

A...kademie der  
bildenden Künste Wien

2022 | Creative Cluster  
Margareten

Atelierförderprogramm für Absolvent\_innen

# AKADEMIE STUDIO - PROGRAMM

Cosima Baum | Magdalena Fischer |  
Susanna Flock | Anna Hirschmann | Lisa Jäger |  
Larissa Kramarek | Silvester Kreil |  
Anne Schartmann | Julian Turner | Ondrej Zoricak

A...kademie der  
bildenden Künste Wien

# Content

Vorwort .....	S. 7
Cosima Baum .....	S. 8
Magdalena Fischer .....	S. 14
Susanna Flock .....	S. 20
Anna Hirschmann .....	S. 26
Lisa Jäger .....	S. 32
Larissa Kramarek .....	S. 38
Silvester Kreil .....	S. 44
Anne Schartmann .....	S. 50
Julian Turner .....	S. 56
Ondrej Zoricak .....	S. 62
Impressum .....	S. 69

# Akademie Studio-Programm

## Atelierförderprogramm für Absolvent\_innen der Akademie der bildenden Künste Wien

Der Übergang vom Studium zur freischaffenden Tätigkeit als Künstler\_in ist eine bedeutende Zeit, in der Weichen für Karrieren gestellt werden können. Neben der Frage, wie das Wissen aus dem Studium auf den Beruf umgelegt werden kann, ist der Umstand, einen Raum für Produktion und Präsentation der künstlerischen Tätigkeit für junge Kunstschaffende zentral. Der Akademie der bildenden Künste Wien ist es ein Anliegen die erste Phase nach dem Studium, die oft durch prekäre Umstände geprägt ist, mit dem *Akademie Studio-Programm* abzufedern. Unter den Schlagworten „Kunstpraxis, Vernetzung und Öffentlichkeit“ bietet das Programm eine Supportstruktur für Absolvent\_innen aller Studienrichtungen der Akademie, indem für die Ausübung der künstlerischen Praxis ein Atelierplatz zur Verfügung gestellt wird.

Im Rahmen des einjährigen Programms erhalten die Stipendiat\_innen die Gelegenheit jeweils zu zweit oder zu dritt einen Raum im Creative Cluster – einer ehemaligen Schule der Stadt Wien in Wien-Margareten – zu beziehen. Daneben stellen wir die Stipendiat\_innen mit verschiedenen Programmpunkten wie Studio Visits und Talks mit Kurator\_innen, einem Open House gemeinsam mit dem Creative Cluster und eigens gestalteten Video-Kurzportraits dem

Kunstpublikum vor. In der vorliegenden Publikation spricht Programmleiterin Barbara Pflanzner mit den Teilnehmer\_innen über deren künstlerische Herangehensweisen und die Arbeiten und Projekte, die im Rahmen des Programmjahres entstanden sind.

Neben dem akademieeigenen Angebot bietet der Creative Cluster, in dem bereits zahlreiche Künstler\_innen, Kultur- und Kreativschaffende mit ihren Studios und Werkstätten angesiedelt sind, die Möglichkeit zum spartenübergreifenden Austausch. Die Kooperation mit dem Creative Cluster ist aufgrund des gegenseitigen „Boosts“ für das *Akademie Studio-Programm* äußerst fruchtbar, der aktuelle Standort für die Teilnehmer\_innen an unserem Programm ideal – günstig gelegen und mit vielen weiteren Künstler\_innen und Kreativen vor Ort, eine gute Möglichkeit zum Austausch untereinander, aber auch mit einer interessierten Öffentlichkeit.

Ingeborg Erhart

# Cosima Baum

Cosima Baum lebt und arbeitet hauptsächlich in Wien. Sie hat *Bühnengestaltung* an der *Akademie der bildenden Künste Wien* studiert. In Theaterprojekten nahm sie unterschiedliche Positionen ein, zwischen szenografisch arbeitend, schreibend und performend.



Ihre künstlerische Arbeit ist multidisziplinär oder einfach nicht ganz festgelegt. Im Creative Cluster verfolgt sie das Anliegen, Arbeiten als Forschen zu begreifen. Sie bringt mit: Fragen und Offenheit, Interesse an gefundenen Bildern und Geschichten, Interesse am Verweben von Material, Werkzeug zur Kombination unterschiedlicher Medien.

Aktuell beschäftigst du dich mit Müll, genauer mit Obstnetzen aus Plastik und Baumwolle. Was interessiert dich daran?

Das Interesse beginnt schon mit dem Benennen: Anfangs habe ich selbst „Müll“ gesagt, vielleicht sogar ein bisschen trotzig, bin aber im Laufe der Zeit draufgekommen, wie sehr „Müll“ Definitions-sache ist. Nur weil ich sage, das lag schon mal in irgendeiner Mülltonne, ist es Müll? Wir verbinden Müll mit etwas Dreckigem. Dabei sind die Netze einfach Material, das aussortiert wurde. Es hängt also ganz vom Kontext ab. Wie wird entschieden, was wertvoll ist und was nicht? Ein anderes, eigentlich darauf aufbauendes Thema ist die Frage, warum so viel Wertvolles im Müll landet. In dem Fall geht es nicht um die Netze, sondern vor allem um die Lebensmittel, die darin waren. Circa 80 bis 90 Prozent davon sind noch gut essbar, landen aber dennoch im Müll.

Woher hast du diese Netze und was machst du damit?

Freunde von mir betreiben einen Sozialmarkt und manchmal habe ich dort ausgeholfen. Im Sozialmarkt werden Waren günstig weiterverkauft, die von Supermärkten aussortiert wurden – etwa wenn das Mindesthaltbarkeitsdatum erreicht oder eine Orange im Netz nicht mehr gut ist. Im Markt wird das Obst aus den Netzen herausgenommen und die Netze werden weggeworfen. Dabei hatte ich dann so oft dieses Material in der Hand – es war absurd, es wegzuschmeißen. Es ist sehr weich, fast wollig, vielleicht aus Baumwolle oder einem Baumwollmix. Ich habe sie also mitgenommen und schnell hatte ich Berge davon zu Hause. Ich bin auf die Idee gekommen, die Netze als „Garn“ zu verwenden und zu verweben. Dazu habe ich mir daheim einen kleinen Webrahmen gebaut, um das Material in eine Form bringen zu können, um aus den einzelnen Fäden eine Fläche zu machen. Hier im Creative Cluster habe ich einen größeren Rahmen gebaut und experimentiert. In aussortierte Holzreste, die ich gefunden habe, habe ich Nägel gehauen oder Löcher gebohrt und direkt darauf gewebt. Manchmal nehme ich die Flächen oder Teppiche aus den Rahmen heraus, einige sind aber auch so mit dem Rahmen verwoben, dass ein neues Objekt entsteht. Aus gelbem „Garn“

habe ich zudem eine Weste gewebt, allerdings keine modische, sondern eher ein Objekt.

Das Weben hat eine sehr lange Tradition. Würdest du sagen, du aktualisierst sie in deiner Arbeit?

Ich finde es schön, das so zu sehen, aber meine Erklärung ist viel simpler. Für mich ist das Weben einfach sehr zugänglich. Ich muss nicht erst eine komplexe Technik erlernen – ich webe ja auch sehr simpel.

Mir fallen bei diesen Arbeiten Schlagworte wie Wegwerfgesellschaft, Plastik und Verschmutzung, aber auch Wiederverwertung und Nachhaltigkeit ein. Sind diese Themen relevant für deine Arbeit im Allgemeinen beziehungsweise diese Arbeit im Speziellen?

Für meine Arbeit ist es insgesamt insofern relevant, als ich bei einigen Dingen einfach einen Widerstand verspüre. Beispielsweise beim Konsumverhalten während des Produktionsdrucks bei Kunst- und Theaterprojekten. Oft ist ja einfach zu wenig Zeit, um andere Lösungen zu finden, und dann landest du doch wieder bei H&M und Amazon – alles zehn Mal bestellen, schieß drauf, schicken wir zurück und machen es das nächste Mal besser. Das habe ich zumindest so erlebt. Hut ab vor jenen, die es besser schaffen. Aber zurück zum Weben: Ich versuche diese Themen nicht so in meine Arbeit hineinzudichten, um eine Botschaft oder Moral zu vermitteln. Ich finde es zwar sehr spannend, darüber nachzudenken, und vielleicht ist es insofern relevant, weil das Gespräche sind, die ich suche oder von denen ich hoffe, dass sie entstehen. Und beim Weben höre ich manchmal den Mitschnitt von irgendeiner Farming Conference oder von Menschen, die über Lebensmitteldiversität sprechen, und denke mir gern, dass es nicht nur meine Hände sind, die weben, sondern auch Worte mitverwebt werden. Es wäre ganz schön, wenn das so funktioniert. Insofern hat es dann vielleicht doch damit zu tun.

Ich finde es eine lustige Fußnote, dass in die Webstücke mit hineinverwoben ist, dass sie beispielsweise „aus 30 Kilo Kartoffeln“ oder „20 Kilo Zitronen“ bestehen. ▶

Ja, das stimmt. Das war gerade am Anfang ein sehr präsender Aspekt, als ich die ganzen Schilder von diesem Berg an Netzen abgeschnitten habe und somit wusste, was alles an Obst aussortiert wurde. Was die Netze alles gehalten haben! In meiner Arbeit haben sie ja gar nicht mehr den Zweck, für den sie hergestellt wurden – werden zu einem Objekt oder einem Teppich, funktionsbefreit. Und die Webstücke wiegen am Ende vielleicht selber zwei Kilo, bestehen aber aus 100 Kilo abwesenden Früchten, die sie mal getragen haben.

Überlegst du dir im Vorfeld die Auswahl an Farben, die du verwenden möchtest?

Meistens schon, zumindest eine Richtung. Einmal wollte ich für eine aus vier Webstücken bestehende Arbeit vier unterschiedliche Rottöne verwenden. Bei dem einen Teil ist mir aber das Dunkelrot ausgegangen und ich bekam auch kein neues mehr – in diesen Netzen befanden sich Grapefruits, wahrscheinlich war dann einfach die Saison vorbei. Somit musste ich für den Rest sandfarbene Netze hernehmen. Es hängt also auch davon ab, was gerade zur Verfügung steht. Knallgelb oder Knallrot gibt es zum Beispiel viel öfter als etwa Dunkelrot.

Hast du schon eine Idee, was du mit diesen Webstücken machen wirst?

Mit einigen Webstücken bin ich noch nicht fertig und möchte daran weiterarbeiten. Es gibt auch eine Reihe an Webstücken, die momentan zusammengefaltet im Atelier liegen. Ich überlege, ob und wie ich sie zu einem größeren Objekt machen kann, allerdings sind es teilweise sehr unterschiedliche Typen und ich bin mir unsicher, wie sie sich zusammensetzen lassen. Aber es wäre schön, das Weben und die Auseinandersetzung mit dem Material noch ein bisschen auszureizen, solange ich hier bin, und vielleicht noch hier ausstellen zu können. Für die Zeit im Creative Cluster bleibe ich also beim Weben, danach überlege ich mir, was als Nächstes kommt.



© Anna Sofie Lugmeier

Rest (Pause) | 2018

Kostüme aus Baumaterial und Fundstücken | Szene: Wurstelprater Wien | Kostüm, Figur: Cosima Baum | Foto: Anna Sofie Lugmeier



© Cosima Baum

Müll weben | 2020–2022  
Textilarbeit aus Obstnetzen (Arbeitsprozess ) | ca. 30 x 40 cm



© Cosima Baum

Müll weben | 2020–2022  
Textilarbeit aus Obstnetzen (Arbeitsprozess) | ca 15 x 35 cm

# Magdalena Fischer

Studium der *Konzeptuellen Kunst* an der *Akademie der bildenden Künste Wien*, *Visual Arts* an der *Hochschule der bildenden Künste Athen* und *Fotografie* an der *Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz*.



Magdalena Fischers Arbeit situiert sich an den Schnittstellen von bildender Kunst, Gestaltung und politischer Bildungsarbeit. Dabei steht die Frage nach möglichen gegen-hegemonialen Erzählungen über Wirtschaften und Gemeinschaft im Zentrum. Sie produziert mediale trojanische Pferde, Videos, Texte, Fotografien, Bekleidung. Im eigenen Auftrag, für andere, kollektiv, solo. Sie verknüpft präzise Analysen mit popkulturellen Formaten, mischt trockene Fakten mit Humor und ignoriert künstliche Genrengrenzen.

Deine Arbeiten zeigen zumeist Menschen, etwa in der Videoserie *Das Glück is a Vogerl* (2020). Worum geht es in dieser Arbeit?

Die Fernsehserie wurde im Auftrag von *W24* – dem Wiener Stadtsender – gemeinsam mit Jelena Gučanin produziert und ist ein dokumentarisches Format, das Wiens Über-70- und Unter-25-Jährige porträtiert. Pensionist\_innen und junge Menschen sprechen über ihren Alltag, ihre Hoffnungen, ihre Ängste. Die Porträts arbeiten Kontinuitäten und Wechsel im Kampf gegen strukturelle Probleme und Hürden heraus. Politische Konversation verstehen wir dabei als eine, in der übers Leben geredet wird.

Du sagst selbst, dass dir die Zugänglichkeit deiner Arbeiten wichtig ist. Wie erreichst du das?

Damit meine ich nicht eine bestimmte Menge an Menschen, die ich als Betrachter\_innen adressiere; vielmehr schätze ich es, wenn Inhalte an Orte kommen, an denen sie noch nicht etabliert sind. Mich beschäftigt die Herausforderung von Kommunikation und Austausch über Online- und Offline-Filterblasen hinaus; dabei sind kreative Methoden oft ein guter Denkanfang. Die vorhin genannte Sendung wurde zum Beispiel für einen Fernsehsender produziert, den vorrangig Personen im Alter von über 55 Jahren konsumieren – eine Demografie, die in Ausstellungs- und Performancesettings meiner direkten Community meistens einen kleinen Publikumsanteil ausmacht. Praktisch finde ich in dem Kontext auch Interventionen im öffentlichen Raum, die eine spezifische Nachbarschaft mitgestalten.

Deinen Arbeiten liegt eine feministische, soziale Haltung zugrunde. Siehst du deine Arbeit auch als aktivistisches Instrument?

Wenn meine Arbeiten kurz alternative Möglichkeitsfenster der Kommunikation öffnen, finde ich das schön – ich habe dabei aber keinen Anspruch bezüglich konkreter Veränderungsprozesse und arbeite nicht effizienz- und wirksamkeitsbasiert. Ich beschäftige mich mit Phänomenen, die ich selber spannend finde, und das sind eben meistens solche, die Formen des Zusammenlebens und Wirtschaftens von Menschen betreffen.

Du setzt oft Projekte in kollektiven Zusammenhängen um. Unterscheidet sich deine eigene künstlerische Arbeit davon?

Ich arbeite gern in Gruppen, vor allem wenn sie aus Personen mit unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen und Expertisen bestehen. Wenn mehrere Personen aus diversen Disziplinen zusammenkommen, weiten sich die Tunnelblicke, und dann wird es interessant. Wenn ich allein arbeite, schätze ich daran die Vorteile des Tunnelblicks: keine Kompromisse machen zu müssen in Bezug auf Humor und meine aktuellen formal-ästhetischen Vorlieben zum Beispiel. Das hat beides seine Vor- und Nachteile, und ich bin froh, wenn für alles davon Platz in meinem Arbeitsalltag ist.

An was arbeitest du aktuell?

Gemeinsam mit der Vermittlerin und Kuratorin Sophie Lingg konzipiere ich aktuell ein Ehrenmal im öffentlichen Raum für die Figur der Alyona Makarowa – also die Performance der „russischen Oligarchin“ im Rahmen der Herstellung und Konzeption des Ibiza-Videos.



Es gibt keine scheiß Huren, nur scheiß Gesetze | 2021

Billboard für *Red Rules Vienna*, gemeinsam mit *Red Edition – Migrant Sex Worker's Group Vienna*, Natalie Assmann und Julischka Stengele im Rahmen von *SHIFT – Basis.Kultur* | Breitenfurter Straße, Wien



Das Glück is a Voglerl – Wien alt & jung | 2021

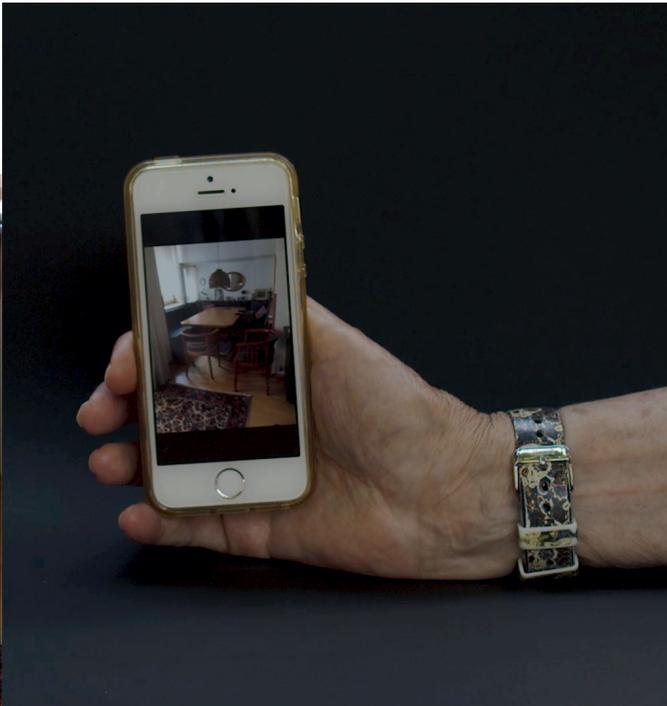
Fernsehsendung im Auftrag von W24 | gemeinsam mit Jelena Gučanin



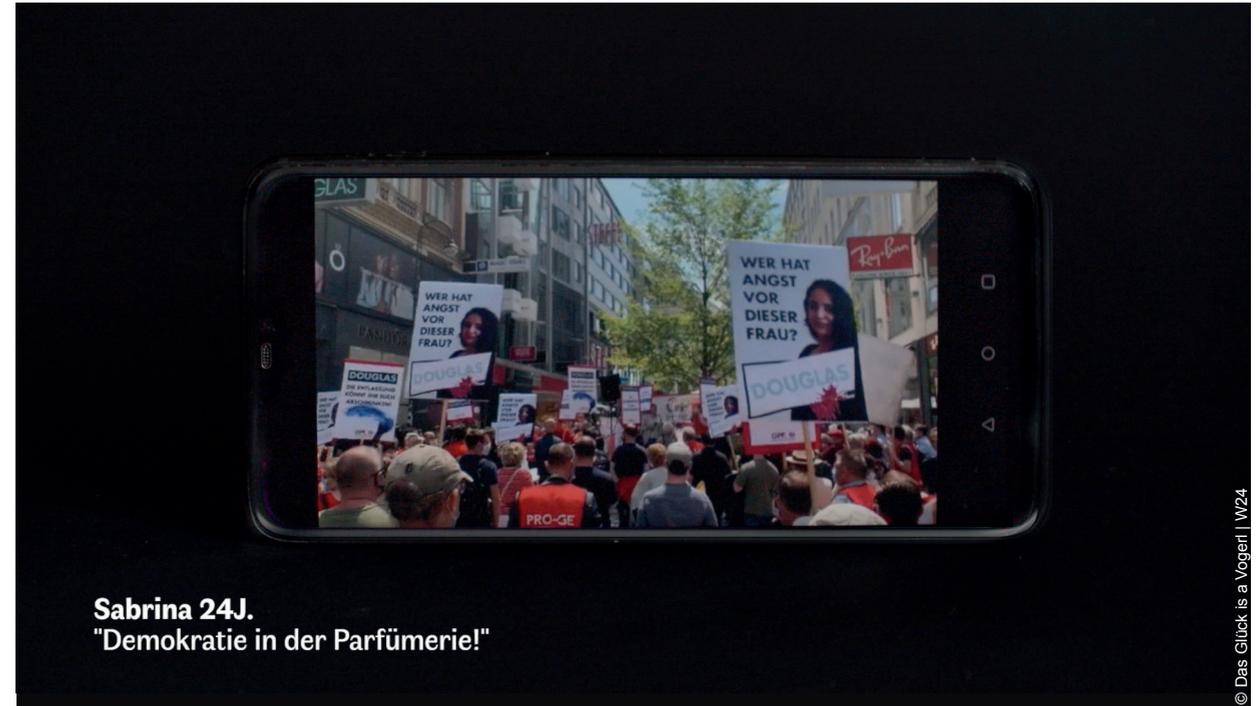
Das Glück is a Vogerl – Wien alt & jung | Intro | 2021  
Fernsehsendung im Auftrag von W24 | gemeinsam mit Jelena Gučanin



Das Glück is a Vogerl – Wien alt & jung | Folge 3 | 2021  
Fernsehsendung im Auftrag von W24 | gemeinsam mit Jelena Gučanin



Das Glück is a Vogerl – Wien alt & jung | Folge 1 | 2021  
Fernsehsendung im Auftrag von W24 | gemeinsam mit Jelena Gučanin



Sabrina 24J.  
"Demokratie in der Parfümerie!"

Das Glück is a Vogerl – Wien alt & jung | Folge 5 | 2021  
Fernsehsendung im Auftrag von W24 | gemeinsam mit Jelena Gučanin

# Susanna Flock

\*1988 in Graz, lebt und arbeitet in Wien. 2015 schloss sie ihr Studium an der *Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz* und 2017 an der *Akademie der bildenden Künste Wien* ab.

Susanna Flock wurde mit der *Pixel, Bytes + Film-Residency* (2020), dem *Viktor-Fogarassy-Preis* (2019), einer Residency in der *Roten Fabrik Zürich* (2019), dem *Startstipendium für Medienkunst des Bundeskanzleramts Österreich* (2018) sowie einem *Stipendium an der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart* (2018) ausgezeichnet. Seit 2020 ist sie auch Teil des Künstlerkollektivs *Total Refusal*.



In einem assoziativen Ansatz untersucht Flock die Spuren, die die Verflechtung von Technologie und Alltagsleben hinterlässt. Digitalen Technologien sind durch die Arbeitsökonomien des Spätkapitalismus entstanden und werden von Flock stets in diesem Zusammenhang betrachtet. Ein wesentlicher Ausgangspunkt ihrer Arbeit sind Internetphänomene, die meist in Form von Videoinstallationen verhandelt werden.

[www.susannaflock.net](http://www.susannaflock.net)  
[www.totalrefusal.com](http://www.totalrefusal.com)

In deiner künstlerischen Arbeit untersuchst du die Spuren, die Technologie in allen unseren Lebensbereichen hinterlässt. Wie zeigt sich das in deinen Arbeiten?

Ich interessiere mich für das Ineinandergreifen von digitalen und analogen Räumen und die dabei entstehenden Schnittstellen. Damit habe ich mich beispielsweise in meiner Arbeit *Dough* (2018) befasst. Dabei handelt es sich um Fotografien, also um analoge Fotografien, die aber einen digitalen Ursprung und verschiedene Transformationsprozesse hinter sich haben. Ich habe zuerst Teig geknetet, fotografiert und ihn nachher mit digitalen Tools weiter gezerrt und geknetet. Dieses Motiv habe ich auf lichtsensitives Papier übertragen. Mein Laptop diente dabei als Lichtquelle. Indem ich ihn ein- und ausgeschaltet habe, hat er das analoge Material belichtet, das sich im Anschluss ganz klassisch entwickelt habe. Im Endeffekt ist dann eigentlich ein „analoger Screenshot“ entstanden. Beim Einschalten des Laptops ist zudem der Cursor zu sehen und schreibt sich wie ein Index unmittelbar in die Arbeit ein. Ich fand die Frage interessant: Ist das jetzt eine Kopie oder ein Original? Es handelt sich ja um einen manuellen Prozess und jeder Abzug wird dadurch beeinflusst, wie lange ich meine Hand auf den Laptop halte oder wie genau ich das Papier straff und plan auflege.

Dem Eindringen von Technologie in unser Leben gehst du auch in deiner Arbeit *Mukbang* (2021) nach. Worum geht es da genau?

„Mukbangs“ sind ein sehr klassisches Internetphänomen. Das ist ein Trend aus Südkorea, der 2014 besonders populär geworden ist, und bei dem es darum geht, dass eine Person per Stream live überträgt, wie sie isst. Dieser Trend hat sich dadurch entwickelt, dass eine steigende Vereinzelung stattfand, dass also Menschen immer mehr in Singlehaushalten leben, sich immer mehr der Arbeit zuwenden. Und auch deshalb, weil es fast verpönt ist, allein zu essen. Im Laufe der Jahre hat dann ein Shift stattgefunden: Von Südkorea aus sind „Mukbangs“ auch in den USA besonders stark auf YouTube präsent gewesen und haben sich als Genre entwickelt, mehr zu einer Art Fetisch hin. Es ist sehr voyeuristisch und

es geht nicht mehr nur darum, dass jemand isst, sondern dass jemand überbordend große Mengen an Essen zu sich nimmt, die eigentlich niemand, egal wie viel Appetit man hat, essen kann.

In deiner künstlerischen Aufbereitung von *Mukbang* sieht man einer anonym bleibenden jungen Frau zu, wie sie Unmengen von Eigerichten zu sich nimmt. Was bedeutet das Ei in diesem Kontext?

Ich wollte das ein bisschen übertreiben. Bei den meisten Speisen in Mukbangs handelt es sich um Fast-Food-Produkte, die konventionell lecker sind. Beim Ei fand ich interessant, dass mit ihm in seinen Abwandlungsformen ganz viele Speisen zubereitet werden können, es aber eigentlich eine extreme Monotonie erzeugt und es eher einen Ekel hervorruft. Daneben fand ich interessant, dass Dinge sich zunehmend dematerialisieren und körperlich nicht greifbar sind. Letztlich hat das Ei ja einen ganz starken Konnex zu all dem, was körperlich ist, weil Eier im Grunde, wenn sie befruchtet sind, Körper bilden können und ein geschlossenes System in sich sind. Auch das Protein ist ein wichtiger Bestandteil für Körperbildung.

Der Protagonist im Videospiel *I don't exist yet* (2020) ist nicht das computergenerierte Bild, sondern dessen Platzhalter für den digitalen Effekt. Kannst du ausführen, um was es hier geht?

Das ist eine andere Arbeit, die die eingangs gestellte Frage sehr treffend behandelt. Es geht mir um die Frage, ob die Dinge, die man normalerweise haptisch erlebt, sich dadurch dematerialisieren, dass sie über Screens vermittelt werden, und welche Bedeutung diese Entwicklung für uns hat. Bei *I don't exist yet* geht es um Platzhalterobjekte, sogenannte Computer Generated Imagery, die dafür erschaffen werden, um später durch einen digitalen Charakter ersetzt zu werden. Ich finde es faszinierend, dass ein Charakter erst in der Postproduktion vorhanden ist, und extra dafür ein grüner „Blob“ kreiert wird, der wie ein materieller Anker für dieses Wesen steht, das eigentlich noch nicht existiert, sich aber anhand dieser Form einen Platz in der Welt schafft. Dieses Moment, dass in einem Film ►

ein\_e Schauspieler\_in einen Drachen streichelt, aber in der tatsächlichen Aufnahme einfach nur dieses grüne Objekt berührt, das finde ich interessant. Bei *I don't exist yet* tauchen diese Platzhalterfiguren immer wieder in verschiedenen Hintergründen und Landschaften auf und sprechen darüber, wie es sich anfühlt, noch nicht zu existieren und in so einer Zwischenwelt zwischen An- und Abwesenheit zu sein.

Im Internet kann sich jeder eine optimierte Identität zulegen. Der Protagonist deiner Videoarbeit *Building A.I. out of Clay* (2021), Frankensteins Monster, befindet sich hingegen in einer Identitätskrise. Wodurch wird diese ausgelöst?

Dieses Monster ist aus verschiedenen Körperteilen, genauer aus Leichenteilen, zusammengesetzt und wird dann zum Leben erweckt. Ich fand, dass es eine ganz spannende Ausgangslage ist, darüber nachzudenken, was es eigentlich heißt, wenn das Bein von der einen Person, die Nase von der anderen und das Auge wieder von jemand anderem stammt. Ist es dann ein kollektives Wesen? Gleichzeitig hat Frankensteins Monster im Roman keinen Namen, es wird immer nur als „The Creature“ angesprochen. Es hat in seiner ganzen Identitätsbildung immer eher Ablehnung erfahren, vor allem auch durch seinen Schöpfer Viktor Frankenstein. Die Arbeit hinterfragt, was es bedeutet, wenn ich keinen Namen habe, und inwiefern Identität etwas ist, das von außen bestimmt wird. Diese Frage stellt sich in der Arbeit, als Frankensteins Monster durch sein Handy scrollt und auf einer Art Fake-Instagram lauter Bilder und ein Videoschnipsel von einer Szene der Kindlichen Kaiserin aus der *Unendlichen Geschichte* sieht, in der sie sagt: „Bastian, gib mir einen Namen, sonst zerfällt die ganze Welt.“ Es geht unter anderem ganz stark um diese Idee von Fiction und dem Schöpferischen, aber auch um die Wichtigkeit von Benennung. Die Szene mit Frankensteins Monster ist jedoch nur eine von vielen. *Building A.I. out of Clay* untersucht das Thema Vergänglichkeit im Kontext des technologischen Wandels. Dabei zieht sich das Motiv der Sollbruchstelle als Präventions- und Sabotagefigur zwischen Leben und Tod durch die Arbeit.

Du bist auch Teil des Kollektivs *Total Refusal*. Wie seid ihr ausgerichtet und wie unterscheidet sich die Arbeit des Kollektivs von deiner eigenen künstlerischen Arbeit?

Es gibt natürlich viele Schnittmengen, sonst wäre ich nicht Teil des Kollektivs. Ich interessiere mich ja auch sehr für Computerspiele und digitale Welten und das kommt auch in meiner eigenen Arbeit vor. Das Kollektiv ist aber einzig darauf ausgerichtet, Kunst in Computerspielen zu machen. Wir beschreiben uns als „pseudomarxistische Medienguerilla“. Dabei geht es immer darum, dass diese Mainstream-Games angeeignet, aber umgenutzt werden. Das heißt, das eigentlich vorgegebene Gameplay wird sabotiert und in eine andere Richtung gelenkt und dadurch entstehen dann beispielsweise Kurzfilme. Ein Film, der das ganz gut erklärt, war die Arbeit *Operation Jane Walk* (2018), ein postapokalyptischer Shooter, in dem eine Architekturführung durch das New York im Game gemacht wurde. Neben den Filmen arbeiten wir aber auch theoretisch, es gibt immer wieder Veröffentlichungen, wir machen Bildungsprojekte mit Kindern und Studierenden, wir machen Performances – doch der Hauptfokus liegt auf Kurzfilmen.



© Susanna Flock

Dough | 2018  
Fotogramm und analoger Screenshot | 40 x 30 cm



© Susanna Flock

Mukbang | 2021  
2-Kanal-Videoinstallation | 19 min



© Susanna Flock

I don't exist yet | 2020  
Videoarbeit | 13 min



© Clara Wildberger

Building A.I out of Clay | 2022  
1-Kanal-Videoinstallation | Installationsansicht *Cardio* | Soloshow | 28.04–21.05.2022 | Forum Stadtpark, Graz



© Susanna Flock

I don't exist yet | 2020  
Videoarbeit | Installationsansicht *Puzzled* | Duoshow ( Susanna Flock & Xénia Laffely) | 11.06–31.07.2021 | Kunstraum Niederösterreich

# Anna Hirschmann

\*1982 in Bielefeld/Deutschland, studierte *Visuelle Kommunikation* in Hamburg und in der Klasse *Kunst und Film* bei Thomas Heise in Wien. Dort lebt und arbeitet sie aktuell als Film- und Theaterschaffende.

Neben der eigenen künstlerischen Tätigkeit ist sie Mitherausgeberin und Co-Autorin des Buches *Wer geht leer aus? Plädoyer für eine andere Leerstandspolitik* (IG Kultur Wien & monochrom, 2014), arbeitete von 2014 bis 2017 als Produktionsassistentin für den Kinodokumentarfilm *Das Fieber* (Regie: Katharina Weingartner) und in der Spielzeit 2019/20 als Dramaturgin und Produktionsleiterin am *Schauspielhaus Wien*. Sie gestaltete Videoinhalte für das *smallest theatre of the world (#3 murder*, Regie: Jesse Inman) sowie für die *Volksoper Wien (Powder Her Face*, Regie: Martin G. Berger) und schrieb gemeinsam mit Marie-Christin Rissinger *U.G.A.I., hört die Signale!* (Uraufführung: *steirischer herbst*, 2020) und *U.G.A.I. Ich bin kein Roboter* (Uraufführung: *Lichthof Theater*, Hamburg, 2022).



2021 schloss sie mit dem Portraitfilm *Helgas Freiheit und die Waschmaschine* das Studium an der *Akademie der bildenden Künste Wien* ab und bekam ein *Startstipendium* für Filmkunst des *Bundeministeriums für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport* (BMKÖS).

[www.annahirschmann.info](http://www.annahirschmann.info)  
[www.vimeo.com/herrhirschfrau](http://www.vimeo.com/herrhirschfrau)

Du hast an der Akademie Kunst und Film studiert, daneben aber auch dramaturgische Projekte umgesetzt und aktivistisch gearbeitet. Spiegelt sich diese Multidisziplinarität in deinen jeweiligen Arbeiten wider?

Wenn man rein formal auf einzelne Aktivitäten und Arbeiten schaut, sind sie nicht so multidisziplinär, aber manche künstlerische Frage setzt sich dann doch fort. Ich war zum Beispiel im Kontext von *Recht auf Stadt* erst in Hamburg und dann in Wien aktiv. Das ist eine lose Gruppierung von Leuten, die eine Stadtentwicklung von unten und ganz allgemein das Recht auf Stadt und auf Mitbestimmung einfordern. Damals habe ich mich eine Zeit lang mit Architekturtheorie auseinandergesetzt, mit den Thesen und Ideen der „partizipativen Architektur“. Das ist schon länger her, aber jetzt – als ein Thema der Hauptfiguren – in mein aktuelles Filmprojekt eingeflossen. Ebenso wie Erfahrungen aus Theaterproben: Wir haben eine Testszene für eben dieses Filmprojekt gedreht und nicht sehr streng gearbeitet, zum Beispiel hatten die Schauspielerinnen viel Raum zum „Spielen“, was man eher von der Bühnenregie her kennt.

In deiner künstlerischen Arbeit interessiert dich, wie äußere und innere Bedingungen aufeinandertreffen. Wie zeigt sich das genau?

*Helgas Freiheit und die Waschmaschine*, um ein Beispiel zu nennen, ist ein Porträtfilm über eine patente Wienerin, die ich zufällig beim Friseur kennengelernt habe. Sie hat einen tollen Humor, der zwischen schmerzhaftem Ernst und einer bestimmten Leichtigkeit changiert. Es hat mich interessiert, wie die äußeren Bedingungen ihres Lebens dazu beigetragen haben, dass sie so geworden ist, wie sie ist, und wie gleichzeitig die inneren Umstände, zum Beispiel ihre Familie, ihr Leben geprägt haben. Als ich sie kennenlernte, hat sie sich mit einem Fotobuch mit dem Titel „Wurzeln“ beschäftigt. Wir haben uns beide für Familiengeschichte interessiert: Was nimmt man da eigentlich mit, welche inneren Wahrheiten treffen später auf welche äußere Wirklichkeit? Das Ergebnis ist ja, dass wir uns alle eine Geschichte selbst erzählen, nämlich unsere eigene. Das ist ein wichtiger Schritt für das Ich-Gefühl eines

jeden Menschen, damit identifiziert man sich und das trägt wohl auch zur psychischen Gesundheit bei. In meinem Film trifft die Frage nach Authentizität und Wirklichkeit, von der der Dokumentarfilm lebt, auf diese Selbst-Erzählung, von der wir wissen, dass sie nie hundertprozentig stimmt, weil sich Erinnerungen nachträglich ändern, weil wir sie nachträglich modifizieren. Man kann diese Selbst-Erzählung in *Helgas Freiheit und die Waschmaschine* beobachten und spüren und die Protagonistin mit ihrer „Sprach-Maske“ kennenlernen. Ich versuche nicht, schlauer zu sein als sie, sie zu entlarven. Durch die Montage bleibt die Spannung zwischen ihrer subjektiven Geschichte und der „objektiven“ der Leinwand aufrecht, zwischen ihrem (inneren) und unserem (äußeren) Blick. Es entsteht eine (äußere) Präsenz und Körperlichkeit des Nichtsagbaren, der inneren Bedingungen.

Im Rahmen des *Akademie-Studio-Programms* arbeitest du an einer durch das Startstipendium des BMKÖS geförderten Stoffentwicklung für einen abendfüllenden Spielfilm mit dem Arbeitstitel *Müde oder*. Um was geht es da?

Es geht um zwei Freundinnen, deren Freundinnenschaft zu eng zu werden droht. Sie wohnen gemeinsam in einer kleinen Wohnung in Wien und studieren beide Architektur. Die eine ist so unglaublich müde, dass ihr Leben und ihr Alltag in eine orientierungslose Odyssee verrutscht. Die andere hingegen ist frisch verliebt und genießt die zweckfreie Energie, die dadurch freigesetzt wird. Der Film ist eine Slice-of-Life-Geschichte, ein heiteres Female-Buddy-Movie – keine Heldinnenreise, in der eine ganz bestimmte Wandlung passiert. Was wir mit den beiden Protagonistinnen durchmachen, ist das ganz normale Alltagschaos.

Müdigkeit und Erschöpfung sind etwas, das wir alle kennen, und das gerade auch in Zeiten der Pandemie an Relevanz gewonnen hat. Warum hast du dich für dieses Thema entschieden?

Das Thema Müdigkeit habe ich tatsächlich schon seit 2019 im Kopf gehabt, es ist dann über das Startstipendium und jetzt auch über das Studio ►

im Creative Cluster konkreter geworden. Ein Thema des Films ist die Schlafapnoe als potenzielle Krankheit einer Protagonistin, bei der die Atemwege im Schlaf kollabieren. Ich finde es unheimlich und einschüchternd, dass der Körper sich so entspannen kann, dass er dem Tod nahekommt. Die Protagonistin mit ihren 30 Jahren leidet nicht nur unter einer unerklärlichen Tagesmüdigkeit, sondern auch unter der Vorstellung, jede Nacht ein Beatmungsgerät tragen zu müssen, was überhaupt nicht ihrer Vorstellung von sich selbst entspricht. Daraus entwickelt sich dann eine Schlaflosigkeit – aus diesem Stress, der Leistungsfähigkeit des eigenen Körpers, sich selbst, nicht mehr vertrauen zu können. Daneben behandelt der Film die grundsätzlichere Frage, wie viel Energie man eigentlich aufwenden muss, um an unserem gesellschaftlichen System, wie es gerade ist, partizipieren zu können. Ich merke das an mir. Filme und auch Theater zu machen, zahlt sich auf der monetären Ebene ja nicht aus. Da steckt viel Idealismus drin und viel selbst generierte Sinnhaftigkeit und Freude. Das ist das Meta-Thema, das auch die beiden Protagonistinnen vorantreibt: Wie geht das jetzt mit dem richtigen, guten Leben? Das ist eine vielleicht religiöse Frage, nur, dass die Religion sie nicht mehr beantworten kann. Leute, die anfangen zu zweifeln, kippen schnell in diese Energielosigkeit und Müdigkeit. Wir sind alle dem Druck der Leistungsgesellschaft ausgesetzt. Gerade im Kulturbereich hat er sich festgesetzt zwischen einer total wichtigen Selbstbestimmung auf der einen und einer ganz neoliberalen Eigenverantwortlichkeit auf der anderen Seite, die dir jedes Scheitern und jedes Nichterreichen von Zielen als Schuldgefühl um den Hals hängt. Es ist doch so, dass unterm Strich relativ wenige Leute dahin kommen, wo sie gerne hinwollen, trotzdem hängt die Karotte der Selbstverwirklichung saftig leuchtend vor ihrer Nase. Das finde ich in seiner Ambivalenz und Verführbarkeit spannend.

Das ist ein gesellschaftlich ernstes Thema, dennoch ist dein Film heiter und komödiantisch angelegt. Warum hast du dich für diesen Zugang entschieden?

Bei aller grundsätzlichen Kritik ist mir nicht daran gelegen, das moralisch zu bewerten oder die Menschen mit ihren Wünschen schlecht zu

machen. Das hat mich vielleicht ein bisschen weggebracht vom aktivistischen Kontext, der sehr ausufernd und erschöpfend und immer dringlich und dramatisch ist. Aktuell bin ich fasziniert von den Möglichkeiten des Humors. Das Schönste und Beste, das man machen kann, ist, gemeinsam über Dinge zu lachen. Der Humor stellt eine Möglichkeit dar, sich der Wirklichkeit bewusst zu sein und etwas anschauen zu können, das schwer aushaltbar ist.

In deinem Atelier hängt gerade ein Brainstorming-Sheet an der Wand. In welchem Stadium befindet sich dein Filmprojekt jetzt und welche Schritte sind geplant?

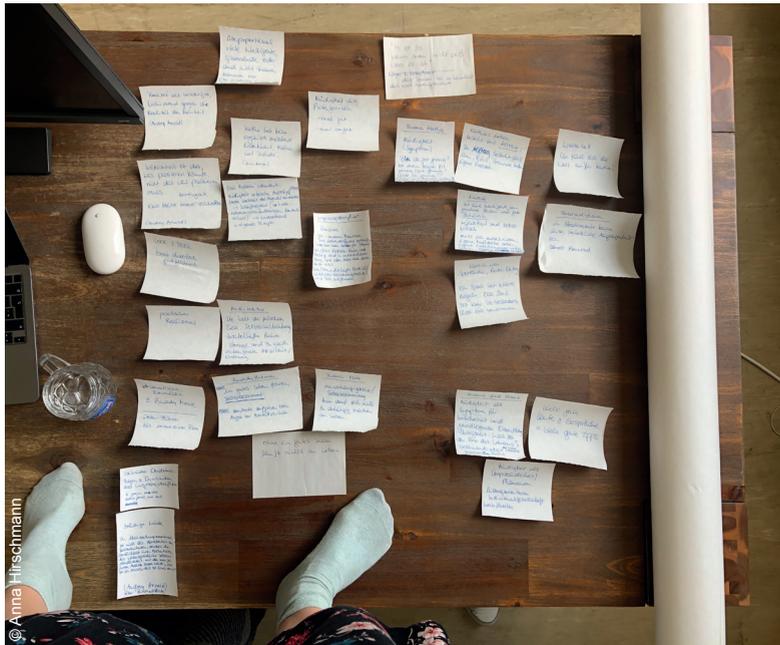
Mit dem Gedanken-Cluster bin ich von bestimmten Themen und Fragen zu Fakten im Film gekommen. Es gibt jetzt ein Treatment, das ist eine Szenenabfolge, die das Grundgerüst der filmischen Handlung und Erzählung abbildet. Es beinhaltet keine Dialoge, aber man gewinnt bereits einen Eindruck davon, welche Personen und Orte vorkommen und welche kleinen und größeren Hindernisse überwunden werden müssen. Durch das Drehen der Probe-szene bin ich mir über die filmische Attitüde und die Inszenierungsform klarer geworden. Der nächste Schritt wird sein, das Buch und die Dialoge auszuarbeiten und Produzent\_innen im Hinblick auf eine Umsetzung zu finden. Ich muss noch entscheiden, welche Form von Drehbuch für diese Art von Film die richtige ist.



Helgas Freiheit und die Waschmaschine (Filmstill) | 2021

Portraitfilm | 40 min

© Anna Hirschmann



© Anna Hirschmann

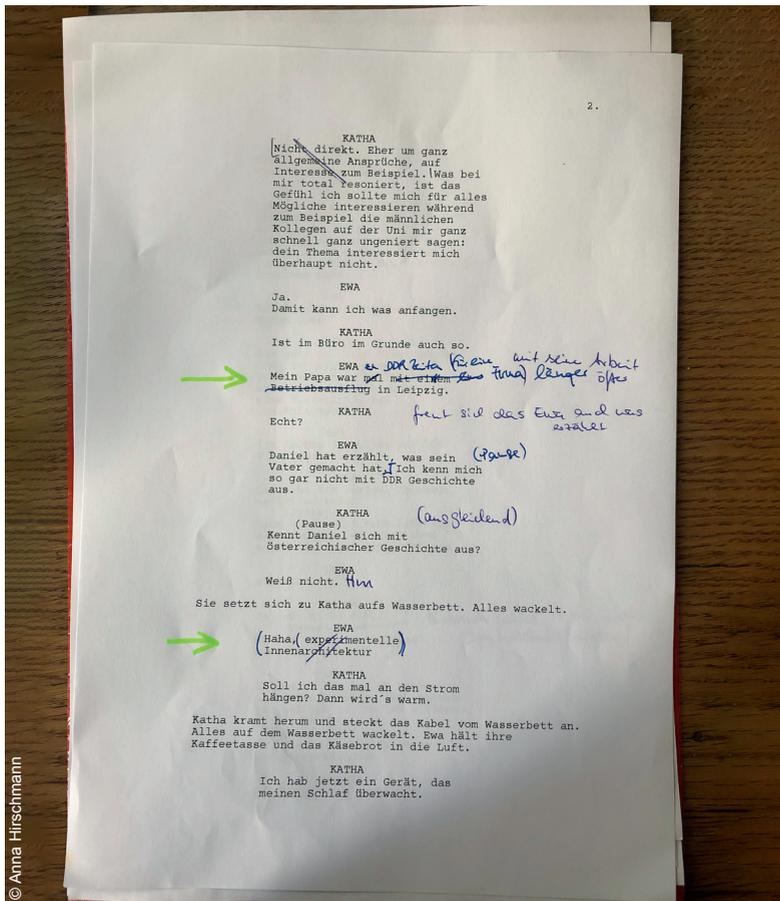
Gedanken-Cluster für Müde oder (AT)



© Anna Hirschmann

Müde oder (AT) | 2022

Probeszene mit Alina Schaller und Lisa-Carolin Nemeč | abendfüllender Spielfilm in der Entwicklungsphase



© Anna Hirschmann

Dialog-Probeszene für Müde oder (AT)

# Lisa Jäger

\*1989 in Ulm, lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte an der *Akademie der bildenden Künste Wien* sowie an der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* (HFBK).

Ihre Arbeiten wurden unter anderem im *Belvedere 21* und der *One Work Gallery* in Wien gezeigt, sowie im *Künstlerhaus Bethanien*, Berlin, bei *A Performance Affair (APA)*, Brüssel, und *Sharp Projects*, Kopenhagen. Seit 2019 ist sie künstlerische Leiterin der *WAF-Galerie* und kuratiert als freie Kuratorin Projekte wie die *One Mess Gallery* und das *Feldversuche-Symposium*.



Lisa Jäger setzt sich als bildende Künstlerin unter anderem mit Fragen von Autonomie, interspeziellem Zusammenleben und Nachhaltigkeit in den Medien Skulptur und Malerei auseinander. In ihrer künstlerischen Praxis befasst sie sich mit sozioökonomischen sowie geschlechtsspezifischen Normen und erforscht die Grenzzonen der Performativität von Raum, Körper und Diskurs.

[www.lisajaeger.com](http://www.lisajaeger.com)

Du arbeitest an einer Werkserie mit dem Titel *Jaeger Real Estate* (2021), in der du Traumhäuser entgegen dem Konsens entwirfst. Warum gerade Traumhäuser?

Die erste Traumhaus-Zeichnung auf Leinwand entstand als eine Persiflage auf den Kunstmarkt, nachdem ich verstanden hatte, wie kapitalistische Strukturen die Kunstwelt durchdringen, wie die Werke dem Markt obliegen und welche Hierarchie sich daraus ergibt. So konnte ich beobachten, wie meine männlich gelesenen Malerkollegen teilweise von ihrer Kunst leben konnten und ich, die Performance und Skulptur macht, noch nie etwas verkauft hatte. Der Leinwandstoff fiel mir in meiner damaligen Klasse in die Hände, als dort ein Projekt zum Thema „Zelt“ initiiert wurde. Im Wunsch nach finanzieller Selbstständigkeit habe ich den Zeltstoff als Leinwand umfunktioniert und mein Traumhaus darauf entworfen. Tatsächlich habe ich schon als Kind Traumhaus-Zeichnungen gemacht, ich hatte sie nur vergessen. Letztens habe ich auf dem Dachboden meiner Mutter wieder welche gefunden.

Die Architektur dieser Zeichnungen folgt nicht immer einer funktionalen Zweckmäßigkeit, beinhaltet Codes und absurde Elemente. Zudem sind es Gebäude, die aufgrund ihrer Größe für einen Normalverdiener gar nicht leistbar wären. Inwieweit ist deinen Häusern daher eine politische Bedeutung zuzuschreiben?

Ich glaube, Träume sind politisch. Es fließen verschiedene Referenzen in die Zeichnungen ein, die sich teilweise auch konträr gegenüberstehen, aber mir ist es wichtig, dass auch Widersprüche auf der Leinwand existieren. Was ich als „Code“ bezeichne, sind prestigeträchtige, konsumorientierte Objekte, die auf den Bildern zu sehen sind, wie etwa ein Porsche oder diverse Designklassiker. Palmen und Sonnenschirme evozieren ein Leisure Life. Der Kapitalismus geht auch an mir nicht spurlos vorbei. Mit richtig viel Geld entstehen, finde ich, die absurdesten Dinge. Aber Kunstschaffende sind auch für Gentrifizierung verantwortlich, weil erst sie sich mit ihren Ateliers in die Peripherie setzen, dann folgt der Markt und dann die Starbucks Shops. Diese Kreativität, die Künstler\_innen gerne unterstellt wird, aus Ruinen

goldene Ateliers zu machen, interessiert mich. Zudem gibt es die Vision von Autarkie, Autonomie und Nachhaltigkeit. Einerseits als Künstlerin mit einer großen Werkstatt, Clubs und Ausstellungsflächen. Andererseits als Umweltaktivistin mit Vertical Farming, Pilzfarmen, Hühnerställen, Solaranlagen und Regenwasseraufbereitungsanlagen. Gleichzeitig stellt sich auch die Frage, wer sich Nachhaltigkeit und Bio überhaupt leisten kann. Hier referenziere ich Popkultur: zum Beispiel das Interview von Oprah Winfrey mit Meghan Markle in deren Hühnerstall oder die Villa von Kim Kardashian. Kim Kardashian hat eine Schau-Küche und einen Schau-Kühlschrank, dahinter befindet sich dann die Industrie-Küche für ihre Köchinnen und Köche, weil sie natürlich nicht selber kocht. Letztendlich ist das, was ich auf der Leinwand mache, auch das, was ich in meiner kuratorischen Arbeit umzusetzen versuche, nämlich Freiräume zu schaffen für Menschen, die in der Gesellschaft nicht so sichtbar sind, und Ideen zu visualisieren, die ein anderes Miteinander ermöglichen. In den Traumhäusern gebe ich nicht nur mir, sondern auch Tieren und Pflanzen eine Unterkunft. Es gibt immer Freiräume für Open Stages oder Studio Spaces oder Exhibition Spaces, was vielleicht auch eine Form von Community Building ist.

In deinem Atelier liegt ein überdimensionaler Pferdekopf, der auch in einem der Traumhäuser vorkommt. Was hat es mit diesem auf sich?

Nachdem ich mich ausgiebig mit meinen Traumhäusern beschäftigt hatte, kam die Frage auf, welches Domizil mein Hund wohl wählen würde. Hundehütten sind oft eine Projektion von Behausungen, die eigentlich für Menschen gemacht wurden, in Form von Miniaturhäusern, Wohnmobilen oder als Möbel getarnten Käfigen. Im Film *Der König der Löwen* leben die Hyänen in ausgenagten Skeletten auf einem Elefantenfriedhof; hier in Wien gibt es aber keine Hyänen, nur Fiakerpferde, und in meiner Vorstellung würde mein Hund dann in diesen Pferdekadavern hausen. Eine weitere Referenz ist *Die Blechtrommel* von Günter Grass, wo ein Fischer mit einem Pferdekopf Aale fischt. Da gibt es dieses Moment von Fressen-und-ge- ▶

fressen-Werden. Ich habe viel über die Fleisch-industrie gelesen. Das Rentable ist nicht das Fleisch, sondern vielmehr die Abfallprodukte, die in großen Mengen entstehen, etwa Knochenmehl, Gelatine und natürlich auch Fell. Dieses Fell findet man dann bei IKEA als Interieur für 200 Euro. Ich habe so ein Kuhfell gebraucht bei willhaben gekauft und den Kopf damit bezogen. Das ist auch der Lieblingssnack von meinem Hund: getrocknete Kuhohren mit Fell.

Dein Interesse am Verhältnis von Funktion und Form zeigt sich auch in 2021 geschaffenen Türgriffen mit dem Titel *I mistook the wood for my skin*. Wie sind diese entstanden und wie ist der Titel zu verstehen?

Die Türgriffe sind wahrscheinlich eine Reaktion auf die sehr fiktiven Zeichnungen. Im Lockdown musste ich zu Hause arbeiten, weil ich nicht mehr ins Atelier konnte. In der Küche wollte ich nicht mit chemischen Materialien arbeiten. Aus diesem Umstand heraus habe ich Ton entdeckt: Den kann ich beliebig formen und falls die Form nicht gefällt, mache ich ihn einfach wieder nass und verwende ihn erneut. Natürlich ist auch die Größe wichtig, denn zu Hause hatte ich nicht viel Platz, konnte also nichts Großes produzieren. Die Türgriffe forme ich mit meinen Händen und ihre Gestalt entsteht nicht aufgrund der Optik, sondern der Haptik. Sie erinnern an organische Formen, aber stellen nichts direkt dar. Mir war es wichtig, dass sich die Funktion nicht durch die Form ableiten lässt. Bei einem handelsüblichen Türgriff ist die Bewegung klar. Dieser Moment, dass man den Griff erst berühren muss, um zu „begreifen“, wie er funktioniert, ist mir wichtig. Der Titel der Arbeit war ein Ausspruch, als ich einen Holzspan aus meiner Haut zog, den ich für meine Haut gehalten hatte. Das Holz hatte dieselbe Farbe, deswegen habe ich den Span erst nicht wahrgenommen. Karen Barad beschreibt in *On Touching – The Inhuman That Therefore I Am* sehr poetisch das Verhalten von Elektronen bei Berührung. Und da habe ich mich gefragt: Wo hört mein Körper auf und wo fängt dieses Stück Holz an, wenn es doch unter meiner Hautoberfläche steckt?

Neben deiner künstlerischen Arbeit bist du bei der *One Mess Gallery* oder der

WAF-Galerie auch als Kuratorin aktiv – was ist dir in deiner kuratorischen Arbeit wichtig?

Meine kuratorische Arbeit ist sehr intuitiv. Ich glaube, als Künstlerin kenne ich die Bedürfnisse, die andere Künstler\_innen haben, vielleicht besser als Kurator\_innen, die aus einem theoretischen Feld kommen. Daher finde ich es sehr wichtig, dass beides existiert. Ich möchte Künstler\_innen den Raum geben, Dinge auszu-probieren, und will Orte schaffen, die Menschen zusammenbringen und wo Dialoge entstehen. Mir ist es auch wichtig, interdisziplinär zu arbeiten und Künstler\_innen eine Plattform zu geben, die in der Szene vielleicht noch nicht repräsentiert sind. Wir zeigen viele queere Positionen und haben einen Anteil von Künstlerinnen von über 50 Prozent – mir ist die Quote sehr wichtig, um endlich einen Wandel zu leben.



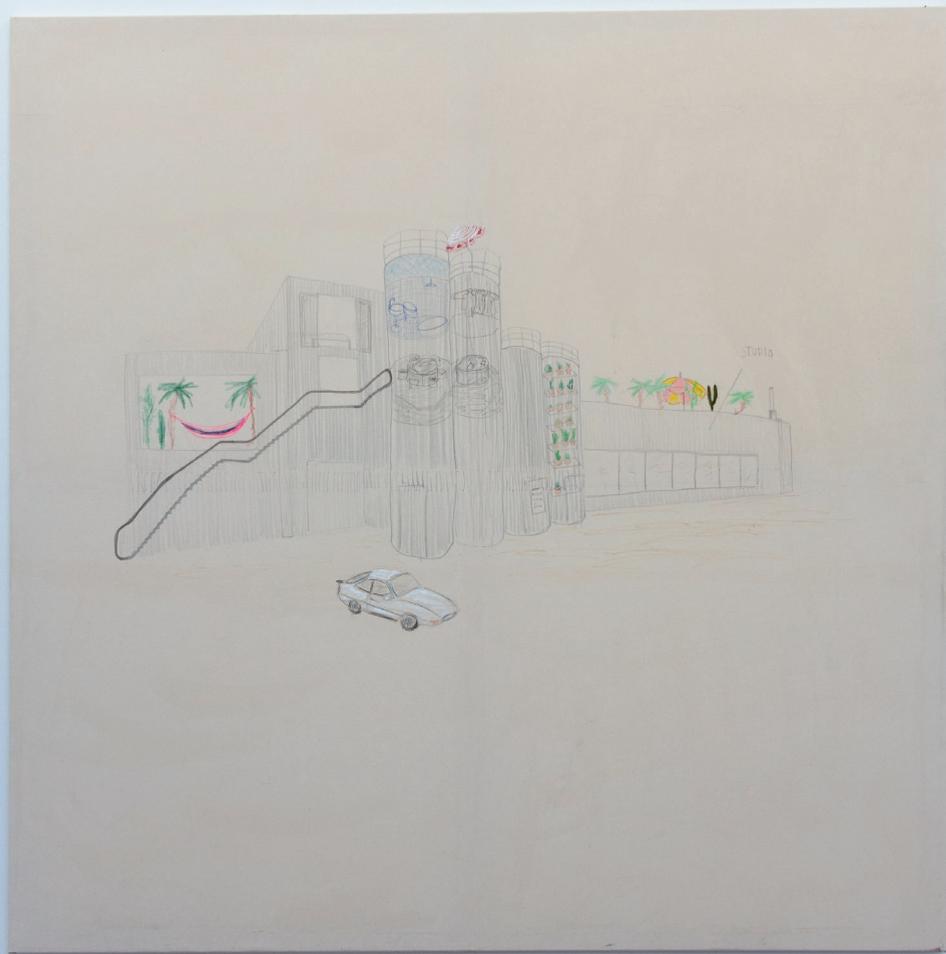
© Philipp Pess

Superstar Real Estate. Pony Dream | 2021  
Kuhhaut, Samt, Styropor, Hundespielzeug | 200 x 150 cm



© Lisa Jäger

I mistook the wood for my skin (1) - Türklinken | 2021  
glasierte Keramik, Einsteckschloss | ca. 30 x 20 x 15 cm



Jaeger Real Estate (Norm Silo) | 2021  
Bleistift, Buntstift und Kreide auf Leinwand | 200 x 200 cm



Jaeger Real Estate (Horkheimer) | 2021  
Bleistift, Buntstift und Kreide auf Leinwand | 200 x 200 cm

# Larissa Kramarek

\*1992 in Hannover, lebt und arbeitet seit 2011 in Wien. An der *Akademie der bildenden Künste Wien* studierte sie *Szenografie* bei Anna Viebrock sowie *Kunst und digitale Medien* bei Constanze Ruhm.



Bereits vor und auch während ihres Studiums arbeitete sie an verschiedenen Theatern in Deutschland und Österreich. Eine enge Zusammenarbeit verband sie als Co-Bühnenbildnerin mit dem künstlerischen Team Patrick Bannwart und David Bösch, unter anderem am *Schauspiel Frankfurt* und dem *D'haus* in Düsseldorf. Seit ihrem Diplomabschluss im Januar 2019 ist Larissa Kramarek als freie Szenografin tätig. Gemeinsam mit verschiedenen Künstler\_innen, darunter Maria Sendlhofer, Olivia Hild, Mazlum Nergiz und Juan Miranda, entstehen Kollaborationen im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich stets mit dem Spannungsfeld zwischen Körper und Raum und untersucht auf szenografische Weise darstellende Kunst, deren Schnittstellen und Grenzen.

[www.larissakramarek.com](http://www.larissakramarek.com)

Du hast bisher szenografische Projekte zumeist in klassischen Theaterhäusern umgesetzt. Woher kommt deine Affinität zum institutionellen Arbeiten?

Ich komme aus dem klassischen Theaterbereich, habe früh angefangen selber Theater zu spielen und bin dann dort hängen geblieben. Auch in der freien Szene arbeite ich viel und gerne, vor allem hier in Wien. Mich hat schon immer das Geschichtenerzählen am Theater fasziniert. Das ist auch heute noch so, aber auf eine abstraktere und politischere Weise. Zum einen faszinieren mich diese klassischen Theaterhäuser, weil sie eine jahrhundertealte Kunst bewahren und fortführen. Gleichzeitig stehe ich dem Theater als Institution sehr kritisch gegenüber. Ich beobachte veraltete Systeme und Machtstrukturen, und ich glaube, was mich am meisten an der Arbeit an diesen Häusern interessiert, ist, neue Wege zu finden und die besetzten Räume anders zu bespielen. Nur weil dort Regeln seit Hunderten von Jahren bestehen, heißt das nicht, dass meine Generation sie weiterführen muss, im Gegenteil.

Gerade habe ich vier Monate an einer Stückentwicklung am *Schauspiel Hannover* gearbeitet. Es war ein wahnsinnig spannendes Projekt, weil es einerseits an einem großen Haus passiert ist und andererseits mit jugendlichen Performer\_innen besetzt war, die noch nie auf einer Bühne standen. Anfangs waren die Jugendlichen sehr schüchtern. Aber im Laufe der Arbeit konnte man gut sehen, was für ein Empowerment dadurch passiert ist, dass wir Theater mit ihnen gemacht haben und ihnen gezeigt haben, wie sie in einem geschützten künstlerischen Rahmen ihre Stimmen erheben und sich Gehör verschaffen können. Das war für mich eine spannende Beobachtung, die mir verdeutlicht hat, warum das Theater gerade heute so wichtig ist. Denn manchmal frage ich mich schon: Warum machen wir das noch? Was kann darstellende Kunst und was kann sie nach zwei Jahren Pandemie? Wie kann sie das politische Geschehen und die gesellschaftlichen Normen aufgreifen, verarbeiten, hinterfragen und eine Haltung dazu einnehmen? Diese Arbeit mit den Kids hat mir erneut gezeigt, was für eine Kraft das Theater haben kann.

Du bist in deiner Arbeit eigentlich wenig realistisch und die Räume, die du erschaffst, funktionieren mehr als Collagen. Wie zeigt sich das?

Ich bilde keine real existierenden Räume ab. Es geht mir vielmehr darum, eine Atmosphäre zu erzeugen und Raumgefüge zu erschaffen, die mit der Bespielung erst ihren Sinn bekommen. Ich finde nichts trauriger als ein nicht bespieltes Bühnenbild. Deshalb versuche ich, die Bühnenräume so offen und vielschichtig wie möglich zu gestalten. Sie sollen eine Einladung zum Bespielen und Definieren sein und gleichzeitig eine eigene Haltung zeigen und Möglichkeiten aufweisen. In meinen Arbeiten mag ich es am liebsten, wenn es zu Beginn des Stückes clean ist, der Raum fast schon steif wirkt und dann durch die Bespielung zum Leben erwacht, sprich so benutzt wird, dass er sich im Laufe des Abends verändert. Mir gefällt es, wenn man im Raum sieht, wie die Zeit vergangen ist.

Neben dem Bühnenbild entwirfst du auch Kostüme und performst. Inwiefern bilden sich diese Tätigkeiten untereinander ab?

Ich mache Szenografie stets mit dem Bewusstsein, wie es sich anfühlt, auf der Bühne zu stehen. Ich versuche immer, diesen Perspektivenwechsel herzustellen, weil ich ihn gewohnt bin. Zum einen aus meinem eigenen Hintergrund des Theaterspielens, zum anderen hat natürlich unsere Ausbildung an der Akademie viel dazu beigetragen. In den ersten zwei Jahren des Studiums ging es hauptsächlich um uns. Jede Projektidee, jedes Bühnenbild, jedes Kostüm, das wir entworfen haben, hatte uns als Mittelpunkt, auch als Performer\_innen – um zu lernen, wie es sich anfühlt, in einem Kostüm auf der Bühne zu stehen. Mein szenografischer Zugang ist also sehr körperlich geprägt und ich stelle mir eigentlich immer dieselben zwei Fragen: Wie wirkt es von außen und wie fühlt es sich von innen an?

Wie gehst du an ein Projekt heran? Welche Entwicklungsprozesse sind dir für deine Arbeit wichtig?

Für mich geht es um eine Atmosphäre und um den Nachklang, den ein Text hinterlässt. ►

Deswegen lese ich ein Stück, zu dem ich eine Arbeit entwickle, meistens nur ein Mal, dann mache ich ein paar Tage Pause und lasse den Text auf mich wirken. Währenddessen baue ich den Bühnenraum oder den Raum, in dem das Stück stattfinden wird, in Form eines Modells nach. Das, was im Nachklang des Lesens in mir gearbeitet hat, setze ich anschließend direkt im dreidimensionalen Raum um. Ich zeichne überhaupt nicht, weil es sich für mich seltsam anfühlt, zweidimensional etwas zu entwerfen, was am Ende dreidimensional dastehen wird und was tatsächlich immer schon dreidimensional in meinem Kopf war. Sobald dieser erste Entwurf steht, kommt das künstlerische Team zusammen und wir sitzen gemeinsam vor dem Modell, schieben rum, skalieren neu und spielen die Möglichkeiten durch. Danach geht es ans Theater und die tatsächliche Umsetzung beginnt. Die gleiche Herangehensweise habe ich bei der Entwicklung der Kostüme. Ich lasse mich inspirieren von der Mode und ihrer Geschichte, vom Tagesgeschehen und von Formen und Farben, die mir im Alltag und in Büchern begegnen. Und diese Gedanken und Recherchen versuche ich dann, an den Körper, seine Form und Bewegungen anzupassen.

Was ist denn für die kommende Zeit geplant?

Ich werde mir endlich wieder einmal die Zeit nehmen, szenografisch zu forschen – etwas, das ich schon ganz lange machen möchte, aber für das ich seit dem Diplom keine Zeit mehr hatte. Ich vermisse die Freiheit, sich einfach einmal ein halbes Jahr lang Zeit zu nehmen, einen Aspekt anzuschauen, sich wirklich einem Projekt zu widmen, ohne direkt eine Abgabe oder ein künstlerisch verwertbares Produkt daraus machen zu müssen. Genau das habe ich in der kommenden Zeit vor. Zu überprüfen, was Szenografie gerade für mich bedeutet. Wo liegen spannende Schnittpunkte zwischen darstellender und bildender Kunst? Diese Arbeit soll eine szenografische Forschungsreihe werden und ich versuche, sie so lange wie möglich weiterzuentwickeln. Im Juni gehe ich dafür nach Tirol auf die *medienfrische*-Residency. Und danach werde ich die Arbeit fortsetzen und im Herbst in Wien zeigen. Im kommenden Winter und Frühjahr geht es dann weiter mit Theaterproduk-

tionen und zwei Performances. Diese Projekte sind in Wien und Barcelona geplant und befinden sich schon in der Entstehungsphase.



© Larissa Kramarek

Will Will | 2015

Atelierhaus Akademie der bildenden Künste Wien



© Kerstin Schomburg



© Kerstin Schomburg



© Kerstin Schomburg

The Sense of Belonging | 2022

Schauspiel Hannover



Geleemann, die Zukunft zwischen meinen Fingern | 2020  
Werk X Petersplatz Wien



© Andrea Klem



© Andrea Klem

Über die Kunst sich tot zu stellen | 2020  
Max Reinhardt Seminar Wien

# Silvester Kreil

\*1992 in Wien, lebt und arbeitet in Wien. Silvester Kreil absolvierte eine höhere Schule für Produkt- und Modedesign (*Schloss Hetzendorf*), ist ausgebildeter Hutmacher/Modist und beendete 2020 mit einem Master-Degree das Studium der *Architektur* an der *Akademie der bildenden Künste Wien*. Längere Aufenthalte in Mailand und Chicago.

Bis 2021 war er Teil der Redaktion von *dérive – Zeitschrift für Stadtforschung* und des Festivalteams von *urbanize!*; er ist außerdem tätig in den Bereichen Fotografie, Möbel- und Produktdesign, Architekturtheorie und raumforschende Performances.



In seiner Arbeit untersucht er die Parameter der räumlichen Verteilung, die verborgenen politischen und finanziellen Prozesse der Architekturproduktion und alternative Ansätze dazu. Weiters interessieren ihn die Potenziale von kollektiv nutzbaren Installationen und Raumobjekten. Seine Projekte wurden unter anderem im *Wien Museum*, im *Architekturzentrum Wien* und in der *Hauptbücherei Wien* ausgestellt.

[rethink.totale.sk](http://rethink.totale.sk)

Vor deinem Architekturstudium an der Akademie hast du eine Ausbildung zum Hutmacher absolviert und eine Kollektion an Hüten entworfen. Welche Überlegungen liegen diesen Arbeiten zugrunde?

Diese Werkserie ist schon ein wenig älter. Das Konzept damals war, dass diese Hüte nicht unbedingt nur Hüte sein sollen. Vielleicht sieht man auch bereits ein wenig den Weg in Richtung Architektur, weil sie skulptural und räumlich einnehmend sind. Sie behandeln zudem die Thematik, dass man heutzutage im Stadtraum überall beobachtet werden kann, dass es eigentlich nicht mehr möglich ist, sich von der ständigen Kommunikation und den omnipräsenten Werbebannern abzukapseln. Als ich die Kollektion entworfen habe, hatte ich eine nicht ganz ernst gemeinte dystopische Grundhaltung. Ich wollte ein pointiertes Mad-Max-Feeling evozieren, so als würde die Welt auseinanderbrechen und als würden sich die Menschen noch stärker in ihre individualistischen Lebensentwürfe zurückziehen – die Hüte sollten symbolisch ihre „Schutzrüstung“ darstellen. Rein handwerklich ging es mir darum, Traditionelles weiterzuentwickeln, möglichst viele Materialien, die nicht unbedingt typisch für die Hutmacherei und Modisterei sind, zu einem neuen, homogenen Material zu verschmelzen.

In deiner Arbeit beschäftigst du dich unter anderem mit der Frage, wie Raum von Menschen genutzt wird und welche Potenziale es gibt, sich diesen anzueignen. Was interessiert dich an dieser Fragestellung?

Ich glaube, das kommt aus dem Architekturstudium, da designt man zumindest am Anfang sehr viele große, außergewöhnliche Projekte, die jedoch aufgrund von finanziellen, aber auch konzeptionellen Aspekten in der realen Welt utopisch bleiben würden. Es ist ja auch gut, dass man sich während des Studiums austoben kann, man sollte aber nie vergessen, den Fokus auf die zu legen, die den Raum im Endeffekt nutzen. Ich habe spätestens während meines Masterstudiums gemerkt, dass die Frage, was Menschen mit dem Raum, der ihnen zur Verfügung gestellt wird oder den es bereits gibt, anfangen, eigentlich viel spannender ist. Darauf folgte die Frage, wie und von wem Raum eigentlich produziert

wird, welche Mechanismen im Hintergrund ablaufen und vor allem, welche politischen Aspekte mit hineinspielen. Denn es gibt praktisch keinen Raum, der nicht irgendwie politisch ist. Natürlich stellt der öffentliche Raum das Hauptkampfgebiet dar, weil er erstens zugänglich ist und zweitens – im besten Fall – mehrere Leute betrifft. Die Frage ist insofern auch deshalb relevant für mich, da ich ja selbst Stadtbewohner bin und täglich sehe, wie immer mehr Raum kommerzialisiert wird. Und da ich neben meinem Studium bei *dérive* in der Stadtforschung gearbeitet habe, konnte ich mich diesen Themen glücklicherweise auch beruflich nicht entziehen. Gerade jetzt, wo mehr und mehr Raum der Öffentlichkeit entzogen wird, muss man sich fragen, wie man dem entgegenwirken kann. Und das im besten Fall kollektiv – historische wie auch aktuelle Beispiele gibt es ja –, denn als Einzelne\_r hat man Schwierigkeiten, etwas zu bewirken.

Sind aus dieser Fragestellung konkrete Projekte entstanden?

Ja, ausgehend von meiner Masterthesis *Architects in the Neoliberal Age* (2020) hat sich in den letzten eineinhalb Jahren eine mittlerweile sehr umfangreiche Webplattform entwickelt. Auf dieser finden sich Interviews mit und Texte von internationalen Akteur\_innen, mit denen ich die Frage, wie man im neoliberalen Zeitalter Architektur produzieren kann, diskutiere. Abseits davon haben mein Kollege Max Klammer und ich wieder Lust, vermehrt im öffentlichen Raum aktiv zu werden und temporäre, physische Installationen zu entwickeln. Max hat eher einen konstruktiven und ich eher einen politischen Hintergrund – es gibt also ein gutes Spannungsfeld zwischen uns. Man darf gespannt sein – unsere nächste Installation ist gerade am Entstehen und wird vermutlich im Sommer 2022 in Wien zu sehen sein.

Zu Beginn des Programmjahres hast du gesagt, du würdest die Zeit im Studio gerne nutzen, um handwerklich und dreidimensional zu arbeiten. Ist dir das gelungen?

Bisher habe ich dieses Jahr vor allem mit Fotografie gearbeitet, habe diese Frage, wie man sich im Kollektiv Raum zurückerkämpfen kann, aber definitiv immer noch im Hinterkopf. ►

Das ginge im Aktivistischen etwa über Besetzungen, ich denke aber, dass das auch noch anders und mehr ins Spielerische gehen könnte. Ein Ansatz ist, Dinge zu entwickeln, die schon im kleinsten Raum beginnen können, um dann immer größer zu werden – modulare, raumgreifende Möbelskulpturen zum Beispiel.

Formal beschränkst du dich nicht auf ein Medium und arbeitest interdisziplinär, wie man an deinen Materialcollagen sehen kann; zuletzt ist die Fotografie mehr in den Fokus getreten. Wie würdest du selbst deine Arbeitsweise beschreiben?

Am besten zusammenfassen kann man meine Arbeitsweise dadurch, dass ich versuche, mit möglichst vielen Medien zu arbeiten, um so eine Vermischung aus wissenschaftlicher Arbeit, „klassischer“ journalistischer Recherche und der künstlerischen Seite zu ermöglichen. Ich nehme diese Rolle als Generalist bewusst an und will mich in keinem Bereich zu tiefgehend spezialisieren. Fotografie ist etwa schon lange eines meiner Werkzeuge, und ich habe während des Studiums an der Akademie die Möglichkeit genutzt, für ein Semester in der Fotoklasse zu studieren. Technisch hat mir das gar nicht so viel gebracht, aber die dortige Herangehensweise an künstlerisches Arbeiten hat mich sehr beeindruckt. Seither verstehe ich Fotografieprojekte als eine wesentlich komplexere und umfangreichere Möglichkeit, Sachverhalte darzustellen und greifbar zu machen – abseits bloßer Momentaufnahmen. Bei der Serie *RIC 0-7* (2020) geht es allerdings erstmal nur um die für mich sehr ästhetischen Merkmale von Kunststoffmaterialien. Die Fotos zeigen zum Beispiel eingepackte Enzis, die aber nicht gleich als solche erkannt werden. Bei den Fotografien aus dieser Serie spielt das bewusste Begehen und Beobachten der Stadt eine große Rolle. In gewisser Weise recycle ich den Kunststoff und seine Ästhetik nicht auf dem gewöhnlichen Weg, sondern deute das gefundene Material um und halte es fotografisch fest.

Aktuell arbeitest du an einem größer angelegten Projekt über die sogenannten „Nisko-Transporte“ – ein Projekt, das zu Beginn des Nationalsozialismus geplant, aber nicht umgesetzt wurde.

Was kannst du darüber erzählen?

Ich bin tatsächlich schon vor Jahren auf die „Nisko-Transporte“ gestoßen, das war während meines Gastsemesters in der Fotoklasse. Als „Nisko-Transporte“ werden die ersten von Wien und Tschechien ausgehenden Deportationen der jüdischen Bevölkerung im Zweiten Weltkrieg bezeichnet. Dabei handelte es sich um die Vorhut für ein Vorhaben, das kurz nach Beginn der deutschen Besetzung Polens im Jahr 1939 auf die Schaffung eines riesigen „Judenreservates“ in Ostpolen abzielte. Dorthin sollten möglichst alle Jüdinnen und Juden aus Deutschland, Österreich und anderen besetzten Gebieten deportiert werden. Ich dachte immer, dass ich relativ gut informiert bin, weil ich in meiner Schule acht Jahre lang sehr viel zu diesem Thema erfahren durfte, davon hatte ich aber noch nie gehört. Neben einem 2012 veröffentlichten Buch gibt es auch erst seit 2019/2020 im Rahmen größer angelegter Forschungsprojekte des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstands eine breitere und sehr wissenschaftliche Auseinandersetzung damit. Ich finde es spannend zu untersuchen, wie man so ein komplexes und erschütterndes Thema künstlerisch darstellen, sichtbar und greifbarer machen kann. Wie kann man etwas darstellen, das sich nicht physisch manifestiert hat? Letztlich wurden der „Nisko-Plan“ und das „Judenreservat“ nicht umgesetzt. Bis heute gibt es eigentlich keine sichtbaren Spuren davon, nichtsdestotrotz ist es ein Thema, das Sichtbarkeit verlangt. Durch den Russland-Ukraine-Krieg verschiebt sich auch die Fragestellung des Projektes bzw. kommt eine neue Ebene hinzu. Was genau das bedeutet, kann ich noch nicht sagen. Ist jetzt der richtige Zeitpunkt, dorthin zu fahren? Andererseits ist vielleicht gerade jetzt der richtige Zeitpunkt dafür. Ich plane jedenfalls, in den kommenden Monaten nach Ostpolen zu fahren, um dort zu fotografieren.



© Luise Reichert

Paradigma | 2012

Thermoplastischer Kunststoff, freihand geformt | 80 x 20 x 20 cm



© Silvester Kreil

RIC 0-7 | 2020

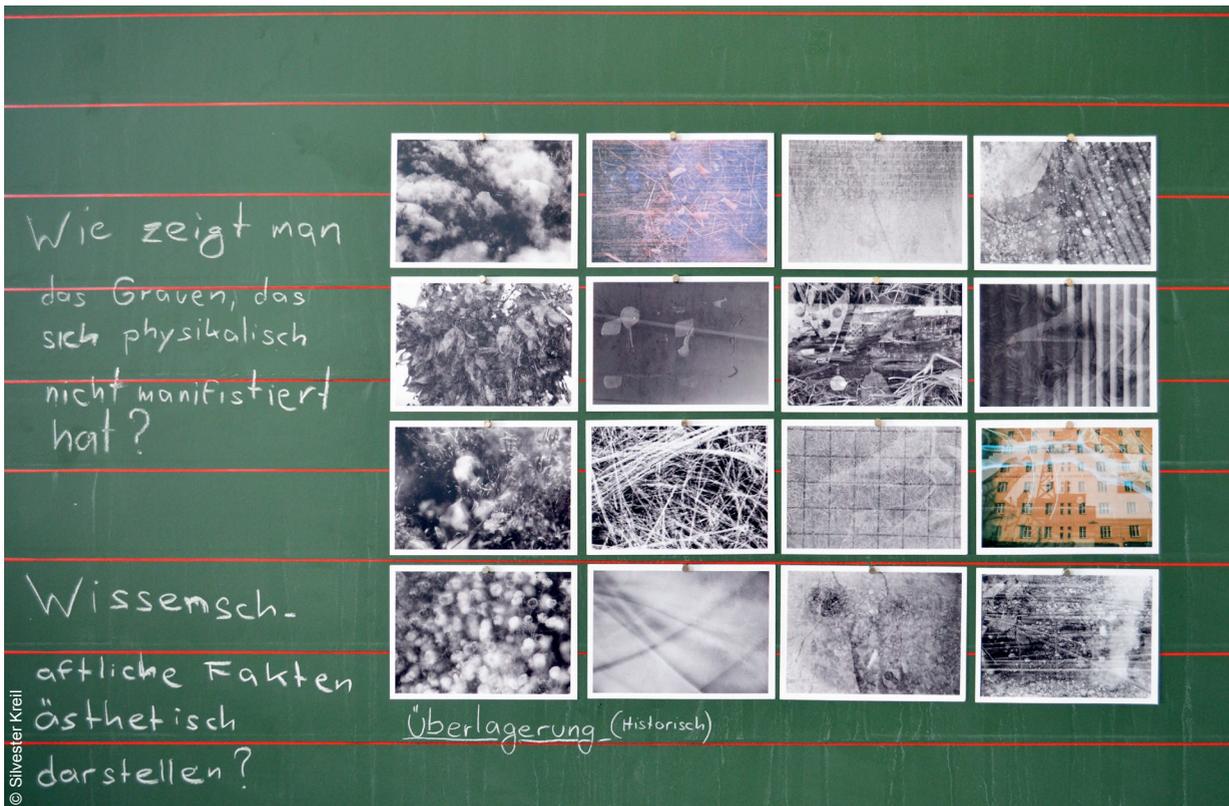
Digitalfotografie | 140 x 90 cm



© Silvester Kreil

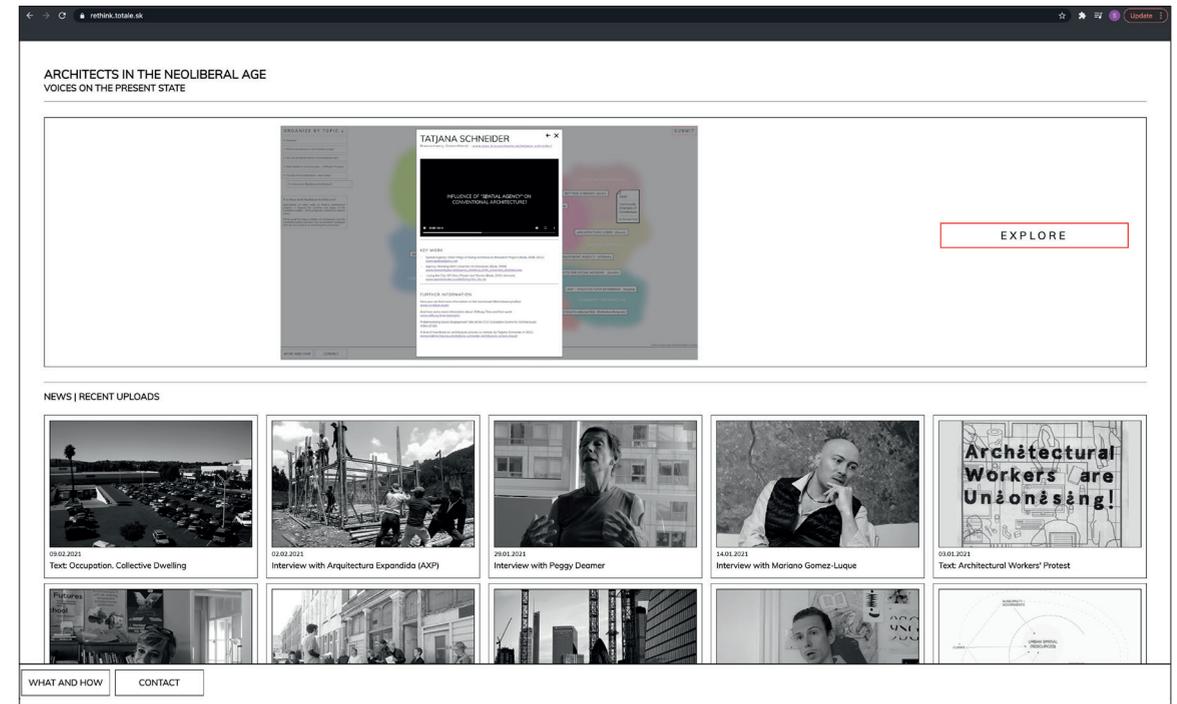
© Silvester Kreil

Nisko | research mapping | 2022



© Silvester Kreil

Nisko | research mapping | 2022



Architects in the Neoliberal Age | 2019 – fortlaufend  
Recherche-/Interviewprojekt | Screenshot von rethink.totale.sk

# Anne Schartmann

\*1992 in Stuttgart, lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte *Szenografie* an der *Akademie der bildenden Künste Wien* bei Anna Viebrock. 2021 schloss sie ihr Studium mit der Diplomarbeit *wir lassen uns nicht gesagt sein* mit Auszeichnung ab.



Seit 2017 realisiert sie eigene Bühnen- und Kostümentwürfe in den Bereichen Tanz, Theater und Performance, wie zum Beispiel in den Stücken *Haus gebaut*, *Kind gezeugt*, *Baum gepflanzt* (Kollektiv *saft*, 2019, *Kosmos Theater Wien*) und *Kostüme der Müdigkeit* (Kollektiv *saft*, 2019, Fabriktheater Zürich). Durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstler\_innen und Kollektiven der freien Szene entwickelte sie ihr Interesse für kollektive Rechercheprozesse und ortsbezogene Installationen, in denen sie auch selbst als Performerin auftritt.

Du hast bisher vor allem Projekte in der freien Theaterszene umgesetzt. Wie kam es dazu?

Ich bin da so reingestolpert durch Bekannte und meinen Freundeskreis. Was ich daran spannend finde, ist die kollektive Arbeit – etwas, das, glaube ich, viele Menschen am Theater interessiert. Es ist mir wichtig, mit einer Gruppe zusammenzuarbeiten, mit der man sich gemeinsam mit einem Thema auseinandersetzt. Auch mal gemeinsam kocht, gemeinsam Tage miteinander verbringt. Das ist im freien Theater doch stärker ausgeprägt. Ein Kollektiv, mit dem ich in Zürich und Wien zusammengearbeitet habe, ist das feministische Performance- und Theaterkollektiv *saft*. Daneben entsteht auch Neues: Es gibt immer wieder einmal die Idee, noch ein Kollektiv zu gründen oder in Gruppen, Duos oder Trios zusammenzuarbeiten – das ist ganz offen.

Die Projekte, an denen du mitgewirkt hast, haben meist einen gesellschaftspolitischen Anspruch. Suchst du dir die Projekte gezielt in diese Richtung aus?

Ich suche sie mir nicht explizit aus, aber sie sind mir sehr wichtig. Theater ist etwas sehr Gesellschaftliches und Politisches, es funktioniert über Momente der Kommunikation. Allein durch die Situation, dass man mit vielen Menschen in einem Raum ist, kann man sehr viel verhandeln.

In deiner szenografischen Arbeit interessierst du dich für Räume außerhalb des Theaterkontexts bzw. für non-traditionelle situative Gegebenheiten. Wie zeigt sich das in deinen Projekten?

An meiner Arbeit interessiert mich, dass ich den Raum neu denken muss und nicht von einer Guckkastenbühne, die von vorne angeschaut wird, ausgehe. Räumlich gesehen zeigt sich das, indem ich versuche, den ganzen Raum wahrzunehmen und die klassische Aufteilung des Theaterraumes zu brechen. Es macht mir Spaß mit Situationen zu arbeiten, die ich nicht kenne. Aktuell arbeite ich etwa an einem Jugendtheaterprojekt mit dem Titel *The Pleasure of Shame* im *Dschungel Wien*. Bei diesem Projekt haben wir die Tribüne entfernt und das Publikum sitzt auf

der Bühne. Das ergibt eine ganz andere Situation: Die Schauspieler\_innen haben dadurch mehrere Spielrichtungen und die Möglichkeit, zwei, drei Sachen gleichzeitig zeigen zu können.

Woher kommt dein Interesse an Stadtplanung und Spielorten wie dem öffentlichen Raum?

Es geht darum, aus der Bubble herauszutreten und andere Leute anzusprechen. Stadtraum ist etwas, das mich ein bisschen verfolgt. Als Szenografin frage ich mich natürlich, wie man Räume bespielen, wie man diesen Raum „Stadt“ bespielen kann. Welche Möglichkeiten gibt es, diesen gemeinsamen Raum außerhalb unseres schnellen Alltags zu erleben? Wir alle gehen durch und leben in dieser Stadt. Ich träume von einem Stück, in dem man mit vielen Menschen die ganze Zeit nur durch Wien geht, diese Stadt begeht, sie in einem unbekanntem Rhythmus wahrnimmt und sich den öffentlichen Raum zu eigen macht.

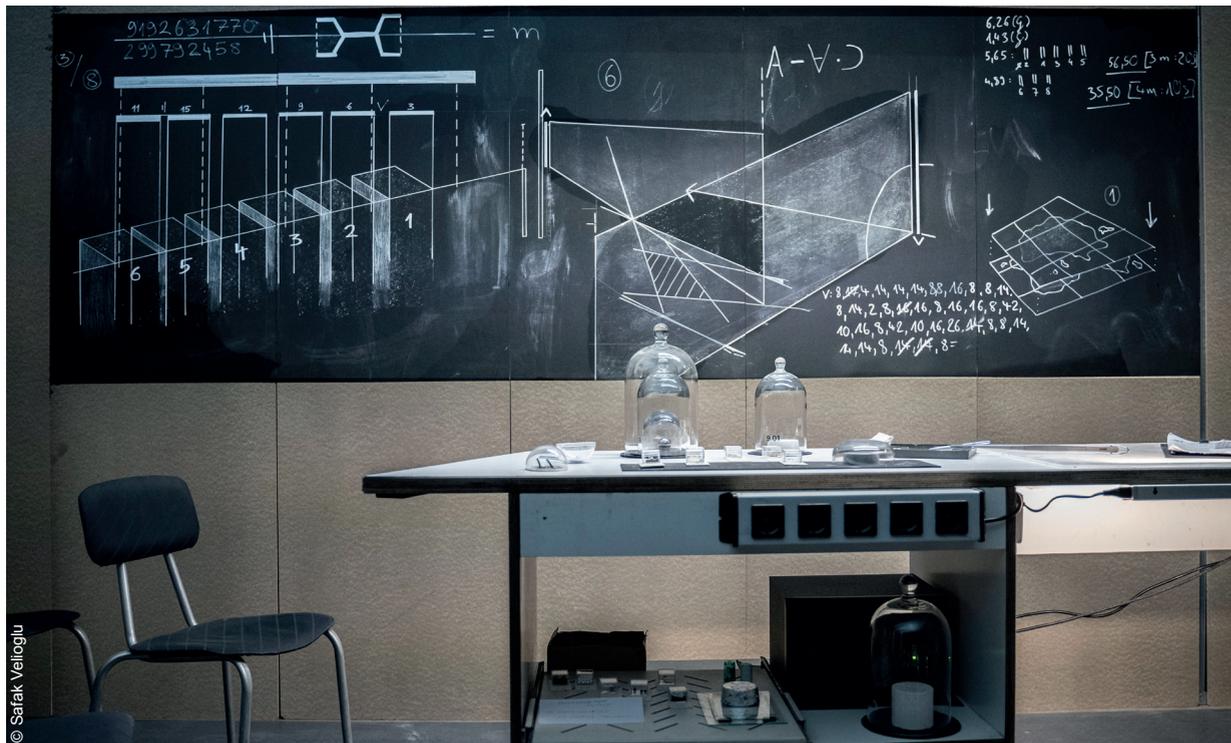
Zum Teil bist du auch als Performerin in einem Stück involviert, also in einer ganz anderen Rolle. Schärft diese Doppelposition den Blick für die jeweilige andere Aufgabe?

Ich glaube, ich kann das gar nicht so genau unterscheiden. Ich gestalte Bühnen oder Räume immer so, als ob ich mich darin bewegen würde. Deswegen fühle ich mich, glaube ich, auch Orten wie einem Feld, einer Garage, einem kleinen Raum oder einer kleineren Bühne näher, weil ich diese körperlich erfassen kann. Und es interessiert mich, Objekte zu entwerfen, die ich direkt bespielen kann; eine große Holzkiste wird dann zum Beispiel zum Saiteninstrument, das ich erfinde und spiele.

Was hast du in der kommenden Zeit geplant?

Ich bin bald auf einer Residency in Tirol, beim *medienfrische*-Festival. Ich habe dafür ein sehr besonderes „Alpenhuhn“ erfunden, das man dann dort erspüren können wird. Zudem nehme ich im Sommer an einem noch recht jungen Festival mit dem Titel *Unter dem Pflug der Zeit* im Kosovo teil, das mit sehr wenigen Mitteln veranstaltet wird, was ich ganz spannend finde. ►

Durch die geringen finanziellen Mittel wird man erfinderischer und arbeitet mit dem, was da ist: Die Straße wird zur Textfläche, der Stall zum Schiff der Argonauten und das große Stoffbanner zum Segel. Und dann schreibt man halt mit der Kreide Texte auf die Straße zwischen zwei Dörfern und trägt das Segel von Ort zu Ort. Das ist auch eine sehr physische Erfahrung.



Ausbreitung Variabel | 2019

Eine Inszenierung der Opern-Kompanie Novoflot | Begehbare Installation: Anne Schartmann | Haus der Statistik, Berlin



Echitecture | 2016

Eine Zusammenarbeit des Klangforum Wien und dem Fachbereich Szenografie an der Akademie der bildenden Künste Wien  
Begehbare Installation: Anne Schartmann, Signe Pallesen | Atelierhaus Akademie der bildenden Künste Wien



© Bettina Frenzel

Haus gebaut, Kind gezeugt, Baum gepflanzt | 2019

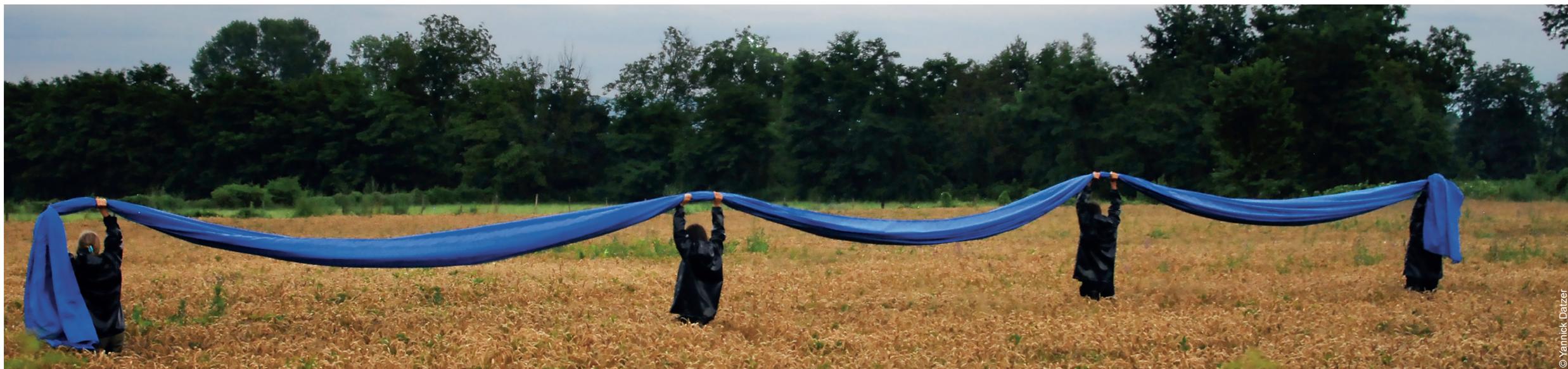
Inszenierung: *saft* - Feministisches Performance- und Theaterkollektiv | Bühne: Anne Schartmann | Kosmos Theater, Wien



© Christian Glaus

Kostüme der Müdigkeit | 2019

Inszenierung: *saft* - Feministisches Performance- und Theaterkollektiv | Kostüme: Anne Schartmann | Fabriktheater Zürich



© Yannick Datzler

Medea. Spiel | 2019

Interventionen im Rahmen des Festivals *Unter dem Pflug der Zeit* | 7.–13.7.2019 | Kosovo

# Julian Turner

\*1985 in Hamburg/Deutschland, lebt und arbeitet in Wien. Studium an der *Akademie der bildenden Künste Wien*. Ausstellungen in Wien, Brüssel, Düsseldorf, Lüneburg, Klagenfurt, Kopenhagen, Rotterdam, Berlin und anderswo.



Julian Turner wurde unter anderem mit dem *Kapsch Contemporary Art Prize* (2017) und dem *Startstipendium für Bildende Kunst des Bundeskanzleramts Österreich* (2018) ausgezeichnet. Er ist Mitbegründer des Kunstraums *Bar du Bois*, der seit 2013 auch als Künstlerkollektiv und Bar auf Wanderschaft als Gast in Institutionen funktioniert.

[www.julianturner.org](http://www.julianturner.org)

Du selbst sagst, dass du in deiner Arbeit zwei Strategien verfolgst: das Sammeln und das Machen. Was also sammelst du und was machst du daraus?

Ich sammle Referenzen zu allen möglichen komischen Dingen. Es muss nur interessant für mich sein, wobei Humor auch eine Rolle spielt. Und dann mache ich aus einem Konglomerat an gesammelten Dingen bestimmte Arbeiten. Es sind zwei temporale Modi: Das Sammeln passiert permanent und ist eine langfristige Geschichte, zu einer konkreten Arbeit wird es hingegen ganz schnell.

Bleiben wir beim Sammeln. Du sammelst Sachen aus dem öffentlichen Raum, du bedienst dich bei anderen Künstlern. Was muss denn ein Sujet haben, damit es dein Interesse erweckt?

Ich glaube der Kern ist, dass es aus der Zeit oder aus der Mode gefallen ist, vielleicht schon immer missglückt war oder irgendwie ein bisschen off ist. Eine Werkserie hat etwa Werbesujets von Imbissbuden zum Thema. Diese Sujets tauchen auch als Abreibe-Bögen auf, und darum waren sie so universell verbreitet. Mir ging es hier auch um eine visuelle Etymologie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Denn diese Line-Art der 1960er-Jahre hat sich ja mindestens 30 Jahre lang gehalten, ohne dass sie überholt gewesen wäre.

Daneben baust du auch größere Objekte wie Züge oder ein Vaporetto nach, mit ganz einfachen Materialien. Was bedeutet dieses So-tun-als-ob?

Das ist ein fast tautologisches „So reicht's, weil es gut genug ist“. Wenn es gut genug ist, dann erfüllt es seinen Zweck. Fake it till you make it. And I fake it when I make it. In Details, in Handschrift, in Materialkleinigkeiten. Es soll völlig unironisch etwas in den Vordergrund rücken, damit es ins rechte Licht gestellt wird. Das sind Dinge, die nicht die richtige Aufmerksamkeit erfahren haben. Darum muss ich sie noch einmal im Ausstellungsraum nachbauen.

Inwiefern spielt Design eine Rolle in deinen Arbeiten?

Natürlich geht es immer auch um die Frage, was Design kann und was Design sein will, und um die Frage, was ich will. Oft geht es mir aber eher darum, das schlecht zu machen. Wo Design etwas gut machen will, mache ich es lieber liebevoll und gut gemeint, aber nicht so gut. Dafür das ganz bewusst.

Ich hätte das jetzt genau umgekehrt gesehen, nämlich dass du vermeintlich minderwertiges Design in hochwertige Kunst ummünzt.

Ja, dem stimme ich zu. Aber wir reden hier von zwei verschiedenen Designbegriffen, nämlich von dem, was alles Design ist, und von dem, was Design-Fans als Design betrachten. Das ist ganz ähnlich bei Kunst, wo ja auch die Nicht-Kunst-Menschen einen auratischen, fast religiösen Begriff von Kunst als was sehr Erbauliches haben, aber dafür alles, was ihnen nicht gefällt, als keine Kunst erachten. Bei Kunst-Menschen ist es genau umgekehrt: Alles ist Kunst, obwohl man weiß, dass es ganz viel langweilige und schlechte und dumme Kunst gibt.

Ist Autorenschaft relevant für deine Arbeit?

Überall und immer. Ich lasse auch nie produzieren, zumindest ganz selten. Es wird jeder Blödsinn selbst gemacht bei mir. Und dann ist noch jede Ecke mit einer komischen Signatur versehen.

Treibst du ein Spiel mit der Definitionsmacht von Kunst oder ein Spiel mit der Betrachtlerin, dem Betrachter?

Eher mit den Betrachtenden. Das Spiel mit der Definitionsmacht von Kunst wäre fad, denn das ist ausgespielt. Gerade bei diesen ganzen Räumen, die ich baue, ist das natürlich etwas, wo die Betrachter\_innen sich wiederfinden oder ihre eigenen Referenzen einbringen. Wenn sie die billigsten Materialien gar nicht verstehen, gar nicht erkennen, dann macht mir das Spaß.

Du denkst in den Arbeiten sehr humorvoll über den Kunstbetrieb und dessen Strukturen nach, etwa mit der *Bar du Bois*, die du gemeinsam mit einem Kollegen 2013 am Bauernmarkt aufgesperrt hast und die ihr ohne fixe Location immer noch aktiv betreibt. Welches Konzept verfolgt ihr hier?

Wir sind immer weniger Bar und immer seltener selbst betriebener Ausstellungsraum. Vielleicht wäre das mal wieder an der Zeit. Die *Bar du Bois* tourt als eine Mischung aus Künstler\_innen-gruppe und Kurator\_innenkollektiv durch die Institutionen. Was wir nie gemacht haben, ist, ein Jahresprogramm zu schreiben. Wir haben daher auch nie eine langfristige Förderung bekommen. Für uns war es wichtig, spontan sagen zu können, dass wir jetzt eine Ausstellung machen wollen oder dass wir jetzt keine Ausstellung machen wollen. Die *Bar du Bois* ist eher ein künstlerischer Prozess, ein bisschen kollektiv. Wir pflegen eigentlich einen sehr respektlosen Umgang mit der Kunst. Sie muss etwa immer praktisch funktionieren. Oder wir sammeln einfach nur Arbeiten ein, die dann nicht so gezeigt werden, wie die Künstler\_innen sich das vorstellen würden, etwa klassisch auf 1,5-Meter-Hängung, sondern das wird dann wieder in was anderes hineinverarbeitet. Im kommenden Herbst haben wir noch eine große Sache im Rahmen der Gruppenausstellung *Loving Others* im Künstlerhaus geplant, wo es nur um kollaborative Modelle der Kunstproduktion geht.

Dieser Ansatz, den du hier beschreibst, ist eigentlich auch auf deine eigenen Arbeiten umzulegen, oder?

Ja, das ist komplett gleich. Der Unterschied ist, dass ich privat ein alter Mann bin, dem es irgendwie immer um das 20. Jahrhundert geht. Und die *Bar du Bois* erforscht mehr zeitgenössische Subkultur.



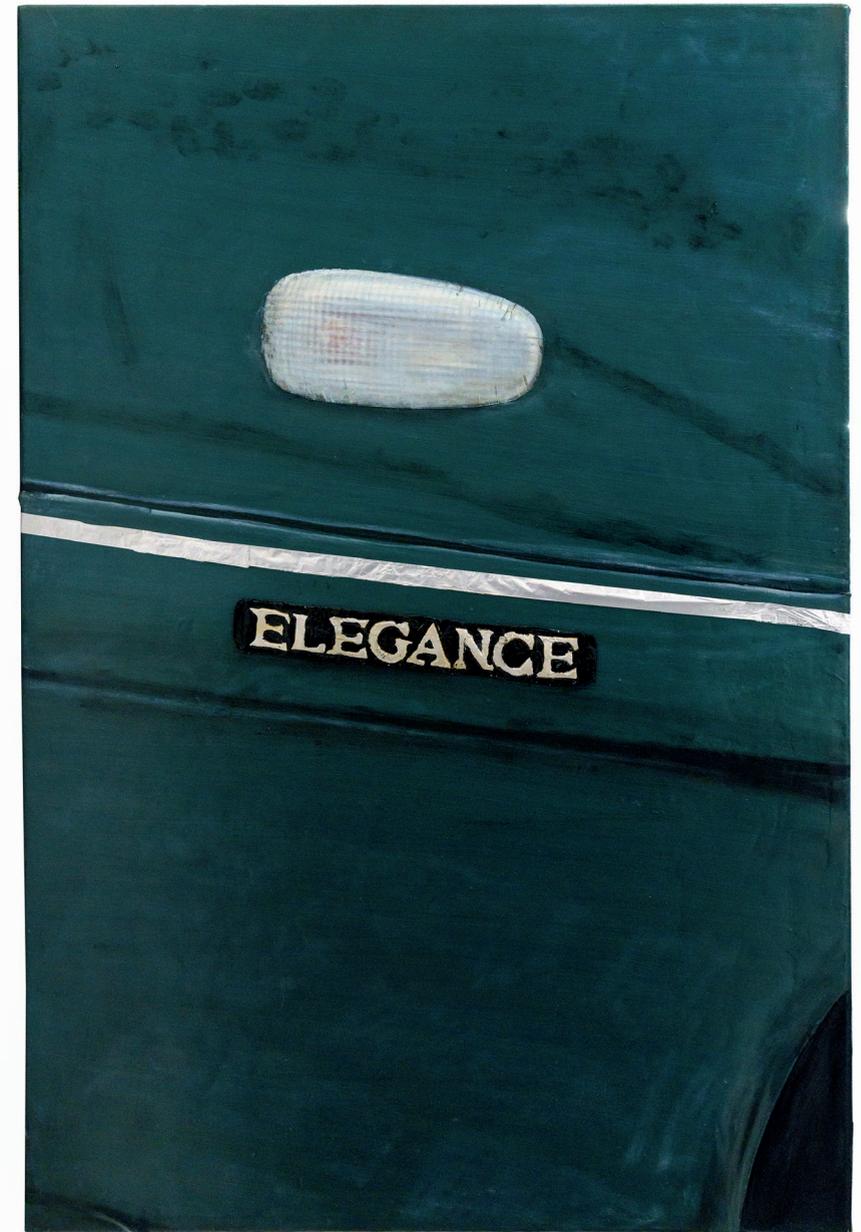
Corridor Shrine (Detail) | 2017  
Mischtechnik | 115 x 111,5 x 111,5 cm



Exkursion | 2017  
Mischtechnik | 230 x 180 x 160 cm | Installationsansicht *Warum nicht* | 10.11.2017–11.3.2018 | mumok



House of Flowers (Detail) | 2019  
 Installationsansicht Zone 1 | 26.9.–29.9.2019 | Viennacontemporary



Teal Elegance | 2022  
 Öl, Acryl, Lack, Papier, Aluminiumfolie auf Leinwand | 80 x 54 cm

# Ondrej Zoricak

Ondrej Zoricak studied *painting* with Daniel Richter at the *Academy of Fine Arts Vienna*.



Although his main subject is contemporary painting, he also experiments and deals with art installations, 3D objects as well as design. The focus of his interest is the themes from the fields of Gestalt and mysticism, especially in the Vedic, Sufi, shamanistic and psychoanalytic context.

[www.zoricak.com](http://www.zoricak.com)

You're working on an ongoing series of large-format paintings entitled *Gestures* (2020–) in which brush strokes are the main focus. Can you explain what this is about?

I started to work on this series during the first lockdown of the pandemic. This was a time of separation, of separation from family, friends and hobbies I like to do. So that's carried over to these paintings. I was thinking about the different ways of separation, while reading some works by psychoanalysts like Sigmund Freud and Jacques Lacan. Formalistically, as you already mentioned, the main element in these paintings is the brushstroke, which is a main component in constructing a painting.

I find these works quite self-referential: painting is referred to as an object in the form of a brush stroke that is placed on pedestals, on a shelf or is free flowing. Why do you present these brushstrokes in this way?

A painting is generally constructed and composed of many brushstrokes; depending on the painting, it can be thousands of them. In my paintings, I objectify some of the brushstrokes by elevating them from the background and oversizing them. By placing them in a harmonious architectural space, I create a contrast between the calm space and the individual turbulent brush strokes. This juxtaposition might create the illusion of separateness. The overblown brush strokes here represent the ordinary human ego, which gives us a sense of separate identity, separate consciousness. The ego separates our individual consciousness from the universal consciousness. The very function of the ego is separation. It always feels that one must be superior to the other.

These works obviously refer to surrealism in their appearance. Why is that?

Surrealism is based on the exchange and juxtaposition of images grounded in reality versus the unconscious and/or irrational. I source the inspiration for my art in psychoanalysis, dreams and altered states of consciousness in order to reveal the hidden depths of the unconscious mind and show the predominant meaning of an individual's psychic life.

You yourself stated that you are interested in Vedic, Sufi and shamanistic contexts. How would you say this shows in your body of work?

This statement was more related to a previous work of mine. I had a solo exhibition called *Samsara* (2015) which is a Sanskrit word describing the circle of life and death. This stems more from the Vedic philosophy, from Hinduism. They imagine the concept of being born and reborn as an endless circle which they try to break from with nirvana. They perceive life as a place where there's a lot of suffering, so, simply said, they try to get out of it. In *Samsara* I exhibited mostly objects, and also installations, where the carrying material were magnets and a magnetic force, such as in *Drawn by Magnetic Field* (2015) and *Merry-go-round* (2015), which is a ready-made bench I got from the Viennese magistrate. In the middle of this ready-made object was a pot of ferrofluid that reacts to the magnetic field, created by a set of magnets underneath the pot. As it was turning very slowly, these magnets reacted to the ferrofluid on the surface, creating images and spikes.

You also created a series of wall objects entitled *Life of a Geometric Rustication* (2015/16). What are these objects about?

These objects are inspired by the rustication of facades. I was very fascinated by the old Viennese architecture when I came to live here, and I got inspired by the plasticity of the facades of the historical buildings. For my works I copied the form of the rustication, made a frame out of it and later exhibited it in the gallery. So I sort of brought in an element of external architecture to the interior of the building. My current series of paintings, in a way, also refers to these objects, to their composition and form. While these concrete objects have a convex shape and are very plastic, the paintings try to follow the form with diagonals coming from the edges and a one-point perspective where these diagonals meet in the middle. I had an artistic break between these two series. When I got back to painting, which I initially studied, I wanted to connect these two series so that it didn't look like it was the work of two different artists. ▶

Before you studied at the academy, you studied at the technical university in Slovakia. In previous works you used materials like concrete and glass. Would you say this education has influenced your work?

In Slovakia I started to study production design; after one year, I switched to painting. Painting-wise it influenced me, for sure, because there is a very academic approach of teaching art and you have to master figurative drawing and painting at the beginning. There's almost no freedom in the first two or three years of your studies. We would often get a certain topic or technique from our professor that we had to master in order to really learn to be able to handcraft a painting. In contrast to that, I would say, at the *Academy of Fine Arts Vienna* not so much attention is given to mastering technique; it is rather about free artistic expression and developing your own style. When it comes to materials, I think the reason why I like to work with concrete and glass and architecture is because, as a teenager, I used to work on construction sites every summer, alongside my father, to earn money. So, it's a material that I was familiar with. My father originally wanted me to study architecture, but I wanted to study something more visual. But there is still a connection to building architectural space in my work, also in my new paintings.



Split | from the series *Gestures* | 2021  
Oil on canvas | 140 x 180 cm



© Manuel Carreon Lopez

Acting Out | from the series *Gestures* | 2021  
Oil on canvas | 140 x 180 cm



© Manuel Carreon Lopez

One Thought Away | from the series *Gestures* | 2021  
Oil on canvas | 140 x 180 cm

# Impressum

Diese Publikation erscheint im Rahmen des  
Akademie Studio-Programm 2021/22  
Atelierförderprogramm für Absolvent\_innen der Akademie der bildenden Künste Wien  
August 2021 – September 2022

Herausgeberinnen:

Ingeborg Erhart, Vizerektorin Kunst | Lehre  
Barbara Pflanzner, Programmleitung

Interviews und Redaktion:

Barbara Pflanzner

Inhalte Profilsseiten:

Künstler\_innen

Deutsches Lektorat:

Andrea Schellner

Englisches Lektorat:

Mý Huê McGowran

Grafik & Satz:

Juliana Melzer

Druck:

Wilhelm Bzoch Ges.m.b.H.  
Wienerstrasse 20  
2104 Spillern

Copyright:

© Akademie der bildenden Künste Wien,  
Vizerektorat für Kunst | Lehre, 2022  
Sofern nicht anders angegeben:  
Künstler\_innen und Fotograf\_innen

Alle Rechte vorbehalten, das Recht auf Reproduktion in Teilen,  
im Ganzen oder einer anderen Form inbegriffen.

Creative Cluster  
Viktor-Christ-Gasse 10  
A-1050 Wien  
[www.creacluster.com](http://www.creacluster.com)

Akademie der bildenden Künste Wien  
Schillerplatz 3  
A-1010 Wien  
[www.akbild.ac.at](http://www.akbild.ac.at)

