist das Trautonium eigentlich ausgestorben. Es gibt zwar jetzt ein kleines Revival, das Instrument wird jetzt wieder vermehrt verwendet, aber niemand kann das Trautonium bedienen, so wie es Oskar Sala bedient hat. Oskar Sala hat dazu keine Informationen hinterlassen und er hat auch niemandem beigebracht, wie man Trautonium spielt.

SN: Und wie hat sich euer Projekt dann nach diesem ersten Auftritt weiterentwickelt?

Es gab ein paar Einladungen und wir sind auch an die Grenzen der Machbarkeit gestoßen, weil es einfach nicht mit jedem Wasser möglich ist. Der Auftritt beim Garage Festival in Stralsund. Da war die Qualität der Platten einfach so schlecht, dass man eigentlich kaum etwas gehört hat. Es war auch ein Lernprozess damit umzugehen, dass die Arbeit mit Eisschallplatten eben wirklich unberechenbar ist. Das ganze hängt von so vielen Faktoren ab, von der Raumtemperatur, also wenn es über 22 Grad hat, dann braucht man es erst gar nicht zu probieren. Dann braucht man das richtige Wasser. Das Wiener Wasser zum Beispiel ist super, definitiv.

SN: Im Jänner seid ihr dann nach Berlin ins Tesla eingeladen worden...

In Berlin konnten wir uns zum ersten Mal wirklich in Ruhe mit der Arbeit an den Eisplatten befassen und wir haben auch extra ein Stück für dieses Konzert komponiert. Wobei uns bereits damals klar war, dass wir den musikperformativen Aspekt nicht zu stark betonen wollen. Das visuelle Erlebnis ist eigentlich wichtiger als die Musik. Und die Eisplatten sind nicht so kontrollierbar, dass man damit wirklich ein Konzert spielen könnte. Nach dem Auftritt in Berlin haben wir dann gewusst, wie es weitergehen muss, wie die Präsentation der Eisplatten aussehen muss und das wird es nun im Rahmen des Festivals MODERNISTMOZART zu erleben geben.

CM: Interessant war, dass unser Projekt im bildenden Kunstkontext überhaupt nicht weiter von Interesse war. Im Musikbereich wurde es von kuratorischer Seite her sehr interessiert wahrgenommen, aber die KuratorInnen aus dem bildnerischen Bereich haben es eigentlich ignoriert.

SN: Woran glaubt ihr liegt das?

Das liegt daran, dass die Musikszene definitiv offener ist, als die bildende Kunstszene, also das ist ganz klar.

CM: Das würde ich auch sagen. Die Musikszene ist weit offener als die bildende, das erlebe ich auch so. Zumindest hier, aber vielleicht auch überall. Ich erlebe die bildende Kunstszene als snobistisch, also alles muss irgendwie von vornherein schon irgendwohin gehoben worden sein und wird nicht als



solches eigentlich wahrgenommen. Es wird nicht verstanden, dass sich dieses Projekt aus einem skulpturalen Vorgang heraus entwickelt. Eigentlich sind die Eisplatten nichts anderes, als eine Skulptur die klingt. Ich könnte es umgekehrt verstehen, wenn das Projekt für die Musikszene ungenügend ist, aber offensichtlich ist die Musikszene einem ungenügenden Material gegenüber offener. Weil das Material Eis an sich ist ja ein ungenügendes ist. Es reicht für nichts aus, nur für den Moment. Was auf der anderen Seite wiederum etwas sehr musikalisches ist. Und in der Musik sehe ich ja eigentlich auch meinen Ursprung.

SN: In der Musik siehst du deinen Ursprung?

CM: Ja, ich gehe vom Stück aus, und von der Variation dazu, eigentlich in all meinen Arbeiten. Hätte sich mein Leben anders entwickelt, wäre ich Musikerin geworden. Der bildnerische Zugang ist mir passiert, weil ich – durch Zufall – Bildhauerei studiert habe. Aber ich habe meine bildhauerische Arbeit eigentlich immer wie einen musikalischen Prozess verstanden, deswegen steht auch das Prozessuale so sehr im Vordergrund.

SN: Wie steht die Variation von „Viel Lärm um Nichts“, die nun beim Festival MODERNISTMOZART zu sehen und zu hören sein wird im Zusammenhang mit der Festivalthematik?

Der erste Gedanke war ein Gruppenbild zu machen, ein Portrait der Wiener Musikszene im Mozartjahr, dass auch kritisch die derzeitige kulturpolitische Situation beleuchtet. Vielleicht ist es auch ein bisschen postulierend, ich lasse mich da auch gerne korrigieren von Leuten, die das anders sehen, aber ich beobachte nun schon seit einigen Jahren, dass die Rahmenbedingungen in der Kunst und Kulturarbeit immer enger werden, dass es immer schwieriger wird, größere Projekte zu realisieren. Es lösen sich reihenweise Bands auf, einfach weil sich jeder gezwungenermaßen selber der Nächste ist, das zeichnet sich für mich vor allem seit zwei, drei Jahren verstärkt ab. Plötzlich produzieren wieder sehr viele Solo-Platten und das ist für mich ganz klar ein Phänomen das zeigt, wie sich die Rahmenbedingungen darstellen. Man merkt, dass die Motivation nach wie vor groß ist, aber es wird immer schwieriger eine größere Anzahl von MusikerInnen für ein Projekt zu begeistern, auch weil die Gagen bei Konzerten in der Regel sehr niedrig sind. Teil der Handlungsanweisung, die wir den MusikerInnen gegeben haben, war zu sagen: Macht euer Ding.

SN: Ihr habt dann diese Stücke, die die beteiligten MusikerInnen für euer Projekt komponiert haben in Eis gegossen, wie werden sich die einzelnen Kompositionen bei der Aufführung zueinander verhalten?

Die einzelnen Beiträge werden auf vier Plattenspielern aufgelegt werden. Die Beiträge sind selbstständig und referieren eigentlich nicht zueinander. Die musikalischen Formen, die da entstehen, sind frei. Zwischen Avantgarde, Musique concrète und Popmusik hat sich in Wien eine musikalische Sprache entwickelt, in der MusikerInnen aus den verschiedensten Bereichen – aus der Improvisation, der Komposition, aus der Elektroakustik, dem Pop – sehr gut miteinander kommunizieren können.

SN: Habt ihr eigentlich eine spezielle Affinität zu Vinyl. Gerade dieses Speichermedium löst ja heutzutage bei vielen eine gewisse Sentimentalität aus.

CM: Zum Vinyl habe ich eine spezielle Affinität. Aber, jetzt wieder filmisch gedacht, scheint es ein bisschen so, als ob sich der Verfallsprozess des Vinyls wie in einem Zeitraffer abspielen würde. Und im Eis passiert dieser Verfallsprozess schneller. Aber es geht wie gesagt nicht darum das Material, sondern es geht uns um den Inhalt.

SN: Ihr weist mit eurem Projekt auf die Flüchtigkeit des Moments hin, ist „Viel Lärm um Nichts“ auch als ein Kommentar auf die beständig anwachsenden Archive zu lesen?

CM: Wir planen ausgesuchte Eisschallplatten-Konzerte mit einem Phonographen aufzuzeichnen, auf Wachsylinder also, um quasi eine doppelte Transformation stattfinden zu lassen. Wir wollen den Filterungsprozess noch mehr fokussieren, aber eben wieder mit Hilfe eines relativ unzureichenden Mediums, denn, genau, es geht bei diesem ganzen Projekt auch generell um das Konservieren, Archivieren und Speichern. Mit unserem Projekt wollen wir auch die Frage aufwerfen, was überhaupt wert ist festgehalten zu werden. Diese Konzentration auf das Augenblickliche bei einem Konzert, ich glaube, dass auch im Sinn der MusikerInnen. Diese Konzentration braucht es wieder verstärkt und die suchen wir auch.

CM: Claudia Märzendorfer

[www.mica.at](http://www.mica.at)

#### AKTUELLE MEDIALE EINZELNACHWEISE:

Pressegespräch Festival Wien Modern 2020, „Stimmung“

15. 10., Wiener Konzerthaus, Schubertsaal. Mit den Musikerinnen und Komponistinnen und dem Festivalleiter Bernhard Günther im Gespräch mit Klaus Lang, Claudia Märzendorfer, Cordula Boesze, Leo Hussain, Volkmar Klien, Matthias Kranebitter; <https://www.wienmodern.at/download/?id=362>

Kunstforum International Band 270, S. – S. 2020;

Exhibit. Ausstellen als künstlerische Praxis.

„ein kunstwerk auszustellen ist nicht dasselbe, wie eine ausstellung zu machen“

Eine dezentrale Gesprächsrunde moderiert und editiert von Jeanette Pacher und Bettina Spörr mit Lara Almarcegui, Carlos Bunga, Andreas Fogarasi, Gelitín, Fernanda Gomes, Anne Hardy, Maria Hassabi, Claudia Märzendorfer, Lisl Ponger sowie Nicole Six und Paul Petritsch während der europaweiten Bewegungseinschränkungen aufgrund der Covid-19-Pandemie im März/April 2020.

#### MEDIALE EINZELNACHWEISE:

Presse, 2019

<http://sabinebvogel.at/klimawandelkunst/>

Wiener Zeitung, 2017

[https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/galerie/993942\\_Claudia-Maerzendorfer.html](https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/galerie/993942_Claudia-Maerzendorfer.html)

Orf, Stmk heute; 1. August 2020

<https://steiermark.orf.at/stories/3060574/>

Hörspiel Ö1, 2013/ 2020 (4. Wiederholung). Der Gedanke kann warten, er kennt keine Zeit.

<https://oe1.orf.at/programm/20150525/391000>

Sächsische Zeitung 2019, Appia Stage Reloaded, Hellerau „Ich schlage keine nackten Männer.“

<https://www.saechsische.de/plus/hellerau-bauhaus-performance-eis-schallplatte-maerzendorfer-5118559.html>

OE 1 Radio Feature „für die Vögel“

<https://oe1.orf.at/programm/20190618/556541/Claudia-Maerzendorfer-Fuer-die-Voegel>

OE 1 A Blazing World

<https://oe1.orf.at/programm/20190618/556537>

weitere nennenswerte Links:

Vimeo Schallform Gallery, Musictypewriter, 2017

<https://vimeo.com/214834382>

BIG ART, Kunst am Bau. 2014

<https://www.big-art.at/kuenstler/claudia-maerzendorfer>

Geboren 1969 in Wien, lebt in Wien und arbeitet in den Praterateliers. Mitglied der Wiener Secession. Studium an der Akademie der bildenden Künste, Wien.

Projekte, Auftragsarbeiten (Auswahl).

- 2019 *Für die Vögel*, Kunst im öffentlichen Raum Nö, für die sozialpsychiatrische Abteilung am Sozial – klinikum Hollabrunn. / Wettbewerb, Kör Nö, 2018. Gewinnerprojekt. / Eröffnung der permanenten Installation 11. 06. 2019.
- Ersatzteile*, künstlerischer Beitrag für die Ausstellung „der Hände Werk“, Schallaburg, Nö, kuratiert von Brigitte Felderer und Katrin Ecker. Eröffnung: 14. 03. 2019, Ausstellungszeit: 15.03. – 03.11. 2019.
- 2018 *The Mushroom Book*, Wien Modern, Festival für aktuelle Musik, kuratiert von Bernhard Günther, in Kooperation mit dem Cage Trust New York, der Leihgabe des Originals „Mushroom Book“, 1972; Eröffnung 1: 28. 10. 2018, Eröffnung 2: 05. 11. 2018.
- 2017 *heres to you*, Solidaritätskonzert für Rhizom, Palais Attens Graz.
- 2016 *Unter ein Bild*. Depot Graz. Archiv. Ein Projekt in Kooperation mit der Kunstsammlung der Stadt Graz. (Edition und LP Edition: *Unter ein Bild*. Sprecher der LP: Markus Meyer).
- Rsbrry*, Wettbewerbsvorschlag Kunst im öffentl. Raum Niederösterreich, Platzgestaltung Ybbsitz.
- 2015 *Vom Lift aus begangen liegt alles im Parterre*, Pinnwand, ortsspezifische Kunst, Universität für Angewandte Kunst, Wien, Site Specific Art; (Publikation: „Mensch macht Natur“, 2016, de Gruyter).
- 2014 *WANDABWICKLUNG*, Kunst am Bau (temporär), BIG Hauptsitz, Wien; / Wettbewerb, Kunst am Bau, 2013. Gewinnerprojekt. / 2014- 2016.
- 2013 *Der Gedanke kann warten, er hat keine Zeit*. Hörspielredaktion, Ö1 (ORF), Regie: Stefan Weber.
- 2008 *white noise* Bibliothek, Gegenwartsmuseum Stift Admont, kuratiert von Michael Braunsteiner.
- 2007 *much ado about nothing*, Konzert, Today'sart Festival Den Haag, (NL) kuratiert v. Remco Schuurbirs.
- CODE*, Kunst am Bau. Wissensturm, Linz. / Wettbewerb Stadt Linz, 2006. Gewinnerprojekt.
- 2006 *Frozen records – viel Lärm um Nichts*, Konzert, Wiener Mozartjahr, Wien. kuratiert von Peter Marboe und Music Information Center Austria (MICA)

Einzelausstellungen, Performances (Auswahl).

- 2020 „Instrumentenwerkstatt“, Wien Modern, Pressegespräch mit Liveact. Okt., Nov.;
- White Noise*, MQ Art Box, Museumquartier Wien, kuratiert durch Smolka Projekte:
- Around the Light*, Kunsthaus muerz. März – August 2020, aufgrund von Covid-19.
- 2019 *Für die Vögel*, Kunst im öffentlichen Raum Nö, für die sozialpsychiatrische Abteilung am Sozial – klinikum Hollabrunn. 2019 *Blazing World*, Kunsthaus Wien, Garage, kuratiert von Verena Kaspar. Eröffnung: 19. 06. 2019, Ausstellungszeit: 20. 06. - 29. 09. 2019.
- OK Linz, Sinnesrausch 2019, Kunst in Bewegung, kuratiert: Genoveva Rücker u. Katharina Lackner. Raum 1.OG, 1AO. Eröffnung 11. 06. 2019, Ausstellungszeit: 24. 05. -13. 10. 2019.
- Festspielhaus Hellerau (D), Zentrum europäischer Künste, Installation mit der orig. Bauhaus Bühne, kuratiert von Moritz Lobeck (D). Eröffnung: 10. 09. 2019.

- 2018 *Kaltwäsche*, „die 90er Jahre“, MUSA Wien, kuratiert von Brigitte Borchardt -Birbaum und Berthold Ecker. Performance, 10. 10. 2018, Ausstellungszeit: 25. 04. 2018. - 20. 01. 2019. *de composition*, Singuhr Projekte, Berlin (D), kuratiert von Carsten Seiffarth (D). Eröffnung: 07.06. 2018, Ausstellungszeit: 08.06. -24. 06. 2018.
- 2017 *musictypewriter*, Score #6, Jesuiten: Kunst, Gewächshaus, Symposion Stille, Wien, kuratiert von Gustav Schörghofer. Eröffnung: 09. 06. 2017.
- musictypewriter*, Score #5, rhiz, Schallform Gallery, Wien, kuratiert von Peter Rantassa und Flo Prix musikal. Interpretationen von B. Liberda, I. Keppl, A. Vicard; Ausstellungszeit: 19. 03. - 21.03 2017.
- 2016 *72 km+*, Künstlerhaus, KM- Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien Graz, kuratiert von Sandro Droschl. Eröffnung: 07.12. 2016, Ausstellungszeit: 08.12. 2016. - 26.01. 2017.
- 72 km+*, MSU Maribor (SVN), kuratiert von Simona Vidmar (SVN) und Sandro Droschl. Eröffnung: 06.10. 2016, Ausstellungszeit: 07.10. -12.11. 2016.
- Reisegruppe schöner Männer*, Fox- Offspace, Wien, kuratiert von Udo Bohnenberger. Eröffnung: 20.05. 2016, Ausstellungszeit: 21.05. -11.06. 2016.
- kollektive Collage*, Bildraum Bodensee, Bregenz, kuratiert von Jeanette Pacher. Eröffnung 08.07. 2016, Ausstellungszeit: 09.07. - 02.09. 2016.
- 2015 *shared space Attems*, Rhizom im Palais Attems, Graz.
- 2014 *Silent Running, Ersatzteile*, Showroom Vice Versa, Berlin (D), kuratiert: Heike Salchi, Revolver Verlag;  
*Motor*, vorAnker, Anker Brotfabrik, Wien. Kuratiert durch Johannes und Sandra Baer Heuer.
- 2009 *Als er das Messer in die Sonne warf*, Jesuitenfoyer, Wien.
- Gruppenausstellungen, Festivalbeiträge (Auswahl).
- 2020 „BE SEEING YOU“ Kunstverein Mannheim (D),  
26. Januar – 15. März 2020, kuratiert von Dr. Martin Stather  
Groupshow: Atomteller (D), Martin Becker (D), BLASE (F), Böhler + Orendt (D), BroBirn (GB),  
Anton Henning (D), Jonathan Hobin (CDN), Claudia Märzendorfer (A), Nicolas Mahler (A),  
Locky Morris (IRL), Bernd Nothen (D);
- 2019/20 „DISCRETE AUSTRIAN SECRETS“, Chongqing (CHN),  
Chongqing Galaxy Museum of Contemporary Art (GCA),  
China (CHN), 16. November 2019 – 31. März 2020, kuratiert von Margareta Sandhofer.  
Artists: Iris Andraschek, Herbert Brandl, Sevda Chkoutova, Georgia Creimer, Josef Dabernig,  
Judith Fegerl, Bernhard Frue, Franz Graf, Elisabeth Grübl, Manfred Grübl, Sigggi Hofer,  
Leopold Kessler, Michael Kienzer, Florin Kompatscher, Kurt Kren, Claudia Märzendorfer,  
Rita Nowak, Ingo Nussbaumer, Sabine Ott, PRINZGAU/podgorschek, Helga Philipp, Elisabeth Plank,  
Rudolf Polanszky, Werner Reiterer, Gerwald Rockenschraub, Martin Roth, Ruth Schnell,  
Christian Schwarzwald, Andrea van der Straeten, Christoph Weber;
- 2018 „CHOREOGRAPHIE OF THE FRAME“, *cadavre exquis*, Kunsthalle Exnergasse, Wien  
kuratiert von Michaela Schwentner (A) und Maia Gusberti (CH).
- „die 90er Jahre“, *Kaltwäsche* 1997/2018, MUSA Wien, kuratiert von Berthold Ecker und  
Brigitte Borchardt- Birbaum. 10. 10. 2018 - 20. 01. 2018
- 2017 „visions of nature“, Kunsthaus Wien, kuratiert von Verena Kaspar.
- 2016 „OFF IS“, Traungasse 12 Wien, *Ersatzteile*, kuratiert von Angela Stief.
- „Sound und Buch“, Salon für Kunstbuch im 21er Haus Wien, kuratiert von Bernhard Cella.

2015 *tour- retour*, „Winteraustellung“, Schloss Benrath (D), kuratiert von Leonie Runte (D).

„Anchor Zero“, Filmarbeit für Jessica Kenney in Kooperation mit Eyvind Kang (CalArts),  
Frey Art Museum Seattle (US), kuratiert von Jo-Anne Birnie Danzker

2012 *Hommage an Arnold Schönbergs unverwirklichtes Patent einer Notenschreibmaschine,  
musictypewriter, Score #1*, „Schönberg -a metaphor“, ACF New York, (US), kuratiert von Eva Fischer.

Auszeichnungen, Residencies (Auswahl).

2019 Artist in Residence, Zentrum europäischer Künste, Hellerau (D).

2018 Dagmar Chobot Skulpturen Preis. Nominierung.

2017 Gerhard und Birgit Gmoser Preis, verliehen durch die Wiener Seceßion;

2014 Outstanding Artist Award für bildende Kunst, Bundeskanzleramt Österreich, Sektion Kunst;

2012 Outstanding Artist Stipendium.

2012 Schönste Bücher Österreichs für *here's to you*, catalogue raisonné;

2010 Staatsstipendium für bildende Kunst.

2006 Artist-in-Residence bei Tesla im Podewil'schen Palais, Berlin (D).

seit 2011 Bildhaueratelier des Bundes in den Praterateliers, Wien.

Weiterführende Informationen unter: <http://claudia.maerzendorfer.com/de/>