



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen.
Architekt*Innen in Wien im Grenzbereich zur bildenden Kunst“

Verfasserin

Bianca Gamser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

HR Dr. Werner Kitlitschka

Danksagung

Zunächst möchte ich mich bei Herrn HR Dr. Werner Kitlitschka für die Betreuung meiner Diplomarbeit sowie bei meinen Interviewpartnern Jakob Dunkl, Marie-Therese Harnoncourt, Barbara Holub, Michael Obrist, Paul Rajakovics, Michael Rieper und Jan Tabor bedanken, die bedeutende Impulse zur vorliegenden Untersuchung beisteuerten und für die Zurverfügungstellung von Bildmaterial. Im Besonderen bedanke ich mich bei Lisa Burgdorf, Maria Eberhardt, Ines Fritz, Marlene Fussi, Mario Gamser, Wieland Paul Geens, Sebastian Jobst, Elisabeth Lang, Marie-Therese Mitteregger, Anna Resch und Martin Wild für die konstruktive Kritik, instruktive Hinweise und für die generelle Unterstützung. Schlussendlich bedanke ich mich bei meinen Eltern Johann und Stefanie Gamser für ihr Verständnis und Vertrauen in meine Studien.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	5
1.1. Forschungsstand	7
2. THEORETISCHER HINTERGRUND	9
2.1. Zum Raum. Zur Architektur. Zur Theorie ...	9
2.1.1. Simmel. Bachelard. Foucault. Heidegger. Lefebvre. Certeau. Augé.	9
2.1.2. Wiener Manifeste	13
2.2. Zu den Begriffen ...	15
2.2.1. Rauminstallation und Raumintervention	15
2.2.2. Ortsspezifität	23
2.2.3. Partizipation	25
3. ZEITGENÖSSISCHE RAUMINSTALLATIONEN UND RAUMINTERVENTIONEN. ARCHITEKT*INNEN IN WIEN IM GRENZBEREICH ZUR BILDENDEN KUNST	27
3.1. Ein Kategorisierungsversuch ...	27
3.2. Zu den Projekten ...	29
3.2.1. AllesWirdGut Architektur ZT GmbH	31
<i>MEGA Ausstellungsbeitrag (Wien 2002)</i>	32
3.2.2. Caramel architekten zt gmbh	34
<i>Heiße Luft (Wien 2002)</i>	34
<i>Steuerbare Regenwolke (Wien 2004)</i>	35
3.2.3. fattering, orso, rieper	37
<i>add on. 20 höhenmeter (Wien 2005)</i>	38
EXKURS: Eventisierung der Städte	40

3.2.4. feld72 architekten zt gmbh	42
<i>architektenSTRICH</i> © (Wien 2005)	43
<i>CT-map</i> (Wien 2005)	44
EXKURS: Kunst im Außenraum	45
<i>Toronto Barbecue</i> (Wien 2002)	47
3.2.5. querkraft architekten zt gmbh	49
<i>KH den fuß in der tür</i> (Wien 2000)	49
<i>MQ kunstinstallation</i> (Wien 1999)	51
3.2.6. the next ENTERprise – architects ZT GmbH	53
<i>Stadtwind</i> (Wien 2000)	54
3.2.7. transparadiso ZT KG	56
<i>Agentur: paratransdiso</i> (Wien 2000)	57
<i>Indikatormobil</i> (Wien 2004)	58
3.3. Parallelen ...	61
3.4. Ein Eingliederungsversuch in die zeitgenössische Wiener Kunstszene ...	64
4. HISTORISCHER KONTEXT	69
4.1. Gemeinsame Vorbilder ...	69
4.1.1. Barockes Theater und barocke Festarchitektur	70
4.1.2. Das 20. Jahrhundert in Österreich und dem Rest der Welt. 1900 – 1968	72
4.1.3. Wiener Experimentalgruppen	82
4.1.4. Das 20. und 21. Jahrhundert in Österreich und dem Rest der Welt. 1968 – 2012	85
EXKURS: raumlaborberlin	90
4.1.5. Kunst im öffentlichen Raum Wien	91
5. SCHLUSSBETRACHTUNG	93

LITERATURVERZEICHNIS	97
ABBILDUNGEN	115
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	143
APPENDIX	153
Liste Wiener Architekt*Innen ...	153
Interviews ...	161
Interview: fattinger, orso, rieper	161
Interview: feld72	167
Interview: Jan Tabor	169
Interview: querkraft	171
Interview: the next ENTERprise	173
Interview: transparadiso	177
Abstract. Deutsch	
Abstract. English	
Lebenslauf	

1. EINLEITUNG

Bis ins auslaufende 19. Jahrhundert wurde Baukunst als ein Gebiet bildender Kunst begriffen. Die aufkommende Moderne führte nicht zuletzt zu einem Umdenken, was das Verhältnis von Kunst und Architektur betrifft. Dieses wurde infolgedessen mehrfach revidiert beziehungsweise von den unterschiedlichen Akteur*Innen und Strömungen jeweils konträr diskutiert.¹ Bis in die Gegenwart kann kein konstanter Zustand dieser Beziehung mit fließender Grenze festgemacht werden. Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit zeitgenössischen Rauminstallationen und Rauminterventionen Wiener Architekt*Innen, deren Berührungspunkten mit der Kunstproduktion und ihrer Eingliederung in das Feld derselben.

Im Wien der 1960er Jahre schufen zu Kollektiven formierte, als 'Experimentalgruppen'² bezeichnete, Architekt*Innen wie Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co, Zünd Up und einige andere erste Arbeiten im Grenzbereich zwischen Kunst und Architektur. Sie eroberten den Stadtraum mit 'gebauten Visionen', bespielten Ausstellungsräume temporär, schufen 'funktionsfreie Architektur' – eine 'Architektur der Provisorien'. Die damals entstandenen 'Architekturkunstprodukte' waren mit Sicherheit in vielerlei Hinsicht auf zeitgenössische, von Architekt*Innen geschaffene Rauminstallationen und Rauminterventionen einflussgebend.

Aufgrund der großen Anzahl vorhandener Projekte muss zunächst eine Eingrenzung des Forschungsgegenstandes unternommen werden. Wie aus dem Titel '*Zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen. Architekt*Innen in Wien im Grenzbereich zur bildenden Kunst*' abzuleiten ist, beschäftigt sich vorliegende Diplomarbeit primär mit Werken, die einerseits in Wien umgesetzt und andererseits auch von einem Architekturbüro mit Sitz in Wien entwickelt wurden. Neben der örtlichen bedarf es einer zeitlichen Begrenzung. Aufgrund der bereits ausführlichen wissenschaftlichen Aufarbeitung des Schaffens der Wiener Architekt*Innengeneration der 1960er Jahre wird in dieser Arbeit der Fokus auf deren Nachfolger*Innen gerichtet, die etwa seit den 1990er Jahren tätig sind. Schon 1974 sinniert Günther Feuerstein über die Zukunft der Wiener

¹ Vgl. dazu auch Jormakka 2007a, S. 190-200.

² Vgl. Feuerstein 1974a, S. 64.

Architekturlandschaft und hält diesbezüglich fest: *"Die wuchernde Phantasie der sechziger Jahre, die schöpferischen Explosionen sind sicherlich dahin. Trotzdem bleibt eine Hoffnung, daß aus diesem unendlich harten und vielkritisierten Wiener Boden immer wieder neue prachtvollgiftige Todesblumen gedeihen."*³

Die genauere Betrachtung einer Auswahl räumlicher Installationen und Interventionen, die in den letzten beiden Jahrzehnten in Wien umgesetzt und unternommen wurden, bildet die Grundlage für den nachfolgenden Text. Dabei werden vornehmlich jene Architekturkollektive herangezogen, die mehrere Projekte im Zwischenbereich von Kunst und Architektur verwirklichten und sich durch eine gewisse Beständigkeit in diesem auszeichnen. AllesWirdGut – Caramel – fattinger, orso, rieper – feld72 – querkraft – the next ENTERprise und transparadiso bilden mit ihren installativen beziehungsweise interventionistischen Arbeiten den Kern der Untersuchung.

Der theoretische Teil der Arbeit widmet sich zunächst den wesentlichen Veränderungen des Raumbegriffs im 20. Jahrhundert, der durch die Besprechung der drei Wiener (Architektur-)Manifeste von Friedensreich Hundertwasser, Markus Prachensky gemeinsam mit Arnulf Rainer und Günther Feuerstein aus dem Jahr 1958 ergänzt wird. Dem folgen, unter Einbeziehung nachstehender Forschungsfragen, allgemeine Begriffserklärungen der Termini Rauminstallation und Raumintervention, wie auch die der Ortsspezifität und Partizipation: *Wie wirken sich die Veränderungen des Raumbegriffs auf das Raumverständnis und auf 'Raumproduktionen' und 'Raumgestaltungen' aus?, Wann und warum entstanden die Kunstrichtungen der Installation und Intervention? beziehungsweise Wie viel Bezug haben diese Arbeiten zum Raum – Sind sie immer ortsspezifisch?*

Im ersten Teil des Hauptkapitels wird ein Kategorisierungsmodell für diese Genres zeitgenössischer Kunstproduktion aufgestellt. Darauf basierend werden in den anschließenden Projektbesprechungen die unterschiedlichen Herangehensweisen beleuchtet und folglich gegenübergestellt. Die zugehörigen Fragestellungen *Gibt es Parallelen in der Arbeitsweise beziehungsweise gemeinsame Vorbilder?* und *Warum entstehen solche Arbeiten beinahe immer im Kollektiv?* dienen dafür als Leitfaden. *Ein Eingliederungsversuch in die zeitgenössische Wiener Kunstszene...*, das abschließende Unterkapitel des Hauptteils, das gleichzeitig Hauptanliegen der Diplomarbeit ist, wird von der festen Verankerung entsprechender Architekt*Innenarbeiten im Feld der Kunst dominiert. Infolgedessen wird, in umgekehrter Chronologie, im letzten Abschnitt der

³ Feuerstein 1974a, S. 65.

Arbeit auf deren, von der Kunstgeschichte bestimmten, historischen Kontext eingegangen. Das Augenmerk dieses Kapitels wird darauf gerichtet, eine durchgängige Entwicklung jener Architekturkunstprodukte in Wien aufzuzeigen.

1.1. Forschungsstand

Aufgrund der großen Anzahl in Wien durchgeführter Arbeiten, die allesamt im Appendix aufgelistet sind, ist es umso erstaunlicher, dass sich bislang keine wissenschaftliche Untersuchung des vorliegenden Gegenstandes annahm. Themenspezifische Literatur ist folglich kaum vorhanden, daher liegen meine Forschungen empirischen Untersuchungen zugrunde und basieren auf eigenständigen Betrachtungen der ausgewählten Arbeiten sowie sie sich auf Diskurse angrenzender Themenfelder beziehen. Im Zuge meiner Recherchen habe ich Interviews mit den Architekt*Innen Jakob Dunkl, Marie-Therese Hannoncourt, Michael Obrist, Paul Rajakovics und Michael Rieper, wie auch mit der Künstlerin Barbara Holub und dem Architekturtheoretiker, Ausstellungsmacher und Kulturpublizisten Jan Tabor geführt, die wichtige Impulse beisteuerten.

Meine Ausführungen zu den einzelnen Arbeiten orientieren sich hauptsächlich an den Projekttexten der Internetauftritte des jeweiligen Architekturkollektivs, an Zeitungsartikeln und Katalogbeiträgen sowie an den dazu erschienenen Publikationen. Obschon Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innen- und im Außenraum, zudem sowohl innerhalb als auch außerhalb eines institutionellen Rahmens, umgesetzt werden, fungiert der von Bettina Leidl und Gerald Matt gemeinsam mit der Kunst im öffentlichen Raum Wien GmbH 2009 herausgegebene Katalog *Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968* als Schlüsselwerk für den hier zu betrachtenden Gegenstand. Des Weiteren lieferten einerseits die Publikation *Temporäre Räume*, die 2006 von Florian Haydn und Robert Temel veröffentlicht wurde, andererseits das gemeinsam von Christiane Feuerstein und Angelika Fitz 2009 herausgegebene Buch *Wann begann temporär? Frühe Stadtinterventionen und sanfte Stadterneuerung in Wien* wesentliche Hinweise. Für das Verständnis der Wiener Architekturszene des vorangegangenen Jahrhunderts bis etwa in die achtziger Jahre sind sämtliche Schriften Günther Feuerstein's als grundlegend zu bezeichnen. Zudem müssen für diese Arbeit als bedeutende Publikationen zur Installationskunst und ihrer Geschichte sowohl der 1994 von Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley und Michael Petry herausgegebene Katalog *Installation Art* als auch das von Faye

Ran 2009 herausgegebene Buch *A History of Installation Art and Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation* festgehalten werden.

2. THEORETISCHER HINTERGRUND

2.1. Zum Raum. Zur Architektur. Zur Theorie ...

Um den Gegenstand meiner Untersuchungen theoretisch zu untermauern, bedarf es einer genaueren Betrachtung des Raumbegriffs und dessen sich kontinuierlich verändernde Rezeption. Das umfangreiche Themenfeld der Raumtheorie bietet eine Fülle an Material, das den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. In diesem Kapitel soll in aller Kürze auf die wichtigsten, zum Verständnis zeitgenössischer Rauminstallationen und Rauminterventionen, Theorien des 20. Jahrhunderts, die sich hauptsächlich der Thematik des 'Sozialen Raumes' verschrieben haben, eingegangen werden. Der Raum in den bildenden Künsten und auch in der Architektur ist keine einfach vorhandene, frei verfügbare Ressource, sondern ein durchaus wandelbares und höchst anspruchsvolles Gebilde, das immer wieder von Neuem erschaffen sein will. Es geht nicht mehr um den 'Bildraum', der zuletzt das große Thema der Kunst der sechziger Jahre gewesen ist, denn die zeitgenössische Kunst und ihre neuen Gattungen, zu denen auch Rauminstallationen und Rauminterventionen zählen, hat diesen Rahmen in den vergangenen Jahrzehnten in vielfältiger Weise überschritten. Gestaltungsfragen beziehen sich nun auch auf Probleme der räumlichen Organisation und sogar Inhalte werden über räumliche Eigenschaften vermittelt.⁴

2.1.1. Simmel. Bachelard. Foucault. Heidegger. Lefebvre. Certeau. Augé.

*"Der 'Raum' ist natürlich so alt wie die Architektur selbst"*⁵, schreibt Günther Feuerstein 1996 in seinem Text *Zum Raumbegriff*. Die theoretischen Ausführungen zum vorliegenden Gegenstand verlagern sich jedoch allesamt ins vergangene Jahrhundert. Den Anfang nimmt Georg Simmel 1903 mit seinem Text *Über räumliche Projektionen sozialer Formen* ein, indem er für die zukünftige Raumtheorie wesentliche Grundlagenpunkte erörtert, die beinahe achtzig Jahre später Einfluss auf im Folgenden noch zu besprechende Schriften haben werden. Simmel verwendet das Wort 'Haus', de Certeau wird 1980 vom 'Raum' sprechen, wenn von soziologischen Beziehungen an einem Ort die Rede ist.

⁴ Vgl. Kudielka 2005, S. 44.

⁵ Feuerstein 1996d, S. 109.

*"Daß sich gesellschaftliche Vereinheitlichungen in bestimmte räumliche Gebilde umsetzen, findet sein alltägliches Beispiel darin, daß die Familie und der Klub, das Regiment und die Universität, die Gewerkschaft und die religiöse Gemeinde ihre festen Lokalitäten, ihr 'Haus' haben."*⁶ Den Begriff des 'Hauses' erläuternd fährt Simmel fort: *"Das 'Haus' der Gemeinschaft ist nur nicht in dem Sinne des bloßen Besitzes gemeint [...] sondern als die Lokalität, die als Wohn- oder Versammlungsstätte der räumliche Ausdruck ihrer soziologischen Energien ist."*⁷ Und kommt zum Schluss, dass *"[...] das Haus [...] den Gesellschaftsgedanken dar[stellt], indem er ihn lokalisiert."*⁸ Das 'Haus' als Brennpunkt soziologischer Dynamiken bedeutet gleichermaßen Neutralität für den unbewohnten Raum, der dadurch für Begegnungen von Personen, die sowohl auf dem Gebiet der einen, als auch auf dem der anderen unmöglich wären, Platz bietet.⁹

Mitte des Jahrhunderts spricht Gaston Bachelard über die Bedeutung des Raumes als Erinnerungsstütze und hält fest, dass wir nur *"[...] mit Hilfe des Raumes, nur innerhalb des Raumes [...] die schönen Fossilien der Dauer [finden], konkretisiert durch lange Aufenthalte. Das Unbewußte hält sich auf. Die Erinnerungen sind unbeweglich, und um so feststehender, je besser sie verräumlicht sind."*¹⁰ In gleichsam poetischer und treffender Art klingt in dieser Bemerkung an, dass der Raum, in dem wir leben, kein leerer oder homogener ist, sondern ein mit zahlreichen Qualitäten behafteter.¹¹ Schließlich setzt sich Ende der sechziger Jahre die Erkenntnis durch, dass der öffentliche Raum beziehungsweise der Raum an sich, im Gegensatz zum konkret bestimmbar Ort, immer ein soziales Konstrukt ist.¹²

In seinem wesentlichen Text *Von anderen Räumen* beschreibt Michel Foucault 1967 das 19. Jahrhundert als eines der Geschichte verschriebene, während *"Unsere Zeit [...] sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen [ließe]. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten."*¹³ Hierbei ist festzuhalten, dass Foucault unter dem Begriff Raum keine architektonisch vorgegebene Form, sondern ein relationales Netzwerk sozialer Beziehungen versteht.¹⁴ Dies ist insofern von Bedeutung, als ob das Produzieren von (permanenten) Räumen einerseits ein viel diskutiertes Thema unter Architekt*Innen und

⁶ Simmel 1903, S. 307.

⁷ Ebd., S. 308.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Ebd., S. 313.

¹⁰ Bachelard 1957, S. 168.

¹¹ Vgl. Foucault 1967, S. 319.

¹² Vgl. Edlinger 2009f, S. 21.

¹³ Foucault 1967, S. 317.

¹⁴ Vgl. Fischer 2010, S. 29.

Künstler*Innen des 20. Jahrhunderts darstellt und andererseits, vor allem in den letzten Jahrzehnten desselben, ein häufig angewandtes additives Verfahren in Architektur- und Stadtplanung eine Vernachlässigung räumlicher Belange bemerken lässt. Bachelard's Gedanken zum mit Bedeutung behafteten Raum weiterspannend, erklärt Foucault, dass der Raum, indem wir leben, seinerseits heterogen anmutet, oder anders formuliert, leben wir in keiner Leere, die man mit Menschen und Dingen füllen könnte.¹⁵ Vielmehr leben wir innerhalb einer Menge von Relationen, die die Orte definieren und so zu Unterscheidungen zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen familiärem und gesellschaftlichem Raum und zwischen dem Raum der Freizeit und dem der Arbeit führen. Für die Thematik der Rauminstallation und Rauminterventionen, ferner als relevante Verbindung zur Kunst der sechziger Jahre, spricht Foucault in seinem Text den wichtigen Begriff der 'Utopie' an. Utopien seien Orte ohne realen Ort, und neben jenen, sowie neben den realen Orten, existieren auch solche, die die realen Orte widerspiegeln, welche Foucault fortan als 'Heterotopien' bezeichnen wird. Mit Heterotopien hat Foucault einen Terminus eingeführt, der durchaus auf das Themenfeld der Rauminstallation und Rauminterventionen anwendbar scheint. Versteht man solche Orte als einerseits, wie im Sinne von temporären Arbeiten, auf die flüchtigsten, vergänglichsten und prekärsten Aspekte des Zeitlichen ausgerichtete, oder andererseits auf die Fähigkeit mehrere Räume beziehungsweise mehrere Orte, die nicht miteinander verträglich sind, wie es bei partizipativen Projekten augenscheinlich wird, an nur einem Ort nebeneinander zu stellen, so ist der Begriff der Heterotopie zutreffend.¹⁶

Etwa zur gleichen Zeit liefert Martin Heidegger, wiederum Foucault's Gedanken weiterspinnend, in seiner Kunstphilosophie einen, für das Verständnis vorliegender Untersuchung bedeutenden Impuls, wenn er die Arbeiten von Architekt*Innen und die der Bildhauer*Innen als "[...] Verkörperung von Orten [...]"¹⁷ bezeichnet und weiter erklärt, "[...] daß die Dinge selbst die Orte sind und nicht nur an einen Ort gehören."¹⁸ Für wesentliche Aspekte darauffolgender ortsspezifischer Arbeiten geltend, kommt Heidegger zur Conclusio, dass das "[...] Ineinanderspiel von Kunst und Raum [...] aus der Erfahrung von Ort und Gegend bedacht werden [müßte]."¹⁹

Als die Künste der Installation und die der Intervention schon weitgehend etabliert waren, und vorangegangene Theorien im allgemeinen Bewusstsein verankert gewesen sind,

¹⁵ Vgl. Foucault 1967, S. 319.

¹⁶ Vgl. Ebd., S. 319-325.

¹⁷ Heidegger 1969, S. 11. / Vgl. dazu auch Rebentisch 2003a, S. 252.

¹⁸ Heidegger 1969, S. 11.

¹⁹ Ebd.

bespricht Henri Lefebvre 1974 *Die Produktion des Raums*. Jede spezifische Gesellschaft, so heißt es, "[...] produziert einen ihr eigenen Raum [...]"²⁰ und so gestaltet sich "[...] der (soziale) Raum [als] ein (soziales) Produkt [...]"²¹. In seinen Ausführungen weist Lefebvre auf eine Dreieitigkeit von Wahrgenommenem, Konzipiertem und Gelebtem hin, die er ferner als die 'räumliche Praxis', die 'Raumrepräsentationen' und die 'Repräsentationsräume' bezeichnen wird. Die räumliche Praxis umfasse die Produktion und Reproduktion spezieller Orte, die durch Anteilnahme jedes Mitgliedes einer bestimmten Gesellschaft, im Sinne einer gewissen Kompetenz als auch Performanz, zur Erschaffung eines (sozialen) Raumes führt. Raumrepräsentationen betiteln den konzipierten Raum, der verbunden mit Produktionsverhältnissen und der Schaffung von bestimmten Zeichen und Codes als der Raum der Wissenschaftler, Raumplaner, Urbanisten, sowie bestimmter, dem wissenschaftlichen Vorgehen nahestehender, Künstler angesehen werden kann. Die dritte Kategorie der Repräsentationsräume, die für den vorliegenden Gegenstand wesentliches theoretisches Gedankengut festmacht, meint den gelebten Raum, der komplexe Symbolisierungen aufweist, ihn somit zum Raum der 'Bewohner' und 'Benutzer' macht, ins soziale Leben einschreibt, der aber auch mit der Kunst verbunden ist.²² Für zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen anwendbar, schreibt Lefebvre, dass sich das "[...] Erkenntnisinteresse und das 'Objekt' [...] von den Dingen im Raum zur Produktion des Raumes selbst [verschieben]"²³ und sich dieser als solcher "[...] über den physischen Raum [legt] und [...] seine Objekte symbolisch [benutzt]"²⁴.

Schlussendlich ist es Michel de Certeau, der 1980 in seinem Text *Praktiken im Raum* den Begriff des 'Raumes' von jenem des 'Ortes' klar abgrenzt. Ein Raum, so Certeau, ist ein "[...] Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt [...]. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen. [...] Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht."²⁵ Im Gegensatz zum Raum also ist der Ort durch Objekte, die letztlich auf das Dasein von etwas Totem hinweisen, bestimmt, wohingegen Handlungen und Aktionen historischer Subjekte für die Erzeugung eines Raumes verantwortlich gemacht werden können.²⁶ Für die Thematiken der Rauminstallation und Raumintervention hat das zu

²⁰ Lefebvre 1974, S. 330f.

²¹ Ebd., S. 330.

²² Vgl. Lefebvre 1974, S. 333-336.

²³ Ebd., S. 333.

²⁴ Ebd., S. 336.

²⁵ Certeau 1980, S. 345.

²⁶ Vgl. Ebd., S. 346.

bedeuten, dass sie sich aufgrund ihrer Benennung als solche immer durch Handlung, Aktion und Performativität definieren.

In den neunziger Jahren, als bereits erste Arbeiten der zu betrachtenden Wiener Architekt*Innen und Architekturbüros entstanden sind, nimmt Marc Augé, aufbauend auf Certeau's Forschungen, eine Unterscheidung von Orten und Nicht-Orten vor. Diese Ausdifferenzierung beruhe laut Augé "*[...] auf dem Gegensatz von Ort und Raum.*"²⁷ Ein Ort definiere sich durch "*[...] Identität, Relation und Geschichte [...]*"²⁸, ein Nicht-Ort hingegen sei "*[...] ein Raum, der keine Identität besitzt[e] und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen [ließe] [...]*"²⁹. Betrachten wir nun Certeau's Ausführungen zur Unterscheidung von Ort und Raum, wären Rauminstallationen und Rauminterventionen, wenn sie ortsspezifisch angelegt sind, als Prozesse zu bezeichnen, die Raum, wie Certeau ihn begreift, an einem Ort, im Sinne Augé's, produzieren. Ferner, für vorliegende Betrachtungen von immenser Bedeutung, verweist Augé auf die Unmöglichkeit des vollständigen Verschwindens eines Ortes.³⁰ Dies stellt wiederum eine Verbindung zu Bachelard's Ausführungen her, denn durch die räumliche Verankerung dieser ephemeren Arbeiten bleibt nicht zuletzt die Erinnerung.

2.1.2. Wiener Manifeste

Für die Praktiken zeitgenössischer Rauminstallationen und Rauminterventionen Wiener Architekt*Innen und Architekturbüros ist die Betrachtung des Gedankenguts der Architekt*Innen der sechziger Jahre von wesentlicher Bedeutung. Die Funktionalismuskritik setzt laut Feuerstein in Wien sehr früh ein, erscheint zunächst aber in literarischer Form. 1958 entstehen, voneinander unabhängig, die drei 'Wiener Manifeste' von Arnulf Rainer und Markus Prachensky, Friedensreich Hundertwasser und Günther Feuerstein, denen einige Jahre später Hans Hollein und Walter Pichler folgen werden, wenn sie ihre Thesen zur Architektur formulieren.³¹ Allen zu besprechenden Texten gemein ist die ablehnende Haltung gegenüber einer rein funktional determinierten Architektur beziehungsweise die Befürwortung einer selbstproduzierten. Folglich verlassen

²⁷ Augé 1994, S. 94.

²⁸ Ebd., S. 92.

²⁹ Augé 1994, S. 92.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 94.

³¹ Vgl. Feuerstein 1996k, S. 167.

Künstler*Innen und Architekt*Innen geradezu in dieser Zeit vermehrt den urbanen Raum, um am Land eine Form gemeinschaftlichen Bauens zu betreiben.³²

Prachensky und Rainer schließen in ihrem Text *Architektur mit den Händen Kunst und Funktion* voneinander aus, wenn sie behaupten: "[...] *Architektur als Kunst hat mit Funktion nichts zu tun. Funktionelle Architektur ist angewandte Kunst. Jeder Mensch soll seine eigene Architektur machen, soll seine Hände dazu benützen, seine Architektur zu formen [...]*"³³.

Erst wenn die Baufreiheit für jedermann existiert, Architektur dadurch frei wird, erst dann kann Architektur zur Kunst gerechnet werden, schreibt Hundertwasser in seinem *Verschimmelungsmanifest* und scheint damit den Text seiner beiden Kollegen fortzusetzen.³⁴ "*Die funktionale Architektur hat sich als Irrweg erwiesen [...]*"³⁵ fährt Hundertwasser fort und bietet mit seiner darauf folgenden Sequenz eine erste Annäherung an vorliegenden Gegenstand, wenn er behauptet, dass wir "*[...] uns mit Riesenschritten der unpraktischen, der unnützbaren und schließlich unbewohnbaren Architektur [annähern].*"³⁶ Erst nach der Überwindung der totalen Unbewohnbarkeit, der schöpferischen Verschimmelung und wenn Architekt, Maurer und Bewohner eine Einheit sind, werden wir nach Hundertwasser "*[...] die Wunder einer neuen, wahren und freien Architektur erleben.*"³⁷

Hundertwasser's Gedanken wiederum gleichgesinnt, argumentiert Günther Feuerstein in seinen *Thesen zu einer inzidenten Architektur*, wenn er als Idealfall die Selbstherstellung eines Hauses proklamiert, das rein den Vorstellungen seines/r Bewohners*In entspricht und somit den/die Architekten*In überflüssig macht.³⁸ Für die Thematiken der Rauminstallationen und Rauminterventionen dienlich sind Feuerstein's Beschreibungen einer inzidenten Architektur, wenn er deren Hervorbringungen als "*[...] dynamische, sich verändernde, "Vorgänge" aufweisende [...]*"³⁹ beschreibt. Des Weiteren, besonders für auf Interaktion angelegte Arbeiten beider Gattungen anwendbar, setzt Feuerstein seine Ausführungen fort. "*Natürlich muß auch der Mensch selbst die Möglichkeit der*

³² Vgl. dazu auch Rainer 1961.

³³ Prachensky/Rainer 1958, S. 167.

³⁴ Vgl. Hundertwasser 1958, S. 168.

³⁵ Ebd., S. 169.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 168-170.

³⁸ Vgl. Feuerstein 1958, S. 174.

³⁹ Ebd., S. 173.

Abänderung haben. [...] Es soll nicht nur der Vorgang der Herstellung ablesbar sein, sondern auch der Vorgang des Bestehens, des Bewohnens, die Veränderung."⁴⁰

Einige Jahre später formulieren, wie eingangs erwähnt, Hans Hollein und Walter Pichler 1963 ihre Thesen im Zusammenhang mit der Ausstellung *Architektur* in der Galerie nächst St. Stephan.⁴¹ Architektur, so heißt es, sei "[...] eine Idee, hineingebaut in den unendlichen Raum [...], [Absolute] Architektur beherrscht den Raum. [...] Beherrscht ihn durch Masse und Leere. Beherrscht Raum durch Raum."⁴² Verstehen wir nun den Raum als ein Produkt sozialer Beziehungen beziehungsweise als Ort von Handlungen, könnte man daraus schlussfolgern, dass Handlungen den Raum beherrschen, und wenn wir wiederum Rauminstallationen und Rauminterventionen in Summe als Handlungen beschreiben, beherrschen diese Kunstrichtungen ihrerseits den Raum.

Zynischer in seiner Ausdrucksweise deutet Walter Pichler Architektur als die Verkörperung der Macht und Sehnsüchte weniger Menschen, sie sei "[...] eine brutale Sache, die sich der Kunst schon lange nicht mehr bedient. [...] Architektur ist das Recht derer, die nicht an das Recht glauben, sondern es machen. Sie ist eine Waffe."⁴³ Eine Waffe, die Raum, Handlungen und damit auch Rauminstallationen sowie Rauminterventionen, zumindest hinsichtlich ihrer Erscheinung, beherrscht.

2.2 Zu den Begriffen ...

2.2.1. Rauminstallation und Raumintervention

Die Gattungen 'Rauminstallation' und 'Raumintervention' können als Teilgebiet zeitgenössischen Kunstschaffens, sowohl innerhalb eines institutionellen Rahmens, als auch außerhalb eines solchen, in der sogenannten 'Kunst im öffentlichen Raum' angesehen werden. Der Fokus dieser Diplomarbeit wurde auf jene beiden Ausformungen, insbesondere auf Arbeiten Wiener Architekt*Innen und Architekturbüros gerichtet, und verlangt nach einer differenzierteren Betrachtung der Begrifflichkeiten. Im Zuge der Beschäftigung mit der Thematik stellte sich heraus, dass die beiden Definitionen, die das Wort 'Raum' gewissermaßen als 'Präfix' tragen, insbesondere von Architekt*Innen und

⁴⁰ Feuerstein 1958, S. 175.

⁴¹ Vgl. Feuerstein 1996k, S. 167.

⁴² Hollein 1962/63, S. 177.

⁴³ Pichler 1962/63, S. 179.

Architekturbüros in Wien an deren Projekte im Zwischenbereich von Kunst und Architektur vergeben werden. Diese Art der Betitelung passiert unbewusst, sie scheint dennoch nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass Arbeiten von Architekt*Innen immer das 'Schaffen von Raum' beziehungsweise die 'Beschäftigung mit dem Raum' oder aber die 'Beschäftigung des Raumes' selbst implizieren.

Die bislang ausgebliebene Definition der beiden Begrifflichkeiten lässt Spielraum für verschiedenste Deutungsansätze. Neben dem Verständnis von 'Raum' als Handlungsraum und einer damit einhergehenden Verortung dieser Arbeiten in einen Bereich des Performativen, ergaben sich in den Gesprächen mit den, in dieser Arbeit noch zu behandelnden, Architekt*Innen weitere wesentliche Impulse. Während der Architekturtheoretiker Jan Tabor die gedankenlose Verwendung des Terminus 'Raum' vehement ablehnt, der Begriff "[...] Rauminstallation [sei] ein Pleonasmus und bloß Ersatz für poetische und präzise Begriffe der Kunst [...]"⁴⁴, gestehen die Architekt*Innen die Schwierigkeit im Umgang mit derlei Betitelungsformen ein. Nichtsdestotrotz wurde in den einzelnen Interviews der Versuch angestellt unterschiedlichste Denkansätze hervorzubringen.

*Kann man eine Rauminstallation als raumgreifende Arbeit im Innenraum, die man im Gegensatz zur klassischen Installation jedoch benutzen kann, beschreiben?⁴⁵, Ist sie etwas, dass sich im Ausstellungsraum befindet und über die Präsentation von Einzelobjekten hinausgeht?, Macht diese Lokalisation den Unterschied zur Raumintervention aus?, Ist diese wiederum ausschließlich im urbanen Außenraum angesiedelt?⁴⁶, Könnte eine Rauminstallation, vorausgesetzt Raum wird mit Handlung gleichgesetzt, nicht auch im Außenraum positioniert sein und umgekehrt eine Intervention im Innenraum stattfinden?⁴⁷, Rufen Rauminstallation und Raumintervention immer die Handlung eines/r Rezipienten*In hervor, oder kann es auch der Raum selbst sein, der performativ agiert?⁴⁸*

Diese im Zuge meiner Forschungen, gemeinsam mit den in dieser Diplomarbeit besprochenen Architekt*Innen entwickelten Fragestellungen, bieten die Grundlage für einen ersten Versuch der beiden Begriffserklärungen. Aus der Beantwortung der aufgeworfenen Fragen, lässt sich schlussfolgern, dass eine Rauminstallation immer in und mit dem sie umgebenden Raum in Interaktion tritt. Dies kann sowohl auf formaler als auch

⁴⁴ Tabor 2013 in einer Email-Konversation mit der Autorin. Auszüge des Interviews im Anhang.

⁴⁵ Vgl. Rieper 2012 im Gespräch mit der Autorin. Auszüge des Interviews im Anhang.

⁴⁶ Vgl. Holub 2013 im Gespräch mit der Autorin. Auszüge des Interviews im Anhang.

⁴⁷ Vgl. Rieper 2012 im Gespräch mit der Autorin.

⁴⁸ Vgl. Harnoncourt 2012 im Gespräch mit der Autorin. Auszüge des Interviews im Anhang.

inhaltlicher Ebene passieren.⁴⁹ Insofern können die einzelnen Ausformulierungen der, in dieser Sparte zeitgenössischen Kunstschaffens, produzierten Arbeiten unterschiedlichste Gestalt annehmen.

*"jede rauminstallation/raumintervention ist eine installation/intervention aber nicht umgekehrt. [sic!]"*⁵⁰ Auch wenn zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen eine spezifische Richtung der beiden Gattungen markieren, die durch das Setzen des Präfixes 'Raum' im Titel angedeutet wird, wäre eine Benennung dieser Arbeiten, immerzu mit den Überbegriffen der Installation beziehungsweise Intervention möglich. Es ist das Arbeiten mit dem sie umgebenden, sowohl dem architektonisch vorgegebenen als auch dem historisch geprägtem Raum, das diese beiden Genres zeitgenössischer Kunstproduktion charakterisiert. Rauminstallationen und Rauminterventionen können demnach als ortsspezifische respektive ortsgebundene Variante klassischer Installations- beziehungsweise Interventionskunst angesehen werden. Dennoch muss aufgrund der primär unbewussten Setzung des Terminus und obwohl der 'Raum' ein hoch aufgeladener Begriff ist, für eine weitere Begriffserklärung, das den beiden Gattungsnamen vorgesetzte Wort ausgeblendet werden, um die Begrifflichkeiten der Installation beziehungsweise Intervention näher zu erläutern.

Ursprünglich bezeichnet das Wort 'Installation' das Einrichten und Einbauen technischer Anlagen beziehungsweise die Gesamtheit der verlegten technischen Anlagen in einem Gebäude.⁵¹ Zudem betiteln Installationen heutzutage eine selbstverständlich gewordene Gattung bildender Kunst. Der in diesem Zusammenhang noch sehr junge Begriff umfasst alle Phänomene auf den Raum bezogener künstlerischer Arbeiten, die auf sehr explizite Weise den Betrachtterraum miteinbeziehen, das heißt im Gegensatz zur traditionellen Skulptur die Grenzen zwischen Werk und Betrachterumfeld auflösen.⁵² Johannes Stahl markiert in seinen Ausführungen zur Installation den Entstehungszeitpunkt des Terminus als Bezeichnung für eine Kunstgattung, wenn er darauf hinweist, dass der amerikanische Künstler Dan Flavin seine lichtstrahlenden Neonarbeiten 1967 als Installationen bezeichnet, da er den seinerzeit etablierten Begriff des 'Environment' als zu soziologisierend ablehnte. Stahl's Ausführungen für die Anwendbarkeit dieser Betitelungsform auf eine Vielzahl sehr viel älterer raumbezogener Arbeiten noch

⁴⁹ Vgl. Obrist 2012 in einer Email-Konversation mit der Autorin. Auszüge des Interviews im Anhang.

⁵⁰ Dunkl 2012 in einer Email-Konversation mit der Autorin. Auszüge des Interviews im Anhang.

⁵¹ Vgl. Wahrig 1981, S.758.

⁵² Vgl. Stahl 2006, S. 124.

überschreitend,⁵³ argumentiert Jonathan Harris, wenn er behauptet, dass Kunstwerke schon immer installiert worden sind: "*To install means 'to place', or 'to establish' [...]. In this general sense it is clear that visual art has, for many centuries – perhaps since its origins – always been 'installed'. As long as paintings, drawings, and sculptures have been made detachable from physical structures such as cave walls or built surfaces, upon completion they have always been put somewhere [...]*"⁵⁴.

Selbst wenn die Entwicklungsgeschichte der uns vertrauten Installationskunst eine relativ junge ist, und gerade wenn Wolfgang Ullrich in seinem Text zur *Installation*, in *Metzlers Kunstlexikon zur Kultur der Gegenwart* äußerst kritisch Installationen als Arbeiten bezeichnet, die sich über den traditionellen Werkbegriff hinwegsetzen, indem ihre Elemente vom/von der Künstler*In oft nicht selbst gestaltet sondern 'lediglich' als bereits vorgefertigte Stücke arrangiert werden und somit fast alles, was herkömmliche Werk- und Gattungsvorstellungen durchbricht, als Installation bezeichnet werden kann, bedarf es einer dezidierten Betrachtung der Einflussquellen und Arbeitsweisen.⁵⁵

Faye Ran legt in ihrem Text *A Prehistory of Installation Art. From Tableau Object to Tableau Vivant* den Beginn der Entwicklungsgeschichte der Installationskunst beziehungsweise deren erste Einflüsse mit den 'Papier collés' – den (teils räumlichen) Collagen des Kubismus fest und bezeichnet des Weiteren Readymades als einen der Hauptimpulse.⁵⁶ Mehrere Dezennien ausblendend muss auf den Einfluss der Kunst der sechziger und siebziger Jahre hingewiesen werden. Immer mehr kontextuelle Elemente, zum einen aktionistische, andererseits die durch die Minimal Art vorbereitete Verankerung im Konzeptuellen, die neben der geometrischen Komponente immer stärker auch den Bezug zum Publikum suchte, gewannen in der damaligen künstlerischen Praxis an Einfluss.⁵⁷ Während Günther Feuerstein 'Rauminstallationen' 1996 noch als eine Art Sekundärstruktur beschreibt, die die ursprüngliche Schachtel einer Galerie oder eines Museums weitgehend durch das Zufügen zweckfreier Elemente in ein neues Ambiente verwandelt und den Gegenstand somit innerhalb eines institutionellen Rahmens ansiedelt,⁵⁸ verweist Stahl auf die Bedeutungszunahme des sozialen Umfeldes der künstlerischen Produzent*Innen, sowie des öffentlichen Raumes.⁵⁹ Beide Situationen mitdenkend, sowohl

⁵³ Vgl. Stahl 2006, S. 124.

⁵⁴ Harris 2006, S. 163f.

⁵⁵ Vgl. Ullrich 2000, S. 227f.

⁵⁶ Vgl. Ran 2009a, S. 61.

⁵⁷ Vgl. Stahl 2006, S. 125. / Anm.: Eine ausführlichere Betrachtung der Entwicklungsgeschichte folgt im Kapitel 'Historischer Kontext'.

⁵⁸ Vgl. Feuerstein 1996c, S. 114.

⁵⁹ Vgl. Stahl 2006, S. 125.

die Positionierung einer Installation innerhalb eines institutionellen Rahmens, als auch die Aufstellung eines Werkes außerhalb eines solchen, im öffentlichen Raum also, wird der Ort zum zentralen Thema, sowie der spezifische Raum zumindest Teilinhalt und Bezugspunkt künftiger Arbeiten ist. Unter Rücksichtnahme der Argumentation von Erika Suderburg, dass es keine 'neutralen' Orte gibt, weil das Installieren an sich schon ein aktionistisches Element in sich birgt, wird das später noch näher zu betrachtende Themengebiet der Ortsspezifität vorbereitet.⁶⁰ *"Installation is the noun form of the verb to install, the functional movement of placing the work of art in the „neutral“ void of gallery or museum. Unlike earthworks, it initially focused on institutional art spaces and public spaces that could be altered through „installation“ as an action. „To install“ is a process that must take place each time an exhibition is mounted; „installation“ is the art form that takes note of the perimeters of that space and reconfigures it. The ideological impossibility of the neutrality of any site contributes to the expansion and application of installation, where sculptural forms occupy and reconfigure not just institutional space but the space of objecthood. [...] The site of installation becomes a primary part of the content of the work itself [...]"*⁶¹.

In diesem Zusammenhang muss noch auf die allgemein vorherrschende Fachmeinung, der Verbindung von zeitgenössischer Installationskunst mit dem Begriff des 'Gesamtkunstwerkes'⁶², verwiesen werden. Wenn der von Richard Wagner geprägte Terminus des 'Gesamtkunstwerkes' etwa als gemeinschaftliche Kraft verschiedener Kunstrichtungen, die im Gefüge für eine gesteigerte Wahrnehmung des Publikums sorgen, bezeichnet,⁶³ oder auf Wagner's Verständnis des 'Gesamtkunstwerkes' als eine kreative Synthese, der Dichtkunst und der Musik innerhalb eines visuellen und dynamischen Rahmens – der Opernbühne – angesprochen wird.⁶⁴ Überdies wird auf Walter Gropius verwiesen, der sich Richard Wagner's Definition aneignete und über eine Architektur, die alle Formen der visuellen und darstellenden Künste innerhalb eines allumfassenden Projektes vereint, einer Architektur als 'Gesamtkunstwerk', theoretisiert.⁶⁵ Tatsächlich verbindet der weitreichende Impuls, im Sinne einer den Raum vollkommen einnehmenden Kunst, die zeitgenössische Installation mit Wagner's Idee einer kreativen Synthese, jedoch

⁶⁰ Vgl. Suderburg 2000, S. 4.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Wagner 1850, S. 32.

⁶³ Vgl. Ran 2009a, S. 66.

⁶⁴ Vgl. Archer 1994a, S. 14.

⁶⁵ Vgl. Suderburg 2000, S. 6.

unterscheiden sich die Konzepte der 'Gesamtheit' hinsichtlich des historischen Kontexts und der philosophischen Haltung.⁶⁶

Als wesentliches Merkmal hat jede Installation einen Bezug zu dem sie umgebenden Raum, den sie mitunter weitgehend ausfüllt. Dieser Bezug wird jedoch individuell umgesetzt.⁶⁷ Während wenige Beispiele skulpturale Positionen einnehmen und somit transportabel sind, dennoch auf den jeweiligen Raum, abhängig vom Standpunkt, Bezug nehmend,⁶⁸ zeichnet sich der Großteil zeitgenössischer Installationen in der Gestaltung eines künstlerischen 'Environments' aus, das im Unterschied zur Skulptur nicht nur als Objekt betrachtet, sondern auch betreten werden kann.⁶⁹ Der Installation ist damit schon konzeptuell ein partizipatorisches Element eingeschrieben, das sie von der geschlossenen Form der Skulptur abgrenzt und deren Wahrnehmung sich erst mit und in der Performativität des/der Rezipienten*In erschließt.⁷⁰ Somit stehen die beiden Hauptmerkmale einer jeden Installationsarbeit und damit auch einer jeden Rauminstallation fest, einerseits handelt es sich um den unmittelbaren Bezug zum Raum und andererseits um die Einbindung des Betrachters, durch dessen Bewegung im Raum das Werk erst entsteht.

Diese Verortung des Werkes an einen bestimmten, für ihn inhärenten Ort, wirft auch die Frage nach dem Warencharakter dieser Gattung auf, wobei Einstimmigkeit darüber herrscht, dass Installationen eine schlecht vermarktbare Kunstform darstellen, da sie mitunter nicht nur viel Platz in Anspruch nehmen, sondern oftmals beziehungsweise Rauminstallation immerzu auch ortsspezifisch sind.⁷¹ Diese der Installationskunst innewohnenden Eigenschaften werden in Hubertus Butin's Essay zur *Kunst im öffentlichen Raum* als institutionskritische Haltungen herausgearbeitet: *"Die Verlagerung vom autonomen Werk auf das ortsspezifische Projekt, von der beweglichen Plastik des Modernismus zur umraumbezogenen Installation oder Intervention, sollte im Sinne der KünstlerInnen nicht zuletzt auch eine Verweigerungshaltung gegenüber dem kommerziellen Warencharakter von Kunst zum Ausdruck bringen und damit eine Kritik an den traditionellen Ausstellungsinstitutionen üben."*⁷² Was die Installationskunst bis etwa in die neunziger Jahre betrifft, pflichte ich Butin's These zur Verweigerungshaltung gegenüber einer Warenförmigkeit dieser Kunstform bei. Ab dann ist eine Rückkehr in die

⁶⁶ Vgl. Ran 2009a, S. 66.

⁶⁷ Vgl. Stahl 2006, S. 125.

⁶⁸ Vgl. Ebd.

⁶⁹ Vgl. Edlinger 2009j, S. 61.

⁷⁰ Vgl. Ebd.

⁷¹ Vgl. Stahl 2006, S. 125.

⁷² Butin 2006a, S. 150.

Institution als Ort für die Umsetzung derlei Arbeiten festzustellen. Die zeitgenössische Installationskunst wird mitunter zur Auftragsarbeit und hat folglich mit einer institutionskritischen Haltung wenig zu tun.

Im allgemeinen Sprachgebrauch ist das Wort 'Intervention' synonym zum Intervenieren, Dazwischentreten, Einmischung, Eingreifen, sowie der Vermittlung.⁷³ Matthias Flügge weist darauf hin, dass die Interventionen im urbanen Raum und die Auseinandersetzung mit dem sozialen Raum einen wesentlichen Aspekt der Kunstpraxis der sechziger Jahre bedeuteten. Exemplarisch stehen für diese Veränderung des Raumverständnisses, die Grenzgänge zwischen Bildender Kunst, Architektur, Performance und Film, welche durch spektakuläre Interaktionen in bestehenden Häusern den Raum in erster Linie nicht als ein formales oder phänomenologisches Problem, sondern als ein Produkt sozialer Machtverhältnisse aufzeigen.⁷⁴ So ist als wesentliches Kennzeichen dieser künstlerischen Auseinandersetzung, wie auch schon bei der eingangs beschriebenen Installationskunst, eine Lokalisation außerhalb der Galerien und Museen, meist im urbanen Raum, festzumachen, die das Bedürfnis, nicht nur mit den Betrachter*Innen, sondern auch mit deren Umwelt in direkten Kontakt zu treten, verdeutlicht.⁷⁵ Die amerikanische Kunsthistorikerin Rosalind E. Krauss liefert mit dem Begriff 'Index' 1977 eine erste Annäherung an die Rezeption von skulpturalen Interventionen in der Architektur,⁷⁶ wenn diese in ihrem Artikel *Notes on the Index. Seventies Art in America* erklärt: "[...] indexes establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify."⁷⁷

In ihren Ausführungen zur *Architektonischen Intervention* bestimmt Susanne Titz die neunziger Jahre als Zeitraum, indem die Thematik von Architektur und Urbanität erneut breiteren Raum einnimmt.⁷⁸ Hierbei sei darauf verwiesen, dass den Begriffen des Interventionismus und Aktivismus, vor allem in diesem Jahrzehnt, eine spezifische Bedeutung anhaftete. Stephan Gene spricht über die Auswirkungen der AIDS-Krise auf kunsthistorische Belange, indem er erklärt, dass durch jene Krise politische und kulturelle

⁷³ Vgl. Wahrig 1981a, S. 775.

⁷⁴ Vgl. Flügge 2007b, S.263.

⁷⁵ Vgl. Titz 2006, S. 18.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S.22.

⁷⁷ Krauss 1977, S. 70.

⁷⁸ Vgl. Titz 2006, S. 22.

Strategien untrennbar miteinander verbunden und so bildnerische und diskursive Interventionen unmittelbar politisch wurden.⁷⁹

Architektonische Interventionen agieren, wie die vorher beschriebene Gattung der Installationen, im und mit dem vorhandenen Raum. Sie ziehen ihre Stärke aus der Relation zum Vorgefundenen und operieren hierbei, gerade bei temporären Eingriffen, mit der Realzeit.⁸⁰ Laurids Ortner, Mitbegründer des ehemaligen Architekturkollektivs Haus-Rucker-Co spricht von 'provisorischer Architektur', wenn von temporären Interventionen die Rede ist und unterscheidet klar zwischen jener Kunstform und Bauwerken, die langfristig urbane Fixpunkte zu sein haben.⁸¹ *"Dem Stein- und Ewigkeitsdenken konventionellen Bauens wird die Architektur-auf-Zeit der Provisorien gegenübergestellt. Provisorische Architektur als temporäre Intervention ist befreit von den Bedingungen der Nachhaltigkeit. Sie darf ins Auge stechen, kann tun als ob. Alles was sich zur überfallsartigen Irritation des Betrachters eignet, ist hier wesentlich."*⁸² Diesem Postulat die Nachhaltigkeit 'provisorischer Architektur' betreffend entgegengesetzt, argumentiert Tomas Hoke, wenn er temporäre Ereignisse in ihrer Wirkung zumindest als ebenbürtig mit permanenten Installationen erachtet und auf deren Erkenntnisbeziehungsweise Erinnerungswert hinweist.⁸³ Denn gerade das temporäre Moment jedweder Intervention ist ausschlaggebend dafür, dass deren Inhalt und Bedeutung, an den/die partizipierende/n Betrachter*In in so stark komprimierter Form weitergegeben wird und dadurch umso eindringlicher in Erinnerung bleibt.

Um wie schon in den Ausführungen zur Installationskunst auf die Warenförmigkeit einer Intervention anzusprechen, lässt sich festhalten, dass der 'Eingriff' selbst, eine der wenigen nicht vermarktbar Kunstformen darstellt und damit den Avantgardegedanken bis in die Gegenwart transportiert. Wohingegen die Dokumentation der Arbeiten in Form von Abbildungen sowie Aufzeichnungen und dafür verwendeten Teilstücken beziehungsweise Werkzeugen durchaus institutionalisiert werden kann, somit der vom/von der Künstler*In initiierte institutionskritische Ansatz nicht mehr greift.

⁷⁹ Vgl. Geene 2006, S. 140f.

⁸⁰ Vgl. Titz 2006, S. 22.

⁸¹ Vgl. Ortner 2001, S. 16.

⁸² Ebd., S. 16.

⁸³ Vgl. Hoke 2008, S. 74.

2.2.2. Ortsspezifität

Kunst, die als ortsspezifisch bezeichnet wird, tituliert Arbeiten, die für einen bestimmten Ort geschaffen und mit diesem untrennbar verbunden sind, sich dabei nicht nur formal, das heißt architektonisch beziehungsweise funktional, sondern auch inhaltlich, beispielsweise historisch, soziologisch oder politisch, mit diesem befassen. Doris Krystof erörtert in ihrem Artikel zur *Ortsspezifität* das Spektrum jener Arbeiten, das von projekthaften und aktionistischen Interventionen, die auf Ereignishaftigkeit angelegt sind, bis zu skulpturalen und installativen Arbeiten, die sich permanent oder temporär mit einem Ort verbinden, reicht.⁸⁴ *"Ob inside the white cube oder draußen in der Wüste Nevadas, ob an Architektur oder Landschaft ausgerichtet [...]"*⁸⁵, ortsspezifische Kunst grenzt sich durch die intensive Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten ihres Standortes klar von der modernistischen Skulptur, die ihren Sockel beziehungsweise ihre Basis in sich aufgenommen und so die Verbindung zu ihrem Standort gelöst hat, sich diesem gegenüber dementsprechend indifferent zeigt, ab. Ortsspezifische beziehungsweise ortsgebundene Arbeiten verlangen nach einer Umkehrung dieses modernistischen Paradigmas, wenn man jenes als selbstreferentiell und in weiterer Folge als 'transportierbar', 'ortlos' und 'nomadisch' begreift.⁸⁶ Denn wie eingangs angeführt, impliziert sowohl die Erscheinung, als auch die Aussage einer jeden ortsspezifischen Arbeit die Auseinandersetzung mit dem sie betreffenden und innewohnenden Raum. In anderen Worten: *"[...] if the same objects were arranged in the same way in another location, they would constitute a different work."*⁸⁷

Die Entstehung des Kunstwerkes als 'Environment', das der/die Betrachter*In nicht nur visuell wahrnimmt, sondern auch physisch betreten kann, verlagert sich in die sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Eine Schlüsselfigur dieser Entwicklung stellt Robert Smithson dar, der die Unterscheidung zwischen 'Site', dem spezifischen 'Ort', und 'Nonsite', die Darstellung dessen, in Form von Fotografien, Materialien und anderen Dokumenten in einer Galerie, dem 'Nichtort', einführt.⁸⁸ In diesem Zusammenhang muss auf den, schon näher besprochenen, französischen Anthropologen Marc Augé, der diese Beziehung in den neunziger Jahren als Gegensatz von identitätsstiftenden Orten und identitätslosen

⁸⁴ Vgl. Krystof 2006, S. 231.

⁸⁵ Kwon 1998, S. 17.

⁸⁶ Vgl. Kwon 1998, S. 17.

⁸⁷ Archer 1994, S. 35.

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 33.

Nichtorten aufgreifen wird, verwiesen werden.⁸⁹ Smithson aber bereitet mit seiner Theorie von 'Site' und 'Nonsite' die Verbindung von Land Art und Conceptual Art vor.⁹⁰

*""Ortsspezifität" [beziehungsweise "Site Specificity"] ist im Deutschen weniger in der substantivierten als in der adjektivischen Form "ortsspezifisch" gebräuchlich, was eine direkte Übersetzung des englischen Begriffs "site specific" ist."*⁹¹ Terminologisch wirkt auf diesen Begriff auch der Einfluss der von Donald Judd geprägten Bezeichnung des 'specific object' nach, mit dem er skulpturale Arbeiten, seiner dem Minimalismus verschriebenen Künstlerkollegen bezeichnet, die in Form geometrischer Objekte als gezielte Setzungen im Raum zu verstehen sind. Anfang der siebziger Jahre führt der französische Künstler, Daniel Buren einen weiteren, für ortsspezifische künstlerische Vorgehen anwendbaren Begriff – 'in situ' – ein. Dieser lateinische Ausdruck, der ursprünglich in der Medizin gebräuchlich war, wobei 'situs' mit 'Lage' zu übersetzen ist, wovon sich wiederum das englische Wort 'site' ableitet, wurde folgend von vielen Künstler*Innen übernommen.⁹²

Miwon Kwon hält in ihrem für ortsspezifische Kunst wesentlichen Text *One Place After Another. Notes on Site Specificity* fest, dass die frühesten Ausprägungen ortsgebundener Arbeiten eine unauflösbare Beziehung zwischen dem Werk und dem Ort eingingen, und deren Erfassung die physische Präsenz ihrer Betrachter*Innen verlangte. Des Weiteren spricht Kwon auf die Unmöglichkeit einer 'Relokalisation' eines ortsspezifischen Werkes an, wenn sie auf Richard Serra's Brief bezüglich seiner beinahe 37m langen Skulptur *Tilted Arc* (Abb. 1) (Washington DC, 1981) an den Direktor des Art-and-Architecture-Program der General Services Administration in Washington D.C., verweist.⁹³ Die Arbeit so Serra, sei *"[...] commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work."*⁹⁴

Gegen institutionelle Gewohnheiten aufbegehrend aus Kunstwerken Waren zu machen, greift die ortsgebundene Kunst zu Strategien, die entweder antivisuell, im Sinne von informationsorientiert, textuell, erklärend und didaktisch, was an einigen der noch zu besprechenden Installationsarbeiten aufgezeigt wird, oder völlig immateriell, wie zeitlich beschränkte Gesten, Events, Performances, oder eben auch Interventionen, sind. Während die Kritik an Kunstinstitutionen einst das 'große Thema' war, verlagert sich eine

⁸⁹ Vgl. Edlinger 2009c, S. 24.

⁹⁰ Vgl. Krystof 2006, S. 233.

⁹¹ Ebd., S. 232.

⁹² Vgl. Krystof 2006, S. 233.

⁹³ Vgl. Kwon 1998, S. 18.

⁹⁴ Serra 1991, S. 38. / Vgl. dazu auch Kwon 1997a, S.86.

maßgebliche Anzahl zeitgenössischer ortsorientierter Praktiken in die Außenwelt, den Alltag und Räume, die ursprünglich nichts mit Kunst zu tun haben, etwa in Hotels, Verkehrsadern, Wohnprojekte, Gefängnisse, Schulen, Krankenhäuser, Zoos, Supermärkte, oder um die Liste weiterzuführen beispielsweise auch Baulücken, Ladenlokale et cetera und verwischen so im Grunde die Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst.⁹⁵

Inzwischen hat sich ein nahezu allgegenwärtiges Bewusstsein über Ortsspezifität ausgebildet, das nicht nur spartenübergreifend künstlerische Ansätze, sondern auch die kuratorische Praxis selbst, man denke etwa an die Biennalen mit ihren Länderpavillons, umfasst. Eine Vorreiterrolle nimmt hier, die seit 1977 in zehnjährigem Rhythmus stattfindende und die gesamte Stadt bespielende Schau *Skulptur. Projekte in Münster* ein. Mittlerweile laden auch zahlreiche andere Kunstinstitutionen, Künstler*Innen immer häufiger dazu ein, Projekte vor Ort zu realisieren. Dem folgend gründete der Künstler Michael Petry, Anfang der neunziger Jahre, in London sogar ein eigenes Museum für Site Specific Art.⁹⁶

2.2.3. Partizipation

Im allgemeinen Verständnis, wie auch im Kunstkontext steht der Begriff Partizipation für unterschiedlichste Formen der Teilnahme durch Rezipient*Innen. Wobei, laut Astrid Wege, auch das mögliche Ausbleiben einer solchen zum Teil des künstlerischen Projektes werden kann. Community-orientierte Vorgehensweisen oder das Reflektieren von Öffentlichkeit in den Projekten selbst thematisieren die Frage nach der Teilhabe an politischen und kulturellen Prozessen, die auch außerhalb eines institutionellen Rahmens angesiedelt stattfinden können. Das 1979 gegründete New Yorker Künstler*Innenkollektiv Group Material gilt als richtungsweisend für politisch engagierte Kulturproduzent*Innen der neunziger Jahre. Partizipation, Kommunikation und kultureller Aktivismus seien die Schlüsselbegriffe ihrer Vorgehensweise, die mit dem Schaffen einer 'Kunst im öffentlichen Interesse' zu benennen wäre.⁹⁷

Die sich zunächst in den USA herauskristallisierende Kunstrichtung findet in den frühen neunziger Jahren vergangenen Jahrhunderts auch in Europa weiten Anklang. Im Hamburger Stadtteil St. Pauli wird das über mehrere Jahre, in Zusammenarbeit zwischen

⁹⁵ Vgl. Kwon 1998, S. 23.

⁹⁶ Vgl. Krystof 2006, S. 234.

⁹⁷ Vgl. Wege 2006, S. 239.

Künstler*Innen, Bewohner*Innen und örtlichen Initiativen, entstandene Projekt *Park Fiction* 1992 zur Vollendung gebracht.⁹⁸ Zeitgleich nimmt sich in Wien die Künstlergruppe General Idea im Rahmen der *Festwochen* mit ihrer Arbeit *Pla©ebo (Helium)* (Abb. 2), einer Installation von 4.500 schwebenden Ballons, in Form von Arzneikapseln unter dem Dach des Westbahnhofs, dem Thema Aids als Inhalt künstlerischer Bewusstseinsbildung an. Als Wiener Spielarten einer 'Kunst im öffentlichen Interesse' können die beiden Initiativen *museum in progress* sowie *WochenKlausur* angeführt werden.⁹⁹

Partizipation für den hier vorliegenden Kontext bezeichnet vielmehr, der Certeau'schen Auffassung folgend, das Herstellen gemeinsamer 'Räume'. Durch partizipatives Handeln entstehen Denkräume, Vorstellungsräume, Erfahrungsräume oder auch konkrete physisch fassbare Räume, die eine Unterbrechung zum Alltäglichen darstellen.¹⁰⁰ "*Stadt ist ein Anschauungsmaterial. Sie dazu werden zu lassen, dazu bedarf es der künstlerischen, urbanistischen oder architektonischen Intervention [...]*"¹⁰¹, schreibt Elke Krasny 2006 über die öffentliche Wirkung der Partizipation in urbanen Räumen und führt folgerichtig weiter aus: "*Ob ephemere oder doch von einiger Dauer, durch den Akt der Partizipation werden Menschen zum Teil des künstlerischen Produzierens [...]. Und die künstlerische Arbeit, das Werk oder das Ereignis, wird ein Teil von ihnen [...]*"¹⁰².

⁹⁸ Vgl. Wege 2006, S. 240.

⁹⁹ Vgl. Edlinger 2009j, S. 71-76.

¹⁰⁰ Vgl. Krasny 2006, S. 96.

¹⁰¹ Ebd., S.96.

¹⁰² Ebd., S. 97.

3. ZEITGENÖSSISCHE RAUMINSTALLATIONEN UND RAUMINTERVENTIONEN. ARCHITEKT*INNEN IN WIEN IM GRENZBEREICH ZUR BILDENDEN KUNST

3.1. Ein Kategorisierungsversuch ...

Die Themengebiete der Rauminstallationen und Rauminterventionen sind zwar relativ junge, hinsichtlich der Schaffung 'neuer Ausformungen' in Architektur- und Kunstgeschichte jedoch von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Neben den klassischen Einteilungen der Architektur in Hoch- und Tiefbau, sowie Wohnbau, Städteplanung und Landschaftsarchitektur bildet sich damit eine neue Aufgabe für Architekt*Innen aus. *"Architekten müssen aufhören nur in Bauwerken zu denken [...]"*¹⁰³, fordert Hollein seine Kolleg*Innen 1968 auf. Ganz in seinem Sinne scheint die bis heute andauernde Entwicklung dieser, sich im erweiterten Feld der Architektur bewegenden Kunstform, seinen Lauf zu nehmen. Rauminstallationen und Rauminterventionen verorten sich im Grenzbereich zur bildenden Kunst und differenzieren sich stark von den klassischen Aufgaben einer/s Architekten*In, die von vorgegebenen Funktionen, Parametern, Gesetzen et cetera determiniert sind. Insofern erscheint es wichtig, vorliegende Arbeit, der bislang keiner wissenschaftlichen Untersuchung zu Grunde liegenden Thematik, zu widmen.

Um eine Kategorisierung von Rauminstallationen und Rauminterventionen vorzunehmen, muss man sich einerseits an die für die Kunst im öffentlichen Raum und andererseits an die für die Installationskunst aufgestellten Systeme orientieren. Da sich Arbeiten dieses Feldes nicht nur im öffentlichen Raum, sondern auch innerhalb eines institutionellen Rahmens bewegen, können jene Kategorisierungen bloß als Anleihe dienen, um ein neues Modell zu etablieren.

Die Kunsthistorikerin Miwon Kwon, die sich ihrerseits der Erforschung der Public Art verschrieben hat, schlägt eine auf drei Paradigmen beruhende Einteilung für Kunst im öffentlichen Raum vor. Erstens die 'Kunst im öffentlichen Raum' im engeren Sinne, womit sie modernistische abstrakte Skulpturen im Außenraum beziehungsweise im städtischen Raum bezeichnet. 'Kunst als öffentlicher Raum', meint weniger objektorientierte und stärker ortsbezogene Kunst und 'Kunst im öffentlichen Interesse', beziehungsweise 'New

¹⁰³ Hollein 1968, S. 77.

Genre Public Art' betitelt schlussendlich oft temporäre städtische Projekte, die sich stärker sozialen Themen denn der baulichen Umgebung widmen.¹⁰⁴

Eine zweite Möglichkeit der Unterscheidung bietet Thomas Edlinger, der sich den zeitgenössischen Ausprägungen der Kunst im öffentlichen Raum in Wien annimmt und zunächst eine Unterscheidung von begrifflichen Gegensatzpaaren, die ein nicht nur für Kunst im öffentlichen Raum anwendbares, deskriptives Koordinatensystem bilden, vorschlägt.¹⁰⁵ Die Achsen eines solchen Systems ließen sich nach Edlinger durch folgende, entschieden willkürlich gewählte, Begriffe definieren: *"permanent – temporär, Denkmal – Aktion/Intervention, Ortsgebundenheit – Ortskontextualisierung, Skulptur – Installation, materiell – immateriell, geschlossenes, individuelles Werk – partizipatorischer, offener Prozess, Funktionalität – Störung, Ästhetik – Information."*¹⁰⁶ Unter Berücksichtigung jenes Koordinatensystems und Kenntnis des Kategorisierungsmodells von Kwon unterteilt Edlinger die aktuellen, seit Mitte der neunziger Jahre vorkommenden, Ausprägungen der Kunst im öffentlichen Raum in Wien in 'Skulpturen und Denkmäler', 'Installationen', die in Unterkategorien genauer als 'Installationen im Außenraum von Kunstinstitutionen', 'Installationen an nicht kunstinstitutionellen Orten', 'Installationen des Immateriellen' bezeichnet werden, sowie in ' Fassaden als Eyecatcher' und 'Ausstellungen und Veranstaltungen'.¹⁰⁷ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley und Michael Petry unterteilen in ihrer Publikation *Installation Art* wiederum die Ausprägungen zeitgenössischer Installationskunst in vier Hauptstränge, die mit 'Site', 'Media', 'Museum' und 'Architecture' benannt werden können.¹⁰⁸

Für zeitgenössische Rauminstallation und Rauminterventionen scheint weder das Verwenden von Kwon's, noch von Edlinger's Kategorisierungssystem oder dem von Oliveira, Oxley und Petry als zielführend. Während sich ein Großteil vorliegender Arbeiten als 'Kunst als öffentlicher Raum', einige wenige auch als 'Kunst im öffentlichen Interesse', um Kwon's Einteilung heranzuziehen, definieren ließen und sich dadurch beinahe keine Kategorisierung vorliegenden Gegenstandes ergäbe, ist auch Edlinger's Entwurf ausschließlich für Kunst außerhalb eines institutionellen Rahmens anwendbar.

Edlinger's Einteilung jedoch mit jener für zeitgenössische Ausprägungen der Installationskunst kombiniert zum Vorbild nehmend, soll an dieser Stelle ein

¹⁰⁴ Vgl. Kwon 1997, S. 94-96.

¹⁰⁵ Vgl. Edlinger 2009l, S. 96.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Edlinger 2009n, S. 98-142.

¹⁰⁸ Vgl. Oliveira/Oxley/Petry 1994, S. 5.

Kategorisierungsmodell für Rauminstallationen und Rauminterventionen ausgearbeitet werden. Unter Berücksichtigung der Verortung dieser Arbeiten innerhalb und außerhalb von Kunstinstitutionen bilden sich im folgenden sechs Hauptstränge:

- 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innenraum einer Kunstinstitution'
- 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innenraum außerhalb eines institutionellen Rahmens'
- 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Außenraum einer Kunstinstitution'
- 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Außenraum außerhalb eines institutionellen Rahmens'
- 'Rauminstallationen und Rauminterventionen mit partizipatorischem Charakter'
- 'Rauminstallationen und Rauminterventionen mit performativem Charakter'

Auf die an dieser Stelle festgehaltenen Kategorien, wird für weitere Betrachtungen des Themenfeldes, insbesondere im nachstehenden Kapitel im Zuge der Projektbesprechungen näher eingegangen. Eine weitere Möglichkeit der Einteilung böte ein auf unterschiedliche Themen ausgerichtetes Modell. Aufgrund der großen Anzahl der sich in verschiedensten Richtungen bewegend Ausprägungen wäre ein solches für vorliegende Diplomarbeit allerdings zu umfangreich.

3.2. Zu den Projekten ...

In Wien gibt es derzeit 1.741 arbeitende Architekt*Innen und Architekturbüros, von denen 138 in den vergangenen zwei Jahrzehnten Rauminstallationen und Rauminterventionen umgesetzt haben, 86 davon fanden wiederum in Wien statt.¹⁰⁹ Hinsichtlich der großen Anzahl an Arbeiten im In- und Ausland, wobei sich diese Untersuchung auf Arbeiten in Wien spezialisiert, ist es erstaunlich, dass noch keinerlei wissenschaftliche Aufarbeitung

¹⁰⁹ Anm.: Die Liste der Kammer für Architekten und Ingenieurkonsulenten konnte insofern nicht herangezogen werden, da sie sowohl Ziviltechniker mit aufrechter und ruhender Befugnis, als auch Architekturbüros auflistet. Um Mehrfachzählungen zu vermeiden wurden Architekt*Innen, die einem Büro angehören jenem untergeordnet. Architekt*Innen, die nicht mehr als solche tätig sind, wurden aus der Liste gestrichen. Vorliegende Anzahl an Architekt*Innen und Architekturbüros ergibt sich durch den Abgleich von vier unterschiedlichen Indexen: Vgl. Bundeskammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten 2011, URL: <http://www.zt.co.at/baik/frBody.asp?page=search>. / Vgl. Ganz 2011, URL: http://www.austria-architects.com/profiles/search_results/searchProfiles:1. / Vgl. nextroom 2011, URL: <http://www.nextroom.at/actor.php>. / Vgl. nextroom/StadtWien 2011, URL: <http://www.wienarchitektur.at/guide.php?inc=actor>. 1.741 Architekt*Innen wurden per Online-Recherche auf Arbeiten zum vorliegenden Gegenstand überprüft. Die Anzahl der 86 aufgefundenen im Bereich der Rauminstallationen und Rauminterventionen tätigen Architekt*Innen und Architekturbüros erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, und befindet sich als Liste im Anhang.

des Gegenstandes unternommen wurde. Unter Berücksichtigung des im vorangegangenen Kapitel ausgearbeiteten Kategorisierungsmodells soll an dieser Stelle auf jeweils zwei Projekte einer jeden Kategorie eingegangen werden. Viele der zu besprechenden Arbeiten können hinsichtlich ihrer formalen Bestimmung mehreren Kategorien zugezählt werden, sodass jeweils der Hauptimpuls für deren Zuteilung von Bedeutung war.

Verantwortlich für die Auswahl der im Folgenden zu besprechenden Projekte waren feste Vorgaben sowie die Zugehörigkeit zu einer der sechs Kategorien. Erstens verlagert sich die Untersuchung zeitlich in die letzten beiden Jahrzehnte und zweitens räumlich im doppelten Sinn nach Wien, indem die Projekte einerseits in Wien umgesetzt wurden und deren Planer andererseits ebendort tätig sind. Des Weiteren wird ausschließlich auf Arbeiten jener Architekturbüros eingegangen, die sich durch die Umsetzung mehrerer Projekte im Zwischenbereich von Kunst und Architektur und damit durch eine gewisse Beständigkeit in ihren Konzeptionen auszeichnen. Hierbei lassen sich wiederum zwei unterschiedliche 'Typen' von Kollektiven festmachen, auf die im weiteren Textverlauf noch näher eingegangen wird.

3.2.1. AllesWirdGut Architektur ZT GmbH

Anschrift	Josefstädter Straße 74 A-1080 Wien	Andreas Marth Christian Waldner Friedrich Passler Herwig Spiegl Ingrid Hora (bis 2001) ¹¹⁰
Telefon	+43.1.9610437-0	
Fax	+43.1.9610437-11	
Email	awg@alleswirdgut.cc	
URL	www.alleswirdgut.cc	

Bei AllesWirdGut, kurz AWG, handelt es sich um ein Kollektiv von vier Architekten, das seit 1997 an Projekten unterschiedlichen Maßstabs arbeitet. Andreas Marth, Christian Waldner, Friedrich Passler und Herwig Spiegl lernten sich im Laufe ihres Studiums an der Technischen Universität in Wien kennen und verwirklichten bereits damals erste gemeinsame Entwurfsprojekte. Ihr Leistungsspektrum reicht von Städtebaustrategien bis hin zu Innenraumgestaltungen, wobei sich AWG vor allem in den ersten Jahren ihres Bestehens als Bürogemeinschaft auch dem Produzieren experimentellen Gedankenguts sowie einer ebensolchen Architektur annimmt, wofür sie 2003 unter anderem mit dem 'Adolf Loos Staatspreis für experimentelles Design' ausgezeichnet wurden.¹¹¹

Das Ineinandergreifen verschiedener Charaktere und deren Zusammenarbeit ohne Hierarchien und Spezialisierungen, macht laut AllesWirdGut die Gruppe aus.¹¹² Teamgeist sei das eigentliche Erfolgsrezept des Kollektivs, dessen Credo "*Gute Architektur soll nicht mehr kosten – sie soll nur mehr können!*"¹¹³ eine konzeptuelle Herangehensweise erahnen lässt. In diesem Sinne entstanden Projekte wie *VISION – 3d city* (Abb. 3) (Wien 1998), oder der *ClipOn Balkon* (Abb. 4) (Wien 1998), beides Studien, die die Beschäftigung mit dem Gedankengut der Architekt*Innen der sechziger Jahre erahnen lassen. 1999 entsteht *turnON – eine experimentelle Wohnvision* (Abb. 5) (Wien 1999), 2002, der hier noch zu besprechende, Reminiszenzen an Coop Himmelb(l)au hervorrufende, Ausstellungsbeitrag *MEGA* (Abb. 6-7) (Wien, Künstlerhaus 2002), und schlussendlich 2004 *VIA* (Abb. 8) (Venedig 2004), eine Ausstellungsinstallation auf der Biennale von Venedig.¹¹⁴

¹¹⁰ Vgl. AllesWirdGut 2011, URL: <http://www.alleswirdgut.cc/data/1108awgcvde.pdf>.

¹¹¹ Vgl. Ebd.

¹¹² Vgl. Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. AllesWirdGut 2012, URL: <http://www.alleswirdgut.cc/awg.php?go=alleprojekte>.

MEGA Ausstellungsbeitrag (Wien, Künstlerhaus 2002)

mega: manifeſte der anmaßung. forum für experimentelle architektur lautete der Titel der von Peter Bogner, Henny Liebhart-Ulm, Anna Soucek und Jan Tabor kuratierten Ausstellung, die vom 10. April bis 2. Juni 2002 im Wiener Künstlerhaus stattfand.¹¹⁵

'Mega' verlangt nach Anmaßung und Maniſteſten, indem ſie vordergründig ſo konzipiert iſt, daß ſie ſelbſt Anmaßung und Maniſteſt darſtellt, wenn über fünfzig Künstler*Innen und Architekt*Innen dazu eingeladen werden, in einer Parzelle mit den Maßen von 1,8 x 1,8 Metern hintereinander, nach vorgegebenem Zeitplan ihre Maniſteſte kundzutun, zu eröffnen und zu diskutieren.¹¹⁶ Dem Konzept zur Folge ſtand ein Großteil der Ausstellung zur Eröffnung noch leer.¹¹⁷ *"Fertig iſt [ſie] erſt am Schlustag, wie beim Prozeſſ des Bauens."*¹¹⁸

Zudem wurden die ehemaligen Teilnehmer der Ausstellung *den fu in der tür: manifeſte des wohnens* (Wien, Künstlerhaus 2000), unter welchen ſich auch AllesWirdGut mit dem damals ausgeſtellten *turnON* (Abb. 5) einſchreiben, dazu beauftragt, den Außenraum beziehungsweise das unmittelbare Umfeld des Künstlerhauses zu beſpielen.¹¹⁹ AWG baut, ſich im hybriden Bereich zwiſchen Architektur und Kunst bewegend, in der Knstlerhauspaſſage einen öffentlich bentzbaren Waſchſalon (Abb. 6) auf,¹²⁰ und veranſtaltet am 1. Mai eine Schaumparty (Abb. 7) am Vorplatz des Otto-Wagner-Pavillons.¹²¹

AllesWirdGut's Beitrag ſtellt als ſolcher das Maniſteſt der Gruppe dar, dem hiñſichtlich des öffentlich bentzbaren Waſchſalons ein ſoziales Engagement eingeſchrieben ſcheint. Formal erinnert die Arbeit in mehrererlei Hiñſicht an Projekte der Architekt*Innen und Künstler*Innen der ſechziger Jahre. Zum Einen handelt es ſich dabei um das Verwenden von Maſchinen, die im Bezug auf das Technophile einen großen Stellenwert im damaligen Wien einnehmen, man denke an Arbeiten von Haus-Rucker-Co und deren internationalen Kolleg*Innen von Archigram und Superstudio und zum Anderen bietet die Schaumparty einen direkten Vergleich mit Coop Himmelb(l)au's *Soft Space* (Abb. 9) (Wien, 1970) oder aber auch mit an Allan Kaprow's *Happening Gas* (New York, 1966) an. Der

¹¹⁵ Vgl. Dusini 2002, URL: <http://www.nextroom.at/event.php?id=2067&inc=artikel&sid=13312>.

¹¹⁶ Vgl. Hötzl 2002, URL: http://web.redaktionsbuero.at/output/?f=&e=58&page=rb_ARTIKEL&a=064c0a86&c=Architektur,Kunst&Kultur.

¹¹⁷ Vgl. Dusini 2002, URL: <http://www.nextroom.at/event.php?id=2067&inc=artikel&sid=13312>.

¹¹⁸ Radio Österreich 1 2002, URL: <http://www.basis-wien.at/db/object/56491>.

¹¹⁹ Vgl. Hötzl 2002, URL: http://web.redaktionsbuero.at/output/?f=&e=58&page=rb_ARTIKEL&a=064c0a86&c=Architektur,Kunst&Kultur.

¹²⁰ Vgl. Meder 2002, URL: <http://artmagazine.cc/content3433.html>.

¹²¹ Vgl. Spiegler 2002, URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/270124/Babylonischer-Groessenwahn?from=suche.intern.portal>.

'Weiche Raum' ist eines der ersten von Wolf Dieter Prix und Helmut Swiczinsky umgesetzten Projekte im öffentlichen Raum Wien, das in einer zehn Minuten Aktion in der Universitätsstraße pro Minute 1.200m³ Raum in Form von Schaum produziert,¹²² und allfällig vorbeikommende Passant*Innen umhüllt.¹²³ Jan Tabor macht darüber hinaus, in einem Gespräch, darauf aufmerksam, dass das Verwenden von Schaum, ein aus dem Barock bekanntes Motiv sei, das unter anderem auch von Fischer von Erlach benutzt wurde.¹²⁴

Die Architekten von AllesWirdGut bedienen sich zwar hinsichtlich der formalen Ausführung ihrer Arbeit an Vertrautem, jedoch ohne dabei eklektizistisch vorzugehen. Denn ganz im Sinne von Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekten der letzten beiden Jahrzehnte steht die Einbindung des/der Betrachters*In im Vordergrund. So verlagert sich *MEGA* in die Kategorie der 'Rauminstallationen und Raumintervention mit partizipativem Charakter', in welcher der/die Betrachter*In nicht bloß als solche/r, sondern vielmehr als Handelnde*r und Mitakteur*In zur Vollendung des Werkes verlangt und erwünscht ist.

¹²² Vgl. Gössel 2010a, S. 49.

¹²³ Vgl. Mönninger 2010, S. 13.

¹²⁴ Vgl. Tabor 2013 im Gespräch mit der Autorin.

3.2.2. Caramel architekten zt gmbh

Anschrift	Schottenfeldgasse 72/II/3 A-1070 Wien	Günter Katherl Martin Haller Ulrich Aspetsberger ¹²⁵
Telefon	+43.1.5963490	
Fax	+43.1.5963490-20	
Email	kha@caramel.at	
URL	www.caramel.at	

Caramel sind die drei Gründungsmitglieder Günter Katherl, Martin Haller und Ulrich Aspetsberger, ein Architekturbüro das in dieser Konstellation 2001 entstand, wobei die beiden Erstgenannten bereits seit 1998 gemeinsam selbstständig sind. Zum Tätigkeitsfeld der drei Architekten zählen Bauvorhaben unterschiedlichster Größenordnung, sie reichen von der Teilnahme an international ausgeschrieben Wettbewerben, der Umsetzung baulicher Großprojekte bis hin zum Planen von Einfamilienhäusern und Designstudien. Neben den traditionellen Bauaufgaben erweiterten Caramel, vor allem in ihren Anfangsjahren, ihr Spektrum mit der Ausarbeitung von künstlerischen Projekten, in Form von Ausstellungsinstallationen und Interventionen im öffentlichen Raum.¹²⁶

Caramel waren wie auch AllesWirdGut Teilnehmer der Ausstellung *mega: manifeste der anmaßung. forum für experimentelle architektur* (Abb. 10) (Wien, Künstlerhaus 2002) und bereicherten das Museum für Angewandte Kunst mit *Heißer Luft* (Abb. 11-12) (Wien, MAK 2002). 2004 gestalten sie eine *Steuerbare Regenwolke* (Abb. 13) als Beitrag zur Biennale von Venedig, dessen Generalprobe jedoch im Wiener MuseumsQuartier stattfand, sowie die *Rauminstallation artbits* (Abb. 14) (Wien 2004). *Heiße Luft* und *Steuerbare Regenwolke* bilden die Grundlage für den weiteren Textverlauf.¹²⁷

Heiße Luft (Wien, Museum für Angewandte Kunst 2002)

Im April 2002 beschenkt die Architektengruppe Caramel die Säulenhalle des Museums für Angewandte Kunst im Zuge einer MAK NITE© mit neuem 'Raum'. Beim MAK NITE Lab handelt es sich um eine Plattform für Experimente und Versuchsanordnungen, die an ausgewählten Dienstagabenden einer vorwiegend jüngeren Generation der zeitgenössischen Kunst-, Architektur- und Designszene die Möglichkeit bietet, ihre Ideen zu präsentieren.¹²⁸ Das Motto der damals seit einem Jahr im Kollektiv arbeitenden

¹²⁵ Vgl. Caramel 2012a, URL: <http://www.caramel.at/kontakt.html>.

¹²⁶ Vgl. Haele o.J., URL: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk28.pdf>.

¹²⁷ Vgl. Caramel 2012, URL: <http://caramel.at/>.

¹²⁸ Vgl. MAK 2012, URL: http://www.mak.at/programm/veranstaltungen/mak_nite_lab?page=13.

Architekten lautete *Heiße Luft*, wenn sie die große Säulenhalle mit 50.000 Mal einer solchen, in Form von Luftballons, füllt und optisch durch Lichtprojektionen bespielt. Durch den Eintritt des/der Besuchers*In wird der wandelbare Raum zum Leben erweckt, quillt über in angrenzende Räume des Museums, auf die Straße und "*schlussendlich wird ganz Wien überflutet von lebendiger Architektur.*"¹²⁹

Die Installation von Caramel verortet sich innerhalb eines institutionellen Rahmens und schreibt sich somit in die Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innenraum einer Kunstinstitution' ein. In ihrer Urform berücksichtigt die installative Arbeit klar die architektonischen Gegebenheiten der Säulenhalle des Museums, erst mit dem Betreten des Publikums beginnt der 'Raum' durch Handlung 'Raum' zu sein. *Heiße Luft* könnte demnach ohne den/die Betrachter*In nicht existieren, weswegen das partizipatorische Moment nicht außer Acht gelassen werden darf.

Formale Rückbezüge können wiederum im Wien der sechziger Jahre ausgemacht werden, wenn man etwa an das *Riesenbillard* (Abb. 15) (Wien 1970) von Haus-Rucker-Co denkt, welches auch im Innenraum einer Institution, im Zuge einer von ihnen konzipierten Ausstellung *Live* (Abb. 16) (Wien 1970) im Museum des 20. Jahrhunderts, dem heutigen 21er Haus präsentiert wurde.¹³⁰

Steuerebare Regenwolke (Wien, MuseumsQuartier 2004)

Nachdem die Gruppe Caramel 2002 die Säulenhalle des MAK mit *Heißer Luft* bespielt, sorgt sie hingegen 2004 im Wiener MuseumsQuartier für Abkühlung.¹³¹ Die Architekten präsentieren ihre *Steuerebare Regenwolke*, die ursprünglich für die Teilnahme an der Biennale von Venedig selben Jahres konzipiert wurde. Diese soll das Publikum davon überzeugen, "[...] dass niederschläge kein geschenk des himmels sind. [sic!]"¹³² Die *Regenwolke*, mit den Maßen von circa acht mal drei Metern, ist das Ergebnis ausgeklügelter Forschung und der Beschäftigung mit den Elementen Luft (Helium, Sauerstoff), Wasser und festem Material (PVC), die nach genauen Berechnungen in Wien hergestellt wurde.¹³³

Als ferngesteuertes Element ist die *Regenwolke* im Sinne einer aktionistisch anmutenden Intervention unter der Kategorie 'Rauminstallationen und Rauminterventionen mit performativem Charakter' aufzulisten. Sie evoziert als solche, gerade in einer Stadt, in der

¹²⁹ Katherl 2004, Nr. 66.

¹³⁰ Vgl. Bogner 1992a, S. 282.

¹³¹ Vgl. Caramel 2004, URL: <http://www.caramel.at/projekt.php?projekt=38>.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Ebd.

das Aktionistische beziehungsweise Performative eine lange Tradition aufzuweisen hat, auf das im Folgekapitel 'Historischer Kontext' noch näher eingegangen werden soll, Erinnerungen an Günther Brus' *Wiener Spaziergang* (Abb. 17) (Wien 1965) beziehungsweise an VALIE EXPORT's *Aus der Mappe der Hundigkeit* (Abb. 18) (Wien 1968) sowie dem *Tapp und Tastkino* (Abb. 19) (Wien 1968). Ferner erinnert die Wolke – als Motiv – an das 'große Thema' von Coop Himmelb(l)au. Einmal mehr, allerdings in eine zeitgemäße, dem Forschungsstand des 21. Jahrhunderts entsprechende, Form überführt, zeigt uns Caramel damit, ganz der Tradition des Wiener Kunstgeschehens folgend, das Involvieren eines nicht vorgewarnten Publikums, und die Reaktion zufällig adressierter Passant*Innen, auf.¹³⁴

¹³⁴ Vgl. Edlinger 2009g, S. 26.

3.2.3. fatteringer, orso, riever

Anschrift	Blechturmstraße 28/15 A-1040 Wien Mariahilfer Straße 93/2/24 A-1060 Wien	Michael Rieper Peter Fatteringer Veronika Orso ¹³⁵
Telefon	+43.650.7383788 +43.1.9691900	
Fax	+43.1.9691900-99	
Email	office@fatteringer-orso.com rieper@frank-rieper.at	
URL	www.fatteringer-orso.com www.frank-rieper.at www.add-on.at	

fatteringer, orso, riever versteht sich als ein seit dem Jahr 2000 zusammenarbeitendes, loses Kollektiv dreier Architekt*Innen, deren Projekte als an der Grenze zwischen Kunst, Architektur und Design mit dem Fokus auf Installationen und Interaktionen im öffentlichen Raum beschreibbar sind.¹³⁶ Zudem betreiben Peter Fatteringer und Veronika Orso, in Kooperation, ein Architekturbüro in Wien, gleichzeitig leitet Michael Rieper gemeinsam mit Siegfried Frank seit 1996 Büros in Graz und Wien. In den vergangenen Jahren entstanden sowohl im Kollektiv als auch in den jeweiligen Büros diverse Installationen im öffentlichen Raum, deren Hauptaugenmerk darauf liegt, nach allen Seiten hin offen und zugänglich zu sein, während im Idealfall die Funktion des Bauherren, Architekten, Programmcurators und Veranstalters vom Kollektiv übernommen wird.¹³⁷

Als gemeinsam entstandene Arbeiten können an dieser Stelle *BELLEVUE. Das gelbe Haus* (Abb. 20) (Linz 2009), das noch näher zu besprechende *add. on 20 höhenmeter* (Abb. 21-23) (Wien 2005) sowie *SELFWARE.surface* (Abb. 24) (Graz 2003) festgehalten werden. Peter Fatteringer gestaltete zudem die Installation *Pontoon expo02* (Abb. 25) (Biel 2002), Fatteringer und Orso wiederum gemeinsam *DEJA-VU. EINE TEMPORÄRE BÜHNE* (Abb. 26) (Linz 2011), *Pneuland* (Abb. 27) (Berndorf 2006) und das *Pierhouse* (Abb. 28) (Rotterdam 2000),¹³⁸ während Michael Rieper gemeinsam mit Irina Koerdt das *SCHAUHAUS* (Abb. 29) (Graz 2009) präsentierte.¹³⁹

¹³⁵ Vgl. Fatteringer/Orso/Riever o.J., URL: <http://www.add-on.at/cms/cat7.html>. / Vgl. dazu auch Fatteringer/Orso 2012, URL: <http://www.fatteringer-orso.com/>. / Riever/Frank 2011, URL: <http://www.frank-rieper.at/d/index.php?idcat=4>.

¹³⁶ Vgl. Fatteringer/Orso/Riever 2009, S. 317.

¹³⁷ Vgl. Architekturzentrum Wien 2010, S.10.

¹³⁸ Vgl. Fatteringer/Orso 2012, URL: <http://www.fatteringer-orso.com/>.

¹³⁹ Vgl. Riever/Frank 2011a, URL: <http://www.frank-rieper.at/d/index.php?idcat=1>.

add on. 20 höhenmeter (Wien 2005)

Eine *"temporäre vertikale Spielwiese"*¹⁴⁰ 'besetzt' im Sommer 2005 den Wallensteinplatz im 20. Wiener Gemeindebezirk Brigittenau. *add on. 20 höhenmeter* ist als Hybrid zwischen Architektur, Installation und Skulptur zu begreifen,¹⁴¹ der in einem Zeitraum von sechs Wochen 'experimentelle Handlungsräume', indem er den Besucher*Innen ein Spektrum von Nutzungsvarianten aufzeigt, anbietet und damit den Diskurs über Aneignungsmöglichkeiten des Stadtraumes eröffnet. Nicht von geringer Bedeutung, betreffend der Verortung der installativen Intervention beziehungsweise der interventionistischen Installation im Außenraum, ist, dass der Gründungsbeirat der 2004 eingerichteten Initiative Kunst im öffentlichen Raum Wien, gemeinsam mit dem Kurator des Projektes Roland Schöny beschloss, *add on* als eines der ersten umfangreichen Projekte im öffentlichen Raum Wien zu fördern.¹⁴²

*"Als allgemein begehbares Environment lädt add on zum Erkunden außerordentlicher Welten ein und ermöglicht irritierende Durch- und Ausblicke. Es entstehen differenzierte Sichtweisen auf alltägliche Bedürfnisse und Lebensräume sowie auf den Ort selbst – ein öffentlicher Raum als Bühne und Tribüne für reale Begegnungen."*¹⁴³ Beginnend auf der Ebene des Wallensteinplatzes erstreckte sich *add on* etwa 20 Meter in die Vertikale, vorbei an einem Überseecontainer mit angedocktem Steyr-Citybus, der als Schauraum genutzt wurde, sowie einer Brücke, die *add on. 20 höhenmeter* mit dem AIR, dem Artist-in-Residence-Bereich, verband, an einem 'Sprudelbad', das eine typische Form des Freizeitverhaltens versinnbildlichte, an einem Wohnwagen auf Ebene Fünf, der den Hausmeister beherbergte, erreichte man schlussendlich ein Panoramacafé für Zwei.¹⁴⁴

AIR (Abb. 30) wurde im Rahmen einer Entwurfsübung an der Technischen Universität Wien von 26 Architekturstudierenden als ergänzende Infrastruktur für *add on* entwickelt und bot modulare Wohn- und Ateliereinheiten für die, von einem internationalen Kurator*Innenteam eingeladenen, Gastkünstler*Innen. Prinzipiell war die Teilnahme der jeweiligen Künstler*Innen für die Dauer einer Woche konzipiert, wobei sich die Zeitspanne in Rücksichtnahme auf die Produktionsformen flexibel gestalten ließ.¹⁴⁵ David Moises Beitrag (Abb. 31) beispielsweise sah eine, für den gesamten Zeitraum des Bestehens von *add on*, installierte Waschstraße vor, die sich einem anderen Zielpublikum

¹⁴⁰ Krasny 2006, S.91.

¹⁴¹ Vgl. Ebd.

¹⁴² Vgl. Fattinger/Orso/Rieper 2008a, S. 4f. / Anm.: Zur Entwicklungsgeschichte der Initiative Kunst im öffentlichen Raum Wien ausführlicher im Kapitel 'Historischer Kontext'.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Fattinger/Orso/Rieper 2008b, S.57.

als jenem von Autobesitzer*Innen zuwandte, indem die Besucher*Innen auf dem Weg ins 'Sprudelbad' von rotierenden Autowaschanlagenbürsten empfangen, beim Passieren poliert und elektrostatisch aufgeladen und so mit neuer Energie versorgt wurden.¹⁴⁶

add on. 20 höhenmeter zeichnete sich in besonderem Maße, neben der Einbindung des unmittelbaren Umfeldes und der Rezipient*Innen, wodurch der Arbeit sowohl ein ortsspezifisches respektive 'platzspezifisches'¹⁴⁷ als auch ein partizipatorisches Element eingeschrieben wurde, durch das Bestehen auf Zeit aus. Elke Krasny erörtert in ihrem Text *Von der öffentlichen Wirkung der Partizipation in urbanen Räumen* das Phänomen des Temporären und stellt fest: "Je kürzer die Zeit [...], desto intensiver die Auseinandersetzung. Je begrenzter der Schauplatz, desto interessanter die Wahrnehmungsveränderungen."¹⁴⁸ Der gewählte Schauplatz wiederum, sich im Außenraum, im öffentlichen Raum der Stadt befindend, vor allem aber auch als eines der ersten verwirklichten Projekte der Initiative Kunst im öffentlichen Raum Wien, verankert *add on. 20 höhenmeter* in der Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Außenraum außerhalb eines institutionellen Rahmens'.

Hinsichtlich seines komplexen Aufbaus verweigert *add on* jegliche Direktverweise auf Einflussquellen. Die Vielschichtigkeit des Projektes bietet ebenso viele Deutungsmöglichkeiten, einige wenige sollen im Rahmen dieses Beitrags seine Erwähnung finden. Angefangen vom 'Objet trouvé' des Dadaismus über 'détournement', der Zweckentfremdung, einem zentralen Motiv der Situationisten,¹⁴⁹ bis hin zur Wiener Szene der 1960er reichen die Assoziationen. Roland Schöny grenzt *add on* bei einem Vergleich mit Haus-Rucker-Co's *Gehschule* (Abb. 32-33) (Wien 1971) zwar explizit von der Wiener Tradition ab, wenn er *add on* als ein Projekt bezeichnet, das zentrale Fragen um die Nutzung von öffentlichen Plätzen sowie die Konzeption von Kunstprojekten für den Stadtraum behandelt, wohingegen Haus-Rucker's Installation rein im Dienste der Animation stehe.¹⁵⁰ Dieser lässt jedoch außer Acht, dass schon Coop Himmelb(l)au, zwar formal in ganz anderer Weise, mit dem *Supersommer* (Abb. 34-35) (Wien 1976) eine Ausstellung im Stadtraum organisierte, die sich ebenso den experimentellen Nutzungsmöglichkeiten eines solchen annahm. Eine weitere Rückbindung an die sechziger Jahre birgt die Übersetzung des Begriffs 'Add-on' in sich, das soviel wie ein Zubehörteil

¹⁴⁶ Vgl. Fattinger/Orso/Rieper 2008c, S. 89.

¹⁴⁷ Vgl. Rieper 2012 im Gespräch mit der Autorin.

¹⁴⁸ Krasny 2006, S. 91.

¹⁴⁹ Vgl. Schöny 2008, S. 102.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 104.

meint, einen erweiternden Bestandteil für etwas Bestehendes.¹⁵¹ *add on. 20 höhenmeter*, als sich verändernde Struktur begreifend, der durch künstlerische Eingriffe immer wieder Neues zugefügt wird, scheint so ganz im Sinne Günther Feuerstein's entworfen. Wenn dieser in seinem Manifest *Thesen zu einer inzidenten Architektur* von einer, wie schon eingangs erwähnten, "[...] dynamische[n], sich verändernde[n], "Vorgänge" aufweisende[n] [...]"¹⁵² Architektur spricht. Michael Rieper bekräftigt in unserem Gespräch zudem, dass es seiner Wunschvorstellung entsprochen hätte, wenn während des sechswöchigen Bestehens von *add on* durchgehend an der 'Skulptur' weitergebaut worden wäre.¹⁵³ Formalästhetisch scheint sich *add on* außerdem an Architekturen der siebziger Jahre, wie etwa dem Centre Pompidou (Paris 1977) von Renzo Piano und Richard Rogers zu orientieren, die das Technische eines Gebäudes offenlegen und bewusst präsentieren.

EXKURS: Eventisierung der Städte

Angelika Fitz weist darauf hin, dass der längst ausgerufene Wettbewerb zwischen regionalen Zentren zu einer neuen städtischen Vermarktungspolitik führt, die wiederum partiell die Charakteristika einer Kunst im öffentlichen Raum, seit den 1990er Jahren unter der Bedingung der Eventisierung der Innenstädte im Dienste von Konsum und Tourismus, dahingehend verändern können.¹⁵⁴ Neben der Präsentation von Einzelwerken finden in den vergangenen Jahrzehnten vermehrt Ausstellungs- und Veranstaltungsformate Eingang in den öffentlichen Raum Wiens, die teilweise ohne einen Auftrag von Kunstinstitutionen initiiert werden und somit das Spektrum der vorhandenen Arbeiten einer Kunst im öffentlichen Raum erweitern.¹⁵⁵ Gegenwärtig nimmt jene Kunst, neben ihrer Aufgabe als außerinstitutionelle Kunstrichtung, eine prominente Rolle im Städtemarketing ein. Eine zunehmende Kombination der Stadtgestaltung, der Stadterneuerung und des Stadtmarketings mit Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekten, die sowohl von der Stadtverwaltung, als auch von privaten Investor*Innen getragen werden, steht im Zusammenhang mit dem Trend, dass Zentren der Städte zusehends wie Ausstellungen funktionieren und 'Projekte' im öffentlichen Raum deswegen nicht mehr per se als subversiv angesehen werden können.¹⁵⁶ Für vorliegenden Gegenstand bedeutet dies, dass

¹⁵¹ Vgl. Krasny 2008, S 112.

¹⁵² Feuerstein 1958, S. 173.

¹⁵³ Vgl. Rieper 2012 im Gespräch mit der Autorin.

¹⁵⁴ Vgl. Fitz 2009, S. 112.

¹⁵⁵ Vgl. Edlinger 2009n, S. 142.

¹⁵⁶ Vgl. Fitz 2009, S. 112f.

jedwede partizipatorische, performative beziehungsweise sich generell im Außenraum befindende installative oder interventionistische Arbeit dahingehend kritisiert werden könnte. Obschon das Fest, das vor allem in Wien eine bis zumindest ins Barock reichende Tradition hat, im Gegensatz zu reinen Werbezwecken dienenden Veranstaltungen der Stadt, wie beispielsweise dem Stadtfest oder hinterfragbaren Veranstaltungen am Heldenplatz, Teil der künstlerischen Intention und nicht des Städtemarketings sein kann. Dementsprechend bezeichnet Jean-Christophe Ammann, "[...] *Kunst im öffentlichen Raum [als] dann am wirksamsten [...], wenn sie gleichzeitig künstlerisch gut gelöst ist und nicht als Kunst auftritt, sondern sich unterhalb dieser Wahrnehmungsschwelle ansiedelt.*"¹⁵⁷ Kunst im öffentlichen Raum müsse als solche machtvoll präsent sein, jedoch aber auch wie im Falle einer initiierten Veranstaltung, 'verschwinden' können.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ammann 2000, S. 126.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd.

3.2.4. feld72 architekten zt gmbh

Anschrift	Schottenfeldgasse 72 A-1070 Wien	Anne Catherine Fleith Mario Paintner Michael Obrist Peter Zoderer Richard Scheich ¹⁵⁹
Telefon	+43.1.9240499	
Fax	+43.1.9241033	
Email	office@feld72.at	
URL	www.feld72.at	

feld72 ist ein fünf-köpfiges multinationales Kollektiv aus Anne Catherine Fleith, Mario Paintner, Michael Obrist, Peter Zoderer und Richard Scheich,¹⁶⁰ das sich selbst als ein Laboratorium, welches sich im Spannungsfeld von Architektur, angewandtem Urbanismus und Kunst bewegt, begreift.¹⁶¹ Als solches verlagert sich die Arbeit von feld72 an die Schnittstelle der drei genannten Disziplinen, wobei vor allem ihre performative Herangehensweise an Themen der Architektur dafür verantwortlich gemacht werden kann, dass sie eine Sonderstellung innerhalb der zeitgenössischen österreichischen Architekt*Innenszene einnehmen.¹⁶² Das Feld der Architektur erweiternd, beschäftigt sich das Team neben klassischen Bauaufgaben innerhalb der selbst initiierten Projektreihe 'Urbane Strategien' seit Anbeginn der Bürogründung 2002 mit Fragestellungen der Benutzung und der Wahrnehmung des öffentlichen Raumes.¹⁶³

feld72 verstehen ihre Strategien als Sensibilisierungsmaßnahmen für den öffentlichen Raum, die als Eins-zu-Eins-Projekte, denen das Prinzip 'Theorie durch Praxis' zu Grunde liegt, quer durch Europa ihre Umsetzungen finden. Neben feld72's urbanen Interventionen zielen auch ihre theoretischen Überlegungen darauf ab, Mensch und Raum in Verbindung zu bringen um damit die Wahrnehmung vom Menschen für den Raum zu schärfen.¹⁶⁴ Kari Jormakka weist darauf hin, dass, entsprechend dem rituellen beziehungsweise performativen Verständnis des Kollektivs, viele ihrer Projekte das Publikum als konstitutives Element in das Werk miteinbeziehen, wobei die Einbindung in unterschiedlicher Form, wie in Diskussionen, Debatten, Briefwechseln oder öffentlichen Veranstaltungen erfolgen kann. In Projekten wie dem *Million Donkey Hotel* (Abb. 36) (Prata Sannita 2005) hat das Kollektiv die Miteinbeziehung der Benutzer*Innen auch in

¹⁵⁹ Vgl. feld72 2011, URL: http://www.feld72.at/download/feld72_cv_dt.pdf.

¹⁶⁰ Vgl. Hollein 2008a, S. 6.

¹⁶¹ Vgl. feld72 2011, URL: http://www.feld72.at/download/feld72_cv_dt.pdf.

¹⁶² Vgl. Hollein 2008a, S.6.

¹⁶³ Vgl. Architekturzentrum Wien 2010a, S. 14.

¹⁶⁴ Vgl. Hollein 2008a, S. 6.

Richtung des tatsächlichen Bauens hin ausgedehnt.¹⁶⁵ feld72 stellen in ihrem gesamten Werk, ungeachtet der Dimensionen und Mittel, eindrücklich unter Beweis, "[...] dass die Essenz der Architektur nichts Architektonisches ist."¹⁶⁶

Hinsichtlich des Verlagerens ihres Themenschwerpunktes auf urbane Strategien kann eine Vielzahl an Projekten aufgelistet werden, einige wenige davon, wie etwa *CT-map* (Abb. 37) (Wien 2001) werden im Zuge der nachfolgenden Untersuchung ausführlicher besprochen. feld72 verwirklichten unter anderem *rent a hitchhiker* (Abb. 38) (Rotterdam 2002), im selben Jahr das ebenfalls noch näher zu besprechende *Toronto Barbecue* (Abb. 39) (Wien 2002), sowie *du findest stadt* (Abb. 40) (Wien bis New York 2002). In Rotterdam angesiedelt werden 2003 *STAUkit* (Abb. 41) (Rotterdam 2003) und *FILEkit* (Abb. 42) (Rotterdam 2003) erarbeitet. *public paramaters* (Abb. 43) (Venedig 2004) entsteht im Zuge der Biennale 2004. In Wien werden 2004 die Projekte *Donaukanalschein* (Abb. 44) (Wien 2004), *48N13 16E20* (Abb. 45) (Wien 2004) und *servus* (Abb. 46) (Wien 2004) präsentiert, im Jahr darauf das schon erwähnte *Million Donkey Hotel* (Abb. 36) (Prata Sannita 2005), sowie eine weitere im Folgenden näher zu betrachtende Arbeit – *architektenSTRICH©* (Abb. 47) (Wien 2005). Zudem entwickeln feld72 ab 2009 ihre Serie der *Public Trailer* (Abb. 48) (London, Mailand, Shenzhen, Hongkong, Wien ab 2009).¹⁶⁷

architektenSTRICH© (Wien 2005)

Beim *architektenSTRICH©* handelt es sich um eine temporäre Aktion der Architekt*Innen, die als Siegerprojekt, von einem von der Partei 'Die Grünen' ausgeschriebenen Wettbewerb zur Kunst im öffentlichen Raum, ausgezeichnet wurde.¹⁶⁸ "*schnell. billig. tabulos. frisch*"¹⁶⁹, so der Projekttext der Gruppe, trat feld72 drei Tage lang in Interaktion mit sehr unterschiedlichen Personengruppen (Tourist*Innen, Anrainer*Innen, Obdachlosen). An drei verschiedenen U1-Stationen (Kaisermühlen, Stephansplatz, Reumannplatz) begab sich das Kollektiv auf den *architektenSTRICH©*, um dort kostenlose Beratungen beziehungsweise das Erarbeiten individueller Raumnutzungskonzepte, die wiederum wertvolle Impulse für die Stadtbildgestaltung liefern sollten, für die Passant*Innen anzubieten. Der Projekttitle ist gewollt doppeldeutig gewählt, so bezeichnet

¹⁶⁵ Vgl. Jormakka 2008, S. 13.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Vgl. feld72 2012, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/urbane.php.

¹⁶⁸ Vgl. Lungstraß 2009, S. 243.

¹⁶⁹ feld72 2005, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2075&.

der 'Strich' einerseits das grafische Ausdrucksmittel des/der Architekten*In und spielt andererseits auf das älteste Dienstleistungsgewerbe, die Sexarbeit, an.¹⁷⁰

Der *architektenSTRICH*© stellt eine rein immaterielle, auf 'Teilhabe'¹⁷¹ der Rezipient*Innen angelegte Intervention dar, die durch das Agieren der Architekt*Innen das Produzieren von Raum, im Sinne von Handlungsraum, bewirkt und sich als solche innerhalb der Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen mit partizipatorischem Charakter' verankert. Die Aktion des Architekturkollektivs feld72 greift das Themenfeld einer sozial engagierten Kunst, einer Kunst im öffentlichen Interesse auf, und überträgt diese Thematik auf Belange der Stadtentwicklung und -planung. Insofern kann *architektenSTRICH*© erst durch teilnehmende Betrachter*Innen und dem Eingehen auf deren Bedürfnisse 'existieren' und steht somit in der Tradition einer sich in sozialdienstlicher Nähe bewegendem Kunst, wie sie in Wien beispielsweise von WochenKlausur betrieben wird.

CT-map Vienna (Wien 2001)

CT-map Vienna tritt abermals als Intervention im Wiener Stadtraum auf, in diesem Fall allerdings nicht auf ein materielles Medium verzichtend, das hier in Form eines selbst generierten Touristen-Stadtplans erscheint. *CT-map* behandelt Fragen vom Gebrauch der Stadtteile und wer jene wann benutzt, ferner ob man von 'mehreren Städten in einer' sprechen kann, wenn man an die Überlagerung der 'Stadt der Touristen' mit jener der Stadtbewohner denkt. Welche Teile Wiens gelten als identitätsbildend im Blickfeld eines klassischen 'Drei-Tages-Touristen' und wie kann man diesen Erfahrungsraum mit einer stadttopografischen Aktion erweitern?¹⁷²

CT-map versteht sich, das Medium des Gratis-Touristen-Stadtplans benützend, als Versuch, durch gezielte Manipulation die gängigen Wahrnehmungsmuster der Tourist*Innen subversiv zu unterlaufen und die Beziehung zwischen Urbanität und Tourismus kritisch zu hinterfragen. *CT-map*, alias City Map, zu deutsch Stadtplan, ist das Medium der Intervention, wenn es sich durch Mimikry an den Ausgabestellen von Touristeninformationen, Hotels, Bahnhöfen, Flughäfen et cetera unter seinesgleichen mischt.¹⁷³ Der Tourist vertraut dem Stadtplan, so wie er es gewohnt ist, jedoch fordert *CT-map* ihn und Wien heraus, indem sie den geschlossenen Kreislauf der Touristenrouten

¹⁷⁰ Vgl. Schürer 2005, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2075&.

¹⁷¹ Vgl. Obrist 2012 in einer Email-Konversation mit der Autorin.

¹⁷² Vgl. feld72 2008, S. 44.

¹⁷³ Vgl. Ebd., S. 44f.

unterbricht und zu Räumen hinweist "[...] die oft nur zwei Schritte, aber gleichzeitig eine Welt entfernt sind."¹⁷⁴ Dabei werden die unfreiwilligen Benutzer*Innen in städtische 'Krisengebiete', wie sie etwa Infrastrukturknoten, neue Wohnsiedlungen und auch Flaktürme darstellen, entsandt, die neben den klassischen Attraktionen wie dem Stephansplatz, Schönbrunn oder dem Hundertwasserhaus als Sehenswürdigkeiten ausgewiesen sind.¹⁷⁵

CT-map verlagert sich als Intervention in den Stadtraum und schreibt sich in die Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Außenraum außerhalb eines institutionellen Rahmens' ein. Die zugleich durch Partizipation getragene Aktion täuscht, ohne jedoch an Ernsthaftigkeit zu verlieren, in subtil ironischer Weise den/die Betrachter*In. Hinsichtlich der Irreführung der Rezipient*Innen erinnert *CT-map* an künstlerische Arbeiten der achtziger Jahre, wie sie etwa von Fischli und Weiss, in Form ihrer vom/von der Betrachter*In meist für reale Objekte gehaltenen, Polyurethan-Installationen und -Skulpturen (Abb. 49) umgesetzt wurden.

EXKURS: Kunst im Außenraum

Mitte des 20. Jahrhunderts entstehen mit der Land-Art, der Minimal-Art und auch mit Teilen der Pop-Art, vor allem in den USA, Kunstrichtungen, die sich von der Verortung innerhalb eines institutionellen Rahmens, das heißt von den Räumlichkeiten eines Museums beziehungsweise einer Galerie, zu lösen beginnen, um in einen Dialog mit der Umwelt und der sich in ihr befindlichen Gesellschaft zu treten. Etwa zur gleichen Zeit entdecken die verantwortlichen Museumsdirektoren und Ausstellungsmacher, dass die traditionelle Museumsausstellung in Richtung einer Kunst in der Öffentlichkeit, einer Kunst im Stadtraum zu erweitern sei.¹⁷⁶ *"Kunst ist nur dann öffentlich, wenn sie ausgestellt wird. [...] Ausstellungen sind quantitativ wie qualitativ die bedeutendsten Publikationsmöglichkeiten von Kunst."*¹⁷⁷, postuliert Claudia Büttner, wenn sie sich in ihrer Publikation *Art Goes Public* der Geschichte der Kunstaussstellung im 20. Jahrhundert, beginnend mit den Gruppenausstellungen im Freien bis hin zu Projekten im nicht-institutionellen Raum, annimmt und deren Entwicklung skizziert.

¹⁷⁴ feld72 2008, S. 45.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 44f.

¹⁷⁶ Vgl. Matzner 2000, S. 171.

¹⁷⁷ Büttner 1997a, S. 9.

Büttner verwendet den Begriff 'Projekt', wenn sie über die, Mitte des vergangenen Jahrhunderts aufgekommene, Präsentationsform, die sich im Gegensatz zur Ausstellung fertiger 'Produkte' durch die Anfertigung der Kunstwerke vor Ort auszeichnet, wodurch eine neue Qualität der Beziehung zwischen Kunst und Alltag erreicht wird, spricht. Projekte zeichnen sich insbesondere durch ihre Lokalisation im Stadtraum aus. Der Verzicht auf eine Umgrenzung oder Abgrenzung des Kunstbereichs birgt allerdings neue Gefahren, die beispielsweise in Form von Vandalismus auftreten können. Zudem ist anzumerken, dass dieses neue Ausstellungssystem mit dem schon eingehend besprochenen Begriff der 'Ortsspezifität' sowie auch mit der Kontextanalyse, wie sie in Formen konzeptueller Kunst angewandt wird, verbunden ist.¹⁷⁸

In Europa erscheinen diese Vorgehensweisen, vor allem in der Zeit nach 1945, eher als ungewöhnlich, doch muss man sich vergegenwärtigen, "daß sich nicht erst im Barock die Baukunst, die Fresko- und Tafelmalerei, die Bildhauerei und die Reliefkunst, die Musik, die Literatur und das Theater zu einem 'Gesamtkunstwerk' vereinigten."¹⁷⁹ Die klassische Trennung von Architektur, Malerei und Skulptur führte im späten 19. Jahrhundert zur Fehlinterpretation, dass jene künstlerischen Medien nicht kombinierbar wären. Erst mehr als 100 Jahre später vereinten sich Kunst und Architektur erneut, wie es sich vor allem bei Installationen und Interventionen im öffentlichen Raum, sich damit ausdrücklich in vorliegendem Gegenstand bewegend, gezeigt hat. Die seit 1977 in zehnjährigem Rhythmus stattfindende Schau *Skulptur-Projekte-Münster* nimmt gemäß sich einer solchen Kunst verschriebenen, im öffentlichen Raum präsentierten, Ausstellungsgestaltung, nicht nur in Europa eine Vorreiterrolle ein.¹⁸⁰

1976 sind es Coop Himmelb(l)au, bezeichnenderweise Architekten, die mit dem *Supersommer* (Abb. 34-35) (Wien 1976) eine solche Form der Ausstellungsgestaltung in Wien einführen. Erst 1988 folgt mit der *Freizone Dorotheergasse* ein Gemeinschaftsprojekt der Galerie Metropol, den Wiener Festwochen, Geschäftsleuten der Dorotheergasse und zahlreichen Künstler*Innen eine weitere, hier allerdings innerhalb eines institutionellen Rahmens angesiedelte, Präsentation von Kunst im öffentlichen Raum. In den Jahren darauf werden es vor allem Ausstellungen und Aktionen der Wiener Festwochen sein, die sich einer solchen Form der Kunstdarbietung annehmen.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vgl. Büttner 1997a, S. 9-11.

¹⁷⁹ Matzner 2000, S. 173.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd.

¹⁸¹ Vgl. Büttner 1997b, S. 240-252.

Gegenwärtig werden 'Projekte' in Wien unmittelbar vor oder in den Innenhöfen des MuseumsQuartiers, von den dort angesiedelten Institutionen Kunsthalle Wien, MUMOK und Tanzquartier Wien oder aber auch neben den kunstinstitutionellen Mietern vom quartier21, umgesetzt.¹⁸² Zudem sind vor allem für vorliegenden Gegenstand das Künstlerhaus und das Museum für Angewandte Kunst als Institutionen, die ihre Räumlichkeiten für solche Projekte zur Verfügung stellen, anzumerken. Den Rahmen der Kunsteinrichtungen verlassend, beginnen in den 1990er Jahren, sich nicht ursprünglich mit Kultur befassende städtische Einrichtungen, etwa die Wiener Linien, die Implementierung von Kunst im öffentlichen Raum zu finanzieren. Weitere installative und interventionistische Projekte werden vor allem im Zuge von Neubauten oder architektonischen Revitalisierungen und Stadteilsanierungen, wie beispielsweise im Zuge der noch zu betrachtenden Ausstellungsreihe *making it*, realisiert.¹⁸³

Toronto Barbecue (Wien 2002)

Toronto Barbecue ist der Titel einer von feld72 selbst initiierten installativen Intervention am Vorplatz des Wiener MuseumsQuartiers.¹⁸⁴ Das Architekt*Innenkollektiv verwendet die eigentümliche Parzellierung des Vorplatzes als Gestaltungsmotiv, indem sie die schon vorab gegliederten, von Buchsbaumhecken umgebenen Grünflächen zu einer heterogenen Schrebergartenstruktur umgestalten.¹⁸⁵ Siebzehn kleine Parzellen werden 'aufgebaut', einige mit einer kitschigen Brettersauna ausgestattet, andere wiederum mit kleinen, aufblasbaren Schwimmbecken, Lattenzäunen und Gartenzwerge – alles Elemente, die laut Kari Jormakka "[...] aus dem Reservoir des österreichischen Unbewussten bezogen wurden."¹⁸⁶ feld72 und nan landscapes and architects regen ohne Ankündigung eines Events, nur durch das Bereitstellen der 'Werkzeuge', Passant*Innen und Anrainer*Innen an, zu Akteur*Innen im Stadtraum zu werden.¹⁸⁷ Die Benutzung des vormals ungenutzten Areals, die mit einer einwöchigen sichtbaren 'Privatisierung'¹⁸⁸, indem private Strukturen über einen ehemals öffentlichen Raum gelegt wurde, einherging,¹⁸⁹ schuf das Paradoxon einer vorher nicht da gewesenen Öffentlichkeit. 'Toronto' ist neben der Bezeichnung für die

¹⁸² Vgl. Edlinger 2009n, S. 111.

¹⁸³ Vgl. Ebd., S. 122f.

¹⁸⁴ Vgl. Obrist 2012 in einer Email-Konversation mit der Autorin.

¹⁸⁵ Vgl. feld72 2008a, S.64.

¹⁸⁶ Jormakka 2008, S. 12.

¹⁸⁷ Vgl. feld72, 2008a, S.64.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. Jormakka 2008, S. 12.

kanadische Stadt auch der Produktname der verwendeten Blockhütte und bedeutet zu deutsch 'Treffpunkt'.¹⁹⁰

Toronto Barbecue ordnet sich in die Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Außenraum einer Kunstinstitution' ein. Indem die Arbeit hinsichtlich ihrer Konzeption auf den vorgegebenen Platz bezugnehmend ist, handelt es sich hierbei um eine ortsspezifische Arbeit, die zudem, wie schon die voran besprochenen Arbeiten des Kollektivs, Partizipation beziehungsweise Teilhabe als wesentliches Merkmal beinhaltet. feld72 bewegen sich auch mit dieser Arbeit in der Tradition einer 'Kunst im öffentlichen Interesse'. Durch ihre Lokalisierung im Außenraum einer Kunstinstitution und dem Herstellen der Arbeit vor Ort ist *Toronto Barbecue* darüber hinaus als 'Projekt' zu bezeichnen.

¹⁹⁰ Vgl. feld72, 2008a, S.64.

3.2.5. querkraft architekten zt gmbh

Anschrift	Mariahilfer Straße 51 A-1060 Wien	Gerd Erhartt Jakob Dunkl Peter Sapp Michael Zinner (bis 2004) ¹⁹¹
Telefon	+43.1.5487711	
Fax	+43.1.5487711-44	
Email	office@querkraft.at	
URL	www.querkraft.at	

querkraft ist ein Architekturbüro das seit 1998 aus den Partnern Gerd Erhartt, Jakob Dunkl und Peter Sapp besteht, wobei bis 2004 auch Michael Zinner als Gründungsmitglied anzuführen ist. Die vier Architekten lernten sich an der Technischen Universität in Wien kennen. Als wichtigen Einfluss auf ihre Arbeit nennt das Kollektiv Helmut Richter, bei dem sie studierten und in dessen Büro sie arbeiteten. Öffentlich bekannt wurden querkraft mit ihrer temporären Vorplatz-Gestaltung der Großbaustelle des Wiener MuseumsQuartiers.¹⁹² Inzwischen reicht ihr Leistungsspektrum von Museumsbauten bis zum Einfamilienhaus.

querkraft zeichnen sich überdies, vor allem in ihrer Anfangszeit, durch die Planung und Umsetzung von Ausstellungsgestaltungen und –installationen aus. Beide hier zu verzeichnenden Arbeiten bilden die Grundlage für den folgenden Text. Einerseits handelt es sich um *KH den fuß in der tür* (Abb. 50-51) (Wien 2000), einem Ausstellungsbeitrag zu *den fuß in der tür: manifeste des wohnens* (Wien, Künstlerhaus 2000) und andererseits um die oben schon erwähnte *MQ kunstinstallation* (Abb. 52-53) (Wien, MuseumsQuartier 1999).¹⁹³

KH den fuß in der tür (Wien, Künstlerhaus 2000)

KH den fuß in der tür stellt querkraft's Beitrag zur gleichnamigen Ausstellung mit dem Untertitel *Manifeste des Wohnens* dar. Beinahe dreißig Architekt*Innenteams wurden von den Kurator*Innen Jan Tabor, Peter Bogner und Karin Christof eingeladen, jeweils einen Türdurchgang des Künstlerhauses zu bespielen. Vor dem Hintergrund der Ideen und Manifeste zum Thema Wohnen der Architekt*Innen der sechziger Jahre, wurden im Ausstellungsgebäude selbst die einzelnen Türen an die jüngere Generation verlost.¹⁹⁴

¹⁹¹ Vgl. querkraft 2012, URL: <http://www.querkraft.at/?area=kontakt>. / Vgl. dazu auch querkraft 2012c, URL: <http://www.querkraft.at/?area=team>.

¹⁹² Vgl. Tabor/Soucek o.J., URL: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk20.pdf>.

¹⁹³ Vgl. querkraft 2012b, URL: <http://www.querkraft.at/?area=projects&sub=specials>.

¹⁹⁴ Vgl. querkraft 2002, S. 135.

querkraft erhalten Tür Nummer 22 und entwickeln eine Drehtür: "*Eine [sich] drehende Tür, die im Gebrauch still steht*"¹⁹⁵. Die Drehtür des Architekturkollektivs funktioniert im umgekehrten Sinn zu herkömmlichen Türen dieser Art. Gewöhnliche Drehtüren bewegen sich erst, wenn der Mensch auf sie zugeht, davor jedoch sind sie ein Stück 'Wandteil', das auf das Durchschreiten wartet, erst beim Betreten bewegt sich der Mensch mit dem Türblatt im Raum der Türöffnung.¹⁹⁶

querkraft's Tür hingegen besteht aus zwei herabhängenden vertikalen, mit Motoren versehenen Stäben, an denen Kunststofffäden beziehungsweise Borsten fixiert sind und die sich um ihre eigene Achse drehen. Sie verwenden Autowaschanlagenbürsten, die sich schon drehen, wenn der Mensch auf sie zugeht, denn Sich-Drehen ist gewissermaßen der Urzustand dieser Tür. Bewegung allerdings, so querkraft, macht vorsichtig, gleichzeitig wird die Drehtür zu einem Objekt der Neugierde, die die Bewegung des Menschen für das Erste stoppt. Zeitgleich aber hält auch die Drehtür, genau in dem Moment, wenn sich der Mensch ihr nähert, und verändert somit den Zustand zu einer Standardsituation, in der sich nur der Mensch und nicht die Tür bewegt. Kinder zeichnen sich durch eine offenerere und spielerische Umgangsweise mit Vorgefundenem aus, so entdeckten sie, dass sich durch den Akt des Springens ein neuerlicher Dialog zwischen Mensch und Tür aufnehmen ließ, sich die Tür dadurch wiederum in eine Drehtür verwandelte.¹⁹⁷

KH den fuß in der tür füllt den Raum mit Fliehkraft und hütet gleichzeitig die Schwelle von Raum zu Raum indem die Intervention neuen 'Raum' produziert und diesen dazwischen stellt. Der Mensch jedoch wird beim Raumwechsel nicht von dem neu erschaffenen 'Raum' begleitet, denn vielmehr als Akteur gewürdigt. Er befindet sich beim Durchschreiten der Türöffnung Certeau zur Folge in einem 'Nicht-Raum', der in diesem Moment erst durch seine Bewegung zum 'Raum der Handlung' wird. Zur umgekehrten Benutzung der Tür kommt nun auch ein Aspekt zum Vorschein, der das 'Handeln' der Tür selbst betrifft, denn auch dieses wird verkehrt. querkraft's Drehtür verschließt den Raum, wenn sie sich bewegt und öffnet den Durchgang im Stillstand, was man ansonsten von Türen eben umgekehrt kennt. Die Architekten verweisen darauf, dass ihr Manifest erstens durch das konsequente Verwenden vorgefertigter Produkte und Materialien, wie sie hier in Form von Gerüstsäulen, Lichtschranken und Autowaschanlagenbürsten erscheinen, eine

¹⁹⁵ Tabor 2000b, S. 94.

¹⁹⁶ Vgl. querkraft 2002, S. 135.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd.

Position der Nachhaltigkeit unterstreicht und zweitens mit *KH den fuß in der tür* ein Hinweis auf die zukünftige Offenheit von Wohnen gegeben wird.¹⁹⁸

querkraft's Drehtür ist als Ausstellungsbeitrag in die Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innenraum einer Kunstinstitution' einzuschreiben, und zeigt als ein solcher, nach jahrzehntelanger Vorherrschaft des öffentlichen Raumes für die Erarbeitung von 'Projekten', die Rückkehr ins Museum als Ort für derlei Kunstpräsentationen im 21. Jahrhundert auf. Wie schon bei AllesWirdGut's Beitrag *MEGA* (Abb. 6-7) (Wien, Künstlerhaus 2002), stellt auch hier das technophile Moment, die Rotation einer bewohnbaren Maschine, den Bezug zu Themen der sechziger Jahre her.¹⁹⁹ Man wird an Haus-Rucker-Co's pulsierendes und ebenso bewohnbares *Gelbes Herz* (Abb. 54) (Wien 1968) erinnert, denkt aber auch etwa an Coop Himmelb(l)aus *Astro Balloon* (Abb. 55) (Wien 1969). Jakob Dunkl schließt in unserem Gespräch zudem eine Beeinflussung durch Marcel Duchamp's Readymades nicht aus. Ferner wird Jan Tabor, der Kurator der Ausstellung, als Motivator erwähnt, der als Person sicherlich auch, gemeinsam mit dem Ausstellungskonzept, eine Verbindungslinie in die sechziger Jahre darstellt.²⁰⁰ Ohne epigonenhaft vorzugehen, greifen querkraft das Gedankengut dieses Jahrzehnts auf und verwandeln es in eine zeitgemäße, durchaus stark von Partizipation getragene Gestalt, die rein formalästhetisch auch mit David Moises' Beitrag zu *add on. 20 höhenmeter* vergleichbar ist.

MQ kunstinstallation (Wien, MuseumsQuartier 1999)

1999 schrieb die MuseumsQuartier Errichtungs- und BetriebsgesmbH im Rahmen der Mittel 'Kunst und Baustelle' einen Wettbewerb zu einer temporären Fassadengestaltung der ehemaligen Hofstallungen von Fischer von Erlach aus. Ziel dabei war es, die breite Öffentlichkeit darauf aufmerksam zu machen, dass in und hinter dem 400 Meter langen, denkmalgeschützten Gebäude, gemeinsam mit dem Naturhistorischen beziehungsweise Kunsthistorischen Museum, der zur damaligen Zeit größte zusammenhängende Kulturkomplex Mitteleuropas entstand.²⁰¹

querkraft's Motto wäre allerdings mit 'Kunst vor dem Bau', anstatt von 'Kunst am Bau' zu beschreiben, wenn sie eine Fassadengestaltung verweigern und den Vorplatz des MuseumsQuartiers zum Thema ihres installativen Beitrags machen.²⁰² Das

¹⁹⁸ Vgl. querkraft 2002, S. 135.

¹⁹⁹ Vgl. Tabor 2000, S. 154.

²⁰⁰ Vgl. Dunkl 2012 in einer Email Konversation mit der Autorin.

²⁰¹ Vgl. querkraft 2002a, S. 133.

²⁰² Vgl. querkraft 2012a, URL: <http://www.querkraft.at/?story=421&details=1>.

Architekturkollektiv sah vor, sämtliches Grün in Form von Bäumchen und Büschen zu entfernen, um die befreite Fläche als 'verbindendes Element' zwischen den alten und neuen Museen einsetzen zu können. Der Vorplatz wurde mit einem Baugerüst-Netz bestückt, das Reminiszenzen an senkrecht zur Fassade stehende farbige Tennisnetze evoziert.²⁰³

Die formalästhetische Idee eines 'Tableau rouge' aufgreifend, installieren querkraft ein symbolisches 'Rotes Feld', das die Außenwirkung des Gebäudes stark verändert, indem es plötzlich, so die Architekten, als eines von vielen erscheint und nicht mehr als 'Grenzbauwerk' zwischen einem 'Kultur-Innen' und einem 'Stadt-Außen' wahrgenommen wird. Die tatsächliche Installation oranger Baustellenetze, die auf einen Meter hohe Holzpfosten befestigt wurden, dient einerseits als Informationsträger für die sich im Inneren befindlichen Kunstinstitutionen und andererseits stellt sie eine Mittlerfunktion für die Dimension des Ortes dar. Durch das 'Hintereinanderreihen' der einzelnen Bahnen wird die tatsächliche Größe des Feldes abgetastet und gleichsam optisch festgemacht.²⁰⁴

MQ kunstinstallation ist aufgrund ihrer Lokalisierung in die Kategorie der 'Rauminstallation und Rauminterventionen im Außenraum einer Kunstinstitution' einzuschreiben. In formaler Hinsicht lassen sich kaum explizite Vorbilder bestimmen, obschon man in gewisser Weise an Christo's Verhüllungen erinnert wird. Zudem stellen querkraft selbst einen gedanklichen Bezugspunkt her, wenn sie an das Centre Pompidou und dessen Untrennbarkeit von Gebäude und Platz verweisen.²⁰⁵ Jakob Dunkl erwähnt des Weiteren, dass das damalige Team davon angetrieben war, eine verstörende Situation zu generieren. Eine Irritation, die Aufmerksamkeit schafft und dabei zwei völlig unterschiedliche Orte, auf der einen Seite, das der zeitgenössischen Kunst verschriebene Museumsquartier und auf der anderen den historisch geprägten Maria-Theresien-Platz, optisch miteinander verbindet.²⁰⁶ Dieses Element der Arbeit steht klar in Verbindung mit ortsspezifischer Kunstproduktion, wie sie seit den sechziger Jahren vergangenen Jahrhunderts betrieben wird.

²⁰³ Vgl. Tabor/Soucek o.J., URL: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk20.pdf>.

²⁰⁴ Vgl. querkraft 2002a, S. 133.

²⁰⁵ Vgl. Ebd.

²⁰⁶ Vgl. Dunkl 2012 in einer Email-Konversation mit der Autorin.

3.2.6. the next ENTERprise – architects ZT GmbH

Anschrift	Ausstellungsstraße 5/2 A-1020 Wien	Ernst J. Fuchs Marie-Therese Harnoncourt Paul Vabitsch (seit 2011) ²⁰⁷
Telefon	+43.1.7296388	
Fax	+43.1.7296752	
Email	office@thenextenterprise.at	
URL	www.thenextenterprise.at	

the next ENTERprise wurde im Jahr 2000 von Ernst J. Fuchs und Marie-Therese Harnoncourt gewissermaßen als Nachfolgebüro von dem zwischen 1994-2000 bestehenden THE POOR BOYS ENTERPRISE, damals gemeinsam mit Florian Haydn, gegründet. Seit 2011 ist Paul Vabitsch als dritter Teilhaber anzuführen.²⁰⁸ Das Tätigkeitsfeld des Architekt*Innenkollektivs erstreckt sich von städtebaulichen Wettbewerben bis hin zu Ausstellungsgestaltungen, wobei immer das Aufspüren von Situationen, die über das Funktionieren hinausführen, das ihrer Meinung nach das Wesen der Architektur ausmacht, der jeweiligen Arbeit als Konzept zugrunde liegt.²⁰⁹

Neben klassischen Bauaufgaben nahmen sich the next ENTERprise, wie auch andere hier schon besprochene Architekturbüros, vor allem in den ersten Jahren des Bürobestehens der Produktion von installativen und interventionistischen Arbeiten, innerhalb und außerhalb eines institutionellen Rahmens, an. Folgende Projekte können als im Zuge von THE POOR BOYS ENTERPRISE²¹⁰ entstandene, dem vorliegenden Gegenstand der Rauminstallationen und Rauminterventionen entsprechende Arbeiten verzeichnet werden: *Hirnsegel Nr. 7* (Abb. 56) (Wien 1995), *Die Beute Stadt. 97 Stühle* (Abb. 57-58) (Wien/New York 1995) und *Construction Sounds* (Abb. 59) (Wien 1998). In den Jahren 2000-2003 schafften the next ENTERprise die noch näher zu besprechende Arbeit *Stadtwind* (Abb. 60-63) (Wien 2000),²¹¹ im Zuge der von Mark Gilbert gemeinsam mit Wolfgang Niederwieser und der Gebietsbetreuung Wien-Margarethen initiierten Projektreihe *making it* (Wien 2000),²¹² sowie *Blindgänger* (Abb. 64-65) (Hof am

²⁰⁷ Vgl. the next ENTERprise 2012, URL: http://www.thenextenterprise.at/pics_docs/tne_new/set1.html.

²⁰⁸ Vgl. Ebd.

²⁰⁹ Vgl. the next ENTERprise 2012a, URL: http://www.thenextenterprise.at/pics_docs/tne_new/set1.html.

²¹⁰ Anm.: Auf ausdrücklichen Wunsch Marie-Therese Harnoncourt's wurden alle am jeweiligen Projekt beteiligten Architekt*Innen und Künstler*Innen im Abbildungsteil als Bildunterschrift angeführt.

²¹¹ Vgl. the next ENTERprise 2012a, URL: http://www.thenextenterprise.at/pics_docs/tne_new/set1.html.

²¹² Vgl. transparadiso 2000, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=61&L=1%27%28%5B{^~.>

Leithaberge 2000), *Audiolounge* (Abb. 66-67) (Wien, Secession 2002) und die interaktive Installation *Trinkbrunnen* (Abb. 68) (St. Pölten 2003).²¹³

Stadtwind (Wien 2000)

Wie bereits im Exkurs zur Kunst im Außenraum angesprochen, nehmen installative Arbeiten außerhalb eines institutionellen Rahmens, neben den Projekten der Initiative Kunst im öffentlichen Raum, vor allem im Zuge von architektonischen Revitalisierungen und Stadtteilsanierungen, Einzug in den Wiener Stadtraum.²¹⁴ Die von Mark Gilbert gemeinsam mit Wolfgang Niederwieser kuratierten 'Projekte' namens *making it* verstehen sich als eben solche, der Aufwertung eines bestimmten Stadtteils verschriebenen, Veranstaltungen. Der erste Teil *making it, a storefront discussion of new Viennese architecture* (Wien 2000), der sich dem Schaufenster als Interface zwischen Innen und Außen widmet, bildet den Rahmen für nachfolgende Projektbesprechungen. *making it 2, sprache der straße* (Wien ab 2004) stellt den zweiten Teil, einer sich mit der Schönbrunner Straße im 5. Wiener Gemeindebezirk auseinandersetzenen Veranstaltungsreihe dar, die der nachhaltigen Belebung und Aufwertung des Viertels dienen sollte.

Fünf Wiener Architekturbüros wurden zur Teilnahme am ersten 'Projekt' geladen, unter ihnen befinden sich BEHF, HOLODECK, das hier zu besprechende Architekt*Innenkollektiv the next ENTERprise, das im Folgekapitel noch ausführlicher zu betrachtende Büro transparadiso sowie veech.media.architecture.²¹⁵ Die Aufgabenstellung verlangte nach einer Beschäftigung mit leer stehenden Ladenlokalen, die für die Dauer von zwei Wochen mit Beiträgen zur Problematik sterbender Geschäftsstraßen sowie zum aktuellen Architekturdiskurs bespielt werden sollten.²¹⁶ the next ENTERprise's Intervention findet in der Schönbrunne Straße 50, in einem aufgelassenem Obst- und Gemüsegeschäft, das den Architekt*Innen für einen bestimmten Zeitraum zur Verfügung gestellt wurde, statt.²¹⁷

Stadtwind besteht aus dreierlei Komponenten: Einer herausgenommenen Glasfassade, einer konstruierten Windfährte und komprimiertem Wind. Die Architekt*Innen erklären ihre Herangehensweise im zugehörigen Projekttext als Infiltrierungsversuch. Der Raum,

²¹³ Vgl. the next ENTERprise 2012a, URL: http://www.thenextenterprise.at/pics_docs/tne_new/set1.html.

²¹⁴ Vgl. Edlinger 2009n, S. 123.

²¹⁵ Vgl. Lungstraß 2009, S. 238.

²¹⁶ Vgl. transparadiso 2000, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=61&L=1%27`%28%5B{^~>.

²¹⁷ Vgl. the next ENTERprise 2000, URL: <http://making-it.at/fuchsharncourt.html>.

der seine ursprüngliche Funktion als Geschäftslokal verloren hatte, dem dadurch eine gewisse Funktionslosigkeit anhaftete, bot dem Kollektiv die Möglichkeit, ihm, frei vom Glauben funktionieren zu müssen, etwas Neues hinzuzufügen, einen 'Infiltrierungsstoff' einzublasen, der den Raum in diesem Ausnahmezustand wiederum aktiviert und in das Stadtfeld transformiert. Das herausgenommene Glasportal nimmt dabei eine verbindende Position ein, wodurch der Wind eine Fährte in das Innere des Raumes ziehen kann, den leerstehenden Obstden dadurch in einen Raum, der Winde einfängt, verwandelt. Die Winde allerdings verlassen das ehemalige Geschäftslokal nach kurzem Aufenthalt in Richtung Stadt und mit ihnen auch ihr Raum.²¹⁸ "Es sind die Stadtwinde die ihn davontragen [...]"²¹⁹. Die Winde sind auch als unsere Gedankenwelt zu verstehen, erläutert Marie-Therese Harnoncourt in unserem Gespräch. Sie sind die Gedanken der Nutzer*Innen, denn *Stadtwind* war während des zweiwöchigen Bestehens durchgehend begehbar.²²⁰ Die herausgenommene Glasfassade lockte die Passant*Innen herein und mit diesen auch deren Gedanken.

Stadtwind ist in die Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innenraum außerhalb eines institutionellen Rahmens' einzuschreiben. Die Installation kann vordergründig als sich mit Begrifflichkeiten der Raumtheorie auseinandersetzen Arbeit betrachtet werden. Schnell aufkommende Fragen könnten etwa folgendermaßen lauten: *Was ist Raum?* und *Ist Wind Raum?* Wenn Wind zum Akteur wird, dann müsste das Raum sein. So verankert sich die Arbeit fest in philosophischen Sphären und gleichzeitig lassen sich formalästhetische Verbindungen zu atmosphärisch anmutenden Installationen ziehen. Als Beispiele hierfür könnten etwa Olafur Eliasson's *Yellow Fog* (Abb. 69) (Wien 2008), einer permanenten Lichtnebelinstallation an der Fassade der Verbund Galerie Am Hof oder die temporäre *Nebelkammer* (Abb. 70) (Wien 2008) von Henrik Plenge Jakobsen dienen. Marie-Therese Harnoncourt distanziert *Stadtwind* jedoch klar von rein auf Ästhetizismen beruhenden Installationen ab, da diese keine räumlichen Interventionen darstellen.²²¹ Dennoch ist allen drei angesprochenen Arbeiten, das Durchbrechen einer Alltagsroutine, beziehungsweise Wahrnehmungsroutine, die zufällig adressierte Passant*Innen zum Dialog einlädt, gemein.²²²

²¹⁸ Vgl. the next ENTERprise 2000a, URL: http://www.thenextenterprise.at/pics_docs/tne_new/set1.html.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Vgl. Harnoncourt 2012 im Gespräch mit der Autorin.

²²¹ Vgl. Ebd.

²²² Vgl. Lungstraß 2009, S. 266.

3.2.7. transparadiso ZT KG

Anschrift	Große Mohrengasse 23/18 A-1020 Wien	Barbara Holub Paul Rajakovics ²²³
Telefon	+43.1.9460734	
Fax	+43.1.9460734-9	
Email	office@transparadiso.com	
URL	www.transparadiso.com	

transparadiso wurde 1999 von dem Architekten und Urbanisten Paul Rajakovics und der Künstlerin Barbara Holub als Plattform für eine erweiterte urbane Praxis gegründet. Hauptanliegen von transparadiso ist es, durch eine transdisziplinäre Herangehensweise zeitgenössische künstlerische und urbanistische Praktiken zu vereinen, um eine neue Methodik des Städtebaus, sowie neue Werkzeuge und Strategien für einen 'Direkten Urbanismus' zu entwickeln.²²⁴ Taktische Eingriffe vor Ort behandeln aktuelle Fragestellungen von Stadtplanung und deren gesellschaftspolitischen Hintergrund. Die Arbeit an diesen Themen begann für die beiden Gründungsmitglieder, wenn auch nicht im Kollektiv, bereits in den 1990er Jahren. Einerseits definierten sich Projekte von Barbara Holub, wie etwa *Personal Investigation* (Linz 1994) über einen Raum kollektiven Handelns, während andererseits Paul Rajakovics mit der Gruppe transbanana in Graz ab 1996 eine städtebauliche Praxis in Form von Interventionen, beispielsweise beim *Städteroulette* (Graz 1996) (Abb. 71), zu etablieren versuchte.²²⁵ Das Kollektiv bearbeitet Aufgaben unterschiedlichsten Maßstabs in immer neuen Kooperationen. Das Spektrum reicht von Designobjekten über Architekturprojekte bis hin zu großräumigen städtebaulichen Maßnahmen. Darüber hinaus sind transparadiso Mitarbeiter von *Dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*, erhielten im Jahr 2007 den Otto-Wagner-Städtebaupreis und 2012 eine Förderung von departure für 'Direkten Urbanismus'.²²⁶

Hinsichtlich der Verlagerung ihres Schwerpunktes auf urbane Eingriffe in Form von Interventionen kann eine Vielzahl an Projekten, der vorliegenden Untersuchung entsprechend, angeführt werden. Im Jahr 2000 sind transparadiso, wie das schon näher besprochene Kollektiv the next ENTERprise, Teilnehmer der Projektreihe *making it* und präsentieren in einem leeren Ladenlokal ihre noch näher zu betrachtende *Agentur: paratransdiso* (Abb. 72) (Wien 2000). In den folgenden Jahren entstehen weitere

²²³ Vgl. transparadiso 2012a, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=43>.

²²⁴ Vgl. transparadiso 2012, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=42>. / Vgl. dazu auch Huck 2004a, S. 187.

²²⁵ Vgl. Architekturzentrum Wien 2010d, S.26.

²²⁶ Vgl. transparadiso 2012, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=42>.

Arbeiten wie *deseo urbano* (Abb. 73) (Valparaíso 2000/01), *Seine Evidenz* (Abb. 74) (Wien 2004), das ebenfalls noch ausführlicher zu besprechende *Indikatormobil* (Abb. 75-76) (ohne festen Ort ab 2004), *Wunschfreischaltung_schlüsselfertig* (Abb. 77) (Salzburg 2005), *Geschlossene Gesellschaft* (Abb. 78) (Wien, MAK 2005), sowie die Projekte *Parapölt* (Abb. 79) (St. Pölten 2006/07), *Ish bin ein* (Abb. 80) (Wien 2007), *Ganz nah so fern* (Abb. 81) (Wien 2008), und *Wiederaufbau!* (Abb. 82) (Berlin 2009), des Weiteren die Installationen *Uitzicht op!* (Abb. 83) (Amsterdam 2009), und *Commons kommen nach Liezen* (Abb. 84) (Liezen 2011).²²⁷

Agentur: paratransdiso (Wien 2000)

Die *Agentur: paratransdiso* ist Teil von *making it, a storefront discussion of new Viennese architecture* (Wien 2000). *transparadiso* liefern in der Schönbrunner Straße 88a für die Dauer von zwei Wochen ihren Beitrag zum damals aktuellen Architekturdiskurs, wenn sie die Geschäfte des leer stehenden Ladenlokals interimsmäßig führen. Die *Agentur: paratransdiso* nimmt dabei eine Vermittlertätigkeit architektonischer Parallelebenen ein, in ihr sollen Prozesse ermöglicht und in Gang gesetzt werden, die auch für kurze Zeit Bestand haben können. Das Projekt wirft Fragen zur Position der Architektur und ihrer Produzent*Innen auf, indem es Themen wie Wertsteigerung, Vermarktung und Verdrängung behandelt. Die Intervention bedarf weder einer Installationen von 'Gegenständen', denn in ihrer baulichen Ausformulierung reduziert sie sich auf das Notwendigste, noch orientiert sie sich am konkreten Ort des Geschäftslokals.²²⁸

Die Agentur sieht sich im Dienstleistungssektor und offeriert unterschiedlichste Angebote. 'immodiso' versteht sich als *transparadiso's* Immobilienagentur, die leere Geschäftslokale temporär an Student*Innen und Künstler*Innen vergibt. 'transenter' stellt die Eventagentur des Kollektivs dar, die neuartige Veranstaltungen konzipiert, die den Unterhaltungsfaktor für den Transport komplexer Inhalte nutzen. Im 'plantransformator' können Ausdrucke von Fehlplanungen, Schubladenprojekte und sonstiges ungeliebtes Planmaterial geschreddert und zum öffentlichen Ruhehissen des 'public paradormo' transformiert werden. 'public paradormo' wiederum bezeichnet den in der Auslage des Geschäftslokals eingerichteten, öffentlich zugänglichen, stundenweise zur Verfügung gestellten Schlafplatz. Die

²²⁷ Vgl. *transparadiso* 2012b, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=32>. / Vgl. dazu auch *transparadiso* 2012c, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=6>.

²²⁸ Vgl. *transparadiso* 2000a, URL: http://www.transparadiso.com/cms/uploads/media/agentur_paratrans_iszw_w.pdf.

Polsterkissen des 'public paradormo' waren mit den Papierschnitzeln des 'plantransformators' gefüllt. Der Schlafplatz wiederum verbindet die *Agentur: paratransdiso* mit dem Untertitel des Gesamtprojektes *making it, a storefront discussion*, hier jedoch auf ein anderes Thema – den möglichen Aneignungsprozessen durch Konsumenten – gelenkt.²²⁹

Die *Agentur: paratransdiso* bewegt sich in der Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innenraum außerhalb eines institutionellen Rahmens', indem sie bezeichnenderweise dafür steht, außerhalb einer Kunstinstitution Fragestellungen der künstlerischen Praxis, wie sie seit den 1980er Jahren aufkommen, auf das Gebiet des Stadtraumes auszuweiten und zu erörtern. transparadiso verorten sich, mit ihren überwiegend auf die Schaffung unterschiedlichster Interaktionen angelegten, Arbeiten, die immer ein Betrachter*Innensubjekt einfordern, in der Tradition einer 'Kunst im öffentlichen Interesse', wenn sie auf sozialpolitische und urbanistische Belange eingehen. Das Medium der urbanen Intervention wählend, lassen sich vor allem bei dieser Arbeit keine direkten Vorbilder ausmachen.

Indikatormobil (seit 2004)

Das *Indikatormobil* versteht sich als urbane, künstlerische Intervention, die ganz im Certeau'schen Sinne 'Urbanismus durch Handlung' betreibt.²³⁰ Ein mobiles Einsatzfahrzeug, das als Instrumentarium für eine neue Form des Städtebaus – 'Direkten Urbanismus' – durch transparadiso entwickelt, seit April 2004 seine 'Runden' fährt. Dabei sucht das *Indikatormobil* Orte auf, an denen konventionelle Instrumentarien der Stadtplanung nicht mehr greifen, die dadurch direkten Handlungsbedarf erfordern.²³¹ Es wurde im Zuge zahlreicher Veranstaltungsformate präsentiert. Seine näher zu betrachtende 'Erstfahrt' absolvierte es während der Ausstellung *Wiener Linien. Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960* (Wien, Wien Museum 2004), weitere Einsätze erfolgten österreichweit.

Formal handelt es sich beim *Indikatormobil* um ein hybrides Fahrzeug zwischen Kleinbus und Kino, das während der Ausstellung im Wien Museum am Vorplatz des Ausstellungshauses parkt und verschiedene 'Runden' fährt.²³² Auf den Ausgangspunkt des Projektes spricht Brigitte Huck in ihrem Text *Learning from Vienna* im zur Ausstellung

²²⁹ Vgl. transparadiso 2000a, URL: http://www.transparadiso.com/cms/uploads/media/agentur_paratrans._iszw_w.pdf.

²³⁰ Vgl. Huck 2004, S. 49.

²³¹ Vgl. transparadiso 2004, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=40>.

²³² Vgl. Huck 2004, S. 49.

erschienen Katalog an, wenn sie auf ein nicht publiziertes Forschungskonzept des Urbanisten und der Künstlerin verweist, es ist "[...] die bedauerliche Tatsache, dass der Urbanismus sich in einer tiefen diskursiven Krise befindet [...]"²³³, so Holub und Rajakovics, die weiter erläutern: "Nach dem programmatischen Hype der 90er Jahre stellt sich ein neuer Pragmatismus ein, der das Objekt in der Architektur wieder in den Vordergrund stellt."²³⁴ Um dem 'festen Objekt' zu entgegnen, entwerfen die beiden ihr performativ agierendes Mobil, das im Zuge der Ausstellung zu 'Übungseinsätzen' aufbrechen wird.

Das *Indikatormobil* begleitet und beobachtet in dieser Ausführung Einsätze der Magistratsabteilungen für Beleuchtung, Straßenreinigung und dem Stadtgartenamt. Dabei werden diese aus zwei Perspektiven gefilmt, einerseits mit einer fix an der Beifahrerseite des Wagens montierten Kamera, die auch die Fahrt mit aufzeichnet und andererseits mit einer Handkamera, die einen zweiten Blick ermöglicht. Beide Aufnahmen werden live geschnitten und synchron auf die Rückwand des Wagens projiziert. Somit ist der Einsatz auch während der Fahrt sichtbar. Darüber hinaus nimmt das *Indikatormobil* die Position eines Archivs ein, wenn die Besucher*Innen durch einen Vorhang in das mit Frottee besetzte Innere des Autos gelangen, um dort Einsatzpläne und Dokumentationsmaterialien zu tatsächlich abgefahrenen Routen vorzufinden. Während des Parkens vor dem Museum öffnet das Einsatzfahrzeug seine Bar, die als Teil der Kulturproduktion im Sinne von Kommunikation zu verstehen ist.²³⁵

Das *Indikatormobil* als eine nicht stationäre, sondern mobile Spielart, einer am lokalen Eingriff interessierten Kunst, verlagert sich in die Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen mit performativem Charakter'. Das Handeln scheint hier vordergründig. Wie auch andere Projekte des Kollektivs sieht sich das im urbanen Raum eingesetzte Gefährt als ein 'Werkzeug', das in der Art seines Auftritts in gedanklicher Nähe zu einerseits den Situationisten bezüglich des 'Dérive' und andererseits zu Arbeiten von sozialengagierten Künstler*Innenkollektiven wie etwa WochenKlausur, hinsichtlich der Kommunikation und Interaktion mit Konsument*Innen respektive der Alltagsbevölkerung, steht.²³⁶ Daneben sieht es sich vor allem in seiner performativen Arbeitsweise, die auf die Mitarbeit der/des Rezipienten*In angewiesen ist, stark in einer Wiener Tradition

²³³ Holub/Rajakovics 2003, o.S., zit. n.: Huck 2004, S. 49.

²³⁴ Ebd., S. 50.

²³⁵ Vgl. Huck 2004, S.50.

²³⁶ Vgl. Edlinger 2009o, S. 180. / Vgl. dazu auch Holub 2013 im Gespräch mit der Autorin.

verwurzelt, wenn man etwa an schon andernorts erwähntes *Tapp und Tastkino* (Abb. 19) (Wien 1968) von VALIE EXPORT denkt.

3.3. Parallelen ...

Abgesehen von den, in den vergangenen Kapiteln eingehend besprochenen, Projektbeispielen lassen sich in Wien für gegenwärtige Untersuchung drei 'Typen' von Architekt*Innen und Architekturbüros festhalten. Jene, die keinerlei Arbeiten im Kunstkontext produzieren, deswegen an dieser Stelle keine Erwähnung finden, andere wiederum die sich bloß in den ersten Jahren ihrer Karriere mit der Realisierung von Installationen und Interventionen beschäftigen, und schlussendlich diese, die sich dem Schaffen installativer und interventionistischer Projekte verschrieben haben. Vorliegende Arbeit bietet, wie ausführlich in vorangegangenem Textverlauf aufgezeigt, einen Überblick der beiden letztgenannten Typen von Architekt*Innen und Architekturbüros in Wien.

Als zur ersten der zwei Gruppen zählende, in dieser Arbeit näher besprochenen Büros, können AllesWirdGut, Caramel, querkraft und the next ENTERprise ausgemacht werden. In die zweite Riege, die sich durch eine kontinuierliche Beschäftigung mit vorliegender Thematik auszeichnet, schreiben sich demzufolge fattinger, orso, rieper, feld72 sowie transparadiso ein. Letztere Gruppe, die im Allgemeinen eine Minderheit darstellt, legt ihren Themenschwerpunkt klar auf urbanistische, performative, sozial engagierte und damit auch partizipative Praktiken im Stadtraum, sowohl innerhalb als auch außerhalb eines institutionellen Rahmens, die immer auch das Sichtbarmachen städtischer Problemfelder mitdenken.

Die ersten Architekt*Innentypen allerdings richten ihr Hauptaugenmerk mittlerweile auf jeweils andere Bauaufgaben, wenn etwa AllesWirdGut Stadtteilzentren in Form von Ämtern, Universitätsgeländen oder Technikzentren plant und Caramel sich der Teilnahme an Wettbewerben und dem Errichten von Wohnhausanlagen annimmt, querkraft wiederum vor allem durch das Entwerfen von Museumsbauten bekannt geworden ist oder the next ENTERprise Ausstellungsgestaltungen und Bühnen, wie etwa den *Wolkenturm* (Grafenegg 2007) entwickelt.

Warum alle diese Architekt*Innen, die sich vor allem in ihrer Anfangszeit durch eine intensive Teilnahme am zeitgenössischen Kunstdiskurs auszeichneten, in den vergangenen Jahren keinerlei installative und interventionistische Praktiken verfolgten und umsetzten, also plötzlich aufhörten, Teil der Kunstszene beziehungsweise des Zwischenbereiches zu sein, kann an dieser Stelle nicht in allen Einzelheiten aufgelistet werden. Eine mögliche Antwort liefert Gerd Erhartt, Architekt der Gruppe querkraft, wenn er in einem Interview auf Jan Tabors Frage erwidert: *"Als junges Büro hat man ja nicht wirklich sofort Zugang*

zu Bauaufgaben. In diesem Stadium arbeiten sehr viele in dem Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur mit Installationen. Mit einem gewissen Werdegang wächst das Büro, und solche Aufgaben werden auch nicht mehr an uns herangetragen."²³⁷ Das Themenfeld der Rauminstallationen und Rauminterventionen damit in einen Zeitraum vor das 'tatsächliche Architektensein' katapultierend, zeichnet sich in dieser Anmerkung die Ausgliederung aus dem Feld der Architektur und der damit verbundene Verweis solcher 'Produkte' in einen Grenzbereich ab.²³⁸ Jan Tabor bemerkt in unserem Gespräch indes an, dass das "[...] Interesse von Architekt*Innen für zeitgenössische bildende Kunst, Literatur, Musik etc. [...] seit der postmodernen Wende immer kleiner [wird]. Es kann als gering bezeichnet werden."²³⁹

Nichtsdestotrotz wird eine weitere Auffälligkeit bei der Betrachtung vorliegender Arbeiten augenscheinlich, in dem Sinne, dass sie alle Produkte kollektiven Handelns sind. Das Architekturkollektiv hat zumindest in Wien eine bis zur Mitte des vergangenen Jahrhunderts reichende Tradition, wenn man etwa an die inzwischen schon häufig zitierten Haus-Rucker-Co und Coop Himmelb(l)au denkt. Über den Einfluss des Arbeitens in der Gruppe auf die Entstehung architekturnaher Kunstprodukte können zu diesem Zeitpunkt nur Vermutungen angestellt werden. Möglicherweise verlangt die Vielschichtigkeit einzelner Projekte mehrere 'Denkpersonen' im Hintergrund, wobei sich jede im Kollektiv befindliche Person unterschiedlichen Aufgaben zur Entwicklung einer solchen Arbeit annimmt.

Eine weitere Parallele gemäß des Architekturkollektivs stellt die Verwendung von Gruppennamen dar. Wieder muss auf die Wiener Experimentalgruppen der sechziger Jahre verwiesen werden, die sicherlich auch diesbezüglich großen Einfluss auf das überaus häufig in Österreich auftretende Phänomen der 'Gruppenamengruppen' nehmen. Neben Haus-Rucker-Co und Coop Himmelb(l)au waren es vor allem Salz der Erde, Missing Link oder ZÜND-UP, die es inzwischen zu Ruhm gebracht haben. Fast alle sind sie Professoren geworden, die meisten von ihnen arbeiten auch heute noch als Architekt*Innen, die nach wie vor als solche von Bedeutung, wenn auch nicht mehr utopisch, sind.²⁴⁰ Jan Tabor merkt zudem an, dass es sich bei der Verwendung solcher Fantasienamen auch um eine

²³⁷ Erhardt o.J., URL: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk20.pdf>.

²³⁸ Anm.: Eine ausführlichere Betrachtung des Verhältnisses von Kunst und Architektur folgt im nächsten Kapitel 'Ein Eingliederungsversuch in die zeitgenössische Wiener Kunstszene ...'.

²³⁹ Tabor 2013 in einer Email-Konversation mit der Autorin.

²⁴⁰ Vgl. Tabor/ Soucek o.J., URL: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk20.pdf>.

Werbestrategie handelt. Daneben sind sie, aus Gründen personeller Veränderung, als Zeichen der Kontinuität zu begreifen.²⁴¹

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit sieben Architekt*Innengruppen, von denen bloß eine keinen 'frei erfundenen' Namen trägt. fattinger, orso, riever stellen die Ausnahme dar, indem sie als Kollektiv mit ihren Nachnamen benannt sind. Die übrigen sechs Büros tragen Namen wie AllesWirdGut, Caramel, die ihrem Gruppennamen dezidiert keine weitere Bedeutung beimessen,²⁴² feld72, ein Verweis auf den Bürostandort in der Schottenfeldgasse 72, querkraft, ein Begriff aus dem architektonischem Teilgebiet der Statik, oder aber auch Bezeichnungen wie the next ENTERprise und transparadiso.

Wie stark der Einfluss der Wiener Architekt*Innengeneration der sechziger Jahre auf die der Neunziger ist, zeichnet sich einerseits in den eben besprochenen kollektiven Arbeitsweisen, auch durch das Verwenden der Gruppennamen, aber insbesondere im Vergleich mit vorliegenden Projekten ab. Im Allgemeinen kann dazu angemerkt werden, dass keinem der vorgestellten Kollektive eine Art von Eklektizismus zu unterstellen wäre, vielmehr würdigen sie das 'Material' der vorangegangenen Generation, indem sie es als vorbildhafte Beispiele einer 'experimentellen Architektur' heranziehen, um ihre Rauminstallationen und Rauminterventionen zu erarbeiten. Zur Arbeitsweise der gegenwärtigen Generation merkt Helmut Swiczinsky, ehemaliges Mitglied von Coop Himmelb(l)au, in einem Gespräch mit Jan Tabor bei einem 'Flaneurgang' durch die Ausstellung *den fuß in der tür: manifeste des wohnens* an: *"Die sind anders, als wir es gewesen sind, weil die Situation heute völlig anders ist, sonst aber sind sie genauso gut wie wir es waren, viel anders sind sie aber auch nicht, weil so ganz anders ist die Situation auch nicht."*²⁴³

Vergleicht man nun die Projekte der einzelnen Kategorien untereinander, lassen sich natürlich verschiedene Herangehensweisen ausmachen, trotzdem kann das Auffinden gemeinsamer Vorbilder zum Verständnis der jeweiligen Arbeit dienlich und als solches Grundlage für nachfolgende Betrachtungen sein. Jede der besprochenen Arbeiten verweist in irgendeiner Form auf die Kunst beziehungsweise Architektur der 1960er Jahre, ob man nun Caramel's *Heiße Luft* (Abb. 11-12) (Wien 2002), transparadiso's *Indikatormobil* (Abb. 75-76), *add on. 20 höhenmeter* (Abb. 21-23) von fattinger, orso riever, oder aber auch den *architektenSTRICH©* (Abb. 47) von feld72 als Beispiel heranzieht, sie alle schöpfen aus dem großen Repertoire ihrer Vorgängergeneration. Die jeweiligen Verweise

²⁴¹ Vgl. Tabor 2013 in einer Email-Konversation mit der Autorin.

²⁴² Vgl. Haele o.J., URL: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk28.pdf>.

²⁴³ Swiczinsky 2000, S. 154.

waren Teil des vorangegangenen Kapitels, dennoch sei angemerkt, dass alle vorgestellten Kollektive das Gedankengut der 1960er Jahre nicht nur auf formaler Ebene in eine zeitgemäße Form überführen, sondern auch, indem sie auf soziale Angelegenheiten ansprechen und dadurch partizipativ angelegt beziehungsweise auf urbanistische Belange reagieren und damit auch ortsspezifisch ausgerichtet sind.

3.4. Ein Eingliederungsversuch in die zeitgenössische Wiener Kunstszene ...

Um vorliegende Arbeiten zeitgenössischer Wiener Architekturkollektive in das Feld der Kunst einzugliedern, bedarf es einer Betrachtung des Verhältnisses von bildender Kunst und Architektur. Tom Holert macht in seinem Essay *Mit dem Rücken zur Wand. Das unmögliche Verhältnis von Kunst und Architektur* darauf aufmerksam, dass die Unterscheidung von bildender Kunst und Architektur kein fester Zustand sei, sondern als Prozess der Emanzipation verstanden werden könnte.²⁴⁴ Darüber hinaus erklärt Vittorio Magnago Lampugnani, "[...] daß zu allen Zeiten die großen Architekten immer auch Künstler waren; und alle große Architektur immer auch Kunst."²⁴⁵ Als Prototyp eines 'Künstlerarchitekten' führt wiederum Holert Le Corbusier an, der als Architekt beginnt, sich dann der Malerei widmet, um schlussendlich wieder zur Architektur zurückzukehren.²⁴⁶ "Der Architekt [...]", so Holert "[...] der sich als Künstler versteht und inszeniert, riskiert [...] seinen Klassenstandpunkt und die mit ihm verbundenen ideologischen Prämissen gesellschaftlicher Nützlichkeit [...]. Zugleich wachsen seine Chancen, aus anderen Gründen, etwa wegen seiner [...] Originalität, bewundert zu werden."²⁴⁷

Während die sechziger Jahre eine Zerreißprobe für den Berufsstand des Architekten darstellten, da nach einer Architektur ohne Architekt*Innen verlangt wurde, man denke an die Wiener Manifeste, und sich zudem Künstlergruppen in Form von Mensch-Umwelt-Aktivist*Innen organisierten, die die Krise des Architektenberufs eskalieren lassen wollten, präsentiert sich die Situation zwei Jahrzehnte später ganz anders.²⁴⁸ In den

²⁴⁴ Vgl. Holert 1994, S. 36-39.

²⁴⁵ Lampugnani 1986a, S. 299.

²⁴⁶ Vgl. Holert 1994, S. 36-39.

²⁴⁷ Ebd., S. 40.

²⁴⁸ Vgl. Ebd.

achtziger Jahren, wird laut Holert "[...] die modernistische Kunst/Architektur-Beziehung restauriert [...]"²⁴⁹. Denn "Kunst und Architektur hatten sich unter der postmodernen Sonne einer Ästhetisierung des Sozialen wiedergefunden."²⁵⁰

In den folgenden zwei Jahrzehnten gründeten sich die hier besprochenen Architekturkollektive, für die das Arbeiten im Grenzbereich allem Anschein nach zur Normalität geworden ist. Rauminstallationen und Rauminterventionen von Architekt*Innen lassen sich weder in das Feld der Kunst, noch in das der Architektur, einordnen, da sie immer Komponenten beider Bereiche in sich tragen, wenn wir Kunst als 'schöpferisches Gestalten'²⁵¹ und Architektur als 'von Funktionen bestimmtes planerisches Handeln' ansehen. Betrachten wir indessen installative beziehungsweise interventionistische Arbeiten von Künstler*Innen unter gleichen Gesichtspunkten und wenden gleiches Prinzip für eine Zuordnung an, so muss für diese dasselbe gelten. Gerade das Verorten dieser Arbeiten in einen Zwischenbereich von Kunst und Architektur, unterstützt offenbar den Versuch, die vorgestellten Projekte der Architekt*Innen in die zeitgenössische Kunstszene Wiens einzugliedern. Arbeiten von Anish Kapoor, Esther Stocker, Gelitin oder auch Peter Kogler, um nur einige zu nennen, verfolgten in den letzten Jahren ein ähnliches Prinzip der 'Raumgestaltung'.

Anish Kapoor's *Shooting into the Corner* (Abb. 85) (Wien, MAK 2010) beinhaltet sowohl Komponenten des 'schöpferischen Gestaltens' als auch jene, die von Funktionen geleitet sind. Ohne ausgeklügelter Technik, die immer an Funktion gebunden ist, wäre seine den Künstler als überflüssig darstellende 'Wachskanone' wohl kaum realisierbar gewesen. Ferner ist es die 'Aktion', die das Kunstwerk trägt und damit als performativ agierend beschreiben lässt. Insofern können Vergleiche zwischen Anish Kapoor's Installation mit jenen der Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen mit performativem Charakter', also mit Caramel's *Regenwolke* (Abb. 13) oder aber auch mit transparadiso's *Indikatormobil* (Abb. 75-76), wiewohl stilistisch ganz unterschiedlich gelöst, gezogen werden.

In ganz anderer Weise beschäftigt sich Esther Stocker mit dem Raum. Die italienisch-österreichische Künstlerin fügt den Räumen, in denen sie ihre Arbeiten verwirklicht, eine neue Ebene hinzu, indem sie eine von ihr gestaltete 'Haut' über den Bestand legt. Diese

²⁴⁹ Holert 1994, S. 41.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Vgl. Bibliographisches Institut GmbH 2012, URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst>.

'neue Wandschicht' kann plastisch, malerisch oder digital ausgeführt sein. Stocker arbeitet mit unterschiedlichsten Medien, fest steht lediglich deren schwarz-weißes Erscheinungsbild. Ihre 'diachromen' Installationen, wie etwa *Segui il tuo passo e lascia dir le genti* (Abb. 86) (Wien, Italienisches Kulturinstitut 2011) sind darauf ausgerichtet, die Raumwahrnehmung des/der Betrachters*In zu stören, indem sie diesen perspektivisch 'dekonstruiert'. 'Dekonstruieren' bietet den Anhaltspunkt für einen Vergleich mit querkraft's *KH den fuß in der tür* (Abb. 50-51), wenn sie die Funktionen und das Handeln einer Tür umkehren, oder aber auch für the next ENTERprise's *Stadtwind* (Abb. 60-63), wenn bei ihrer Intervention der ursprüngliche 'Raum' als solcher gar nicht mehr wahrgenommen werden kann und dadurch ein neuer erschaffen wird. Ferner bietet sich Esther Stocker auch deshalb als Vergleich, da sie eine von fünfzehn geladenen Gastkünstler*Innen von *add on. 20 höhenmeter* (Abb. 21-23) darstellt. Ihre Intervention betraf die Erdgeschosszone der interaktiven Installation, die sie in einer "[...] Nacht und Nebelaktion [...]"²⁵², so Michael Rieper, in eine schwarz-weiß gehaltene überdimensionale Klaviertastatur verwandelte, auf der die Besucher*Innen plötzlich wie winzige Wesen wirkten.²⁵³

Peter Kogler verfolgt mit seinen Rauminstallatione ähnliche Prinzipien wie Esther Stocker. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie dem Raum neue Schichten einerseits räumlicher Natur, andererseits auch Bedeutungsebenen betreffend, hinzufügen. Kogler's Arbeiten (Abb. 87) im MUMOK 2008 beispielsweise können deshalb ebenfalls dem Vergleich mit oben genannter Arbeit *Stadtwind* (Abb. 60-63) dienen. Weitere Verbindungen lassen sich mit Gelitin ziehen, wenn wir *The B-Thing* (Abb. 88) (NY 2000) rein formal erstens mit feld72's *Million Donkey Hotel* (Abb. 36) und zweitens mit Arbeiten von Haus-Rucker-Co, wie etwa dem *Ballon für Zwei* (Abb. 89) (Wien 1967), gegenüberstellen.

AllesWirdGut's Beitrag zur Ausstellung *MEGA* (Abb. 6-7) wäre wiederum mit Erwin Wurms *House Attack* (Abb. 90) vergleichbar, wenn wir beide Installationen als Beispiele einer sich im Außenraum einer Kunstinstitution befindliche, auf eine Veranstaltung im Innenraum hinweisende, Arbeiten verstehen.²⁵⁴ Wurm's auf die Dachkante des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien gesetztes 'Einfamilienhaus' ist als solches von jeglicher Funktion befreit, fungiert nunmehr als 'Eyecatcher'²⁵⁵, um es mit der von Thomas Edlinger dafür verwendeten Begrifflichkeit zu beschreiben, und geht

²⁵² Rieper 2012 im Gespräch mit der Autorin.

²⁵³ Vgl. Fattinger/Orso/Rieper 2008c, S. 95.

²⁵⁴ Vgl. Edlinger 2009n, S. 137.

²⁵⁵ Vgl. Ebd.

demzufolge mit Teilen von *add on. 20 höhenmeter* (Abb. 21-23) konform, wenn wir etwa an den auf Ebene Fünf schwebenden Wohnwagen denken.

Heiße Luft (Abb. 11-12) von Caramel und *Domestizierung einer Pyramide* (Abb. 91) (Wien, MAK 1992) von Magdalena Jetelová entstehen beide als ortsspezifische Arbeiten im Zuge einer MAK NITE© in der Säulenhalle des Museums und sind als solche artverwandt. Bezüglich des temporären Irreführens von Betrachter*Innensubjekten könnten wiederum feld72's Arbeiten *Toronto Barbecue* (Abb. 39) und *CT-map* (Abb. 37) etwa mit Johannes Vogl's *Fünf Monde*-Intervention (Abb. 92) an der U-Bahn Station Heiligenstadt verglichen werden. *Stadtwind* von the next ENTERprise kann hinsichtlich seiner atmosphärischen Gestalt, wie auch schon im dazugehörigen Kapitel erwähnt, mit Arbeiten von Olafur Eliasson und Henrik Plenge Jakobson in Verbindung gebracht werden. Das zwischenzeitliche Einrichten einer Dienstleistung, wie etwa das der *Agentur: paratransdiso* (Abb. 72) von transparadiso, findet sich einige Jahre später auch als Festivalbeitrag zu Soho in Ottakring, wenn Suse Mayer und Corina Binder ein *Extrazimmer* (Abb. 93) installieren. Für transparadiso's *Indikatormobil* (Abb. 75-76) können hingegen einerseits die *Medizinische Versorgung Obdachloser* von WochenKlausur (Wien 1993) und andererseits Michael Kienzer's *Trailer* (Abb. 94) (Wien 2009) dem Vergleich dienen, wenn der Künstler letzteres selbst als "*kommunikatives Kunstwerk*"²⁵⁶ beschreibt.

Hinsichtlich der großen Anzahl installativer und interventionistischer Arbeiten in den vergangenen Jahrzehnten könnten noch viele weitere angeführt werden. Diese hier persönlich gewählten, dennoch durchaus durchdachten Vergleichsbeispiele sollten dazu dienen, Rauminstallationen und Rauminterventionen Wiener Architekt*Innen fest in das Feld zeitgenössischen Kunstschaffens einzugliedern, um im Folgekapitel deren bis zumindest ins Barock zurückreichende Entwicklungsgeschichte skizzieren zu können.

²⁵⁶ Kienzer 2009, S. 267.

4. HISTORISCHER KONTEXT

4.1. Gemeinsame Vorbilder

An mehreren Stellen wurde bereits der Versuch unternommen auf mögliche direkte Vorbilder oder Beeinflussungen einzelner Arbeiten hinzuweisen. Jedoch sind diese Vergleichsbeispiele lediglich als ein 'Kapitel' der mittlerweile beinahe ein Jahrhundert andauernden Entwicklungsgeschichte der Installationskunst zu verstehen. Überwiegend waren es Wiener Architekt*Innen und Künstler*Innen der sechziger Jahre, die als einflussnehmend herausgearbeitet wurden. Vorbildwirkung jedoch kann durchaus schon an früheren Beispielen installativen Arbeitens ausgemacht werden.

Da sich Rauminstallationen und Rauminterventionen sowohl innerhalb eines institutionellen Rahmens als auch im Gebiet der Kunst im öffentlichen Raum bewegen, muss hier infolgedessen der Versuch unternommen werden, mehrere Entwicklungsstränge zu einer Entstehungsgeschichte dieser Richtungen zeitgenössischen Kunstschaffens zu vereinen. Einerseits handelt es sich um eine historische Beschäftigung mit dem Thema Stadt und der Einführung der Thematik des öffentlichen Raumes, sowie der Kunst in diesem und andererseits um die Entwicklungsgeschichte der Installationskunst an sich. Die Kunst der Installation als Erweiterung skulpturalen Schaffens begreifend, indem ihr immer ein Moment der Handlung eingeschrieben ist, führt ferner dazu, die Entwicklung des Raumbegriffs sowie die des Performativen als auch des Events und die der Partizipation mitzudenken und an dieser Stelle festzuhalten. Ausgehend von barocken Festarchitekturen, wobei vereinzelt sicherlich auch frühere Beeinflussungen die bis ins Alte Ägypten zurückreichen aufgefunden werden könnten, bis hin zur Entstehung der Kunst im öffentlichen Raum in Wien, soll in diesem Kapitel der historische Kontext vorliegender Untersuchung beleuchtet werden.

Hierbei muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Intervention, als einen Eingriff in bestehende Strukturen verstanden, zumindest ein Teilgebiet, wenn nicht den Hauptaspekt installativen Schaffens darstellt. Mit einem Augenmerk auf das Wiener Kunstgeschehen soll der Versuch unternommen werden, zeitgleiche internationale Phänomene aufzuzeigen und Parallelen herzustellen. Dieses Vorgehen soll dem Auffinden einer spezifischen 'Wiener Spielart' jener gegenwärtigen Arbeiten dienen, die den Hauptteil der Untersuchung bilden.

4.1.1. Barockes Theater und barocke Festarchitektur

Im Hochbarock entwickelte sich das Gesamttheater, das Bühne und Zuschauerraum zusammenfasste und verschmolz,²⁵⁷ wobei das barocke Bühnenbild als ein hybrides Gefüge von Raumarchitektur und gemalter Architekturdarstellung angesehen werden kann, das wiederum den Aktionsraum der Bühne begrenzt und dadurch zum 'Raum der Handlung' erklärt.²⁵⁸ Einen wesentlichen Beitrag zur Ausgestaltung barocker Bühnen lieferte der Architekt, Bühnenbildner und Festdekorateur Giuseppe Galli da Bibiena (1696-1756) unter anderem auch an der Wiener Oper.²⁵⁹ Günther Feuerstein weist darauf hin, dass die Abwendung der zweiten Türkenbelagerung (Wien 1683) zu einer umfangreichen Bautätigkeit der Stadt führte. Anfangs kamen die Künstler aus Italien, wie beispielsweise Galli da Bibiena, die die Ausformungen eines römischen Hochbarocks nach Wien brachten. Doch schon Ende des 17. Jahrhunderts waren es Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745) sowie Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) und dessen Sohn Joseph Emmanuel (1693-1742), die die Ausprägungen einer süddeutschen Barockkunst und vielmehr das Erschaffen einer typisch 'wienerischen' Architektur entscheidend mitbestimmen sollten.²⁶⁰ Fischer von Erlach, der Hofarchitekt Karls VI., verfolgte in seinem Schaffen neben der Planung zahlreicher 'Realbauten' ebenso die Ausgestaltung theatralischer Festarchitekturen und -dekorationen, wie etwa der *Katafalkdekoration für Joseph I.* (Abb. 95)²⁶¹

Diese ephemeren Festgerüste könnten eine erste Grundlage dafür sein, was wir später Installationskunst nennen werden. Nicht nur aufgrund ihrer Abgrenzung zur Realarchitektur sondern auch wegen deren Entstehungshintergründe, die auf einen Einfluss des Theaters zurückzuführen sind. Jener Einfluss macht sich einerseits im temporären Moment solcher Dekorationen bemerkbar, andererseits aber auch aufgrund der Einbeziehung des Publikums, die wiederum den wichtigen Begriff der Partizipation in zeitgenössischer Installations- und Interventionskunst vorwegzunehmen scheint. Zudem sei erwähnt, dass die Beeinflussung des Theaters auch an kirchlichen Dekorationen und festlichen Gelegenheitsarchitekturen aufzufinden ist.²⁶² Hans Tintelnot merkt an, dass die

²⁵⁷ Vgl. Tintelnot 1939a, S. 74.

²⁵⁸ Vgl. Tintelnot 1939b, S. 121.

²⁵⁹ Vgl. Tintelnot 1939a, S. 76.

²⁶⁰ Vgl. Feuerstein 1974b, S. 8f. / Vgl. dazu auch Feuerstein 1988d, S. 24.

²⁶¹ Vgl. Tintelnot 1939b, S. 134.

²⁶² Vgl. Ebd., S. 135.

Verbindung der kirchlichen Feier mit dem Theater am augenscheinlichsten an Passions- und Osterspielen ablesbar und schon im Mittelalter stark ausgeprägt gewesen sei.²⁶³

Bedenkt man nun, dass diese Dekorationen immer für einen bestimmten Anlass wie etwa Triumphzüge geschaffen wurden, ergibt sich ein weiterer Bezug zu kirchlichen Ritualen. Dies drückt sich beispielsweise in Form von Prozessionen aus, deren Einfluss auf zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen nicht außer Acht gelassen werden darf. Denn in Wien haben laut Feuerstein Traum und Tod, gleichzeitig aber auch die Heiterkeit und die Lebensfreude einen ganz besonderen Ehrenplatz.²⁶⁴ Wien ist ferner "[...] eine Stadt der Zeremonien und der Rituale [...]. Liturgie und Zelebration, Festlichkeit und Gepränge, Augenlust und Pomp haben in Wien Tradition – bis in die Gegenwart, bis zur Kunst eines Pichler, Hollein, Nitsch, Rainer."²⁶⁵ Diese Verbindungslinie wird den nachfolgenden Betrachtungen dienlich sein, schlussendlich wird es jene Generation genannter Architekt*Innen und Künstler*Innen, die den Weg für eine experimentelle Herangehensweise an Architektur in Wien ebnet. Indem sie das Fest, die Zeremonie, die Aktion, als integralen Bestandteil einer Arbeit, wie wir es etwa bei *add on. 20 höhenmeter* (Abb. 21-23), oder bei AllesWirdGuts' *MEGA Ausstellungsbeitrag* (Abb. 6-7) feststellen konnten, vorbereitet.

Die nachfolgenden kunstgeschichtlichen Epochen des Klassizismus beziehungsweise Biedermeiers und des Historismus in Wien liefern für vorliegende Thematik wichtige Impulse. Die Feier in dieser Stadt hat weiterhin Bestand, wenn man etwa an die *Wiener Weltausstellung* von 1873 oder aber auch an den *Makart-Festzug* des Jahres 1879 denkt. Für die Weltausstellung wird installiert beziehungsweise interveniert. Temporäre Architekturen entstehen in unterschiedlichsten Formen und damit auch neue Erfahrungs- respektive Erlebnisräume. Zudem ist das 19. Jahrhundert, wie noch aufzuzeigen ist, von der Installierung ephemerer Festarchitekturen und Triumphpforten geprägt.

Bevor nun einzelne Positionen herausgezogen und näher besprochen werden, sei zunächst auf eine Neuerung des 19. Jahrhunderts hingewiesen, die das Betrachten von Stadt weitreichend veränderte. Unter den künstlerischen Darstellungsformen des 19. Jahrhunderts findet sich auch eine große Anzahl von Panoramabildern. Die Panoramastadt allerdings ist ein visuelles Trugbild. Indem sie die Gesamtansicht beansprucht, setzt sie

²⁶³ Vgl. Tintelnot 1939c, S. 270.

²⁶⁴ Vgl. Feuerstein 1988d, S. 22.

²⁶⁵ Ebd.

sich über Vorgänge in der Stadt hinweg.²⁶⁶ Handlungen und Vorgänge gewinnen in Kunst und Architektur an Bedeutung, so entwickelten Künstler wie beispielsweise Adalbert Stifter 1844 in seinem Sammelwerk *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben* eine neue Darstellungsform von Stadt und Urbanität. Weg von dem Anspruch, die Gesamtheit der Stadt im 'Panorama' zu überblicken, hin zu einer Darstellungsform, in der einzelne Vorgänge der Stadt Themen für je ein 'Tableau' abgeben.²⁶⁷ Das 'Leben', die 'Aktion', das 'Handeln im Raum' einer Stadt, werden zu wichtigen Motiven in der Kunst.

4.1.2. Das 20. Jahrhundert in Österreich und dem Rest der Welt. 1900 – 1968

Während das Ende des 19. Jahrhunderts in Wien von Jugendstil und Secession dominiert wird, markiert den Beginn des 20. der Aufbruch der Moderne. Es sind unter anderem Otto Wagner, dessen Schüler Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich sowie auch Adolf Loos um nur einige zu nennen, die als bedeutende Bindeglieder der beiden Jahrhunderte im Feld der Architektur in Erscheinung treten.²⁶⁸

Noch weit bevor sich Otto Wagner den Arbeiten seines umfangreichen Oeuvres an 'Realbauten', wie etwa der *Wiener Stadtbahn*, der *Postsparkasse* oder auch der *Kirche am Steinhof* widmete, entwickelte er, ganz der Wiener Tradition folgend, verschiedenste Festarchitekturen. Unter anderem gestaltete er, anlässlich der Hochzeit von Kronprinz Rudolph, 1881 eine *Dekoration zum Empfang der Prinzessin Stephanie von Belgien* (Abb. 96).²⁶⁹ Wagner setzt dabei einen Baldachin als Gestaltungselement ein. Der Baldachin ist als "[...] Erweiterung des Schirmes [...]"²⁷⁰ zu begreifen, schreibt Günter Feuerstein 1996, der Herrscher, Priester und Würdenträger, so wie ein Hut oder ein Schirm, vor Hitze und Regen schützt. Das textile Dach, das von Stangen, Masten oder Säulen getragen wird, ist oft beweglich wie ein 'Himmel', der heute noch in katholischen Prozessionen mitgeführt wird. Dadurch verbindet das verwendete Motiv, das scheinbar nichts an Aktualität verloren zu haben scheint, kirchliche Aktivitäten mit Installationskunst. Während der 'Himmel' Coop Himmelb(l)au's 1976 zu einem

²⁶⁶ Vgl. Wögenstein 2004, S. 13f.

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 15f.

²⁶⁸ Vgl. Feuerstein 1988d, S. 26.

²⁶⁹ Vgl. Feuerstein 1996g, S. 65.

²⁷⁰ Ebd., S. 66.

wesentlichen Element des *Supersommers* (Abb. 97) wird, kann in modifizierter Form auch *add on. 20 höhenmeter* (Abb. 21-23) als ein solcher angesehen werden.²⁷¹

Josef Hoffmann, Gründungsmitglied der Secession und der Wiener Werkstätte, ist nebst seinen baulichen Umsetzungen, wie dem Sanatorium Westend (Purkersdorf 1906), hinsichtlich seiner Bestrebungen ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, als bedeutender Einflussgeber bezüglich der Verbindung von Kunst und Alltag festzuhalten.²⁷²

Aufbrüche und Umbrüche bestimmen das beginnende 20. Jahrhundert in Wien. Die moderne Architektur wird vor allem durch Adolf Loos verkörpert. Es ist allerdings vornehmlich dessen literarisches Werk, das als wesentlich für diese Untersuchung gelten kann. Loos bespricht in seinem Text *Architektur* das Verhältnis derer zur Kunst: *"Das Haus hat allen zu gefallen. Zum Unterschiede vom Kunstwerk, das niemanden zu gefallen hat. Das Kunstwerk ist eine Privatangelegenheit des Künstlers. Das Haus ist es nicht. [...] So hätte also das Haus nichts mit der Kunst zu tun und wäre die Architektur nicht unter die Künste zu reihen? Es ist so."*²⁷³ Wenngleich Loos' Postulat durchaus hinterfragt werden muss und zahlreiche gegenteilige Meinungen an dieser Stelle angeführt werden könnten, liefert er in der folgenden Sequenz einen wesentlichen Hinweis: *"Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: Das Grabmal und das Denkmal."*²⁷⁴ Die Errichtung von Denkmälern dominierte etwa bis in die 1990er Jahre des vergangenen Jahrhunderts die Kunst im urbanen Raum Wiens. Weit bevor sich Architekt*Innen dem Produzieren hier besprochener installativer und interventionistischer Arbeiten annahmen, galt das Denkmal als deren Beitrag im Kunstkontext. Als starre, permanente und unverrückbare Formen ziehen diese allerdings die Kritik auf sich, indem sie Plätze beziehungsweise Orte blockieren, wenn sie nicht gänzlich mit diesen interagieren oder auf deren Gegebenheiten Rücksicht nehmen.

Bis etwa Mitte des 20. Jahrhundert lassen sich, durch die zwei Weltkriege verschuldet, in Wien kaum weitere Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Installationskunst auffinden. Demzufolge muss der Blick ins Ausland gerichtet werden, um eine durchgängige Entwicklung dieser Kunstform aufzeigen zu können. Am Ende des Ersten Weltkriegs begannen Künstler*Innen alle bislang gültigen gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen radikal zu bezweifeln. In Berlin, Paris und Zürich wurde nach neuen

²⁷¹ Vgl. Feuerstein 1996g, S. 66f.

²⁷² Vgl. Feuerstein 1974, S. 33.

²⁷³ Loos 1910, S. 75.

²⁷⁴ Ebd.

Ausdrucksformen in der Kunst gesucht. Der Dadaismus, der nicht nur bildlich sondern auch örtlich aus dem Kunstraum austritt, indem die ihm verschriebenen Künstler*Innen die Kunstinstitutionen zu hinterfragen beginnen und 'neue Orte' für Kunst erschaffen, entsteht. Auf der anderen Seite aber eroberten sich die Protagonist*Innen des Dadaismus und des aufkommenden Surrealismus die Galerien zurück, desillusionierten jedoch den Kunstbegriff mit Readymades und Materialcollagen.²⁷⁵

Pablo Picasso und Georges Braque markieren mit ihren 'Papier collés' den Beginn der klassischen Geschichtsschreibung zur Installationskunst. 1912 entstand Picasso's erste, mit dreidimensionalen Objekten arbeitende, kubistische Collage *Stilleben mit einem Rohrstuhl* (Abb. 98).²⁷⁶ Picasso ebnet mit seinem umfangreichen Werk den Einzug des 'Objekts in die Kunst'. Marcel Duchamp entwickelt dieses Vorgehen weiter, indem er 1914 sein erstes Readymade *Flaschentrockner* (Abb. 99) präsentiert, das gekaufte Objekt demnach zum Kunstwerk erklärt und damit Thematiken von Kunst und Nicht-Kunst behandelt. 1927 installiert Duchamp in seinem Atelier eine Tür *Porte, 11, Rue Larrey* (Abb. 100) (Paris 1927), die für Verwunderung sorgt. Es handelt sich um ein Türblatt, das in zwei Türrahmen hängt, es der Tür infolgedessen erlaubt, gleichzeitig geschlossen und offen zu sein.²⁷⁷ Möglicherweise war es dieses Werk Duchamp's, das querkraft zu deren Installation *KH den fuß in der tür* (Abb. 50-51) inspiriert hat. Marcel Duchamp ist Mitbegründer der Konzeptkunst, Etappen seiner Schaffensperiode verbrachte der Künstler allerdings auch in den Stilrichtungen des Kubismus, Dadaismus und Surrealismus. Er ist nicht nur wegen seiner Readymades, sondern vor allem aufgrund seiner surrealistischen Ausstellungsinstallationen, wie etwa *1200 Bags of Coal* (Abb. 101) (Paris 1938), eine der Hauptquellen und -einflüsse für die Entwicklung der Installationskunst.²⁷⁸

Marcel Duchamp prägte nicht nur Künstler wie Yves Klein (1928-1962), der 1958 den Galerieraum der Iris Clert Galerie in Paris, in *Le Vide* (Abb. 102) (Paris 1958) weiß ausmalte und zum Kunstwerk erklärte und Piero Manzoni (1933-1963), der lebendige menschliche Körper bemalte, um sie damit in Skulpturen zu verwandeln, oder Ballons mit seinem Atem füllt, um diese dann zu verkaufen. Ferner finden sich später in dieser Entwicklungslinie auch Peter Fischli und David Weiss mit ihren Polyurethan-Objekten (Abb. 49) und möglicherweise können die hier beschriebenen fatter, orso, riever, feld72 und querkraft ebenso mit Duchamp'schen Gedankengut in Verbindung gebracht werden.²⁷⁹

²⁷⁵ Vgl. Flüge 2007a, S. 153.

²⁷⁶ Vgl. Ran 2009a, S. 61.

²⁷⁷ Vgl. Archer 1994a, S. 11.

²⁷⁸ Vgl. Ran 2009a, S. 64.

²⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 65.

Neben Duchamp war es vor allem Kurt Schwitters, der durch das Installieren vorgefundener Objekte jenen eine neue Bedeutungsebene verlieh. Sein *Merzbau* (Abb. 103) (Hannover 1923-1937) kann als eine der ersten und umfangreichsten Rauminstallationen angesehen werden. 'Merz' als Begriff entstand beim Arbeiten an einer Collage. Schwitters schnitt das Wort 'Kommerz' entzwei und beschloss fortan, alle seine (künstlerischen) Aktivitäten mit dem Präfix 'Merz' zu betiteln.²⁸⁰ Faye Ran spricht 2009 von "[...] *room assemblages* [...]"²⁸¹, wenn sie über Schwitters' *Merzbauten*, denn neben jenem in Hannover, existierten auch welche in Norwegen und Nordamerika, berichtet. Insofern kann Kurt Schwitters' Werk als eine Weiterführung der 'Papier collés' verstanden werden. Der Merzbau war ein Raumgebilde, das während des 2. Weltkriegs 1943 durch einen Bombenangriff zerstört wurde. Den Anfang bildete die Ausgestaltung sogenannter 'Merzsäulen' in Form collagierter Sockel, auf denen Büsten standen, die mit unterschiedlichsten Gegenständen und Papieren beklebt und behängt wurden. Neben den Säulen waren auch die Wände des Ateliers mit Collageelementen und Gemälden versehen. Um 1923 wurden die Säulen und die Wandgestaltungen zusammengefasst, um als ein gesamtes architektonisches Gebilde wahrgenommen zu werden.²⁸² Schwitters bevorzugte für seine Raumgebilde vorgefundene Räume, in denen er seine Merzbauten einpasste und somit Räume in Räumen kreierte.²⁸³ Diese Räume können infolgedessen als Vorläufer für Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innenraum, wenn wir etwa an *Stadtwind* (Abb. 60-63) von the next ENTERprise denken, angesehen werden.

Das Arbeiten an der Atelierwand und die damit einhergehende Erweiterung in den realen Raum verfolgte neben Schwitters beispielsweise auch Giacometti in der Schweiz. Alberto Giacometti bezog 1927 sein Atelier in der *Rue Hippolyte Maindron* (Abb. 104) (Chur 1927-1966) und begann dort direkt auf die Wände des Ateliers zu zeichnen. Abgesehen von schwarzen Ölskizzen in unterschiedlichsten Dimensionen, gezeichneten und geritzten Entwürfen, fanden sich dort auch Telefonnummern und andere Notizen, in den vielen Schichten der Wände vergraben.²⁸⁴

Wladimir Jewgrafowitsch Tatlin (1885-1953) ist Mitbegründer des Konstruktivismus und Suprematismus. Als ein solcher zeichnet er sich durch das Anwenden seiner Ideologien und dem Willen, Kunst, Handwerk, Produktion und Industrie zu verbinden,²⁸⁵ ferner

²⁸⁰ Vgl. Ran 2009a, S. 73f.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Vgl. Orchard 2005, S. 286f.

²⁸³ Vgl. Ebd., S. 290.

²⁸⁴ Vgl. Lammert 2007, S. 65.

²⁸⁵ Vgl. Boszko 1990, S. 22.

Kunst, Architektur und Ingenieurwesen zu verbinden, aus. Tatlin's Bestrebungen, die Kunst in den Alltag zu versetzen, finden wir etwa in seinem Modell für das *Monument der Dritten Internationale* (Abb. 105) vorgeführt. El Lissitzky (1890-1941), ein weiterer Vertreter des Konstruktivismus, entwirft sogenannte Prounenräume. Beide können als bedeutende 'Künstlerarchitekten' in vorliegender Entwicklungsgeschichte festgehalten werden.²⁸⁶

Raumgestaltung und Betrachter*Inneneinbeziehung können als wichtige Themen vieler späterer Installationen ausgemacht werden. Nach Duchamp, Schwitters und den russischen Konstruktivisten ist es vor allem das Bauhaus, das als wesentliche Entwicklungsstufe der klassischen Geschichtsschreibung zur Installationskunst Erwähnung findet. Das Bauhaus wurde 1919 durch Walter Gropius (1883-1969) gegründet, 1933 allerdings von den Nationalsozialisten geschlossen.²⁸⁷ Neben Gropius, der den Begriff des Gesamtkunstwerkes auf die Architektur übertrug, war es vor allem Oskar Schlemmer (1888-1943), der viele Ideen des Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus und De Stijl in seinem Bühnenbild-Unterricht analysierte und diskutierte.²⁸⁸ Einmal mehr ist es das Theater, das einen bedeutenden Beitrag zu den Entstehungshintergründen zeitgenössischer Rauminstallationen und Rauminterventionen liefert.

Der Diskurs zum Thema Raum bricht in Deutschland und andern Orts mit dem Jahr 1933 ab. Der Expansionswahn des 'Volks ohne Raum', so Angela Lammert hat dem "[...] *Nachdenken [darüber] weder Zeit noch Raum gelassen.*"²⁸⁹ Erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs beginnt die Beschäftigung mit der Thematik von Neuem.²⁹⁰ Auch in Wien hat die kurze Zeit des Faschismus von 1939 bis 1945 genügt, alle bisherigen Entwicklungen in der Architektur zu unterbrechen. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die späten Fünfziger beherrschte die Beseitigung der Kriegsschäden das Baugeschehen. Dies ist sicherlich keine Voraussetzung für die Entstehung von Visionen.²⁹¹ Doch der absolute Nullpunkt des geistigen und materiellen Lebens, so Günther Feuerstein "[...] *kann auch anders gesehen werden: Im Elend der materiellen Existenz war nur noch ein Aufstieg, eine Besserung denkbar, und so liegt vielleicht gerade in dieser Zeit die*

²⁸⁶ Vgl. Ran 2009a, S. 77f.

²⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 79f.

²⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 81.

²⁸⁹ Lammert 2005a, S. 7.

²⁹⁰ Vgl. Ebd.

²⁹¹ Vgl. Feuerstein 1988d, S. 26f.

*Quelle für einen „kritischen Optimismus“, aus dem heraus sich die Bewegungen der sechziger Jahre verstehen lassen.“*²⁹²

Ein prozesshafter Aufstand gegen das Versagen einer streng rationalistischen, imitierenden und überdies propagandistischen NS-Architektur setzt in Wien in den späten fünfziger Jahren ein. Wie schon eingangs ausführlich besprochen, erscheint dieser vorerst in literarischer Form. Die drei Wiener Manifeste entstehen 1958 und ebnen den Weg, Architektur wieder als Kunstwerk zu interpretieren.²⁹³ Die Architektur dieser Stadt ist dank ihrer Querverbindung zu den Künsten zu jener Zeit "[...] zwar in erster Linie, aber nicht ausschließlich das Gebaute und Realisierte, sondern auch das Gedachte, Gewünschte, Bewirkte."²⁹⁴ Zunächst muss auf den Einfluss des Bühnenbildes und der Skulptur auf das damalige Architekturschaffen hingewiesen werden.

Die Bildhauerei der späten Fünfziger entwickelte sich in Richtung abstrakter Gefüge oder architekturähnlicher Gebilde und führte darüber hinaus die reale Bewegung, in Form performativer Akte, als zentrales Moment in ihr Neubegründetes 'Handeln' ein. Plastisches Tun hat die Tradition des Handwerks, des Arbeitens mit den klassischen Materialien Erde, Stein, Holz oder Metall längst verlassen und ist somit kaum mehr mit den Begriffen Skulptur oder Plastik festzumachen. Mittlerweile bedient sie sich jedweder Materialität und Technologie und ist zu einem installativen Arbeiten mit dem Raum übergegangen.²⁹⁵

Zwei Positionen dieser Art sind in Wien herauszugreifen. Fritz Wotruba's (1907-1975) Figuren zeigen schon sehr früh Tektonisches, Gebautes und Architektonisches. Diese Affinität der Architektur zur Skulptur und umgekehrt wird in seiner *Kirche am Georgenberg* (Abb. 106) (Wien 1976), die diesbezüglich als Markstein gehandelt wird, in außerordentlicher Weise vorgeführt.²⁹⁶ Dem Bildhauer, der zum Architekten wird, ist es gelungen, in seinem Kirchenbau eine Vision jenseits der ökonomischen und funktionellen Determinanten in die Realität umzusetzen.²⁹⁷ Den umgekehrten Weg ging Friedrich Kiesler (1890-1965). Von der Architektur kommend findet er über das Arbeiten am Theater den Weg zur Skulptur. Vor allem aber war Kiesler vom Grenzbereich jener Gattungen fasziniert und entwickelt seinen 'Endless-Gedanken', der die Idee des kontinuierlichen Raumes beschreibt, somit naturgemäß zwischen Architektur und Skulptur angesiedelt ist, in seinem 1959 im Modell fertig gestelltem *Endless-House* (Abb. 107)

²⁹² Feuerstein 1988d, S. 27.

²⁹³ Vgl. Feuerstein 1996i, S. 14.

²⁹⁴ Feuerstein 1974a, S. 65.

²⁹⁵ Vgl. Boehm 2005, S. 31.

²⁹⁶ Vgl. Feuerstein 1996i, S. 15.

²⁹⁷ Vgl. Feuerstein 1988d, S. 32.

(New York 1959) zu Ende.²⁹⁸ Die konkreten Einflüsse der beiden besprochenen Künstler auf die frühe, progressive Wiener Architekturszene sind kaum zu klären. Jedoch sind die Affinitäten nicht nur bei Hollein und Pichler, sondern auch in den frühen Arbeiten Haus-Rucker-Co's und Coop Himmelb(l)au's, sowie einige Jahre später in den siebziger und achtziger Jahren auch in Graz, vor allem bei Günther Domenig, wenn man etwa dessen Steinhaus (Steindorf 1986-2008) heranzieht, sichtbar.²⁹⁹

In den folgenden Jahren häufen sich die internationalen Entwicklungen zum vorliegenden Gegenstand. Die Kunstrichtung des Happenings entsteht, viele ihrer Akteur*Innen wurden durch das Schaffen John Cage's (1912-1992) beeinflusst. Cage organisierte während seiner Lehrtätigkeit am Black Mountain College in North Carolina zwischen 1933 und 1957 eine Vielzahl interdisziplinärerer sowie intermedialer Performances, die als hybride Kunstform zu verstehen sind.³⁰⁰ Neben Cage übte auch Jackson Pollock (1912-1956) mit seiner Praxis des Action Painting großen Einfluss auf nachfolgende Künstler*Innen aus. George Segal, Claes Oldenburg, Christo mit seinen Verhüllungen, sowie Ed Kienholz können an dieser Stelle als einige der ersten Happening-Künstler festgehalten werden.³⁰¹

Etwa zur gleichen Zeit wurde die Situationistische Internationale (S.I.) im Sommer 1957 in Norditalien gegründet. Die S.I. vereinigte damals verschiedene Initiativen der künstlerischen und politischen Avantgarde, von der die 1952 gegründete Internationale Lettriste, in der unter anderem Michèle Bernstein und Guy Debord (1931-1994) zum ersten Mal aktiv geworden sind, hervorzuheben ist. Die Situationisten übernahmen unter anderem die Collagetechniken der Dadaisten und den Spaziergang als Medium der Inspiration von den Surrealisten. Zielloses Umherschweifen – das Dérive – wurde zum zentralen Anliegen dieser Kunstrichtung.³⁰² Ebenso führten sie die Technik der Zweckentfremdung – das Détournement – als künstlerische Agitation gegen eine 'Gesellschaft des Spektakels' ein, indem sie es zum Prinzip einer machterstörenden Einmischung erhoben.³⁰³

Anfang der sechziger Jahre entstand die Minimal Art, zu der im Nachhinein Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris, sowie einige Werke Sol Le Witt's gezählt werden. Der Minimalismus bezeichnet einen Typ abstrakter, vor allem dreidimensionaler Objekte und deren gezielten Installation im Raum, das als wesentlicher Einfluss auf das

²⁹⁸ Vgl. Feuerstein 1988d., S. 33.

²⁹⁹ Vgl. Feuerstein 1996i, S. 15.

³⁰⁰ Vgl. Ran 2009a, S. 90.

³⁰¹ Vgl. Archer 1994a, S. 24.

³⁰² Vgl. Ohrt 2006, S. 273.

³⁰³ Vgl. Edlinger 2009c, S. 25.

zeitgenössische Kunstgeschehen angesehen werden kann.³⁰⁴ Des Weiteren führte Donald Judd, wie schon andernorts erwähnt, die für das Verständnis von Rauminstallationen und Rauminterventionen bedeutende Begrifflichkeit der 'specific objects' ein.

Neben der Skulptur liefert wiederum in Österreich ein Blick in das Feld der Malerei bedeutende Einflüsse. Arnulf Rainer (*1929), der mit einem Architekturstudium begonnen hat, führt eine 'zwischen Liebe und Aggression' angesiedelte Auseinandersetzung mit der Architektur. Seine Übermalungen, beispielsweise jene des Burgtheaters (Abb. 108) (Wien 1965), überwuchern die Bauwerke in Hunderten von Strichlagen. Es wird überbaut, zugedeckt, zugezeichnet, gleichzeitig gewinnt das Graphische auch in den Arbeiten der Architekt*Innen an Bedeutung. In der Zeichnung ist alles machbar. Damit wird sie auch zum Bindeglied zwischen architektonischer Vision und einer nicht nur denkbaren sondern auch zeichenbaren Verwirklichung. Dennoch war vor allem im damaligen Wien ein Trend zur Realisierung, der sich nicht mit der graphischen Artikulation zufriedengab, bemerkbar.³⁰⁵

Als dritte feste Verbindung zwischen Kunst und Architektur im Wien der sechziger Jahre muss neben Malerei und Skulptur der Wiener Aktionismus mit seinen Hauptakteuren Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl und Rudolf Schwarzkogler angeführt werden. Es handelt sich hierbei um eine spezifische Richtung der Performancekunst, beziehungsweise des Happenings. Der Zusammenhang zwischen Raum und szenischem Ereignis ist wie bereits angemerkt historisch vielfach belegbar. Die 'architektonische Aktion', man könnte das heute auch Intervention nennen, war zentrales Anliegen der Wiener Experimentalgruppen, auf die noch ausführlicher eingegangen wird.³⁰⁶ Zum performativen Moment, wie wir es etwa von Aktionen Günter Brus' und Valie Export's kennen, kommt die Beschäftigung mit den Themen des Todes, der Sexualität und des Ekels, die in eine ästhetische Kategorie überführt werden. Hermann Nitsch arbeitet bis heute an seinem *Orgien-Mysterien-Theater* (Abb. 109), das diesbezüglich wichtige Assoziationen aufzeigt. Sie reichen vom mittelalterlichen Mysterienspiel, von der Zelebration von Wunde, Leid und Tod bis hin zum Prunk des Barock aber auch zu mittelalterlichen Passionsspielen.³⁰⁷ Als Austragungsort für Nitsch's 'Theater' fungiert Schloss Prinzendorf, dessen architektonische Erscheinung mit den ebendort veranstalteten Aktionen interagiert. Beziehungsweise umgekehrt sind die Performances immerzu bezugnehmend auf den sie

³⁰⁴ Vgl. Egenhofer 2006, S. 210.

³⁰⁵ Vgl. Feuerstein 1988d, S. 34f.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 36.

³⁰⁷ Vgl. Feuerstein 1996i, S. 16.

umgebenden sowohl architektonisch vorgegebenen als auch historisch geprägten Raum und stellen somit einen wichtigen Bezugspunkt zu zeitgenössischen Rauminstallationen und Rauminterventionen Wiener Architekt*Innen her.³⁰⁸

Gerade indem sie sich nicht mit der Zeichnung zufrieden gab, sondern das Handeln, das Produzieren und die Aktion als oberste Prämisse verfolgte, setzt sich die damalige Wiener Architekturszene von parallelen internationalen Phänomenen, wie Archigram in London und Superstudio in Mailand ab. Der Wiener Aktionismus bot zwar keine, unmittelbar auf die Architektur übertragbaren Vorbilder, jedoch beeinflusste er mit Sicherheit das radikale Handeln der jungen Architekt*Innenschaft. Walter Pichler etwa wanderte mit einem Schrein durch die Stadt (Abb. 110), während Hans Hollein in einem mobilen Büro auf einer grünen Wiese (Abb. 111) saß, um die grenzenlose Mobilität zu demonstrieren. Haus-Rucker-Co huldigen in einer Performance *Gruß an die Mondfahrer* (Abb. 112) (Wien 1969) den neuen technischen Errungenschaften, heutzutage fahren transparadiso mit ihrem *Indikatormobil* (Abb. 75-76) ihre Runden und Caramel spazieren mit pneumatischen *Regenwolken* (Abb. 13) durch die Stadt.³⁰⁹

Neben vielfältigen Bezügen zu Thematiken bildender und darstellender Kunst sind es nicht zuletzt persönliche Kontakte gewesen, die Berührungspunkte in den jeweiligen Gattungen hervorbrachten. Die Verknüpfungen der Wiener Szene in den Bereichen der Kunst und Architektur mit jenen der Literatur können kaum aufgezeigt werden. Auch hier gab es Freundschaften und gemeinsame Interessen. Ein Kollektiv und dessen Hauptvertreter ist von besonderem Interesse: Die Wiener Gruppe mit Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Oswald Wiener, Herbert Bayer und Gerhard Rühm. Für Rühm, der als Schriftsteller, Grafiker, Maler und Musiker tätig war und noch immer ist, gab es keine Abgrenzungen zwischen den einzelnen Kunstrichtungen. Dieses Paradigma ist auch an seinem literarischen Architekturprojekt zur Stadt Wien ablesbar, wenn er Wien textlich als Stadt in der Form der vier Buchstaben W.I.E.N. neu entwirft.³¹⁰

Bevor nun auf die Ablösung der monumentalen Formensprache in der Architektur der frühen sechziger Jahre durch neue technische Errungenschaften in Form von pneumatischen Strukturen eingegangen wird, sei noch auf Karl Schwanzer (1918-1975) hingewiesen. Dieser schafft in seinen architektonischen Ausformulierungen, wie dem WIFI St. Pölten (St. Pölten 1972) in überaus prägnanter Weise räumliche Spannungsfelder. Das Verbinden von horizontalen und vertikalen Elementen bezieht immerzu die Bewegung

³⁰⁸ Vgl. dazu Badura-Triska/Klocker 2012.

³⁰⁹ Vgl. Feuerstein 1996i, S. 16f.

³¹⁰ Vgl. Feuerstein 1988d, S. 38.

der späteren Benutzer*Innen mit ein. Zudem setzt Schwanzer mit seinem Beitrag auf der Weltausstellung in Montreal 1967 (Abb. 113) neue Maßstäbe für die Ausstellungsgestaltung.³¹¹ Der temporäre Pavillon stellt eine für Österreich symptomatische Bauaufgabe dar, denn laut Feuerstein sind "[...] *das Provisorische, Vergängliche und Improvisierte, der starke visuelle Appell, die ästhetische Zelebration von Kunst und Landschaft [...] zutiefst österreichische Anliegen.*"³¹²

Dies zeichnete sich auch im österreichischen Architekturschaffen der späten sechziger Jahre ab. Die Abkehr von der Monumentalität in Architektur und Skulptur, die besonders durch Wotruba bestimmt wurde, führte unmittelbar zur Gegenposition, worin das Leichte, Flexible, Transportable und auch das Provisorische zentrale Themen des neuen Konzeptes darstellten. Die neuen Medien sind pneumatische und aufblasbare Gebilde, die ihre Entsprechung in der Flexibilität und Mobilität der modernen Gesellschaft finden sollten.³¹³

Der autoritäre Anspruch auf Beständigkeit in der Architektur wird aufgekündigt, das "[...] *Bauwerk fährt, wandert, klappt, fliegt.*"³¹⁴ Hans Hollein und Walter Pichler haben, wie bereits aufgezeigt, schon sehr frühe Beispiele deponiert. Ihnen folgen Haus-Rucker-Co und Coop Himmelb(l)au, deren Schaffensperiode der späten sechziger bis etwa Mitte der siebziger Jahre durch das Verwenden solcher Strukturen, auf das im Folgekapitel noch näher eingegangen wird, bestimmt ist.³¹⁵ Ein nächster Schritt führt in Richtung einer imaginären, immateriellen Architektur. Hier ist neben dem aus Graz stammenden Architekten Friedrich St. Florian, der schon sehr früh mit Licht- und Laserräumen experimentierte, ein weiteres Mal auf Hans Hollein hinzuweisen. Schlussendlich konnte seine *Architekturpille* (Abb. 114) nicht existente Räume simulieren.³¹⁶

Schließlich muss im Feld der Bildhauerei noch auf den Salzburger Roland Goeschl hingewiesen werden, der unter anderem im Zuge der *trigon 67* seine Installation *Sackgasse* (Graz 1967) präsentiert, die beinahe 20 Jahre später, in abgewandelter Form, auch im Garten des Wiener Palais Lichtenstein positioniert wurde und die für spätere begehbare Rauminstallationen im Außenraum sicherlich als Vorbild herangezogen werden kann.³¹⁷

Abgesehen von den künstlerischen Innovationen der sechziger Jahre spielt der Begriff der Öffentlichkeit in dieser Zeit eine große Rolle. Der 'öffentliche Raum' meint laut Hubertus

³¹¹ Vgl. Feuerstein 1974a, S. 47.

³¹² Ebd.

³¹³ Vgl. Feuerstein 1996i, S. 15.

³¹⁴ Ebd., S. 16.

³¹⁵ Vgl. Ebd., S. 15.

³¹⁶ Vgl. Ebd., S. 16.

³¹⁷ Vgl. Rick 2007, S. 33f.

Butin "[...] mehr oder weniger konkret, [den] städtische[n] Außenraum [...]"³¹⁸. Dieser Raum hat zahlreiche Funktionen verkehrstechnischer, ökonomischer, sozialer und politischer Art zu erfüllen und ist im Gegensatz zum privaten Raum frei zugänglich oder sollte dies zumindest sein.³¹⁹ Wien im Jahr 1968 wird Schauplatz einer diesbezüglichen Debatte. Die *Arenabesetzung* (Abb. 115) (Wien 1968), die oftmals als Wiens verspätete Revolte bezeichnet wird, findet ihren Schauplatz im ehemaligen Auslandsschlachthof, der damals als Spielstätte der Wiener Festwochen fungierte. Als die Stadtverwaltung beschloss, diesen abzutragen, formierte sich breiter Widerstand. Die 'ARENAauten', eine heterogene Gruppe aus Student*Innen, Arbeiter*Innen, Künstler*Innen, Musiker*Innen, Architekt*Innen und anderen Aktivist*Innen organisierten über den Sommer ein selbstverwaltetes Kultur- und Lebenszentrum. Nach vierzehnwöchiger Besetzung und konfliktreichen Auseinandersetzungen wurde der Auslandsschlachthof dennoch geräumt und abgerissen. Im Gegenzug wurde den 'ARENAauten' der zwar viel kleinere, aber bis heute als Kulturzentrum bestehende ehemalige Inlandsschlachthof überlassen.³²⁰

4.1.3. Wiener Experimentalgruppen

Einen besonderen Stellenwert zur Entwicklung zeitgenössischer Rauminstallationen und Rauminterventionen in Wien nehmen die Experimentalgruppen der Architekturszene, die sogenannten Wiener Utopisten ein. Dabei muss angemerkt werden, dass hinsichtlich der Fülle an vorhandenem Material, in gegenwärtigem Kapitel bloß in aller Kürze auf die Errungenschaften der Kollektive Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(1)au, GUM, Salz der Erde, Missing Link und Zünd-Up eingegangen werden kann. Allen Gruppen gemein, ist der bereits herausgearbeitete Hintergrund, vor dem sie sich konstituierten. Angefangen von den Wiener Manifesten, über die wesentlichsten Errungenschaften der Kunstlandschaft, bis hin zur Bedeutungszunahme des öffentlichen Raumes, können die verschiedenen Projekte der Experimentalgruppen nur unter Einbeziehung des bereits aufgearbeiteten Materials erfasst werden.

In wenigen Jahren erblühen reiche Fantasien über einen Städtebau der Zukunft. Es sind Modelle für eine zukünftige Welt. Günther Feuerstein experimentiert in Wien mit Student*Innen und veranstaltet die Ausstellung *Urban fiction* (Wien 1967) in der Galerie

³¹⁸ Butin 2006a, S. 149.

³¹⁹ Vgl. Ebd.

³²⁰ Vgl. Edlinger 2009k, S. 50.

nächst St. Stephan. *Urban fiction* versteht sich als eine Zusammenfassung wesentlicher Kräfte der damaligen Architekt*Innen und Architekturstudierenden.³²¹ Das Engagement Otto Mauer's für die Architektur und deren Grenzgebiete zeigt sich auch im Ausstellungsprogramm der Galerie, immerhin haben Hollein und Pichler schon 1963 ihre Ausstellung über die Zukunft der *Architektur* dort präsentiert.³²²

Zwei Daten markieren die visionäre Architektur: die Jahre 1968 und 1973. Die politischen Ereignisse, vor allem der Pariser Aufstand fallen zusammen mit den ersten Gründungen der Experimentalgruppen. Die Mondlandung 1969 versetzt in Euphorie, dennoch reichen die Aktivitäten der Wiener Utopisten, bis auf einige wenige gerade bis Anfang der siebziger Jahre. 1973 verändert die Ölkrise die Wahrnehmung über die grenzenlose Machbarkeit in der Architektur einschneidend und kann als solche für das allmähliche Verschwinden der Experimentalgruppen verantwortlich gemacht werden.³²³

Zunächst jedoch Näheres zu den einzelnen Gruppen, wovon Haus-Rucker-Co den Anfang mimen. Laurids Ortner, Günter Zamp-Kelp und der Maler Klaus Pinter gründeten 1967 das Kollektiv Haus-Rucker-Co. Der Name ist ein Wortspiel, das auf ihre Herkunft, dem Hausruck in Oberösterreich, als auch auf das 'Verrücken bisheriger Strukturen', hinweisen soll. Während die Studienarbeiten der Mitglieder teilweise noch von monumentalen Formen geprägt waren, präsentierten sich ihre ersten Gemeinschaftsarbeiten in pneumatischer Gestalt. Der *Ballon für Zwei* (Abb. 89) (Wien 1967) wurde aus dem Fenster eines Zinshauses in der Apollogasse gefahren, bis 1972 weiterentwickelt und auf der documenta 5 in Kassel als *Oase Nr. 7* (Abb. 116) (Kassel 1972) präsentiert.³²⁴

Des Weiteren widmeten sich Haus-Rucker-Co bewusstseinsverändernder Mechanismen, indem sie ihr Mind-Expanding-Programm entwickelten und einen gelben Sessel namens *Mind Expander* (Abb. 117) (Wien 1967) anfertigten. 1970 entwickelten sie das auf Partizipation angelegte *Riesenbillard* (Abb. 15) (Wien 1970) für die Ausstellung *Live* (Abb. 16) im damaligen Museum des 20. Jahrhunderts, dem heutigen 21er Haus. Ferner eroberten sie mit ihren Projekten den Stadtraum, als in Wien zum Jahreswechsel 1971/72 die Planung der ersten Fußgängerzone zwischen Stephansplatz und Graben beschlossene Sache war. Die jungen Architektengruppen Haus-Rucker-Co und Coop Himmelb(l)au wurden dazu eingeladen, für die vorerst provisorisch gesperrte Straße, ein Programm für

³²¹ Vgl. Feuerstein 1974a, S. 64.

³²² Vgl. Feuerstein 1988d, S. 29.

³²³ Vgl. Feuerstein 1988c, S. 139.

³²⁴ Vgl. Feuerstein 1996j, S. 148.

eine neue und alternative Stadterfahrung zu entwickeln. Die dafür entstandenen Objekte, im Falle Haus-Rucker-Co's war es eine *Gehschule* (Abb. 32-33) (Wien 1971), die mit Walzen und künstlichen Verengungen ausgestattet einen Hindernisparcours darstellte, der zur Erkundung 'alternativer Schritte' einlud, können als eine erste öffentlich finanzierte und partizipatorisch angelegte Form von Kunst im öffentlichen Raum in Wien angesehen werden.³²⁵ Einige Jahre später präsentierten sich Haus-Rucker-Co mit der *Schrägen Ebene* (Abb. 118) (Wien 1976) im Zuge des von Coop Himmelb(l)au organisierten *Supersommers* ein weiteres Mal im Wiener Stadtraum. Im folgenden Schaffen der Gruppe ist es nicht leicht eine Kontinuität aufzuzeigen. Haus-Rucker-Co wandten sich im Laufe der Jahre immer mehr einer tatsächlich gebauten 'Realarchitektur' zu, bis sie sich 1988 faktisch auflösten.³²⁶

Coop Himmelb(l)au entsteht 1969 mit den beiden Gründungsmitgliedern Wolf Dieter Prix und Helmut Swiczinsky. Die Gruppe ist wie auch Haus-Rucker-Co aus der Arbeit Günther Feuerstein's an der Technischen Hochschule Wien hervorgegangen. Die monumental skulpturale Phase war auch hier von kurzer Zeitdauer, sehr schnell wandten sich Prix und Swiczinsky einer Arbeit mit sogenannten Pneus zu. Feuerstein weist darauf hin, dass jenen in diesem Fall jedoch eine sophistische Bedeutung, eine psychologische Motivation zugesprochen wurde, die weit über das technologische Spektakel hinausreichte. Ebenso wichtig ist die Tatsache, wie schon bei Haus-Rucker-Co, dass das Augenmerk ihrer Arbeit weniger auf der Zeichnung, vielmehr beim konkreten Experiment und der oft provokanten Aktion lag. Die *Wolke Himmelblau* (Abb. 119) (Wien 1968) war zunächst eine Zeichnung für temporäre und mobile Freizeitgebilde, die sogenannte *Villa Rosa* (Abb.120) (Wien 1968) stellte allerdings bereits ein konkretes Ambiente dar, das den Willen zum Bauen aufzeigte.³²⁷ Daneben waren Coop Himmelb(l)au mehrfach mit auf Partizipation angelegten Projekten im Wiener Stadtraum aktiv. Etwa 1970 mit dem schon erwähnten *Soft Space* (Abb. 9) (Wien 1970), oder mit ihrem Beitrag *Stadtfußball* (Abb. 121) (Wien 1971) zur Eröffnung der ersten Wiener Fußgängerzone, indem sie die Wiener Bevölkerung dazu einluden mit überdimensionierten Bällen von vier Metern Durchmesser ihre Fußballkünste zu erproben.³²⁸ Aber auch ihre *Wolkenkulisse* (Wien 1976) für den von ihnen organisierten *Supersommer* kann als eine Arbeit dieser Art festgehalten werden.

³²⁵ Vgl. Edlinger 2009g, S. 27.

³²⁶ Vgl. Feuerstein 1996j, S. 148f.

³²⁷ Vgl. Ebd., S. 155f.

³²⁸ Vgl. Edlinger 2009g, S. 27.

Coop Himmelb(l)au wandte sich ebenso ab den siebziger Jahren vor allem der 'realen' Bautätigkeit zu und verschreiben sich seitdem ganz dem Dekonstruktivismus.

Weitere Gruppen folgten, wie Zünd-Up, die aus Timo Huber, Michael Pühringer, Bertram Mayer und Hermann Simböck bestand und sich dem 'Autofetisch'³²⁹ widmete. Salz der Erde, ebenfalls ein Kollektiv, bestehend aus Wolfgang Brunbauer, Johann Jascha, Günter Matschiner und wiederum Timo Huber, Bertram Mayer und Hermann Simböck verschrieb sich den Bewusstseinsveränderungen durch Aktionen im städtischen Umfeld. Ebenso folgten Missing Link, mit den Gründungsmitgliedern Angela Hareiter, Otto Kapfinger und Adolf Krischanitz, deren Arbeiten weit in das Feld bildender Kunst reichten. Mit skulpturalen sowie aktionistisch anmutenden und der Konzeptkunst verschriebenen Projekten, strebten sie eine Verbindung von Architektur, Stadt, Mensch und sozialem Verhalten an.³³⁰ GUM schlussendlich konstituierte sich 1969 aus Julius Mende, Thomas Stimme und Leo Insam, die weitgehend auf gestalterische-architektonische Äußerungen verzichteten und sich mit der Thematik bürgerlicher Sexualität auseinandersetzten.³³¹

Alle diese Gruppen verstehen Architektur nicht mehr nur als gebaute Umwelt, sondern als Aktion in der Gesellschaft, als einen Appell zur Bewusstmachung und Veränderung von Situationen.³³² Ab Mitte der 1970er Jahre scheint die Bewegung auszuklingen,³³³ und von einer in Graz tätigen Szene, unter anderem mit Günther Domenig, Eilfried Huth, Raimund Abraham und Friedrich St. Florian, abgelöst zu werden.³³⁴ Tatsächlich sind die Architekten und Künstler dieser Jahre zum großen Teil auch heute noch aktiv, wenschon sich bei vielen ein deutlicher Wandel in der Charakteristik ihrer Tätigkeiten abzeichnete.³³⁵

4.1.4. Das 20. und 21. Jahrhundert in Österreich und dem Rest der Welt. 1968-2012

1968 ist nicht nur ein Kulminationspunkt der über Europa und den USA hinausreichenden politischen Kämpfe und sozialen Unruhen, man denke etwa an den Pariser Maiaufstand. Es ist vielmehr auch das Jahr, indem vielfältige Grenzüberschreitungen und Aufbrüche im Überschneidungsbereich von Kunst und Aktivismus, wie etwa in der als *Uni-Ferkelei*

³²⁹ Vgl. Feuerstein 1974a, S. 64.

³³⁰ Vgl. Ebd., S. 64.

³³¹ Vgl. Feuerstein 1988, S. 115.

³³² Vgl. Feuerstein 1974a, S. 64.

³³³ Vgl. Ebd.

³³⁴ Vgl. Feuerstein 1996j, S. 142.

³³⁵ Vgl. Feuerstein 1988c, S. 140.

bekanntgewordenen Aktion *Kunst und Revolution* (Wien 1968), stattfanden. Diese aktivistischen beziehungsweise aktionistischen und performativen Herangehensweisen an die Kunst führten dabei auch zum Verlassen des institutionellen Innenraumes und somit zur Auflösung eines am Objekt klebenden Werkbegriffs.³³⁶ Als Indizien für diese Entgrenzung hält Thomas Edlinger "[...] *erstens die beginnende Verflechtung mit der Popkultur und dem politischem Aktivismus, zweitens die Einbeziehung des Körpers und diverser natürlicher Stoffe als Kunstmaterial, etwa im Aktionismus und in der Body-Art, im Happening von Fluxus, in der Performancekunst oder der Arte povera, drittens die direkte Adressierung oder Einbeziehung des Publikums oder anderer Akteure und schließlich viertens die Prozessualisierung der Kunst, die dem Objekt zusehends weniger und den Parametern von Temporalität und Lokalität zusehends mehr Bedeutung beimisst [...]*"³³⁷, fest.

1968 verlässt Jochen Gerz den institutionellen Rahmen, wenn er teils in Plakatform, teils als bedruckte Karten, den Satz *Attenzione l'arte corrempe* (Abb. 122) (Florenz 1968) (zu deutsch: Achtung, Kunst korrumpiert) in mehreren europäischen Städten, unter anderem auf dem Sockel von Michelangelo's David in Florenz, anbringt.³³⁸ Diese Interventionen können wie auch Daniel Buren's im gleichen Jahr angebrachten *Affichages sauvages* (Abb. 123) (Paris 1968) (zu deutsch: wilde Plakatierungen) als institutionskritische Haltungen, die die nachfolgenden Künstlergenerationen weitgehend beeinflussen sollten, verstanden werden. Buren positioniert im Paris des Jahres 1968 verschiedene Varianten seiner Streifenbilder-Arbeiten ohne behördliche Erlaubnis an rund zweihundert Plakatflächen im Stadtraum.³³⁹ Seine immer gleiche, reduzierte Streifenmalerei zielte nicht auf die ästhetische Erfahrung, sondern vielmehr auf den spezifischen Ort der Präsentation und dessen Bedingungen ab.³⁴⁰

Wenig später reisten Michael Heizer und Walter De Maria in die Wüste Nevadas, wo erste ephemere Arbeiten in der Natur, in Form von Grabungen und Zeichnungen im Sand entstanden sind. Diese Unternehmung sollte später als die Geburtsstunde der Land-Art gelten. Ganz im Gegensatz zu den Interventionen von Buren oder Gerz im verdichteten Stadtraum, suchten die Künstler*Innen der Land-Art möglichst unberührte Naturlandschaften auf. Ihre Produktionen, die demnach meist außerhalb eines sozialen

³³⁶ Vgl. Edlinger 2009, S. 16.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Vgl. Ebd., S. 15.

³³⁹ Vgl. Edlinger 2009c., S. 23.

³⁴⁰ Vgl. Meinhardt 2006, S. 129.

Brennpunktes realisiert wurden, können insofern kaum als Kunst im öffentlichen Raum angesehen werden. Dennoch trug einer ihrer Hauptvertreter, der 1973 verstorbene Robert Smithson, wesentliches zur Debatte um die Kunst im öffentlichen Raum bei, indem er die maßgebliche Unterscheidung von 'sites' und 'non-sites' proklamierte.³⁴¹

Während die Zeit des Wiederaufbaus bis in die 1970er Jahre die Hochblüte der Kunst am Bau darstellte, vermehrte sich um 1970 die Anzahl einer anderen im öffentlichen Raum arbeitenden Kunst.³⁴² Walter Grasskamp weist darauf hin, dass die Kunst am Bau den urbanen Anschaulichkeitsverlust nicht mehr kompensieren konnte, womit er zugleich auf das ornamentlose Gestalten der Moderne anspricht.³⁴³ Kunst am Bau würde folglich dafür eingesetzt, 'ungestaltete' Fassaden zu beleben oder um es mit Vittorio Magnago Lampugnani zu halten: *"Was die Architektur an Phantasie vermissen ließ, sollte die Kunst ausgleichen."*³⁴⁴ Kunst am Bau könnte ferner als Monument verlorener Botschaften verstanden werden. Sie zog die Kritik auf sich, indem sie sie verkörperte, jedoch nicht verursacht hatte.³⁴⁵ Die in Nordamerika und Europa arbeitenden Künstler*Innen, beschäftigten sich fortan zwar immer noch mit der Platzierung ihrer Arbeiten im Außenraum, bevorzugten allerdings die Form des Projektes. Damit betonten sie gleichzeitig den prozessorientierten Charakter der oftmals temporär angelegten Arbeiten. Neben Gerz und Buren können etwa Christo, Walter de Maria, Gordon Matta-Clark, Richard Serra und Robert Smithson als bedeutende Vertreter dieser Richtung festgehalten werden.³⁴⁶

Die Kunstpraktiken im öffentlichen Raum sollten vorerst dem Konzept der Ortsgebundenheit beziehungsweise Ortsspezifität unterliegen, die das ehemals autonome Werk rekontextualisierten, das heißt konkret verorteten.³⁴⁷ Das Arbeiten 'on site', also vor Ort, wurde somit auch von den interventionistischen Künstler*Innen im urbanen Stadtraum betrieben, das in verzweigten Wegen bis hin zu heutigen prozessorientierten und partizipatorischen Projekten im öffentlichen Innen- und Außenraum, wie etwa *add on. 20 höhenmeter* (Abb. 21-23) führt.³⁴⁸ Hierbei sei noch auf eine Position der damaligen Zeit verwiesen, dem ausgebildeten Architekten und Künstler Gordon Matta-Clark (1943-1978), der stets mit der Praxis des Bauens und Abreißens verbunden blieb. In

³⁴¹ Vgl. Edlinger 2009c, S. 23f.

³⁴² Vgl. Edlinger 2009b, S. 19.

³⁴³ Vgl. Grasskamp 1997, S. 9.

³⁴⁴ Lampugnani 1986a, S. 294.

³⁴⁵ Vgl. Grasskamp 1997, S. 9.

³⁴⁶ Vgl. Butin 2006a, S. 150.

³⁴⁷ Vgl. Ebd.

³⁴⁸ Vgl. Edlinger 2009c, S. 24.

seinen Augen ist Räumlichkeit ein Produkt gesellschaftlichen und ökonomischen Drucks, was dazu führte, dass er Architektur als Synonym für das kapitalistische System verstand.³⁴⁹ Dies galt es offenzulegen, wenn er mit seinen *Cuttings* (Abb. 124) in den 1970er Jahren den Blick ins Innere von Gebäuden ermöglichte.

Die siebziger Jahre wurden noch deutlich von Joseph Beuys (1921-1986) und seiner Kunst geprägt. Beuys' aktivistische Arbeitsweise hatte den Begriff gesellschaftlicher Intervention hervorgebracht, indem er beispielsweise eine eigene Universität leitete.³⁵⁰ Ein Jahrzehnt später entwickelte er auf der documenta 7 in seiner ortsbezogenen Aktion *7000 Eichen* (Abb. 125) (Kassel 1982) bereits eine frühe Form der sozialen Teilhabe, die man später New Genre Public Art nennen wird.³⁵¹

Der Begriff der Partizipation ist das, was seit den 1980ern zeitgenössisches Kunstschaffen ausmacht. Neben der Ortsbezogenheit als zentrales Moment, richten Künstler*Innen ihre Aufmerksamkeit vermehrt auf gesellschaftliche Aspekte. Auffällig erscheint in dem Zusammenhang eine spezifische Ausformung, in der Künstler*Innen architektonische Einbauten und skulpturale Möbel für Innen- und Außenräume entwerfen, wie wir es etwa auch von *add on. 20 höhenmeter* (Abb. 21-23) oder der *Agentur: paratransdiso* (Abb. 72) kennen. Die Partizipationsangebote solcher Kunstprojekte überschneiden sich deutlich mit dem ökonomischen Bereich von Dienstleistungen. Demgegenüber stehen Kunstpraktiken, die aus sogenannten community-orientierten Arbeitsweisen hervorgingen, die die Partizipation vielmehr als Anstoß zu kommunikativen Prozessen, wie es etwa durch das *Indikatormobil* (Abb. 75-76) vorgeführt wird, verstehen.³⁵²

Abgesehen von den bereits erwähnten Protagonist*Innen unterschiedlichster künstlerischer Ausformungen, muss auf Arbeiten des Beuys-Schülers Erwin Puls verwiesen werden, wenn er ganz im Sinne eines Daniel Buren, als 'Wildplakatierer'³⁵³ den Stadtraum unter dem Titel *KEIN PULS – Gespräche über den Tod* (Abb. 126) (Wien 1972) vereinnahmt und zur Galerie erklärt. Die *Zettelpoesie* (Wien ab 1973) eines Helmut Seethaler, in Form von einzelnen Gedichten auf Parkbäumen und Laternen darf ebenso nicht außer Acht gelassen werden.³⁵⁴ Zudem muss auf Mario Terzic's Einfluss auf zeitgenössische Rauminstallation und Rauminterventionen hingewiesen werden.³⁵⁵ *Bacchanal* (Abb. 127) (Salzburg 1975) etwa könnte als Vorbild für transparadiso's *Geschlossene*

³⁴⁹ Vgl. Ursprung 2007, S. 264.

³⁵⁰ Vgl. Geene 2006, S. 138.

³⁵¹ Vgl. Butin 2006a, S. 152.

³⁵² Vgl. Ebd., S. 151f.

³⁵³ Vgl. Edlinger 2009j S. 70.

³⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 70f.

³⁵⁵ Vgl. Feuerstein 1974a, S. 64.

Gesellschaft (Abb. 78) herangezogen worden sein. Terzic ist wie viele andere Künstler der Wiener Szene kaum in eine Kunstrichtung einzuordnen. In seinen Arbeiten schöpft er aus der Wiener Tradition barocker Feste. Es geht ihm vor allem aber auch um räumliche Ereignisse. Ein *Künstlerzug* (Abb. 128) (Wien 1986) könnte etwa als Neuinterpretation des *Makartfestzuges* des Jahre 1879 gelesen, und als Bindeglied zu Arbeiten wie dem *Indikatormobil* (Abb. 75-76) und der *Steuerbaren Regenwolke* (Abb. 13) angeführt werden.³⁵⁶

Im Wien der frühen achtziger Jahre dominieren, bis auf wenige Ausnahmen, die vornehmlich im Rahmen der Festwochen realisiert wurden, wie der Freizone Dorotheergasse, vor allem skulpturale Arbeiten den Außenraum.³⁵⁷ 1988 wird Alfred Hrdlickas *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* (Abb. 129) (Wien 1988) am Platz des ehemaligen Philipphofs, in welchem während des zweiten Weltkriegs mehrere Hundert Menschen durch einen Bombenangriff getötet wurden, enthüllt. Selbst Anfang der neunziger Jahre waren es hauptsächlich gegenständliche Denkmäler die den Stadtraum besetzten, bevor sich die internationalen Tendenzen einer bereits etablierten installativen und interventionistischen Praxis auch in Wien manifestieren sollten.³⁵⁸ Dennoch hat das Denkmal selbst im 21. Jahrhundert Bestand, wenn etwa Rachel Whiteread ihr *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* (Wien 2000) am Wiener Judenplatz positioniert.

Wie schon im 19. Jahrhundert, etwa im Falle des *Inneren Burghofs* der *Wiener Hofburg*, fielen auch im 20. reichlich Flächen des urbanen Raumes fest installierten Denkmälern zum Opfer. Lebendiger Stadtraum kann blockiert und zerstört erscheinen, indem den Benutzer*Innen eines solchen, eine starre und unbewegliche Form der Kunst im öffentlichen Raum aufgezwungen wird. *"Insofern stellt sich Kunst am Bau, stellt sich Kunst im öffentlichen städtischen Raum als Extremfall dar: Sie wird – mit bemerkenswert wenigen Ausnahmen – von allen Benutzern der Stadt wahrgenommen. Jeder Bürger ist, ob er will oder nicht, mit ihr konfrontiert. Ein Buch kann man beiseite legen, ein Bild abhängen, eine Plastik entfernen, ein Film oder ein Konzert lassen sich ignorieren; aber ein städtisches Kunstwerk muß man nolens volens über sich ergehen lassen, möglicherweise sogar tagtäglich, immer wieder."*³⁵⁹

³⁵⁶ Vgl. Feuerstein 1988a, S. 174f.

³⁵⁷ Vgl. Edlinger 2009h, S. 52.

³⁵⁸ Vgl. Edlinger 2009i, S. 59f.

³⁵⁹ Lampugnani 1986a, S. 305.

Dem entgegen verlagerte sich der Schwerpunkt von der permanenten Skulptur beziehungsweise dem Denkmal hin zur temporären Installation und Intervention. Zunächst waren es wiederum die Wiener Festwochen, die mit *Topographie. Sachdienliche Hinweise* (Wien 1991), eine installative Schau organisierten.³⁶⁰ Teilnehmende Künstler waren etwa Martin Kippenberger mit seiner Installation *Tiefes Kehlchen* (Abb. 130) im ehemaligen U3-Baustellentunnel Neubaugasse und Lawrence Weiner. Weiner installierte am oberen Teil des Flakturms des Esterhazyparks, obschon in räumlicher Nähe, einen markanten Kontrapunkt zu Kippenberger's hybriden Werkkomplex, wenn er seine Arbeit *Zerschmettert in Stücke (im Frieden der Nacht)/Smashed to pieces (in the still of the night)* (Abb. 131) in silbrigen Lettern auf weißem Grund, anbringt.

Exkurs: raumlaborberlin

Das raumlaborberlin ist ein in Berlin ansässiges Kollektiv aus acht Architekt*Innen und Künstler*Innen, das seit 1999 besteht. Es ist in vorliegender Untersuchung insofern erwähnenswert, als dass sich ihre gesamte Arbeit dem Schaffen räumlicher Interventionen und Installationen, vor allem im öffentlichen Raum, annimmt. Das raumlabor arbeitet genreübergreifend und interdisziplinär. Das Motto des Teams lautet 'acting in public' und die Stadt ist ihr Handlungsraum.³⁶¹ raumlabor bewegen sich im erweiterten Architekturbegriff. Sie gestalten ephemere, benutzbare Räume, wie etwa den *Gasthof Bergkristall* (Abb. 132) (Berlin 2005), ein temporäres Hotel im Palast der Republik. Das Kollektiv denkt Architektur weit über die herkömmlichen Deutungsmöglichkeiten hinaus. Vielmehr ist es "[...] ein utopischer Bricolagegeist, der all diese Projekte prägt, eine neu Auffassung davon, was Architektur auch sein kann – eben nicht statisch, für die Ewigkeit errichtet, unflexibel und teuer, sondern demontierbar, mobil und eine Bühne, die so offen wie möglich für alle Arten von Bespielung ist."³⁶²

Das raumlabor ist gewiss eines der wenigen Architekturkollektive bei denen temporäre Arbeiten die Anzahl der permanenten Objekte überschreitet. Eine solche Form von Architekten-Künstler-Kooperation existiert in Wien bislang nicht. Die Gruppe, der in Wien arbeitenden und sich dem Themenfeld zeitgenössischer Rauminstallation und Rauminterventionen verschriebenen Architekt*Innenschaft, wird in dieser Arbeit von fatterer, orso, riever, feld72 und transparadiso gestellt. Diese bieten hierbei einen

³⁶⁰ Vgl. Edlinger 2009j S. 61.

³⁶¹ Vgl. Architekturzentrum Wien (Hg.) 2010c, S. 18.

³⁶² Maak 2008, S. 4.

Annäherungsversuch an eine solche Arbeitsform, wobei sie auch immer wieder im Feld der gebauten 'Realarchitektur' tätig werden.

4.1.5. Kunst im öffentlichen Raum Wien

Obwohl sich zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen sowohl innerhalb eines institutionellen Rahmens, als auch außerhalb eines solchen bewegen, nimmt die Kunst im öffentlichen Raum Wien GmbH einen beträchtlichen Stellenwert in der Realisierung ebensolcher Projekte ein. Um einen Einblick in die Organisation und Arbeit der einstigen Initiative zu gewähren, soll an dieser Stelle in aller Kürze deren Entstehungsgeschichte skizziert werden.

Lange bevor die Stadt Wien eine Einrichtung zur Förderung der Kunst im öffentlichen Raum installierte, engagierte sich auf Länderebene etwa seit Mitte der 1980er Jahre vor allem das Bundesland Niederösterreich.³⁶³ Die *Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich* realisierte bislang über 500 Projekte und gab zudem zehn Bände ihrer Publikation *Veröffentlichte Kunst. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich* heraus.³⁶⁴ Das Land Oberösterreich gründete 1993 das alle zwei Jahre stattfindende *Festival der Regionen*, wohingegen das Land Steiermark erst 2006 ein Institut für Kunst im öffentlichen Raum einrichtete. Zudem findet in der Steiermark seit 2008 die ebenfalls im Zweijahresrhythmus konzipierte *Regionale* statt.³⁶⁵

2004 wurde der Fonds Kunst im öffentlichen Raum, dessen Nachfolgeinitiative die Kunst im öffentlichen Raum Wien GmbH (KÖR) werden sollte, gegründet. Die Installation erfolgte auf gemeinsame Initiative der damaligen Stadträte Andreas Mailath-Pokorny (Kultur und Wissenschaft), Werner Faymann (Wohnen, Wohnbau und Stadterneuerung) und Rudolf Schicker (Stadtentwicklung und Verkehr). Indem sie stellvertretend für die Stadt Wien agierten, richteten sie neben einem bestehenden Wildwuchs an Auftraggebern und Förderern, wie den verschiedenen Magistratsabteilungen, den seit 1991 aktiven Wiener Linien oder der Bundesimmobiliengesellschaft mit ihrem Programm BIG Art, den neuen Fonds ein. Die Mittel für die Kunst im öffentlichen Raum Wien betragen jährlich etwa 800.000 Euro. Aufbauend auf den Erfahrungen der ersten Funktionsperiode (2004-

³⁶³ Vgl. Edlinger 2009e, S. 40.

³⁶⁴ Vgl. Ebd. / Vgl. dazu auch Amt der Niederösterreichischen Landesregierung 2012, URL: <http://www.publicart.at/home.php?il=12&l=deu>. / Amt der Niederösterreichischen Landesregierung 2011, URL: <http://www.publicart.at/home.php?il=10&l=deu>.

³⁶⁵ Vgl. Edlinger 2009e, S. 40.

2007) unter der Leitung des Projektmanagers und Kurators Roland Schöny erfolgte im Juni 2007 die Umwandlung in eine GmbH, die von der Kunsthalle Wien als Tochterinstitution gegründet und von den beiden Geschäftsführern Bettina Leidl und Gerald Matt geleitet wurde. Für die zweite Funktionsperiode (2007-2010) verantwortet sich Ricky Renier als Projektleiter.³⁶⁶ Gegenwärtig fungiert Martina Taig als Geschäftsführerin.³⁶⁷

Die KÖR fördert öffentlich zugängliche Projekte im Wiener Stadtraum und nimmt dreimal jährlich Bewerbungen entgegen. Ab Mitte der 1990er Jahre kommt es in Wien zu einer stetigen Zunahme der Kunstprojekte im öffentlichen Raum. Die Anzahl der verwirklichten Projekte unterschiedlichster Auftraggeber pendelt sich laut der empirischen Datenanalyse der Österreichischen Kulturdokumentation ab 2005 bei knapp über 60 pro Jahr ein.³⁶⁸

Zwischen 2004 und Mitte Oktober 2012 setzte KÖR, teilweise in Kooperation mit den Wiener Linien, bislang 130 Projekte, davon 106 temporäre, wie etwa *add on. 20 höhenmeter* (Abb. 21-23) und 24 permanente, um.³⁶⁹ Neben *add on* können an dieser Stelle, aufgrund der Vielzahl der umgesetzten Projekte, bloß einige bereits erwähnte Vergleichsbeispiele, als von der Kunst im öffentlichen Raum Wien GmbH initiierte Projekte, angeführt werden. Es handelt sich hierbei beispielsweise um Johannes Vogl's *Fünf Monde* (Wien 2007) (Abb. 92) oder aber auch um Henrik Plenge Jakobson's *Nebelkammer* (Wien 2008) (Abb. 70).

³⁶⁶ Vgl. Edlinger 2009e, S. 41.

³⁶⁷ Vgl. KÖR 2012, URL: <http://www.koer.or.at/cgi-bin/page.pl?id=382&lang=de>.

³⁶⁸ Vgl. Edlinger 2009m S. 85.

³⁶⁹ Vgl. KÖR 2012, URL: <http://www.koer.or.at/cgi-bin/page.pl?id=382&lang=de>.

5. SCHLUSSBETRACHTUNG

An dieser Stelle muss zunächst festgehalten werden, dass sich etwa um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts das Verständnis von Raum, vor allem auch das des öffentlichen Raumes, stark zu wandeln begann. Raum wurde seitdem mit Handlung gleichgesetzt, wenn auch erst drei Jahrzehnte später durch Certeau als solcher definiert. Doch aber begannen Künstler*Innen bereits in den späten fünfziger Jahren den Raum der Galerien und Museen zu verlassen, um im urbanen Raum aktiv zu werden, oder aber auch den Raum der Galerie als Teil des Kunstwerkes zu begreifen. Etwa zur gleichen Zeit können die ersten dezidiert als Installationen bezeichneten Arbeiten festgehalten werden, obschon im Nachhinein der Begriff auf eine Vielzahl weit älterer Arbeiten, etwa von Duchamp oder Schwitters, anwendbar wäre. Der Raum wurde folgend nicht mehr als starre vorgegebene Form, sondern als Zustand begriffen, den man hinterfragen und verändern konnte.

Die in den kunstgeschichtlichen Epochen der Moderne und Postmoderne entwickelten Installationen und Eingriffe im urbanen Raum entstanden nicht zuletzt im Kontext der Institutionskritik. Formal betrachtet handelt es sich bei Ersteren um 'räumliche Gebilde'. Installationen erweitern das Feld klassischer Skulptur, indem die Bewegung im durch unterschiedlichste Maßnahmen ausgestalteten Raum als inhärenter Bestandteil einer jedweden solchen festzumachen ist. Infolgedessen kann dieses Genre bildender Kunst als Endstadium eines in der Moderne aufkommenden künstlerischen Impetus zur 'Verräumlichung' von Kunstwerken angesehen werden. Neben dieser ganz allgemeinen Entwicklung in Richtung einer raumgreifenden Kunst darf der institutionskritische Ansatz nicht außer Acht gelassen werden. Denn Installationen werden aufgrund ihrer räumlichen Ausdehnung und aus Gründen ihrer vorrangig ortsspezifischen Ausrichtung im außerinstitutionellen Rahmen als nicht beziehungsweise schlecht transportabel und somit als schlecht vermarktbar Kunstform angesehen.

Ab den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zeichnet sich hingegen vermehrt eine Tendenz zur Rückkehr in die Kunstinstitution als Ort für die Umsetzung installativer Arbeiten ab. Dieser Trend widerspricht indes gänzlich einem Avantgardegedanken. Verrät sich demnach zeitgenössische Installation zunehmend selbst, wenn sie als Auftragsarbeit für Museen entsteht? Wobei seit geraumer Zeit sicherlich zwischen privat und öffentlich finanzierten Museen, in Hinsicht auf deren Motivation, unterschieden werden muss und in welchen, oder ob in beiden Fällen eine institutionskritische Haltung angebracht ist. Ist eine

'Kunst ohne Warencharakter' in der Gegenwart noch umsetzbar, wenn selbst Fluxuskünstler*Innen, die ihre Werke partiell zerstörten, um diesem Vermarktungskonzept zu entfliehen, im Nachhinein institutionalisiert wurden? Oder aber sind es die Interventionen im (Stadt)Raum, die der Verkäuflichkeit trotzen und damit den avantgardistischen Ursprungsgedanken ins Heute transportieren? Festgehalten werden kann, dass zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen nicht zwingend institutionskritische Aspekte beinhalten. Dies wird durch die Verortung derlei Arbeiten innerhalb und außerhalb einer Kunstinstitution und auch im Falle der Interventionen durch das gelegentliche Musealisieren von Teilstücken beziehungsweise unterschiedlichster Dokumente der 'urbanen Aktionen' vorgeführt.

Rauminstallationen und Rauminterventionen sind zu einem festen Bestandteil zeitgenössischen Kunstschaffens avanciert. Diese spezifische Art der Benennung, die durch den Präfix 'Raum' gekennzeichnet ist, wird großteils von Seite der Architekt*Innen selbst benützt. Die Verwendung des Terminus passiert unbewusst und lässt sich aus deren ständiger Beschäftigung mit Raum erklären. Derlei Arbeiten könnten demzufolge auch mit den Überbegriffen der Installation beziehungsweise Intervention benannt werden. Dennoch markieren sie eine bestimmte Position der beiden Richtungen, denn ihre Ausformulierung ist erstrangig vom sie umgebenden Raum bestimmt. Rauminstallationen und Rauminterventionen sind demnach ortsgebunden und können an keinem anderen Ort in gleicher Form umgesetzt werden. Insofern ist es das Arbeiten im architektonisch vorgegebenen, wie auch im historisch geprägten Raum, das diesen zum Handlungsraum erklärt und diese Sparte zeitgenössischer Kunst charakterisiert.

Rauminstallationen beziehungsweise Rauminterventionen bewegen sich an der Schnittstelle von bildender Kunst und Architektur und können in ihrer Gesamtheit weder der einen noch der anderen Gattung vollkommen zugeteilt werden. Sie beinhalten sowohl Elemente 'schöpferischen Gestaltens', die der Kunst zuzurechnen wären, als auch jene 'funktionsorientierten Konstruierens', das dem Feld der Architektur anzugehören scheint. Doch gerade das Beinhalten verschiedenster Herangehensweisen und die damit einhergehende Verortung in einen Grenzbereich, gliedert diese Architekt*Innenarbeiten ins Feld zeitgenössischer Kunstproduktion ein. Das In-Disziplinen-Denken wird folglich ad absurdum geführt. Jede installative beziehungsweise interventionistische Arbeit, sei sie nun von Künstler*Innen oder von Architekt*Innen geschaffen, birgt Elemente beider Ausrichtungen in sich.

Im Vergleich der in dieser Untersuchung behandelten Projekte sind teilweise Parallelen vorzuweisen. Diese betreffen einerseits die Verwendung der spezifischen Begrifflichkeiten zur Ausweisung der Arbeiten und andererseits ihren Umgang mit Vorbildern. So ähnlich die Ausgangssituationen der Kollektive auch sein mögen, umso unterschiedlicher sind die einzelnen Ausführungen. Während feld72 und transparadiso vor allem von Kommunikation und Interaktion getragene Interventionen im Stadtraum unternehmen, Caramel mit ihrer Arbeit *Heiße Luft*, und the next ENTERprise mit *Stadtwind* in einem Innenraum liegende, auf Partizipation angelegte Installationen schaffen, werden AllesWirdGut, fatteringer, orso, rieper und querkraft primär mit installativen Interventionen im Außenraum tätig.

In den sechziger und siebziger Jahren nehmen Rauminstallationen und Rauminterventionen, damals als 'gebaute Experimente' und 'Laborversuche' begriffen, einen großen Stellenwert im architektonischen Schaffen Wiens ein. Hinsichtlich der Vielzahl realisierter Arbeiten in den beiden Jahrzehnten scheint dieser Aufgabenbereich in den achtziger Jahren plötzlich zu verebben. Eine durchgängige Entwicklungsgeschichte kann aus diesem Grund nicht aufgezeigt werden. Erst in den 1990er Jahren gewinnt die Thematik an neuem Interesse, deren Fortsetzung in den 2000ern allerdings wiederum zu stagnieren scheint. Die Projektverzeichnisse der hier besprochenen Kollektive verweisen dennoch auf eine wiederholte, partiell bis heute andauernde Beachtung und Relevanz vorliegenden Gegenstandes. Zudem entstanden in den letzten Jahren vermehrt projektbezogene Kooperationen Wiener Architekt*Innen mit Künstler*Innen, sowie sich dem Themenfeld annehmende Veranstaltungsformate, wie etwa *ur3anize. Internationales Festival für urbane Erkundungen von dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*.

Dennoch muss die Frage aufgeworfen werden, warum es in Wien keinerlei Kollektive wie etwa das in Berlin ansässige raumlaborberlin gibt, das sich rein dem Arbeiten im Grenzbereich verschreibt? fatteringer, orso, rieper, feld72 und transparadiso zeichnen sich zwar durch eine kontinuierliche Betätigung in diesem Feld der Kunstproduktion aus und bieten somit Vergleichsbeispiele zu derartigen Büros, doch aber widmen sich die drei Gruppen zunehmend auch anderen Bauaufgaben. Ist es in einer Stadt wie Wien nicht möglich, sich durch die Umsetzung solcher künstlerischer Projekte zu finanzieren? Ist die Nachfrage zu gering? Fehlt das Interesse von Architekt*Innenseite selbst? Steckt zu viel Denkarbeit für zu wenig Gewinn dahinter? Oder ist es doch der Wunsch eines/r jeden/r

Architekten*In, sich im Feld klassischer Bautätigkeit zu etablieren? Diesen im Zuge meiner Forschungsarbeit neu aufgetauchten Fragestellungen steht eine Vielzahl an entstandenen themenspezifischen Arbeiten vor allem in den Anfangsjahren der einzelnen Büros gegenüber.

Abgesehen von jenen Akteur*Innen, die sich primär dem Arbeiten im Grenzbereich verschreiben, lässt sich vorliegende Tatsache wohl aus der großen Anzahl ausgebildeter Architekt*Innen und dem gleichzeitigen Mangel tatsächlicher Bauvorhaben erklären. Gerade als junges Architekturbüro kommt man schwerlich an lukrative Bauaufträge, dennoch will man seine Ideen im Umgang mit dem Raum erforschen und umsetzen, was oft in Form von Rauminstallationen beziehungsweise Rauminterventionen passiert. Diese Arbeiten im Zwischenbereich von Kunst und Architektur liefern wesentliches Gedankengut im Umgang mit dem Raum. Sie schaffen neue Raumerfahrungen und führen eindrücklich vor, um sich ein erneutes Mal an Kari Jormakka zu halten, "[...] dass die Essenz der Architektur nichts Architektonisches ist."³⁷⁰

³⁷⁰ Jormakka 2008, S. 13.

LITERATURVERZEICHNIS

AllesWirdGut 2012

AllesWirdGut, Alle Projekte, 2012, in: AllesWirdGut, URL: <http://www.alleswirdgut.cc/awg.php?go=alleprojekte> (17.10.2012).

AllesWirdGut 2011

AllesWirdGut, Public CV, 2011, in: AllesWirdGut, URL: <http://www.alleswirdgut.cc/data/1108awgcvde.pdf> (17.10.2012).

AllesWirdGut 2009

AllesWirdGut, AllesWirdGut 02, Wien 2009.

AllesWirdGut 2004

AllesWirdGut, AllesWirdGut 01, Wien 2004.

Ammann 2000

Jean-Christophe Ammann, Kunst im öffentlichen Raum. Thesen zu ihrer Brauchbarkeit, in: Walter Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Monumente. Moderne Skulptur im Stadtraum (3. Auflage), München 2000, S. 121-127.

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung 2012

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hg.), projekte. alle, 2012, in: kunst im öffentlichen raum niederösterreich, URL: <http://www.publicart.at/home.php?il=12&l=deu> (23.12.2012).

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung 2011

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hg.), institution. publikationen, 2011, in: kunst im öffentlichen raum niederösterreich, URL: <http://www.publicart.at/home.php?il=10&l=deu> (23.12.2012).

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung 1991-2011

Amt der Niederösterreichischen Landesregierung (Hg.), Öffentliche Kunst. Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, Bd. 1-10, Wien 1991-2011.

Archer 1994

Michael Archer, Site, in: Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley/Michael Petry, Installation Art. With Texts by Michael Archer, London 1994, S. 33-80.

Archer 1994a

Michael Archer, Towards Installation, in: Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley/Michael Petry, Installation Art. With Texts by Michael Archer, London 1994, S. 11-31.

Architekten DOMENIG & WALLNER ZT GmbH 2008

Architekten DOMENIG & WALLNER ZT GmbH (Hg.), Steinhaus, 2008, in: dies., Architekten DOMENIG & WALLNER ZT GmbH, Projekte. Domenig, URL: <http://www.domenig.at/> (30.12.2012).

Architekturzentrum Wien 2010

Architekturzentrum Wien (Hg.), fattinger, orso, rieper, in: ders., Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010, S. 10-13.

Architekturzentrum Wien 2010a

Architekturzentrum Wien (Hg.), feld72, in: ders., Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010, S. 14-17.

Architekturzentrum Wien 2010b

Architekturzentrum Wien (Hg.), Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010.

Architekturzentrum Wien 2010c

Architekturzentrum Wien (Hg.), raumlaborberlin, in: ders., Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010, S. 18-21.

Architekturzentrum Wien 2010d

Architekturzentrum Wien (Hg.), transparadiso in: ders., Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010, S. 26-29.

Architekturzentrum Wien 1996

Architekturzentrum Wien (Hg.), Der leere Raum 94. Der öffentliche Raum 95, Wien/New York 1996.

Augé 1994

Marc Augé, Von den Orten zu den Nicht-Orten, in: ders., Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit (Originaltext: Non-Lieux, Paris 1992), Frankfurt am Main 1994, S.90-135.

Bachelard 1992

Gaston Bachelard, Poetik des Raumes, Frankfurt am Main, 1992.

Bachelard 1957

Gaston Bachelard, Die Poetik des Raumes, Paris 1957, in: Jörg Dünne (Hg.)/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 166-180.

Badura-Triska/Klocker 2012

Eva Badura-Triska (Hg.)/Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012.

Barnaš 2011

Veronika Barnaš, unORTnung. Eine Ausstellungsreihe in Wien, Wien 2011.

Benjamin 1963

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Originaltext: 1936), Frankfurt am Main 1963.

Bibliographisches Institut GmbH 2012

Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), Kunst, 2012, in: Duden, URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst> (24.11.2012).

Bielanska 2008

Jolanta Bielanska (Hg.), Urban Potentials. Konzepte und Handlungen, Dresden 2008.

Boehm 2005

Gottfried Boehm, Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur, in: Angela Lammert (Hg.), Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Berlin 2005, S. 31-41.

Bogner 1992

Dieter Bogner (Hg.), Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume. 1967-1992, Klagenfurt 1992.

Bogner 1992a

Dieter Bogner (Hg.), Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume, in: ders., Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume. 1967-1992, Klagenfurt, 1992, S. 271-309.

Boszko 1990

Anna Boszko, Die Arbeiten Tatlins nach 1917, in: dies., Entwicklung und Bruch – Wladimir Tatlin (1885 – 1953). Wladimir Tatlin ein Künstler des Konstruktivismus am Anfang des 20. Jahrhunderts in Russland (Studienarbeit), Köln 1990, S. 21-23.

Bundeskammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten 2011

Bundeskammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten, Ziviltechniker(innen)-Verzeichnis, 2011, in: arching. Kammer der Architekten und Ingenieurkonsulenten für Wien, Niederösterreich und Burgenland, URL: <http://www.zt.co.at/baik/frBody.asp?page=search> (21.03.2011).

Bußmann 1997

Bußmann Klaus (Hg.)/Kasper König (Hg.)/Florian Matzner (Hg.), Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997, Ostfildern-Ruit 1997.

Butin 2006

Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006.

Butin 2006a

Hubertus Butin (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum, in: ders., DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 149-155.

Büttner 1997

Claudia Büttner, Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997.

Büttner 1997a

Claudia Büttner, Einleitung, in: dies., Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997, S. 9-12.

Büttner 1997b

Claudia Büttner, Gruppenpräsentationen im nicht-institutionellen Raum (bis 1991), in: dies., Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997, S. 235-252.

Büttner 1997c

Claudia Büttner, Von der Ausstellung zum Projekt, in: dies., Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997, S. 13-130.

Caramel 2012

Caramel, Caramel architekten. katherl.haller.aspetsberger, 2012, in: <http://caramel.at/> (19.10.2012).

Caramel 2012a

Caramel, Kontakt, 2012, in: Caramel, URL: <http://www.caramel.at/kontakt.html> (19.10.2012).

Caramel 2004

Caramel, biennale – venedig 2004, 2004, in: Caramel URL: <http://www.caramel.at/projekt.php?projekt=38> (19.10.2012).

Certeau 1980

Michel de Certeau, Praktiken im Raum, o.O. 1980, in: Jörg Dünne (Hg.)/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 343-354.

Damrau /Pasing 2002

Karin Damrau (Hg.)/Markus Pasing, Unschärferelationen. Experiment Raum, Wiesbaden 2002.

Doesinger 2012

Stephan Doesinger, Der veröffentlichte Raum, Berlin 2012.

Dusini 2002

Matthias Dusini, Von Babylon bis New York, 2002, in: nextroom: URL: <http://www.nextroom.at/event.php?id=2067&inc=artikel&sid=13312> (17.10.2012).

Dünne/Günzel 2006

Jörg Dünne (Hg.)/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006.

Edlinger 2009

Thomas Edlinger, Anfänge und Aufbrüche. 1968: Break on through to the other side, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 15f.

Edlinger 2009a

Thomas Edlinger, Anfänge und Aufbrüche. Die Erfindung des öffentlichen Raums, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 17f.

Edlinger 2009b

Thomas Edlinger, Anfänge und Aufbrüche. Die Ideologie der Kompensation – Kunst am Bau, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 19f.

Edlinger 2009c

Thomas Edlinger, Anfänge und Aufbrüche. Hinaus – internationale Kunst auf Wanderschaft, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 23-25.

Edlinger 2009d

Thomas Edlinger, Anfänge und Aufbrüche. Institutionalisierung in der BRD und den USA, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 38f.

Edlinger 2009e

Thomas Edlinger, Anfänge und Aufbrüche. Nachgeholte Institutionalisierung in Österreich, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 40f.

Edlinger 2009f

Thomas Edlinger, Anfänge und Aufbrüche. Räume als Träume und Albträume, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 21f.

Edlinger 2009g

Thomas Edlinger, Anfänge und Aufbrüche. Wiener Ungemütlichkeit um und nach 1968, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 26-37.

Edlinger 2009h

Thomas Edlinger, Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum Wiens seit den 1970er Jahren. Die Blüte des Skulpturengartens in Wien, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 52.

Edlinger 2009i

Thomas Edlinger, Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum Wiens seit den 1970er Jahren. Verspätetes Gedenken und umstrittene Denkmäler, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 59f.

Edlinger 2009j

Thomas Edlinger, Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum Wiens seit den 1970er Jahren. Von der Installation zur Kunst als mobile Eingreiftruppe – die frühen 1990er Jahre, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 61-83.

Edlinger 2009k

Thomas Edlinger, Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum Wiens seit den 1970er Jahren. Zeichensetzung und Besetzungen, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 43-50.

Edlinger 2009l

Thomas Edlinger, Into the City – Vermehrung und Pluralisierung der Kunst im öffentlichen Raum seit Mitte der 1990er Jahre. Differenzielle Begriffe, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 96f.

Edlinger 2009m

Thomas Edlinger, Into the City – Vermehrung und Pluralisierung der Kunst im öffentlichen Raum seit Mitte der 1990er Jahre. Differenzielle Praxis, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 85-95.

Edlinger 2009n

Vgl. Thomas Edlinger, Into the City – Vermehrung und Pluralisierung der Kunst im öffentlichen Raum seit Mitte der 1990er Jahre. Medien und Formate, in : Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 98-151.

Edlinger 2009o

Thomas Edlinger, Into the City – Vermehrung und Pluralisierung der Kunst im öffentlichen Raum seit Mitte der 1990er Jahre. Öffentlichkeiten, in Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 176-192.

Egenhofer 2006

Sebastian Egenhofer, Minimal Art, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 210-214.

Erhardt o.J.

Gerd Erhardt, Interview, o.J., in: Jan Tabor/Anna Soucek, querkraft, in baunetz, URL: <http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk20.pdf> (15.10.2012).

Fattinger/Orso 2012

Peter Fattinger/Veronika Orso, Fattinger Orso Architektur., 2012, in: Fattinger Orso Architektur., URL: <http://www.fattinger-orso.com/> (25.10.2012).

Fattinger/Orso/Rieper o.J.

Peter Fattinger/Veronika Orso/Michael Rieper, Credits, o.J., in: add on. 20 höhenmeter, URL: <http://www.add-on.at/cms/cat7.html>. (25.10.2012).

Fattinger/Orso/Rieper 2009

Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), Biografien, in: dies., BELLEVUE. Das gelbe Haus, Wien 2010, S. 317.

Fattinger/Orso/Rieper 2008

Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008.

Fattinger/Orso/Rieper 2008a

Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), add on. 20 höhenmeter – Ein Vorwort, in: dies., add on. 20 höhenmeter, Wien, 2008, S. 4f.

Fattinger/Orso/Rieper 2008b

Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), AIR – Artist in Residence Studios, in: dies., add on. 20 höhenmeter, Wien, 2008, S. 56-64.

Fattinger/Orso/Rieper 2008c

Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), GastkünstlerInnen, in: dies., add on. 20 höhenmeter, Wien, 2008, S. 65-96.

feld72 2012

feld72, Projekte. Projektliste. Urbane Strategie, 2012, in : feld72, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/urbane.php (16.10.2012).

feld72 2011

feld72, Profil. Team. CV, 2011, in: feld72, URL: http://www.feld72.at/download/feld72_cv_dt.pdf (15.10.2012).

feld72 2008

feld72, CT_map Vienna. Intervention im Stadtgebiet Wien, in: Lilli Hollein (Hg.), urbanism – for sale. feld72. Österreichischer Beitrag zur. 7. Internationalen Architekturbiennale São Paulo, Wien 2008, S. 44f.

feld72 2008a

feld72, Toronto Barbecue. Intervention am Museumsquartier Vorplatz Wien, Österreich, in: Lilli Hollein (Hg.), urbanism – for sale. feld72. Österreichischer Beitrag zur. 7. Internationalen Architekturbiennale São Paulo, Wien 2008, S. 64-67.

feld72 2005

feld72, architektenSTRICH, 2005, in: feld72, URL:
http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektetails&id_pro=%2075& (16.10.2012).

Feuerstein/Fitz 2009

Christiane Feuerstein/Angelika Fitz, Wann begann temporär? Frühe Stadtinterventionen und sanfte Stadterneuerung in Wien, Wien 2009.

Feuerstein 2008

Günther Feuerstein, Urban fiction. Strolling through ideal cities from antiquity to the present day, Stuttgart 2008.

Feuerstein 1996

Günther Feuerstein, Architektur. Kunst. Kultur, Linz 1996.

Feuerstein 1996a

Günther Feuerstein, Architektur-Theorie, Linz 1996.

Feuerstein 1996b

Günther Feuerstein, Baukunst. Arch. Gesch., Linz 1996.

Feuerstein 1996c

Günther Feuerstein, Der "offene" Raum. Illusion und Kunst, in: ders., Architektur. Kunst. Kultur, Linz 1996, S. 114.

Feuerstein 1996d

Günther Feuerstein, Der "offene" Raum. Zum Raumbegriff, in: ders., Architektur. Kunst. Kultur, Linz 1996, S. 109f.

Feuerstein 1996e

Günther Feuerstein, Funktion:Provokation, Wien 1965, in: ders., Architektur-Theorie, Linz 1996, S. 87-89.

Feuerstein 1996f

Günther Feuerstein, Gegenwarts-Architektur, Linz 1996.

Feuerstein 1996g

Günther Feuerstein, Hut-Hütte-Haus, in: ders., Architektur. Kunst. Kultur, Linz 1996, S. 60-69.

Feuerstein 1996h

Günther Feuerstein, Visionary Architecture in Austria in the Sixties and Seventies. Inspirations – Influences – Parallels, Klagenfurt 1996.

Feuerstein 1996i

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur im Österreich der sechziger und siebziger Jahre. Inspirationen – Einflüsse – Parallelen, in: ders., Visionary Architecture in Austria in the Sixties and Seventies. Inspirations – Influences – Parallels, Klagenfurt 1996, S. 14-17.

Feuerstein 1996j

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur in Österreich – Kontinuität und Wandel, in: ders., Gegenwarts-Architektur, Linz 1996, S. 139-158.

Feuerstein 1996k

Günther Feuerstein, Wiener Manifeste, in: ders., Gegenwarts-Architektur, Linz 1996, S. 167-180.

Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Die Wiener Gruppen, in: ders., Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 89-116.

Feuerstein 1988a

Günther Feuerstein, Neue Aspekte der achtziger Jahre, in: ders., Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 167-178.

Feuerstein 1988b

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988.

Feuerstein 1988c

Günther Feuerstein, Von den "Siebzigern" in die "Achtziger", in: ders., Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 139-166.

Feuerstein 1988d

Günther Feuerstein, Wien: Ort – Zeit – Kunst – Architektur, in: ders.: Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 22-44.

Feuerstein 1974

Günther Feuerstein, Das 20. Jahrhundert bis zum 2. Weltkrieg, in: ders., Wien, heute und gestern. Architektur – Stadtbild – Umraum, Wien 1974, S. 27-46.

Feuerstein 1974a

Günther Feuerstein, Gegenwart, in: ders., Wien, heute und gestern. Architektur – Stadtbild – Umraum, Wien 1974, S. 47-66.

Feuerstein 1974b

Günther Feuerstein, Geschichte und Stadtentwicklung, in: ders., Wien, heute und gestern. Architektur – Stadtbild – Umraum, Wien 1974, S. 4-13.

Feuerstein 1974c

Günther Feuerstein, Wien, heute und gestern. Architektur – Stadtbild – Umraum, Wien 1974.

Feuerstein 1958

Günther Feuerstein, Thesen zu einer inzidenten Architektur, Wien 1958, in: ders., Gegenwarts-Architektur, Linz 1996, S. 173-176.

Fischer 2010

Ralph Fischer, Zugänge. Die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten. Schritte im multizentrisch-relationalen (Erfahrungs-) Raum, in: ders., WALKING ARTISTS. Gehen in den performativen Künsten, phil. Diss., Wien 2010, S. 29-35.

Fitz 2009

Angelika Fitz, Frühe Stadtinterventionen in Wien. Schnittstellen von Kunst und Stadtplanung, in: Christiane Feuerstein/Angelika Fitz, Wann begann temporär? Frühe Stadtinterventionen und sanfte Stadterneuerung in Wien, Wien 2009, S. 81-134.

Flügge 2007

Matthias Flügge (Hg.), RAUM. Orte der Kunst, Berlin 2007.

Flügge 2007a

Matthias Flügge (Hg.), Der montierte Raum, in: ders., RAUM. Orte der Kunst, Berlin 2007, S. 153-165.

Flügge 2007b

Matthias Flügge (Hg.), Der soziale Raum, in: ders., RAUM. Orte der Kunst, Berlin 2007, S.263-291.

Foucault 1967

Michel Foucault, Von anderen Räumen, o.O. 1967, in: Jörg Dünne (Hg.)/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 317-329.

Ganz 2011

Charles Ganz, Büroprofile, 2011, in: austria-architects, URL: http://www.austria-architects.com/profiles/search_results/searchProfiles:1 (28.02.2011).

Geene 2006

Stephan Geene, Interventionismus und Aktivismus, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 138-141.

Gössel 2010

Peter Gössel (Hg.), Coop Himmelb(l)au. complete works. 1968 – 2010, Köln 2010.

Gössel 2010a

Peter Gössel (Hg.), Hard/Soft Space. space created by heartbeats/space made in foam. 1970, in: ders., Coop Himmelb(l)au. complete works. 1968 – 2010, Köln 2010, S. 49.

Grasskamp 2000

Walter Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Monumente. Moderne Skulptur im Stadtraum (3. Auflage), München 2000.

Grasskamp 1997

Walter Grasskamp, Kunst und Stadt, in: Klaus Bußmann (Hg.)/Kasper König (Hg.)/Florian Matzner (Hg.), Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997, Ostfildern-Ruit 1997, S. 7-41.

Haele o.J.

Ulrike Haele, Caramel, o.J., in: BauNetz. Crystal Talk, URL:
<http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk28.pdf> (10.10.2012).

Harris 2006

Jonathan Harris, Installation/Installation Art Install, in: Jonathan Harris, Art History. The Key Concepts, Abingdon 2006, S. 163-165.

Hauenfels 2008

Theresia Hauenfels (Hg.)/Silvie Aigner (Hg.), Raum:Konzepte. Stadt als Dialog - Struktur als Modell, Wien 2008.

Haydn/Temel 2006

Florian Haydn (Hg.)/Robert Temel (Hg.), Projekte. add on, in: dies., Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung, Basel 2006, S. 214f.

Haydn/Temel 2006a

Florian Haydn (Hg.)/Robert Temel (Hg.), Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung, Basel 2006.

Heidegger 1969

Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969, S. 4-27.

Hoke 2008

Tomas Hoke, Über Baustellen und andere Stolpersteine. Der Künstler als Transformator, in: Theresia Hauenfels (Hg.)/Silvie Aigner (Hg.), Raum:Konzepte. Stadt als Dialog – Struktur als Modell, Wien 2008, S. 72-77.

Holert 1994

Tom Holert, Mit dem Rücken zur Wand. Das unmögliche Verhältnis von Kunst und Architektur, in: Texte zur Kunst, Nr. 16, Köln 1994, S. 33-47.

Hollein 2008

Lilli Hollein (Hg.), urbanism – for sale. feld72. Österreichischer Beitrag zur 7. Internationalen Architekturbiennale São Paulo, Wien 2008.

Hollein 2008a

Lilli Hollein (Hg.), urbanism for sale, in: dies., urbanism – for sale. feld72. Österreichischer Beitrag zur 7. Internationalen Architekturbiennale São Paulo, Wien 2008, S. 6f.

Hollein 1968

Hans Hollein, Alles ist Architektur, Wien 1968, in: Günther Feuerstein, Architektur-Theorie, Linz 1996, S. 77f.

Hollein 1962/63

Hans Hollein, Absolute Architektur, Wien 1962/63, in: Günther Feuerstein, Gegenwarts-Architektur, Linz 1996, S. 177f.

Holub 2010

Barbara Holub, Für wen, warum und weiter? Die Rolle von Kunst im Kontext urbaner Entwicklungen zwischen Freiraum und Abhängigkeit, in: *dérive. Kunst und urbane Entwicklung*, Ausgabe No. 38, Wien 2010.

Holub 1994

Barbara Holub, *Personal Investigation*, Salzburg 1994.

Holub/Rajakovics 2003

Barbara Holub, Paul Rajakovics, Indikatormobil, ein urbanes Einsatzfahrzeug (unveröffentlichtes Forschungskonzept), Wien 2003.

Hoormann 1996

Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996.

Hötzl 2002

Manuela Hötzl, mega: manifeste der anmaßung. forum für experimentelle architektur, 2002, in: Redaktionsbüro URL: http://web.redaktionsbuero.at/output/?f=&e=58&page=rb_ARTIKEL&a=064c0a86&c=Architektur,Kunst&Kultur (17.10.2012).

Huber 2009

Laila Huber, *Kunst der Intervention. Die Rolle Kunstschaffender im gesellschaftlichen Wandel*, Marburg 2009.

Huck 2004

Brigitte Huck, *Learning from Vienna*, in: Wolfgang Kos (Hg.)/Brigitte Huck (Hg.)/Lisa Wögenstein (Hg.), *WIENER LINIEN. Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960*, Wien 2004, S. 49-55.

Huck 2004a

Brigitte Huck, *transparadiso*, in: Wolfgang Kos (Hg.)/Brigitte Huck (Hg.)/Lisa Wögenstein (Hg.), *WIENER LINIEN. Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960*, Wien 2004, S. 186-189.

Hundertwasser 1958

Fritz Hundertwasser, *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*, Wien 1958, in: Günther Feuerstein, *Gegenwarts-Architektur*, Linz 1996, S. 168-172.

Jormakka 2008

Kari Jormakka, *Theorie und Gestaltung im vierten Maschinenzeitalter. Zu den experimentellen Projekten von feld72*, in: Lilli Hollein (Hg.), *urbanism – for sale. feld72. Österreichischer Beitrag zur 7. Internationalen Architekturbiennale São Paulo*, Wien 2008, S. 10-13.

Jormakka 2007

Kari Jormakka, *Geschichte der Architekturtheorie* (3. Auflage), Wien 2007.

Jormakka 2007a

Kari Jormakka, *Raum*, in: ders., *Geschichte der Architekturtheorie* (3. Auflage), Wien 2007, S. 189-212.

Kabakov 1995

Ilya Kabakov, *Über die „totale“ Installation*, Ostfildern-Ruit 1995.

Katherl 2004

Günther Katherl, *Heiße Luft*, in: Andreas Krištof, *Superkünstler. MAK NITE*, Wien 2004, S. Nr. 66.

Kienzer 2009

Michael Kienzer, *Trailer/Türen*, 2009, zit n.: Anja Lungstraß, *Projektsammlung. Ausgewählte Kunstprojekte im öffentlichen Raum in Wien seit 1968*, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/*Kunst im öffentlichen Raum GmbH* (Hg.), *Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968*, Wien 2009, S. 267.

Klotz 1984

Heinrich Klotz (Hg.), *Haus-Rucker-Co*, Braunschweig 1984.

Kos/Huck/Wögenstein 2004

Wolfgang Kos (Hg.)/Brigitte Huck (Hg.)/Lisa Wögenstein (Hg.), WIENER LINIEN. Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960, Wien 2004.

KÖR 2012

KÖR, Statistik der KÖR Projektumsetzungen 2004 bis Mitte Oktober 2012, 2012, in: KÖR, URL: <http://www.koer.or.at/cgi-bin/page.pl?id=382&lang=de> (27.11.2012).

Krasny 2008

Elke Krasny, Zur Relationalität der Architektur. Add-Ons: Selbstständiges Zubehör, in: Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien, 2008, S. 112-115.

Krasny 2006

Elke Krasny, Räume zum Handeln zum Lachen auch. Von der Öffentlichen Wirkung der Partizipation in urbanen Räumen, in: Florian Haydn (Hg.)/Robert Temel (Hg.), Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung, Basel 2006, S. 87-97.

Krauss 1977

Rosalind Krauss, Notes on the Index. Seventies Art in America, in: October, Vol. 3, Cambridge 1977, S. 68-81.

Kristan 2005

Markus Kristan, Martin Kohlbauer. Bauten und Projekte, Wien/New York 2005.

Krystof 2006

Doris Krystof, Ortsspezifität, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 231-236.

Kudielka 2005

Robert Kudielka, Die Erfindung und Wiedererfindung des Raumes. Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung. Zum Wandel der Kunstauffassung im 20. Jahrhundert, in: Angela Lammert (Hg.), Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Berlin 2005, S. 44-58.

Kwon 1998

Miwon Kwon, Ein Ort nach dem Anderen. Bemerkungen zur Site Specificity (dt. Erstveröffentlichung; übers. v. Roger M. Buergel nach amerik. Originalfassung: Miwon Kwon, One Place After Another. Notes on Site Specificity, in: October, Vol. 80, Cambridge 1997, S. 85-110.), in: Hedwig Saxenhuber (Hg.)/Georg Schöllhammer (Hg.), O.K. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld "Öffentliche Kunst", Linz 1998, S.17-39.

Kwon 1997

Miwon Kwon, Für Hamburg: Public Art und städtische Identitäten, in: Christian Philipp Müller (Hg.)/Achim Könneke (Hg.), Kunst auf Schritt und Tritt (Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg und Kulturbehörde Hamburg), Hamburg 1997, S. 94-109.

Kwon 1997a

Miwon Kwon, One Place after Another. Notes on Site Specificity, in: October, Nr. 80, Cambridge 1997, S. 85-110.

Lammert 2007

Angela Lammert (Hg.), Die vertrauten Sichtweisen sind umzustößen. Zum Raum der Nachkriegszeit in ungewohnten Begegnungen, in: Matthias Flügge (Hg.), RAUM. Orte der Kunst, Berlin 2007, S. 55-69.

Lammert 2005

Angela Lammert (Hg.), Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Berlin 2005.

Lammert 2005a

Angela Lammert (Hg.), Vorwort, in: dies., Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Berlin 2005, S.7f.

Lampugnani 1986

Vittorio Magnago Lampugnani, Architektur als Kultur. Die Ideen und die Formen. Aufsätze 1970-1985, Köln 1986.

Lampugnani 1986a

Vittorio Magnago Lampugnani, Ausblicke, kritisch. Meinung und Darstellung. Kunst in Architektur und Stadt: fast ein Plädoyer, in: ders., Architektur als Kultur. Die Ideen und die Formen. Aufsätze 1970-1985, Köln 1986, S. 291-306.

Lavin 2010

Sylvia Lavin, Coop Himmelb(l)au. HS#9, München 2010.

Lefebvre 1974

Henri Lefebvre, Die Produktion des Raums, o.O. 1974, in: Jörg Dünne (Hg.)/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 330-343.

Leidl/Matt 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009.

Lewitzky 2005

Uwe Lewitzky, Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005.

Loos 1910

Adolf Loos, Architektur, Berlin 1910, in: Peter Stüiber (Hg.), Adolf Loos. Warum Architektur keine Kunst ist. Fundamentales über scheinbar Funktionales, Wien 2009, S. 58-79.

Lungstraß 2009

Anja Lungstraß, Projektsammlung. Ausgewählte Kunstprojekte im öffentlichen Raum in Wien seit 1968, in: Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 196-269.

Maak 2008

Niklas Maak, STADT ANDERS DENKEN, in: Julia Maier (Hg.), Acting in Public. raumlaborberlin im Gespräch, Berlin 2008, S. 2-8.

Maier 2008

Julia Maier (Hg.), Acting in Public. raumlaborberlin im Gespräch, Berlin 2008.

MAK 2012

MAK (Hg.), MAK NITE Lab, 2012, in: MAK, URL:
http://www.mak.at/programm/veranstaltungen/mak_nite_lab?page=13 (10.10.2012).

Marchart 1996

Oliver Marchart, Ambient im White Cube. Über Künstler-DJ's und Kuratoren-Club Hosts, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Heft 3, Wien 1996.

Matzner 2000

Florian Matzner, Erwünschte Momente. Kunst und Stadt in den 90er Jahren, in: Walter Grasskamp (Hg.), Unerwünschte Monumente. Moderne Skulptur im Stadtraum (3. Auflage), München 2000, S. 171-192.

Meder 2002

Iris Meder, Alles oder nichts, jedenfalls viel, 2002, in: artmagazine, URL:
<http://artmagazine.cc/content3433.html> (17.10.2012).

Meinhardt 2006

Johannes Meinhardt, Institutionskritik, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 126-130.

Mer 2012

Marc Mer (Hg.), Space Affairs. Raumaffären. Affaires d'Espace, Wien 2012.

Mönninger 2010

Michael Mönninger, Einleitung, in: Peter Gössel (Hg.), Coop Himmelb(l)au. complete works. 1968 – 2010, Köln 2010, S. 13-16.

nextroom 2011

nextroom, Akteure, 2011, in: nextroom, URL: <http://www.nextroom.at/actor.php> (07.03.2011).

nextroom/StadtWien 2011

nextroom/StadtWien, PlanerInnen, 2011, in: wienarchitektur, URL: <http://www.wienarchitektur.at/guide.php?inc=actor> (28.02.2011).

Noever 2007

Peter Noever (Hg.), COOP HIMMELB(L)AU – beyond the blue, München 2007.

Noever/Thun-Hohenstein 2010

Peter Noever (Hg.)/Christoph Thun-Hohenstein (Hg.), Project Vienna. How to react to a city, Wien 2010.

O'Doherty 1996

Brian O'Doherty, Inside the Wide Cube. The Ideology of the Gallery Space (Originaltext: 1976; deutsch. In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hg. v. Wolfgang Kemp, Berlin 1996), Santa Monica/San Francisco 1986.

Oliveira/Oxley/Petry 1994

Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley/Michael Petry, Contents, in: dies., Installation Art, London 1994, S.5.

Oliveira/Oxley/Petry 1994a

Nicolas de Oliveira/Nicola Oxley/Michael Petry, Installation Art, London 1994.

Orben 1989

Claudia-Patricia Orben, Die utopischen Architekturmodelle der 60er Jahre am Beispiel Archigram, Haus-Rucker-Co und Coop Himmelblau, phil. Dipl. (unpub.), Wien 1989.

Orchard 2005

Karin Orchard, "Das Haus ist vergangen." Raumgewächse von Kurt Schwitters und Gregor Schneider, in: Angela Lammert (Hg.), Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Berlin 2005, S. 286-307.

Ohrt 2006

Roberto Ohrt, Situationistische Internationale, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 272-276.

Ortner 2001

Laurids Ortner, Architektur, provisorische, in: Laurids Ortner (Hg.)/Manfred Ortner (Hg.), Wörterbuch der Baukunst. Primer of Architecture, Basel 2001, S. 16.

Ortner & Ortner 2001

Laurids Ortner (Hg.)/Manfred Ortner (Hg.), Wörterbuch der Baukunst. Primer of Architecture, Basel 2001.

Pichler 1962/63

Walter Pichler, Architektur, Wien 1962/63, in: Günther Feuerstein, Gegenwarts-Architektur, Linz 1996, S. 179.

Prachensky/Rainer 1958

Markus Prachensky/Arnulf Rainer, Architektur mit den Händen, Wien 1958, in: Günther Feuerstein, Gegenwarts-Architektur, Linz 1996, S. 167.

Prix 1996

Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au Austria. from cloud to cloud, Klagenfurt 1996.

Prix/Kramer 2006

Wolf D. Prix (Hg.)/Thomas Kramer (Hg.), Rock over Barock, Wien 2006.

querkraft 2012

querkraft, kontakt, 2012, in: querkraft, URL: <http://www.querkraft.at/?area=kontakt> (15.10.2012).

querkraft 2012a

querkraft, MQ kunstinstallation, 1999, in: querkraft, URL: <http://www.querkraft.at/?story=421&details=1> (15.10.2012).

querkraft 2012b

querkraft, projekte. specials, 2012, in: querkraft, URL: <http://www.querkraft.at/?area=projects&sub=specials> (15.10.2012).

querkraft 2012c

querkraft, team, 2012, in: querkraft, URL: <http://www.querkraft.at/?area=team> (15.10.2012).

querkraft 2002

querkraft, QUERKRAFT. Drehtür, in: Karin Damrau (Hg.)/Markus Pasing, Unschärferelationen. Experiment Raum, Wiesbaden 2002, S. 135.

querkraft 2002a

querkraft, QUERKRAFT. Kunstvorbau, in: Karin Damrau (Hg.)/Markus Pasing, Unschärferelationen. Experiment Raum, Wiesbaden 2002, S. 133.

querkraft zt gmbh wien 2010

querkraft zt gmbh wien, querkraft, Salzburg 2010.

Radio Österreich 1 2002

Radio Österreich 1, Work in Progress, 2002, in: basis wien, URL: <http://www.basis-wien.at/db/object/56491> (17.10.2012).

Rainer/Institut für Städtebau an der Akademie der bildenden Künste Wien 1961

Roland Rainer (Hg.)/Institut für Städtebau an der Akademie der bildenden Künste Wien, Anonymes Bauen. Nordburgenland, Salzburg 1961.

Ran 2009

Faye Ran, A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation, New York 2009.

Ran 2009a

Faye Ran, A Prehistory of Installation Art. From Tableau Object to Tableau Vivant, in: dies., A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation, New York 2009, S.61-94.

Rebentisch 2003

Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003.

Rebentisch 2003a

Juliane Rebentisch, Ortsspezifisch. Die Kunst und der Raum (Martin Heidegger), in: dies., Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003, S. 235 – 262.

Rick 2007

Susanne Rick, Sackgasse und Farbwege: Kunst im öffentlichen Raum/ Kunst als öffentlicher Raum, in: dies., Roland Goeschl und die Wiener Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre, phil. Dipl., Wien 2007, S. 33-50.

Rieper/Frank 2011

Michael Rieper/Siegfried Frank, Contact, 2011, in: frank, rieper., URL: <http://www.frank-riepers.at/d/index.php?idcat=4> (25.10.2012).

Rieper/Frank 2011a

Michael Rieper/Siegfried Frank, Projects, 2011, in: frank.rieper., URL: <http://www.frank-rieper.at/d/index.php?idcat=1> (25.10.2012).

Römer 1999

Stefan Römer, Eine Kartographie: Vom White Cube zum Ambient, in: Claudia Büttner (Hg.), Dream City, (Ausst. Kat., Kunstverein München u.a.), München/Berlin 1999, S. 43-52.

Rommé 2007

Barbara Rommé (Hg.), Skulptur Projekte Münster 1997. Fotografien von Barbara Klemm, Berlin 2007.

Ronneberger/Lanz/Jahn 1999

Klaus Ronneberger, Stephan Lanz und Walther Jahn: Die Stadt als Beute, Bonn 1999.

Saxenhuber/Schöllhammer 1998

Hedwig Saxenhuber (Hg.)/Georg Schöllhammer (Hg.), O.K. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“, Linz 1998.

Schöny 2012

Roland Schöny (Hg.), public art vienna. Kunst im öffentlichen Raum Wien. Aufbrüche – Werke – Interventionen, Wien 2012.

Schöny 2008

Roland Schöny, In der Off-Zone urbaner Event-Logik, in: Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien, 2008, S. 100-105.

Schürer 2005

Oliver Schürer, ARCHITEKTENSTRICH[®], 2005, in: feld72, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektetails&id_pro=%2075& (16.10.2012).

Serra 1991

Richard Serra, o.T. (Brief an Donald Thalacker), o.O 1.1.1985, in: Clara Weyergraf-Serra (Hg.)/Martha Buskirk (Hg.), The Destruction of Tilted Arc: Documents, Cambridge 1991, S. 38.

Simmel 1903

Georg Simmel, Über räumliche Projektionen sozialer Formen, o.O. 1903, in: Jörg Dünne (Hg.)/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006, S. 304-317.

Spiegler 2002

Almuth Spiegler, Babylonischer Größenwahn, 2002, in: die presse, URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/270124/Babylonischer-Groessenwahn?from=suche.intern.portal> (17.10.2012).

Stahl 2006

Johannes Stahl, Installation, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 122-126.

Sudenburg 2000

Erika Sudenburg, Introduction: On Installation and Site Specificity, in: dies., Space, Site, Intervention. Situating installation art, Minnesota 2000, S. 1-22.

Sudenburg 2000a

Erika Sudenburg, Space, Site, Intervention. situating installation art, Minnesota 2000.

Swiczinsky 2000

Helmut Swiczinsky, o.T., 2000, zit. n.: Jan Tabor (Hg.), den fuß in der tür: manifeste des wohnens, Wien 2000, S. 154.

Tabor 2000

Jan Tabor (Hg.), demnächst, in: ders., den fuß in der tür: manifeste des wohnens, Wien 2000, S. 141-155.

Tabor 2000a

Jan Tabor (Hg.), den fuß in der tür: manifeste des wohnens, Wien 2000.

Tabor 2000b

Jan Tabor (Hg.), drehtür, in: ders., den fuß in der tür: manifeste des wohnens, Wien 2000, S. 94-97.

Tabor/Soucek o.J.

Jan Tabor/Anna Soucek, querkraft, o.J., in: BauNetz. Crystal Talk, URL:<http://www.baunetz.de/talk/crystal/pdf/de/talk20.pdf> (10.10.2012).

the next ENTERprise 2012

the next ENTERprise, basics, 2012, in: the next ENTERprise, URL: http://www.thenextenterprise.at/pics_docs/tne_new/set1.html (23.09.2012).

the next ENTERprise 2012a

the next ENTERprise, work, 2012, in: the next ENTERprise, URL: http://www.thenextenterprise.at/pics_docs/tne_new/set1.html (23.09.2012).

the next ENTERprise 2000

the next ENTERprise, E.J. Fuchs Harnoncourt, 2000, in: making it, URL: <http://making-it.at/fuchsharnoncourt.html> (23.09.2012).

the next ENTERprise 2000a

the next ENTERprise, Stadtwind, 2000, in: the next ENTERprise, URL: http://www.thenextenterprise.at/pics_docs/tne_new/set1.html, (23.09.2012).

The Poor Boys Enterprise 1995

The Poor Boys Enterprise (Hg.), Die Beute Stadt – 97 Stühle, Wien 1995.

Tintelnot 1939

Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939.

Tintelnot 1939a

Hans Tintelnot, Die Entwicklung der Fest- und Theaterdekoration im Spätbarock, in: ders., Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939, S. 74-90.

Tintelnot 1939b

Hans Tintelnot, Die Entwicklung des barocken Inszenierungsstiles in seinem Verhältnis zu Architektur, Plastik und Malerei des Barock, in: ders., Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939, S. 121-144.

Tintelnot 1939c

Hans Tintelnot, Die kirchlichen Festdekorationen des Barock, ihre Beziehungen zum Theater und ihre Auswirkungen in der kirchlichen Kunst, in: ders., Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939, S. 270-297.

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 2004

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Hg.), ex.Position. Avantgarde Tirol 1960/75 (Ausst. Kat., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), Innsbruck 2004.

Titz 2006

Susanne Titz, Architektonische Intervention, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 18-23.

transparadiso 2012

transparadiso, Atelier, 2012, in: transparadiso, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=42>, (25.09.2012).

Walther 2011

Claudia Maria Walther, Corrispondenze Impreviste, Ariccia 2011.

Wege 2006

Astrid Wege, Partizipation, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 236-240.

Weibel 1995

Peter Weibel (Hg.), Der Pavillon der Medien. Eine Gleichung zwischen Kunst und Architektur, Wien 1995.

Wögenstein 2004

Lisa Wögenstein, Die Stadt im Blick, in: Wolfgang Kos (Hg.)/Brigitte Huck (Hg.)/Lisa Wögenstein (Hg.), WIENER LINIEN, Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960, Wien 2004, S. 12-19.

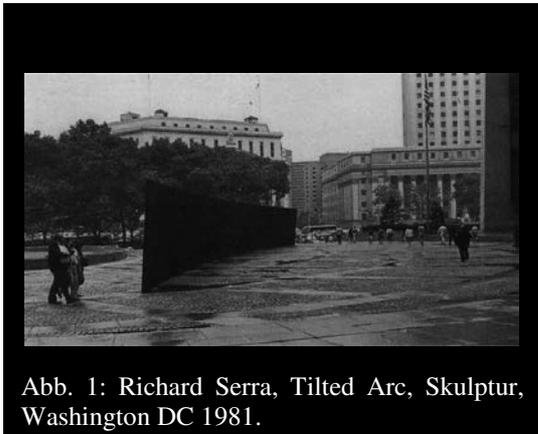


Abb. 1: Richard Serra, Tilted Arc, Skulptur, Washington DC 1981.



Abb. 2: General Idea, Pla@ebo Helium, Installation, Wien 1992.

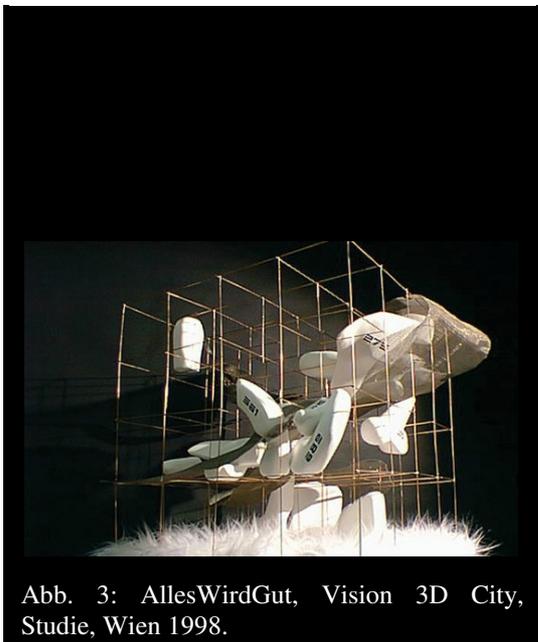


Abb. 3: AllesWirdGut, Vision 3D City, Studie, Wien 1998.

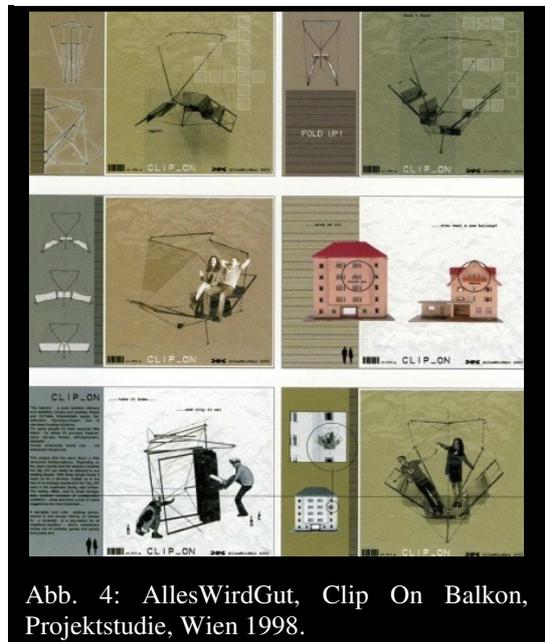


Abb. 4: AllesWirdGut, Clip On Balkon, Projektstudie, Wien 1998.

³⁷¹ Alle Bildrechte liegen bei dem/der jeweiligen Architekt*In beziehungsweise Künstler*In und deren/dessen Fotograf*In. Ich habe mich bemüht sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und anzuführen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



Abb. 5: AllesWirdGut, turnOn, Raumstudie, Wien 1999.

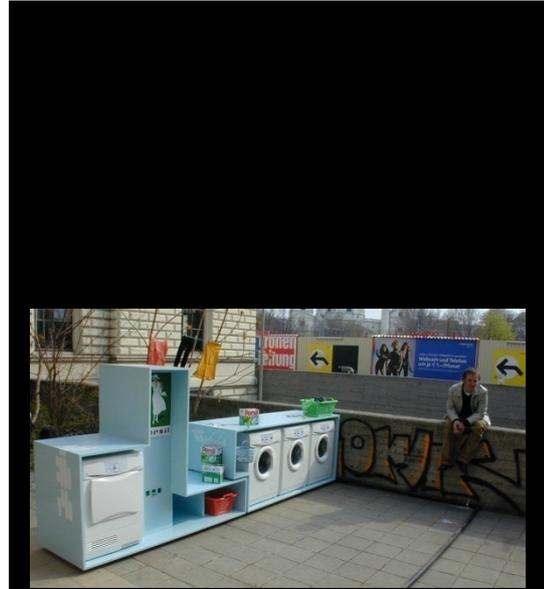


Abb. 6: AllesWirdGut, MEGA, Installation, Wien 2002.



Abb. 7: AllesWirdGut, MEGA, Installation, Wien 2002.



Abb. 8: AllesWirdGut, VIA, Installation, Venedig 2004.

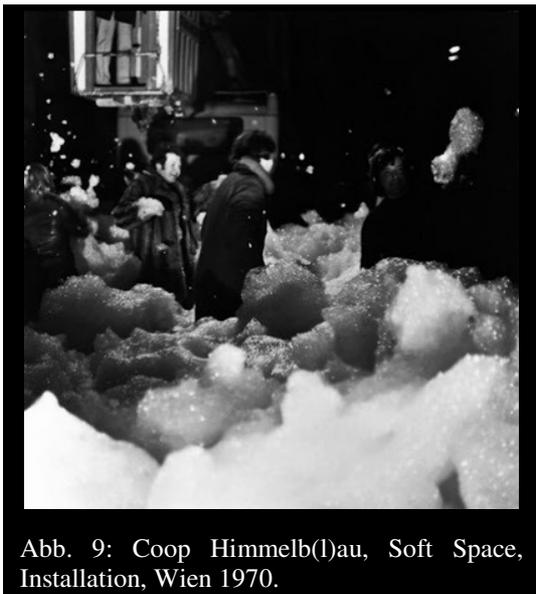


Abb. 9: Coop Himmelb(l)au, Soft Space, Installation, Wien 1970.

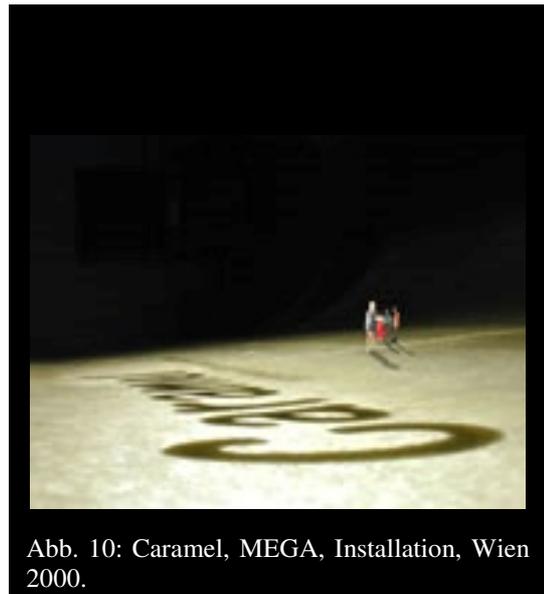


Abb. 10: Caramel, MEGA, Installation, Wien 2000.



Abb. 11: Caramel, Heiße Luft, Installation, Wien 2002.



Abb. 12: Caramel, Heiße Luft, Installation, Wien 2002.



Abb. 13: Caramel, Steuerbare Regenwolke, Performance, Wien 2004.



Abb. 14: Caramel, Rauminstallation artbits, Installation, Wien 2004.



Abb. 15: Haus-Rucker-Co, Riesenbillard, Installation, Wien 1970.

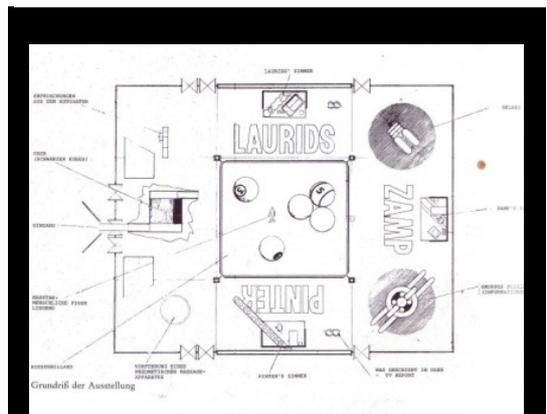


Abb. 16: Haus-Rucker-Co, Live, Ausstellung, Wien 1970.



Abb. 17: Günther Brus, Wiener Spaziergang, Aktion, Wien 1965.



Abb. 18: Valie Export, Aus der Mappe der Hundigkeit, Performance, Wien 1968.



Abb. 19: Valie Export, Tapp und Tastkino, Performance, Wien 1968.

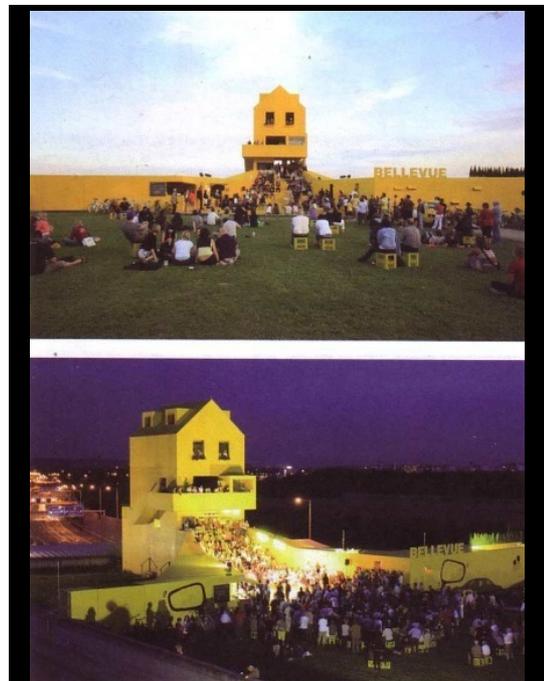


Abb. 20: fattinger, orso, riever, BELLEVUE – Das gelbe Haus, Installation, Linz 2009.



Abb. 21: fattinger, orso, rieper, add on. 20
höhenmeter, Installation, Wien 2005.
Fotografie: Michael Strasser.



Abb. 22: fattinger, orso, rieper, add on. 20
höhenmeter, Installation, Wien 2005.
Fotografie: Peter Fattinger.



Abb. 23: fattinger, orso, rieper, add on. 20
höhenmeter, Installation, Wien 2005.
Fotografie: Michael Rieper.



Abb. 24: fattinger, orso, rieper,
SELFWARE.surface, Installation, Graz 2003.



Abb. 25: Peter Fattinger, Pontoon expo02,
Installation, Biel 2002.



Abb. 26: Peter Fattinger/Veronika Orso,
DEJA VU. EINE TEMPORÄRE BÜHNE,
Installation, Linz 2011.



Abb. 27: Peter Fattinger/Veronika Orso, Pneuland, Installation, Berndorf 2006.



Abb. 28: Peter Fattinger/Veronika Orso, Pierhaus, Installation, Rotterdam 2000.



Abb. 29: Michael Rieper/Irina Koerdt, SCHAUHAUS, Installation, Graz 2009.



Abb. 30: fattinger, orso, rieber, add on. 20 höhenmeter. AIR, Installation, Wien 2005.

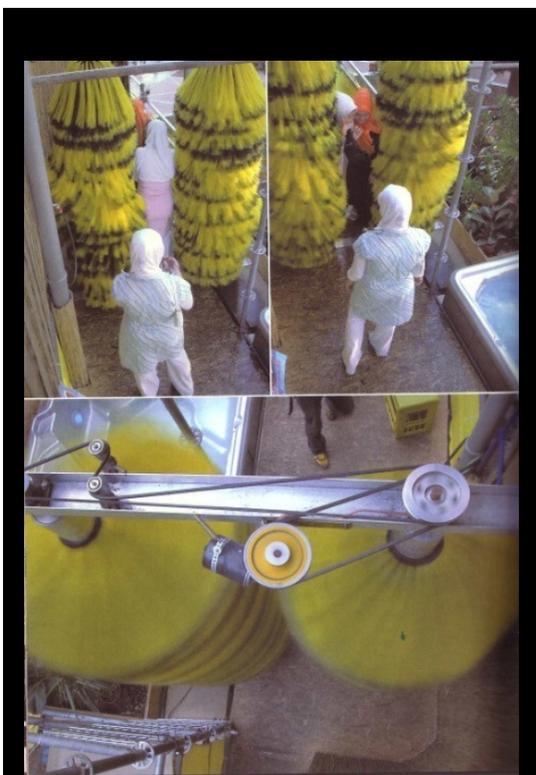


Abb. 31: David Moises, add on. 20 höhenmeter. Waschstraße, Installation, Wien 2005.



Abb. 32: Haus-Rucker-Co, Gehschule, Installation, Wien 1971.



Abb. 33: Haus-Rucker-Co, Gehschule, Installation, Wien 1971.

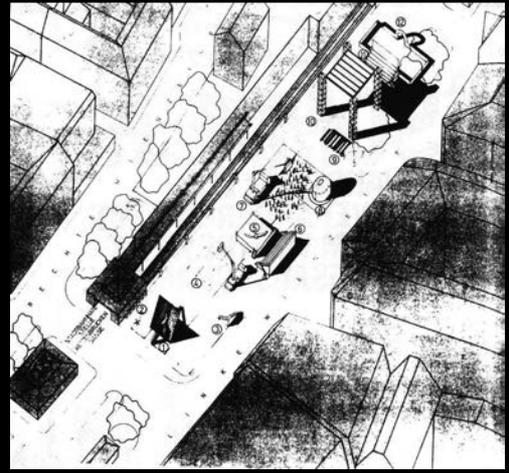


Abb. 34: Coop Himmelb(l)au, Supersommer, Wien 1976.

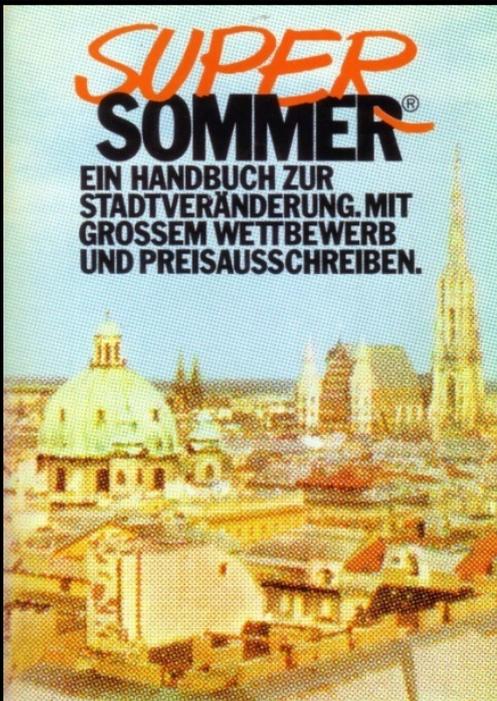


Abb. 35: Coop Himmelb(l)au, Supersommer, Wien 1976.



Abb. 36: feld72, Million Donkey Hotel, Städtebau, Prata Sannita 2005.

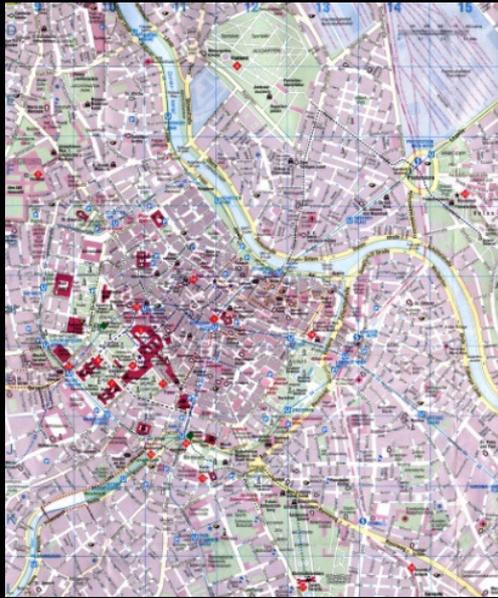


Abb. 37: feld72, CT-map Vienna, Intervention, Wien 2001.



Abb. 38: feld72, rent-a-hitchhiker, Intervention, Rotterdam 2002.



Abb. 39: feld72, Toronto Barbecue, Intervention, Wien 2002.



Abb. 40: feld72, du_findest_stadt, Intervention, Wien bis New York 2002.



Abb. 41: feld72, FILEkit / STAUkit / CODAkit, Intervention, Rotterdam 2003.



Abb. 42: feld72, FILEkit / STAUkit / CODAkit, Intervention, Rotterdam 2003.



Abb. 43: feld72, public parameters, Intervention, Venedig 2004.



Abb. 44: feld72, Donaukanalschein, Intervention, Wien 2004.

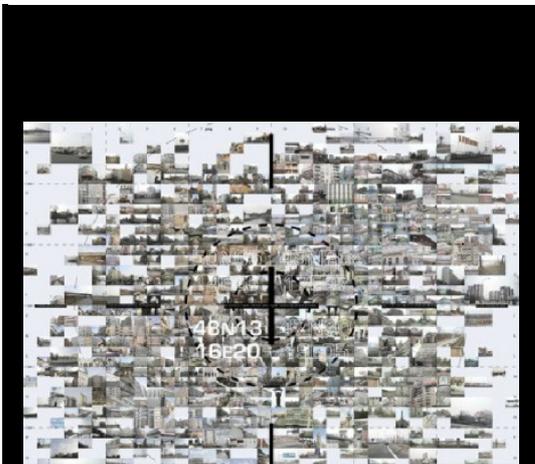


Abb. 45: feld72, 48N13 16E20, Intervention, Wien 2004.



Abb. 46: feld72, servus, Intervention, Wien 2004.

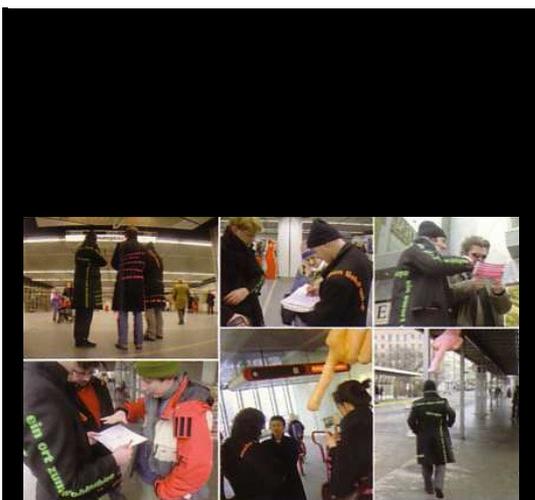


Abb. 47: feld72, architektenSTRICH©, Intervention, Wien 2005.



Abb. 48: feld72, Public Trailer, Intervention, Wien 2011.



Abb. 49: Fischli & Weiss, ohne Titel, Installation, Frankfurt am Main 1992-2000.

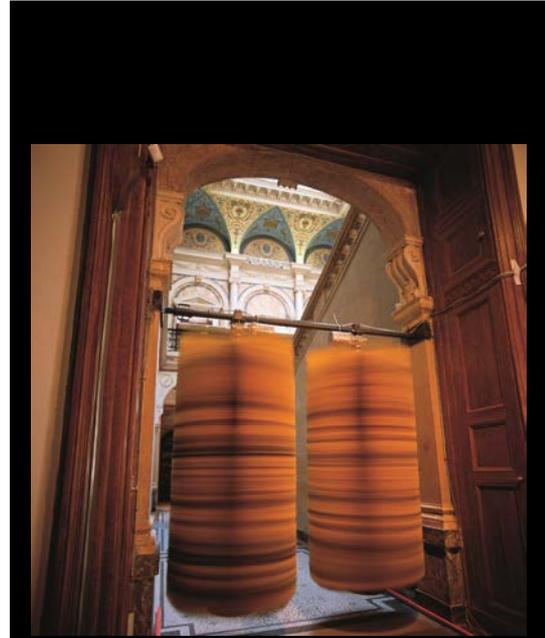


Abb. 50: querkraft, KH den fuß in der tür, Installation, Wien 2000.

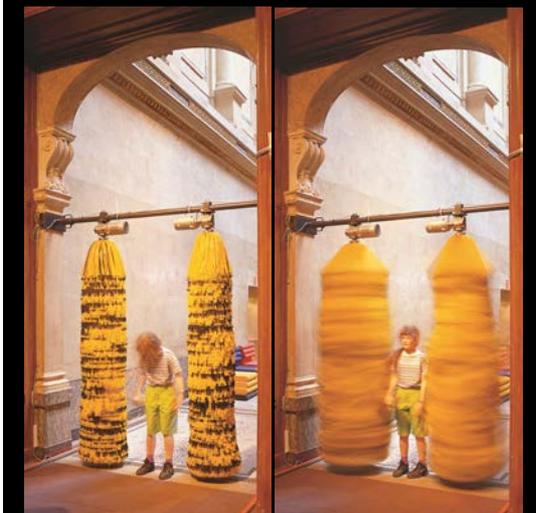
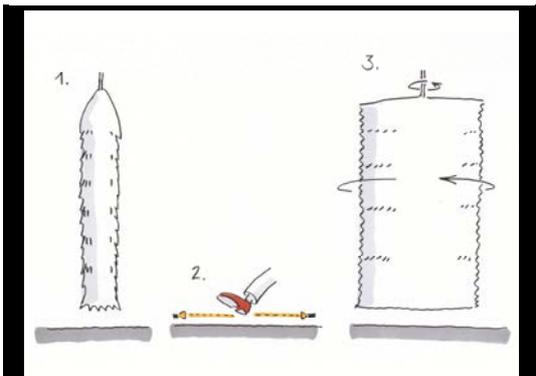


Abb. 51: querkraft, KH den fuß in der tür, Installation, Wien 2000.

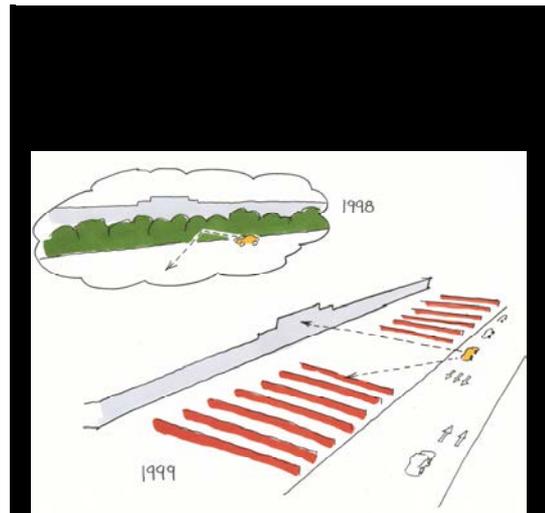


Abb. 52: querkraft, MQ kunstinstallation, Installation, Wien 1999.



Abb. 53: querkraft, MQ kunstinstallation, Installation, Wien 1999.



Abb. 54: Haus-Rucker-Co, Gelbes Herz, Installation, Wien 1968.

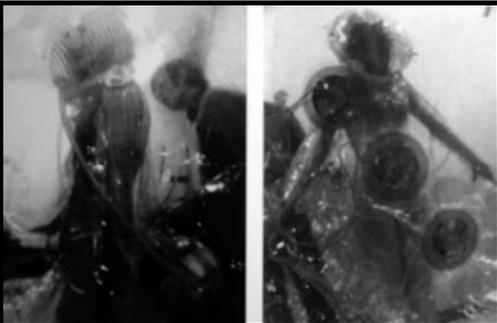


Abb. 55: Coop Himmelb(1)au, Astro Balloon, Installation, Wien 1969.



Abb. 56: THE POOR BOYS ENTERPRISE (Marie-Therese Harmoncourt, Florian Haydn, Ernst J. Fuchs), Hirnsegel Nr. 7, Installation, Wien 1995.



Abb. 57: THE POOR BOYS ENTERPRISE (Marie-Therese Harnoncourt, Florian Haydn, Ernst J. Fuchs in Korrespondenz mit Helena Huneke und Wolfgang Grillitsch), Die Beute Stadt. 97 Stühle, Installation, Wien 1995. Fotografie: THE POOR BOYS ENTERPRISE.



Abb. 58: THE POOR BOYS ENTERPRISE (Marie-Therese Harnoncourt, Florian Haydn, Ernst J. Fuchs in Korrespondenz mit Helena Huneke und Wolfgang Grillitsch), Die Beute Stadt. 97 Stühle, Installation, Wien 1995. Fotografie: THE POOR BOYS ENTERPRISE.



Abb. 59: THE POOR BOYS ENTERPRISE (Vitus H. Weh, Markus Wailand, Florian Haydn, Ernst J. Fuchs, Marie-Therese Harnoncourt, Rainer Pirker), Construction Sounds, Soundinstallation, Wien 1998. Fotografie: Bruno Stubenrauch.

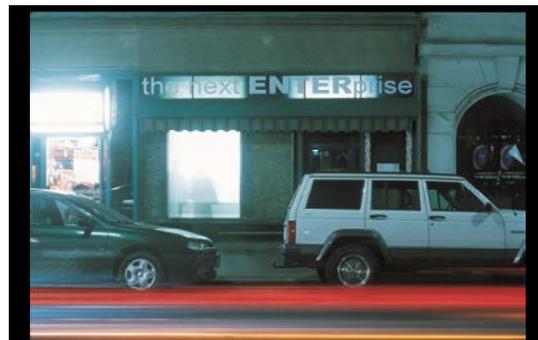


Abb. 60: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs), Stadtwind, Installation, Wien 2000. Fotografie: Christian Wachter.



Abb. 61: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs), Stadtwind, Installation, Wien 2000. Fotografie: Christian Wachter.

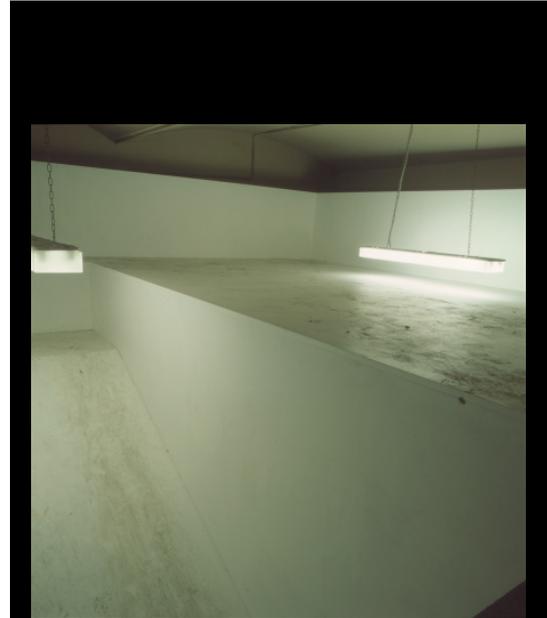


Abb. 62: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs), Stadtwind, Installation, Wien 2000. Fotografie: Christoph Gaggl.

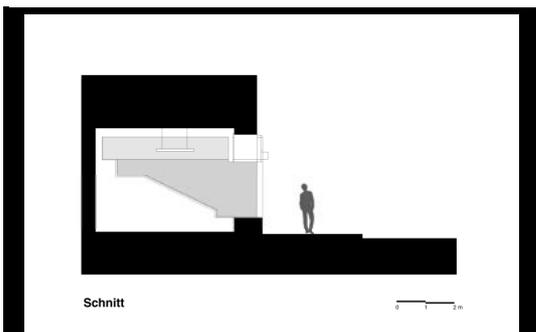


Abb. 63: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs), Stadtwind, Installation, Wien 2000.



Abb. 64: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs) mit Florian Haydn, Blindgänger, Installation, Hof am Leithaberge 2000. Fotografie: Christian Wachter.



Abb. 65: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs) mit Florian Haydn, Blindgänger, Installation, Hof am Leithaberge 2000. Fotografie: Christian Wachter.



Abb. 66: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs), Audiolounge, Ausstellungsinstallation, Wien 2002. Fotografie: Lukas Schaller.



Abb. 67: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs), Audiolounge, Ausstellungsinstallation, Wien 2002.
Fotografie: Lukas Schaller.



Abb. 68: the next ENTERprise (Marie-Therese Harnoncourt, Ernst J. Fuchs), Trinkbrunnen, Installation, St. Pölten 2003.
Fotografie: the next ENTERprise.

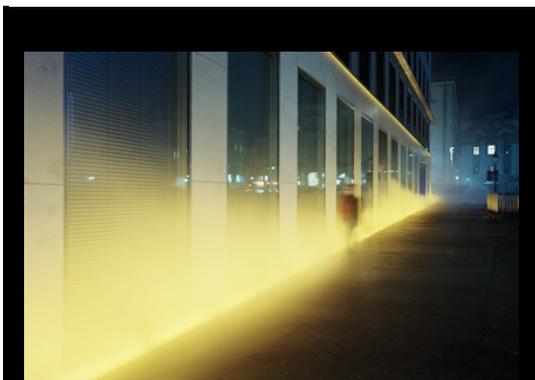


Abb. 69: Olafur Eliasson, Yellow Fog, Installation, Wien 2008.

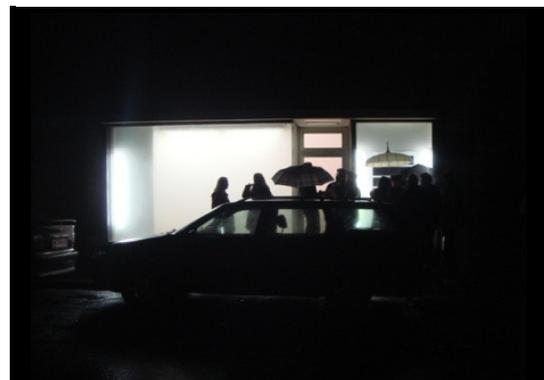


Abb. 70: Henrik Plenge Jakobson, Nebelkammer, Installation Wien 2008.



Abb. 71: transbanana (Paul Rajakovics/Bernd Vlay), Städteroulette, Intervention, Graz 1996.



Abb. 72: transparadiso, Agentur: paratransdiso, Intervention, Wien 2000.



Abb. 73: transparadiso, deseo urbano, Intervention, Valparaiso 2000.



Abb. 74: transparadiso, Seine Evidenz, Intervention, Wien 2004.

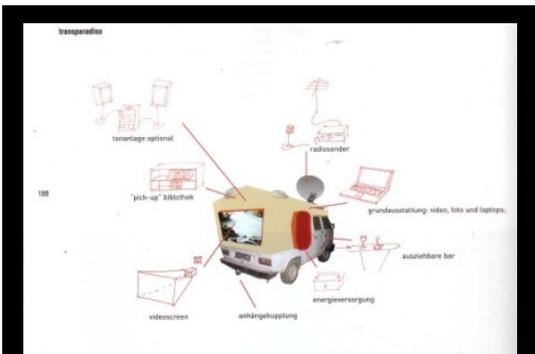


Abb. 75: transparadiso, Indikatormobil, Intervention, Wien 2004.



Abb. 76: transparadiso, Indikatormobil, Intervention, Wien 2004.



Abb. 77: transparadiso, Wunschfreischaltung _schlüsselfertig, Intervention, Salzburg 2005.



Abb. 78: transparadiso, Geschlossene Gesellschaft, Performance, Wien 2005.



Abb. 79: transparadiso, Parapölt, Intervention, St. Pölten 2006/07.



Abb. 80: transparadiso, Ish bin ein, Performance, Wien 2007.



Abb. 81: transparadiso, Ganz nah so fern, Installation, Wien 2008.



Abb. 82: transparadiso, Wiederaufbau!, Performance, Berlin 2009.

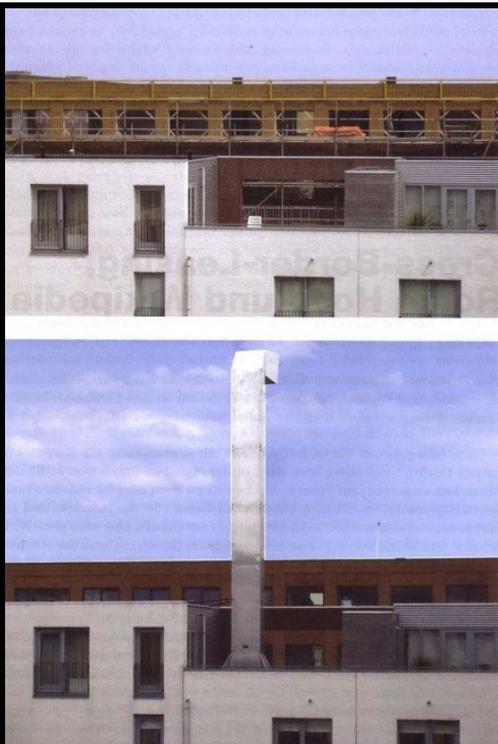


Abb. 83: transparadiso, Uitzicht op!, Intervention, Amsterdam 2009.



Abb. 84: transparadiso, Commons kommen nach Liezen, Intervention, Liezen 2011.



Abb. 85: Anish Kapoor, Shooting into the Corner, Installation, Wien 2010.



Abb. 86: Esther Stocker, Segui il tuo passo e lascia dir le genti, Installation, Wien 2011.



Abb. 87: Peter Kogler, Ohne Titel, Installation, Wien 2008.



Abb. 88: Gelitin, The B-Thing, Installation, New York 2000.



Abb. 89: Haus-Rucker-Co, Ballon für Zwei, Installation, Wien 1967.

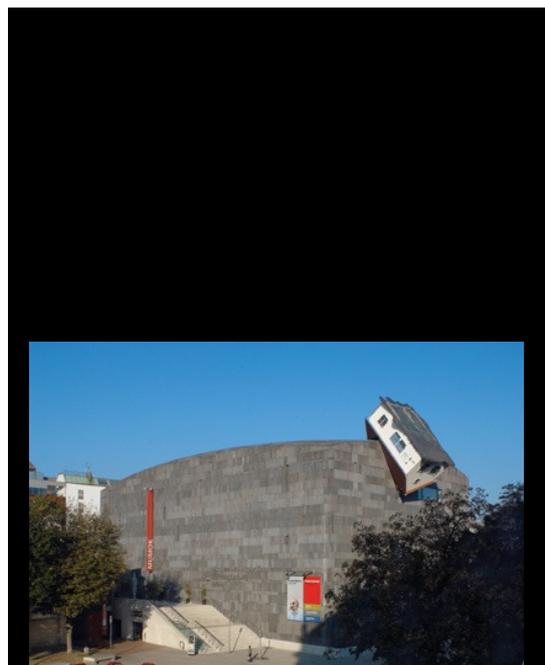


Abb. 90: Erwin Wurm, House Attack, Installation, Wien 2006.



Abb. 91: Magdalena Jetelová, Domestizierung einer Pyramide, Installation, Wien 1992.



Abb. 92: Johannes Vogl, Fünf Monde, Intervention, Wien 2007.



Abb. 93: Suse Mayer/Corina Binder, Extrazimmer, Installation, Wien 2003.



Abb. 94: Michael Kienzer, Trailer, Installation, Wien 2009.



Abb. 95: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Katafalkdekoration für Joseph I., Stich, Wien 1711.

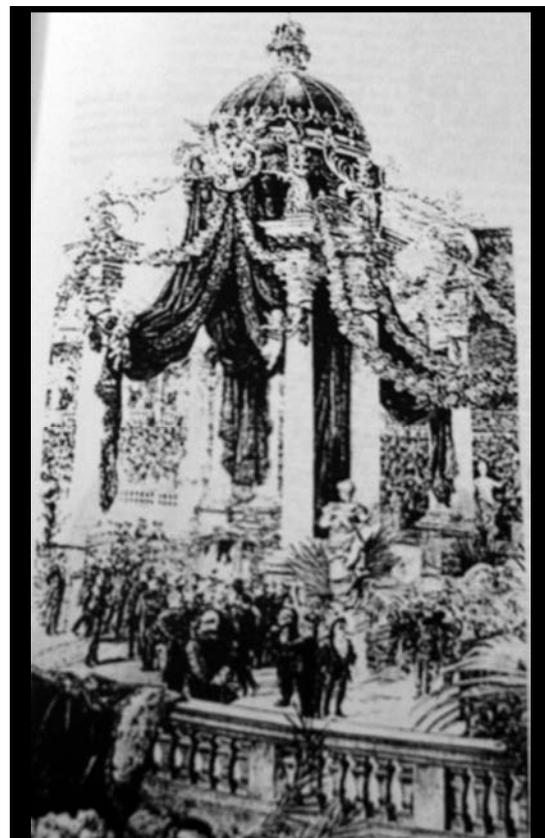


Abb. 96: Otto Wagner, Dekoration zum Empfang der Prinzessin Stephanie von Belgien, Wien 1881.



Abb. 97: Coop Himmelb(l)au, Supersommer. Wolkenkulisse, Installation, Wien 1976.



Abb. 98: Pablo Picasso, Stillleben mit einem Rohrstuhl, Collage, Paris 1912.

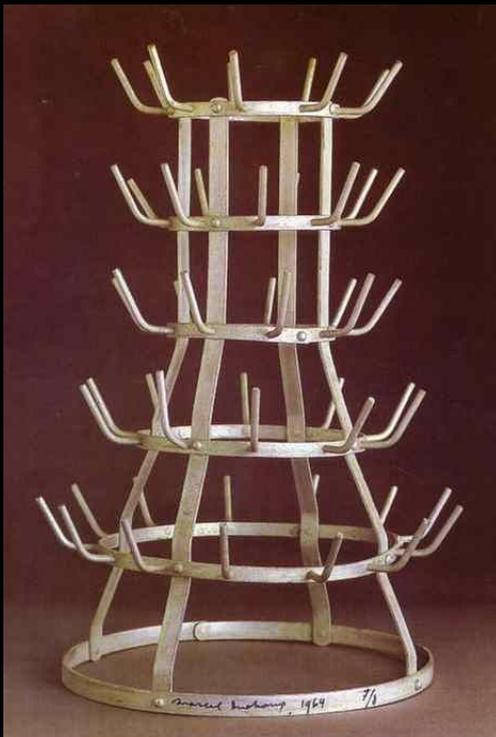


Abb. 99: Marcel Duchamp, Flaschentrockner, Readymade, o.O. 1924.

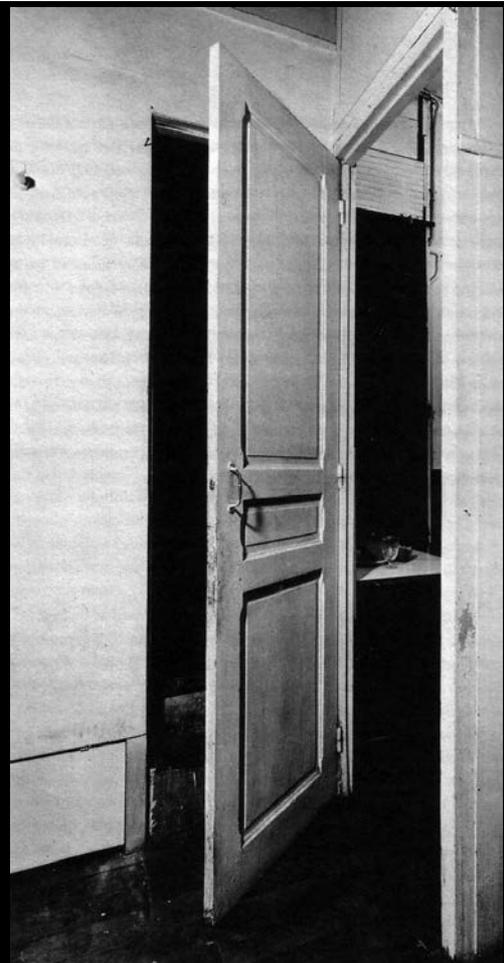


Abb. 100: Marcel Duchamp, Porte, 11, Rue Larrey, Installation, Paris 1927.



Abb. 101: Marcel Duchamp, 1200 Bags of Coal, Ausstellungsinstallation, New York 1938.



Abb. 102: Yves Klein, La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée ("Le Vide"), Ausstellungsinstallation, Paris 1958.



Abb. 103: Kurt Schwitters, Merzbau, Installation, Hannover, 1923-1937.

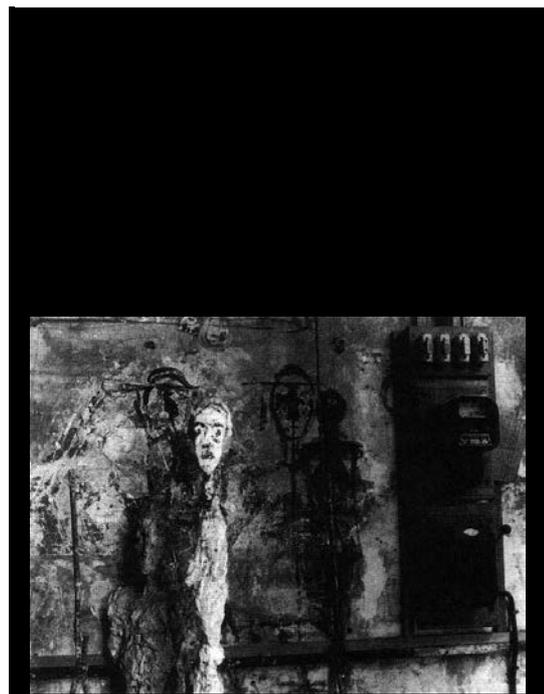


Abb. 104: Alberto Giacometti, Rue Hippolyte Maindron, Atelier, Detailaufnahme, Chur o.J.



Abb. 105: Wladimir Tatlin, Monument der Dritten Internationale, Modell, o.O. 1919.

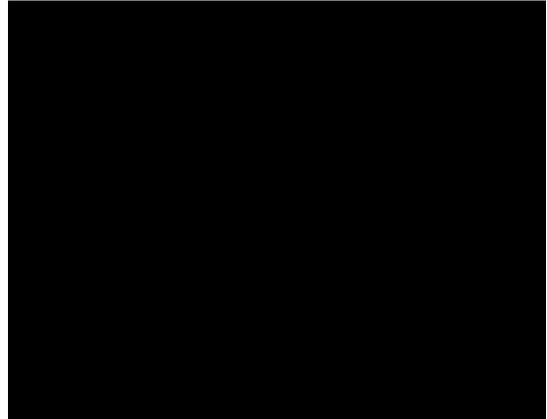


Abb. 106: Fritz Wotruba, Kirche am Georgenberg, Wien 1976.

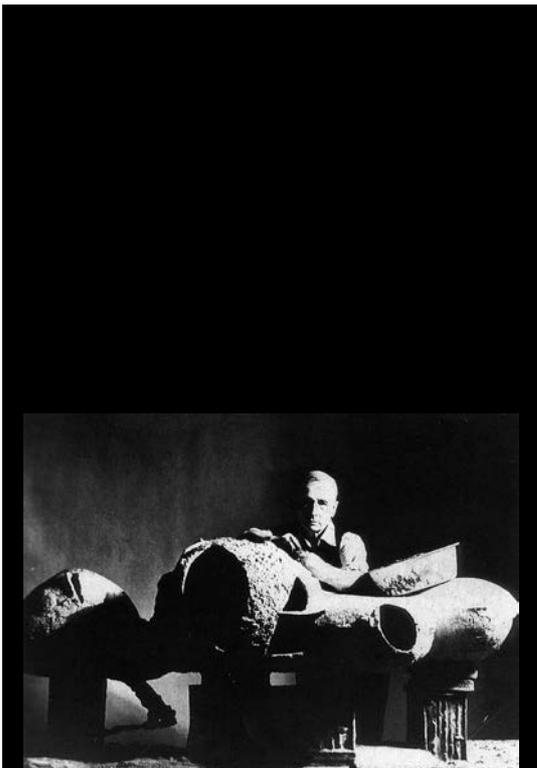


Abb. 107: Friedrich Kiesler, Endless House, Modell, New York 1959.

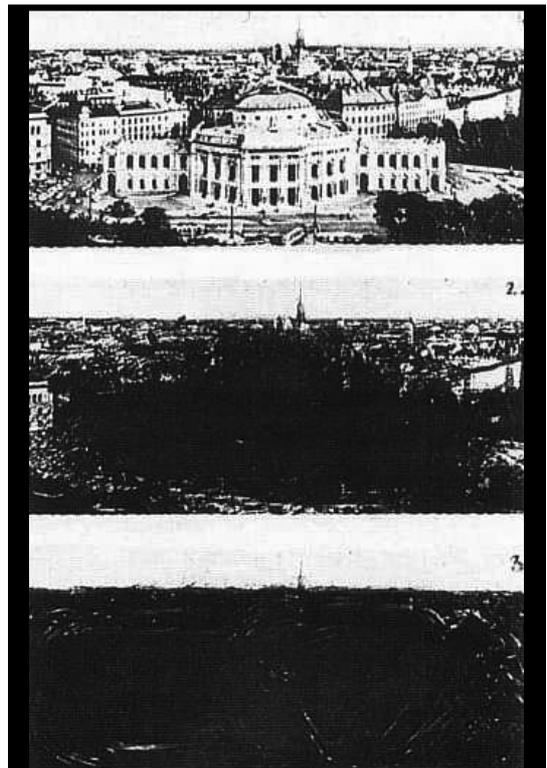


Abb. 108: Arnulf Rainer, Übermalung Burgtheater, Gemälde, Wien 1965.



Abb. 109: Hermann Nitsch, Orgien-Mysterien-Theater, Aktion, Wien 1968.

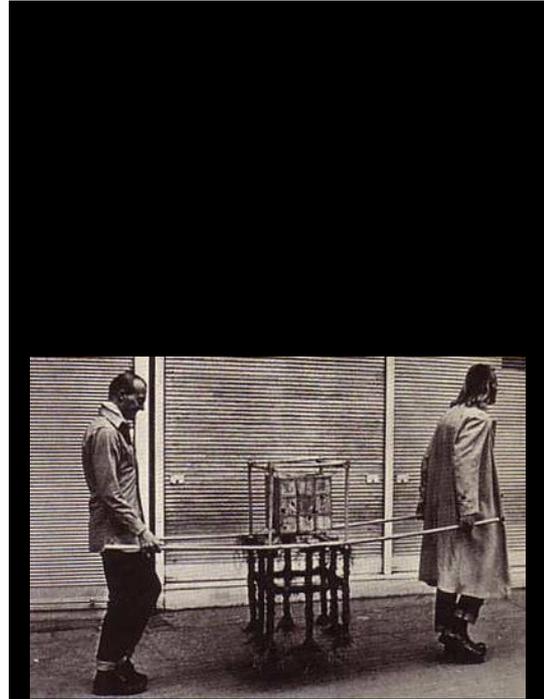


Abb. 110: Walter Pichler, Procession with shrine, Performance, Wien 1970.

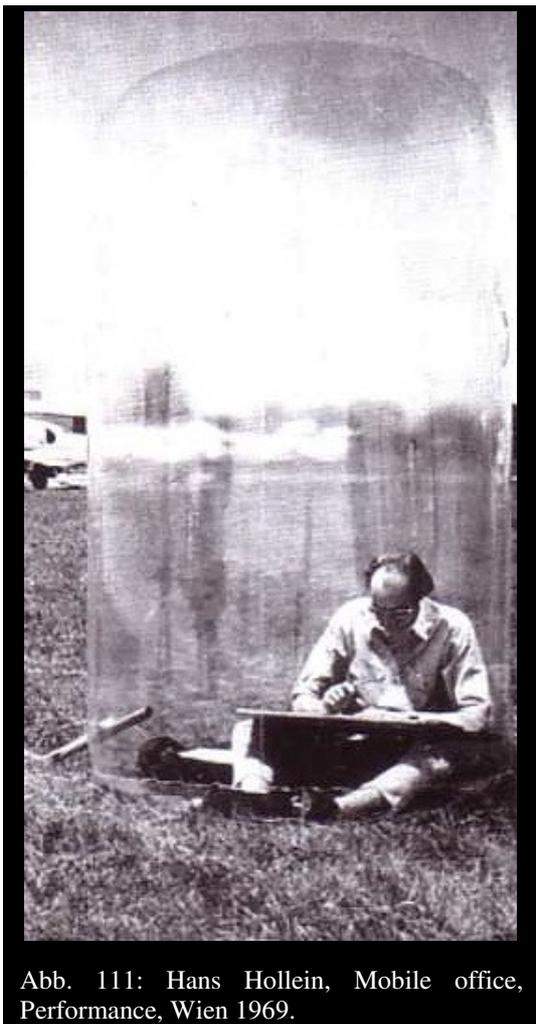


Abb. 111: Hans Hollein, Mobile office, Performance, Wien 1969.

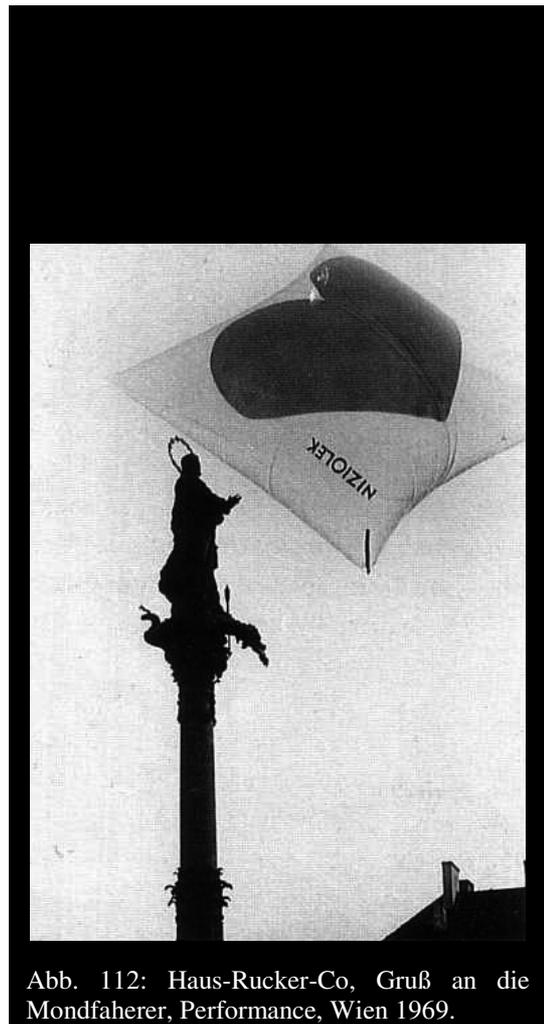


Abb. 112: Haus-Rucker-Co, Gruß an die Mondfahrer, Performance, Wien 1969.



Abb. 113: Karl Schwazer,
Ausstellungspavillon, Weltausstellung
Montreal, temporäre Architektur, Montreal
1967.

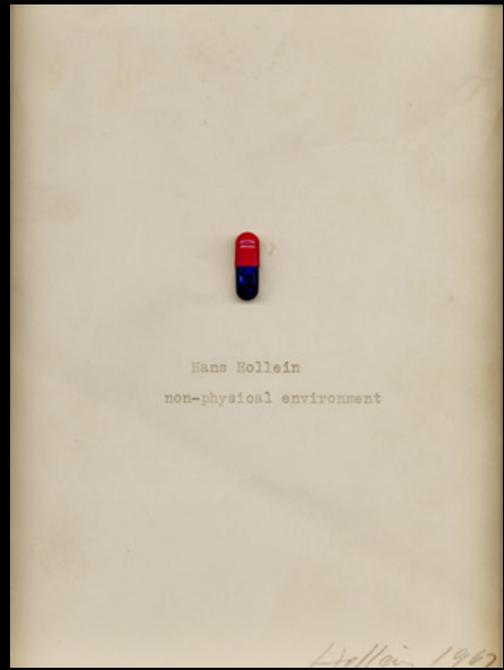


Abb. 114: Hans Hollein, Architekturpille,
Assemblage, Wien 1967.



Abb. 115: Arenabesetzung, Wien 1968.



Abb. 116: Haus-Rucker-Co, Oase Nr. 7,
Installation, Kassel 1972.



Abb. 121: Coop Himmelb(l)au, Stadtfußball, Intervention, Wien 1971.

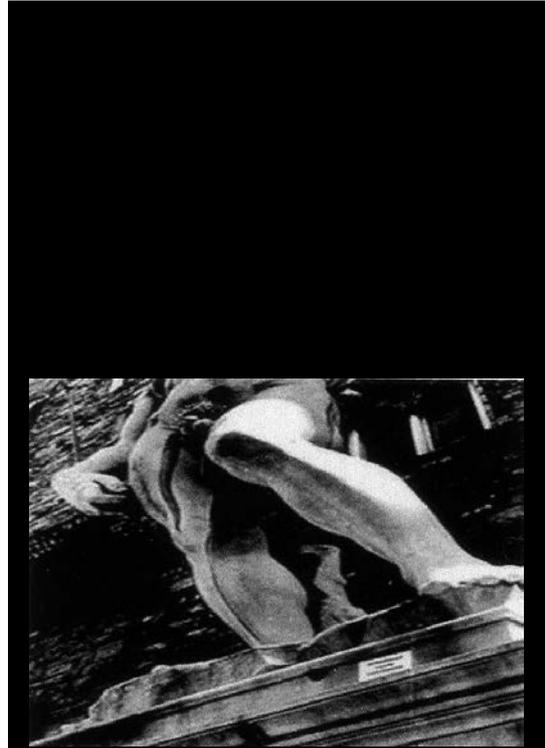


Abb. 122: Jochen Gerz, Attenzione l'arte corrempe, Intervention, Florenz 1968.



Abb. 123: Daniel Buren, Affichages sauvages, Intervention, Paris 1968.



Abb. 124: Gordon Matta Clark, Conical Intersect, Intervention, Paris 1975.

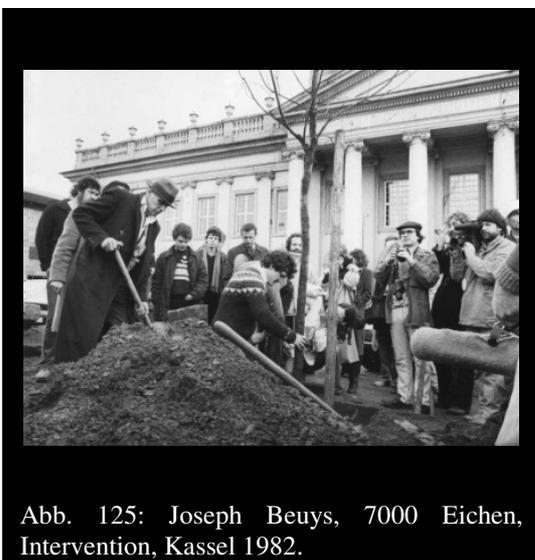


Abb. 125: Joseph Beuys, 7000 Eichen, Intervention, Kassel 1982.



Abb. 126: Erwin Puls, KEIN PULS – Gespräche über den Tod, Intervention, Wien 1972.

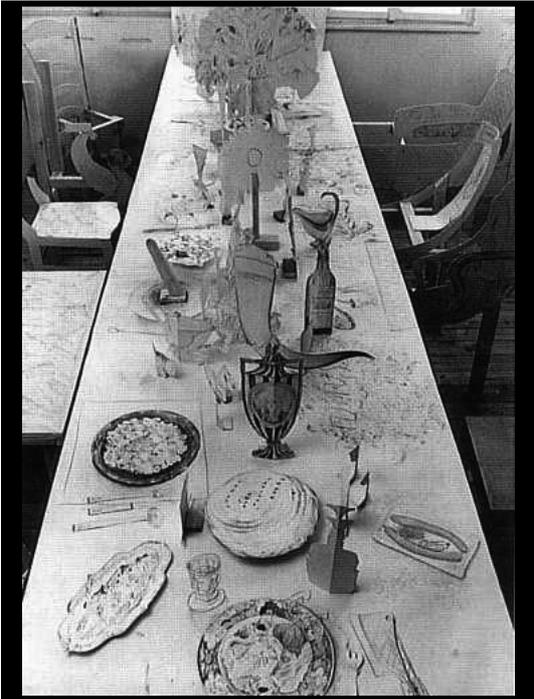


Abb. 127: Mario Terzic, Bacchanal, Papier- und Kartonmontage, Salzburg 1975.

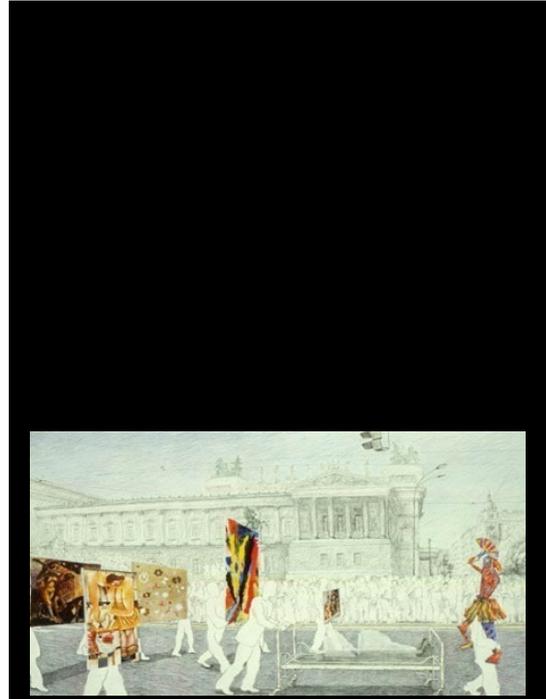


Abb. 128: Mario Terzic, Künstlerzug, Performance, Wien 1986.

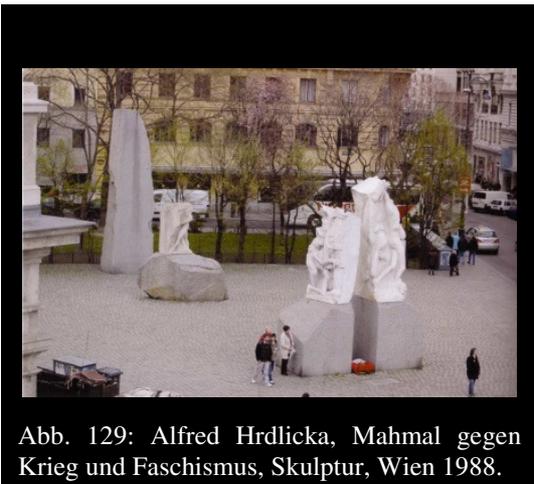


Abb. 129: Alfred Hrdlicka, Mahmal gegen Krieg und Faschismus, Skulptur, Wien 1988.



Abb. 130: Martin Kippenberger, Tiefes Kehlchen, Installation, Wien 1991.



Abb. 131: Lawrence Weiner, Zerschmettert in Stücke (im Frieden der Nacht)/Smashed to pieces (in the still of the night), Installation, Wien 1991.



Abb. 132: raumlaborberlin, Gasthof Bergkristall, temporäres Hotel im Palast der Republik, Installation, Berlin 2005.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Ran 2009

Faye Ran (Hg.), A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation, New York 2009, S. 108.

Abb. 2: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 74.

Abb. 3: AllesWirdGut 1998

AllesWirdGut, VISION – 3d city, 1998, in: AllesWirdGut. ALLE PROJEKTE. Projektarchiv, URL: <http://www.alleswirdgut.cc/awg.php?go=%2A%2A%2A%2A%2A> (17.10.2012).

Abb. 4: Caltik 2012

Heidemarie Caltik, Alles Wird Gut, 2012, in: MAK Design-Info-Pool, URL: http://dip.mak.at/detail_product.php?search=%2Fsearchresult_product.php%3Fdesigner_id%3D1655&object_id=6383&designer_id=1655 (05.12.2012).

Abb. 5: Tabor 2000

Jan Tabor (Hg.), den fuß in der tür: manifeste des wohnens, Wien 2000, S. 76.

Abb. 6: Berlin 2012

Im Zuge einer E-Mail-Konversation mit Ana Berlin (Presse, AllesWirdGut Architektur ZT GmbH; Wien, 12.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 7: Berlin 2012

Im Zuge einer E-Mail-Konversation mit Ana Berlin (Presse, AllesWirdGut Architektur ZT GmbH; Wien, 12.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 8: AllesWirdGut 2004

AllesWirdGut, VIA, 2004, in: AllesWirdGut. ALLE PROJEKTE, URL: <http://www.alleswirdgut.cc/awg.php?go=VIA> (17.10.2012).

Abb. 9: Feuerstein 1996

Günther Feuerstein, Visionary Architecture in Austria in the Sixties and Seventies. Inspirations – Influences – Parallels, Klagenfurt 1996, S. 45.

Abb. 10: Caramel 2002

Caramel, mega ausstellung – künstlerh., 2002, in: Caramel, URL: <http://caramel.at/content/bilder/projekte/62.jpg> (05.12.2012).

Abb. 11: Caramel 2002

Caramel, maknite – wien, 2002, in: Caramel, URL: <http://caramel.at/projekt.php?projekt=35> (05.12.2012).

Abb. 12: Caramel 2002

Caramel, maknite – wien, 2002, in: Caramel, URL: <http://caramel.at/projekt.php?projekt=35> (05.12.2012).

Abb. 13: Caramel 2004

Caramel, biennale – venedig 2004, in: Caramel, URL: <http://caramel.at/projekt.php?projekt=38> (05.12.2012).

Abb. 14: Caramel 2004

Caramel, rauminstallation artbits – wien 2004, in: Caramel, URL: <http://caramel.at/projekt.php?projekt=89> (05.12.2012).

Abb. 15: Klotz 1984

Heinrich Klotz (Hg.), Haus-Rucker-Co, Braunschweig 1984, S. 91.

Abb. 16: Klotz 1984

Heinrich Klotz (Hg.), Haus-Rucker-Co, Braunschweig 1984, S. 90.

Abb. 17: Kos/Huck/Wögenstein 2004

Wolfgang Kos (Hg.)/Brigitte Huck (Hg.)/Lisa Wögenstein (Hg.), WIENER LINIEN. Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960, Wien 2004, S. 74.

Abb. 18: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 30.

Abb. 19: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 200.

Abb. 20: Architekturzentrum Wien 2010

Architekturzentrum Wien (Hg.), Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010, S. 11.

Abb. 21: Fattinger/Orso/Rieper 2008

Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S. 8-9.

Abb. 22: Fattinger/Orso/Rieper 2008

Peter Fattinger/Veronika Orso/Michael Rieper, Slideshow, 2005, in: add on. 20 höhenmeter, URL: http://www.add-on.at/cms/side134.html&galerie=51_11 (06.12.2012).

Abb. 23: Fattinger/Orso/Rieper 2005

Peter Fattinger/Veronika Orso/Michael Rieper, Slideshow, 2005, in: add on. 20 höhenmeter, URL: http://www.add-on.at/cms/side134.html&galerie=51_2 (06.12.2012).

Abb. 24: Fattinger/Orso/Rieper 2008

Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S. 128.

Abb. 25: Fattinger 2012

Peter Fattinger, pontoon expo02, 2012, in: design.build, URL: <http://www.design-build.at/expo02.html?&L=11%2Fina%2Fpariwisata%2Fevent.php%3Fid> (05.12.2012).

Abb. 26: Fattinger/Orso 2012

Peter Fattinger/Veronika Orso, DEJA-VU. EINE TEMPORÄRE BÜHNE, 2012, in: Fattinger Orso Architektur., URL: <http://www.fattinger-orso.com/projects/dejavu.html?PHPSESSID=aeed21191727de7a0a5eacedf33386c8> (05.12.2012).

Abb. 27: Fattinger/Orso 2012

Peter Fattinger/Veronika Orso, PNEULAND, 2012, in: Fattinger Orso Architektur., URL: <http://www.fattinger-orso.com/projects/pneuland.html> (05.12.2012).

Abb. 28: Fattinger/Orso 2012

Peter Fattinger/Veronika Orso, PIERHOUSE, 2012, in: Fattinger Orso Architektur., URL: <http://www.fattinger-orso.com/projects/pierhouse.html> (05.12.2012).

Abb. 29: Rieper/Frank 2011

Michael Rieper/Siegfried Frank, Schauhaus, 2011, in: frank, rieber., URL: <http://www.frank-rieper.at/d/index.php?idcatside=47&sid=f68e02fd944ccc69fb35949bf40ab5ac> (05.12.2012).

Abb. 30: Fattinger/Orso/Rieper 2005

Peter Fattinger/Veronika Orso/Michael Rieper, Slideshow, 2005 in: add on. 20 höhenmeter, URL: http://www.add-on.at/cms/side134.html&galerie=51_28 (05.12.2012).

Abb. 31: Fattinger/Orso/Rieper 2008

Peter Fattinger (Hg.)/Veronika Orso (Hg.)/Michael Rieper (Hg.), add on. 20 höhenmeter, Wien 2008, S. 88.

Abb. 32: Bogner 1992

Dieter Bogner (Hg.), Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume. 1967-1992, Klagenfurt 1992, S. 51.

Abb. 33: Bogner 1992

Dieter Bogner (Hg.), Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume. 1967-1992, Klagenfurt 1992, S. 50.

Abb. 34: Feuerstein/Fitz 2009

Christiane Feuerstein/Angelika Fitz, Wann begann temporär? Frühe Stadtinterventionen und sanfte Stadterneuerung in Wien, Wien 2009, o.S.

Abb. 35: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 37.

Abb. 36: Hollein 2008

Lilli Hollein (Hg.), Urbanism – for sale. feld72. Österreichischer Beitrag zur 7. Internationalen Architekturbieniale São Paulo, Wien 2008, S. 73.

Abb. 37: Obrist 2012

Im Zuge einer Email-Konversation mit Michael Obrist (Wien, 24.01.2013) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 38: feld72 2002

feld72, rent a hitchhiker, 2002, in: feld72. Projekte. Projektliste. Urbane Strategie, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2045& (16.10.2012).

Abb. 39: Hollein 2008

Lilli Hollein (Hg.), Urbanism – for sale. feld72. Österreichischer Beitrag zur 7. Internationalen Architekturbieniale São Paulo, Wien 2008, S. 65.

Abb. 40: Hollein 2008

Lilli Hollein (Hg.), Urbanism – for sale. feld72. Österreichischer Beitrag zur 7. Internationalen Architekturbieniale São Paulo, Wien 2008, S. 35.

Abb. 41: feld72 2003

feld72, FILEkit / STAUkit / CODAkit, 2003, in: feld72. Projekte. Projektliste. Urbane Strategie, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2073& (16.10.2012).

Abb. 42: feld72 2003

feld72, FILEkit / STAUkit / CODAkit, 2003, in: feld72. Projekte. Projektliste. Urbane Strategie, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2073& (16.10.2012).

Abb. 43: feld72 3004

feld72, public parameters, 2004, in: feld72. Projekte. Projektliste. Urbane Strategie, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2048& (16.10.2012).

Abb. 44: feld72 2004

feld72, Donaukanalschein, 2004, in: feld72. Projekte. Projektliste. Urbane Strategie, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2039& (16.10.2012).

Abb. 45: feld72 2004

feld72, 48N13 16E20, 2004, in: feld72. Projekte. Projektliste. Urbane Strategie, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2078& (16.10.2012).

Abb. 46: feld72 2004

feld72, servus, 2004, in: feld72. Projekte. Projektliste. Urbane Strategie, URL: http://www.feld72.at/feld72_de/detail.php?titel=feld72%20Projektdetails&id_pro=%2046& (16.10.2012).

Abb. 47: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 243.

Abb. 48: Walther 2011

Claudia Maria Walther (Hg.), *Corrispondenze Inpreviste*, Ariccia 2011, S. 21.

Abb. 49: Schneider 1993

Axel Schneider, Fischli/Weiss. *Raum unter der Treppe*, 1993, in: MMK. MUSEUM FÜR MODERNE KUNST FRANKFURT AM MAIN. *WERKE AUS DER SAMMLUNG DES MMK*, URL: <http://www.mmk-frankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=1993%2F123&cHash=a6a6c5e5c6> (05.12.2012).

Abb. 50: querkraft zt gmbh 2012

Im Zuge eines Besuches bei querkraft zt gmbh (Wien, 10.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 51: querkraft zt gmbh 2012

Im Zuge eines Besuches bei querkraft zt gmbh (Wien, 10.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 52: querkraft zt gmbh 2012

Im Zuge eines Besuches bei querkraft zt gmbh (Wien, 10.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 53: querkraft zt gmbh 2012

Im Zuge eines Besuches bei querkraft zt gmbh (Wien, 10.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 54: Klotz 1984

Heinrich Klotz (Hg.), *Haus-Rucker-Co*, Braunschweig 1984, S. 82.

Abb. 55: Gössel 2010

Peter Gössel (Hg.), *Coop Himmelb(l)au. complete works. 1968 – 2010*, Köln 2010, S. 43.

Abb. 56: Haydn/Temel 2006

Florian Haydn (Hg.)/Robert Temel (Hg.), *Temporäre Räume. Konzepte zur Stadtnutzung*, Basel 2006, S. 173.

Abb. 57: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 58: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 59: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/*Kunst im öffentlichen Raum GmbH* (Hg.), *Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968*, Wien 2009, S. 221.

Abb. 60: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 61: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 62: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 63: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 64: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 65: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 66: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 67: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 68: Harnoncourt 2012

Im Zuge eines Interviews mit Marie-Therese Harnoncourt (Wien, 06.12.2012) zur Nutzung für diese Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abb. 69: Eliasson 2008

Olafur Eliasson, Yellow Fog, 2010, in: Olafur Eliasson, URL:
http://www.olafureliasson.net/works/yellow_fog_2.html (06.12.2012).

Abb. 70: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 266.

Abb. 71: transparadiso 1996

transparadiso, Städteroulette, 1996, in: transparadiso. urbane Interventionen, URL:
<http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=74&L=1%27> (28.12.2012).

Abb. 72: transparadiso 2000

transparadiso, Agentur: paratransdiso, 2000, in: transparadiso. urbane Interventionen, URL:
<http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=61&L=1%27#> (28.12.2012).

Abb. 73: transparadiso 2000/01

transparadiso, deseo urbano, 2000/2001, in: transparadiso. urbane Interventionen, URL:
<http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=60&L=1%27> (28.12.2012).

Abb. 74: transparadiso 2004

transparadiso, Seine Evidenz, 2004, in: transparadiso. urbane Interventionen, URL:
<http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=54&L=1%27> (28.12.2012).

Abb. 75: Kos/Huck/Wögenstein 2004

Wolfgang Kos (Hg.)/Brigitte Huck (Hg.)/Lisa Wögenstein (Hg.), WIENER LINIEN. Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960, Wien 2004, S. 188.

Abb. 76: Kos/Huck/Wögenstein 2004

Wolfgang Kos (Hg.)/Brigitte Huck (Hg.)/Lisa Wögenstein (Hg.), WIENER LINIEN. Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960, Wien 2004, S. 186.

Abb. 77: Architekturzentrum Wien 2010

Architekturzentrum Wien (Hg.), Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010, S. 27.

Abb. 78: transparadiso 2005

transparadiso, Geschlossene Gesellschaft, 2005, in: transparadiso. Kunst, URL:
<http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=55> (28.12.2012).

Abb. 79: transparadiso 2006/07

transparadiso, Parapölt, 2006/07, in: transparadiso. urbane Interventionen, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=38&L=1%27> (28.12.2012).

Abb. 80: Wiesner 2007

Patrizia Wiesner, documentation of the "ish bin ein ..." project, 2007, in: Patrizia Wiesner Photography, URL: <http://www.mediavirus.org/pad.me/waypoints.html> (06.12.2012). Fotografie: Patrizia Wiesner.

Abb. 81: transparadiso 2008

transparadiso, Ganz nah so fern, 2008, in: transparadiso. Kunst, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=11> (28.12.2012).

Abb. 82: transparadiso 2010

transparadiso, Wiederaufbau des Palastes der Republik, 2010, in: allerArt Bludenz, URL: <http://www.allerart-bludenz.at/79.html> (06.12.2012).

Abb. 83: Architekturzentrum Wien 2010

Architekturzentrum Wien (Hg.), Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010, S. 29.

Abb. 84: transparadiso 2011

transparadiso, Commons kommen nach Liezen, 2011, in: transparadiso. urbane Interventionen, URL: <http://www.transparadiso.com/cms/index.php?id=85&L=1%27> (28.12.2012).

Abb. 85: Woessner 2009

Wolfgang Woessner, ANISH KAPOOR. Shooting into the Corner: Exhibition / Lecture / New Publication, 2009, in: e-flux, URL: <http://www.e-flux.com/announcements/anish-kapoor-shooting-into-the-corner-exhibition-lecture-new-publication/> (06.12.2012).

Abb. 86: Walther 2011

Claudia Maria Walther (Hg.), Corrispondenze Impreviste, Ariccia 2011, S. 43.

Abb. 87: Kogler 2008

Peter Kogler, Mumok, Wien, 2008, 2012, in: Kogler, URL: <http://www.kogler.net/index.php?key=163&childkey=493> (06.12.2012).

Abb. 88: Gelitin 2000

Gelitin, The B-Thing, 2000, in: Gelitin, URL: <http://www.gelitin.net/projects/b-thing/> (06.12.2012).

Abb. 89: Klotz 1984

Heinrich Klotz (Hg.), Haus-Rucker-Co, Braunschweig 1984, S. 75.

Abb. 90: "Observer" GmbH 2007

"Observer" GmbH, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007, in: "Observer", URL: <http://www.observer.at/museum-moderner-kunst-stiftung-ludwig-wien-243/> (06.12.2012).

Abb. 91: Jetelová 1991

Magdalena Jetelová, Domestication of Pyramids, 1991, in: Magdalena Jetelová, URL: <http://www.jetelova.de/projects/pyramids/modul.html> (06.12.2012).

Abb. 92: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 256.

Abb. 93: SOHO IN OTTAKRING 2003

SOHO IN OTTAKRING, Extrazimmer, 2003, in: SOHO IN OTTAKRING, URL: http://www.sohoinottakring.at/2007/proj_detail.php?pid=31 (06.12.2012).

Abb. 94: Kienzer 2009

Michael Kienzer, Bildhauer Michael Kienzer, 2009, in: MQ. MuseumsQuartier Wien. Presse. Presse Aussendungen. 2009, URL: http://www.mqw.at/mediafiles/5/Trailer__c__Michael_Kienzer.jpg (06.12.2012).

Abb. 95: Tintelnot 1939

Hans Tintelnot (Hg.), Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin 1939, S. 204.

Abb. 96: Feuerstein 1996

Günther Feuerstein, Architektur. Kunst. Kultur, Linz 1996, S.65.

Abb. 97: Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 141.

Abb. 98: Musée national Picasso Paris 2003

Musée national Picasso Paris, Nature-morte à la chaise canée, 2003, in: MUSÉE NATIONAL PICASSO PARIS, URL: http://www.musee-picasso.fr/pages/page_id18547_u112.htm (06.12.2012).

Abb. 99: Olga's Gallery 2012

Olga's Gallery, Marcel Duchamp, 2012, in: Olga's Gallery, URL: <http://www.abcgallery.com/D/duchamp/duchamp21.html> (06.12.2012).

Abb. 100: Oliveira 1994

Nicolas de Oliveira (Hg.), Nicola Oxley (Hg.), Michael Petry (Hg.), Installation Art, London 1994, S. 10.

Abb. 101: tout-fait 2002

tout-fait, Marcel Duchamp. Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove, 2002, in: tout-fait, URL: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_8.html (06.12.2012).

Abb. 102: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2007

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Yves Klein, Wien 2007, S. 37.

Abb. 103: Ran 2009

Faye Ran (Hg.), A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation, New York 2009, S. 98.

Abb. 104: Flügge 2007

Matthias Flügge (Hg.), RAUM. Orte der Kunst, Berlin 2007, S. 66.

Abb. 105: Ran 2009

Faye Ran (Hg.), A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation, New York 2009, S. 99.

Abb. 106: Feuerstein 1996

Günther Feuerstein, Visionary Architecture in Austria in the Sixties and Seventies. Inspirations – Influences – Parallels, Klagenfurt 1996, S. 19.

Abb. 107: Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 33.

Abb. 108: Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 35.

Abb. 109: Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 37.

Abb. 110: Feuerstein 1996

Günther Feuerstein, Visionary Architecture in Austria in the Sixties and Seventies. Inspirations – Influences – Parallels, Klagenfurt 1996, S. 57.

Abb. 111: Feuerstein 1996

Günther Feuerstein, Visionary Architecture in Austria in the Sixties and Seventies. Inspirations – Influences – Parallels, Klagenfurt 1996, S. 33.

Abb. 112: Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 104.

Abb. 113: Stockel 2010

Jason Stockel, The Vienna Kindergarten, 2010, in: expo lounge, URL:
<http://expolounge.blogspot.co.at/2010/08/vienna-kindergarten.html> (06.12.2012).

Abb. 114: artnet – Die Welt der Kunst online 2012

artnet – Die Welt der Kunst online, 2012, in: artnet, URL: <http://www.artnet.de/magazine/summer-of-love-in-der-schirn-kunsthalle-frankfurt/images/19/> (06.12.2012).

Abb. 115: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 44.

Abb. 116: Klotz 1984

Heinrich Klotz (Hg.), Haus-Rucker-Co, Braunschweig 1984, S. 108.

Abb. 117: Ortner & Ortner o.J.

Ortner & Ortner, Mind Expander, o.J., in: Ortner & Ortner, URL:
http://www.ortner.at/index.php?load=hausruckerco&sub=hausruckerco_148&rub=hausruckerco&lang=de&site=ortner (06.12.2012).

Abb. 118: Klotz 1984

Heinrich Klotz (Hg.), Haus-Rucker-Co, Braunschweig 1984, S. 144.

Abb. 119: Gössel 2010

Peter Gössel (Hg.), Coop Himmelb(l)au. complete works. 1968 – 2010, Köln 2010, S. 37.

Abb. 120: Gössel 2010

Peter Gössel (Hg.), Coop Himmelb(l)au. complete works. 1968 – 2010, Köln 2010, S. 32.

Abb. 121: Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 101.

Abb. 122: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 15.

Abb. 123: Buren 2012

Daniel Buren, AFFICHAGES SAUVAGES, 1968, 2012, in: DANIEL BUREN. MONUMENTA 2012, URL:
<http://www.monumenta.com/fr/affichages-sauvages> (06.12.2012).

Abb. 124: Ran 2009

Faye Ran (Hg.), A History of Installation Art and the Development of New Art Forms. Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art from Cubism to Installation, New York 2009, S. 130.

Abb. 125: Stadt Kassel o.J.

Stadt Kassel, documenta-Stadt, DOCUMENTA: 7.000 Eichen, o.J., in: Kassel, URL:
http://www.kassel.de/imperia/md/images/cms02/bildergalerie/documentakunstwerke/7000eichen_1000.jpeg (06.12.2012).

Abb. 126: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 73.

Abb. 127: Feuerstein 1988

Günther Feuerstein, Visionäre Architektur. Wien 1958/1988, Berlin 1988, S. 174.

Abb. 128: Terzic 2005

Mario Terzic, Ringstrasse, 2005, in: Mario Terzic. Garden Projects, URL:
http://www.marioterzic.com/prj_ps/ps17/1.jpg (06.12.2012).

Abb. 129: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt?
Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 62.

Abb. 130: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt?
Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 67.

Abb. 131: Leidl/Matt/Kunst im öffentlichen Raum GmbH 2009

Bettina Leidl (Hg.)/Gerald Matt (Hg.)/Kunst im öffentlichen Raum GmbH (Hg.), Wem gehört die Stadt?
Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968, Wien 2009, S. 69.

Abb. 132: Architekturzentrum Wien 2010?

Architekturzentrum Wien (Hg.), Hintergrund 48. Platz da!, Wien 2010, S. 20.

APPENDIX

Liste Wiener Architekt*Innen³⁷²

000y0 (Böhm Georg, Haydn Florian)	www.000y0.at
<i>Hirnsegel #7</i> (Wien 1995), <i>Wahre Werte</i> (Wien 2005), <i>Deportierte Nachbar</i> (Wien 2007), <i>Urban Catalyst</i> (Wien, 2007)	
1000+1 Free (Gabriele Kaiser)	www.nextroom.at/actor.php?id=4375
<i>Ginger</i> (Wien 2001)	
Achhorner Peter	www.nextroom.at/actor.php?id=18308
<i>Das Führerzimmer. Ein Wiener Denkmal</i> (Wien 2006)	
AllesWirdGut Architektur ZT GmbH (Marth Andreas, Passler Friedrich, Spiegl Herwig, Waldner Christian, Hora Ingrid [bis 2002])	www.alleswirdgut.cc
<i>VISION – 3d city</i> (Wien 1998), <i>ClipOn Balkon</i> (Wien 1998), <i>turnON</i> (Überall & Nirgends 1999), <i>MEGA Ausstellungsbeitrag</i> (Wien 2002), <i>VIA – Ausstellungsinstallation</i> (Venedig 2004)	
ARCHITEKTEN TILLNER & WILLINGER ZT GmbH (Tillner Silja, Willinger Alfred)	www.tw-arch.at
<i>Kubus Export der Transparente Raum</i> (Wien, 2001)	
Arquitectos ZT Gesellschaft Spath & Co KEG (Pretterhofer Adelheid, Spath Dieter)	www.arquitectos.at
<i>PP Performative Planung</i> (Wien 2009), <i>Raumschnitt</i> (Gosdorf 2008), <i>GU</i> (Seiersberg 2005), <i>Servant</i> (Wien 2004)	
Auböck Maria	www.auboeck-karasz.at
<i>Temporary Passage Vienna</i> (Wien 2003)	
Berthold Manfred	www.urbanfish.net
<i>megaDIWAN</i> (Wien 2002)	
bindermayer (Binder Corina, Mayer Suse)	www.bindermayer.at
<i>Ironisches Archiv</i> (Wien 2009)	
BKK-3 ARCHITEKTUR ZT GMBH (Eichler Christoph, Graf Kerstin, Jargstorff Normann, Krischmann Tina, Menz Julia, Nieswand Jan, Oleksy Magda, Rödl Renate, Schilder Frank, Summitsch Franz, Wegmann Jennifer, Winter Johann [BKK-2], Zapletal Josef)	www.bkk-3.com
<i>Grasshopper</i> (Wien 2004)	
BUSarchitektur ZT GmbH (Lalics Rainer, Spinadel Laura P.)	www.busarchitektur.com
<i>Urban Unconscious</i> (Wien 2003)	

³⁷² Vorliegende Liste führt sämtliche aufgefundenen Arbeiten im Feld der zeitgenössischen Rauminstallationen und Rauminterventionen in Wien an. Grau hinterlegte Arbeiten sind vor den 1990er Jahren entstanden.

BWM Architekten und Partner (Bernard Erich, Moser Johann, Walten Daniela)	www.bwm.at
<i>Rettet das Niemandsland</i> (Wien 2004)	
Caramel architekten zt gmbh (Aspetsberger Ulrich, Haller Martin, Katherl Günter)	www.caramel.at
<i>MEGA Ausstellung</i> (Wien 2002), <i>Heiße Luft</i> (Wien 2002), <i>Steuerbare Regenwolke</i> (Wien 2004), <i>Rauminstallation artbits</i> (Wien 2004)	
Chalabi Architekten und Partner ZT GmbH (Chalabi Talik)	www.chalabi.at
<i>White Darkness</i> (Madrid 2001), <i>Txalaparta</i> (Madrid 2001), <i>Architectural Object</i> (Valencia 2008), <i>Eat Art</i> (Wien 2006)	
Coop Himmelb(l)au (Dreibholz W., Prix W. D., Swiczinsky H.)	www.coop-himmelblau.at
<i>Urban Fictions</i> (Wien 1967), <i>Villa Rosa</i> (Wien 1968), <i>The Cloud</i> (Wien 1968), <i>Astro Balloon</i> (Wien 1969), <i>The White Suit</i> (Wien 1969), <i>Soul Flipper</i> (Wien 1969), <i>Action Circus</i> (Wien 1970), <i>Hard Space</i> (Wien Schwechat 1970), <i>Soft Space</i> (Wien 1970), <i>City Soccer</i> (Wien 1971), <i>Restless Sphere</i> (Basel 1971), <i>Holiday Box</i> (Wien 1973), <i>The House With The Flying Roof</i> (London 1973), <i>Small Paradise "Beach" – Small Cloud Scene</i> (Wien 1974), <i>Large Cloud Scene</i> (Supersommer, Wien 1976), <i>Flammenflügel</i> (Graz 1980), <i>Architecture Is Now</i> (Stuttgart 1982), <i>The Skin Of This City</i> (Berlin 1982), <i>Folly #6</i> (Osaka 1989), <i>Paradise Cage</i> (Los Angeles 1996), <i>Feedback Space – Astro Balloon 1969 Revisited</i> (Venedig 2008)	
Denkinger Bernhard	www.denkinger.at
<i>MEGA Ausstellungsbeitrag</i> (Wien 2002)	
design.build (Peter Fattinger)	www.design-build.at
<i>Pierhouse</i> (Rotterdam 2000), <i>Pontoon expo02</i> (Biel 2002), <i>SELFWARE.surface</i> (Graz 2003), <i>add. on 20 höhenmeter</i> (Wien 2005), <i>Pneuland</i> (Berndorf 2006), <i>BELLEVUE – Das gelbe Haus</i> (Linz 2009), <i>DEJA- VU. EINE TEMPORÄRE BÜHNE</i> (Linz 2011)	
Dolezalek Ivo	www.idp-architektur.com
<i>Homo Foul</i> (Wien 2008)	
Eiblmayr Judith	www.eiblmayr.at
<i>MEGA</i> (Wien 2002)	
Eichinger Gregor	www.eichingeroffices.com/
<i>Biennale</i> (Venedig 2006), <i>XXX Parties</i> (Wien 1992-2000)	
eisvogel. (Bayer Katharina, Scharmitzer Monika, Sperger Wolfgang, Steger Bernhard, Zilker Markus)	www.eisvogel.cc
<i>Kommunikationsnotstand</i> (o.O. 2004)	
ex.it-architektur (Schmid Sebastian)	www.exit-architektur.net
<i>UPgrading</i> (Projektstudie, Wien 2010)	

feld72 architekten zt gmbh (Fleith Anne-Catherine, Obrist Michael, Paintner Mario, Scheich Richard, Zoderer Peter) www.feld72.at

CT-map (Wien 2001), *rent a hitchhiker* (Rotterdam 2002), *Toronto Barbecue* (Wien 2002), *du findest stadt* (Wien bis New York 2002), *STAUkit* (Rotterdam 2003), *FILEkit* (Rotterdam 2003), *public parameters* (Venedig 2004), *Donaukanalschein* (Wien 2004), *48N13 16E20* (Wien 2004), *servus* (Wien 2004), *Million Donkey Hotel* (Prata Sannita 2005), *architektenSTRICH* (Wien 2005), *PublicTrailer* (London, Mailand, Shenzhen, Hongkong, Wien, ab 2009)

Feuerstein Günther

Fuller Kugel mit Studierenden der TH (Wien 1965), *Dismantling architecture, consumed by fire mit Studierenden der TH* (Wien 1966), *Experimental Design mit Studierenden der TH* (Wien 1966), *Betonschale mit Studierenden der TH* (Wien 1966/67),

frank, riever. (Frank Siegfried, Riever Michael) www.frank-rieper.at

SELFWARE.surface (Graz 2003), *add on. 20 Höhenmeter* (Wien 2005), *SCHAUHAUS* (Graz 2009), *BELLEVUE. Das gelbe Haus* (Linz 2009)

Freimüller-Söllinger Architektur ZT GmbH www.freimueller-soellinger.at
(Freimüller-Söllinger Regina)

Or udud (Wien 2006), *Lexikon Projekt* (St. Pölten 1998)

Froetscher Lichtenwagner (Frötscher Willi, Lichtenwagner Christian) www.froetscherlichtenwagner.at

Ornamentvorhang (Wien 2008), *Ornamentplatte* (Paasdorf 2000)

GABU Heindl Architektur (Heindl Gabu) www.gabuheindl.at

Compact fitting (Wien 2012), *City* (Brno 2011), *Draussen im Gefaengnis* (Krems 2011), *Östereich Pavillon* (Venedig 2009), *Der Bau. Unter Uns* (Linz 2009), *PARK_OUR_PARK* (St. Pölten 2009), *Architektur 24/7* (Graz 2007)

gaupenraub +/- (Hagner Alexander, Schartner Ulrike) www.gaupenraub.net

StahlBETONung (Wien 2002)

Gerngross Heidulf www.nextroom.at/actor.php?id=4096

Tonmonument (Graz 1979), *Capella Bianca* (Venedig 2002), *Niemand्सland* (Wien 2004)

grundstein (Prieler Irene, Wildmann Michael) www.grundstein.cc

The Pigeonrey (Wien 2006), *Anarche Territorialisierung* (Wien 2005), *Supernatural* (Los Angeles 1999/Wien 2000), *Syncretism without Paradigm* (Wien o.J.)

GUM

Gummilandschaft (Wien 1969),

Haus-Rucker-Co www.ortner.at

Ballon für Zwei (Wien 1967), *Mind Expander* (Wien 1967), *Gelbes Herz* (Wien 1968), *Gruß an die Mondfahrer* (Wien 1969), *Vanilla Future* (Wien 1969), *Riesenbillard* (Wien 1970), *Live* (Wien 1970), *Gehschule* (Wien 1971), *Wegweiser* (Nürnberg 1971), *Big Piano* (o.O. 1971), *Cover Haus Lange* (Krefeld 1971), *Oase Nr. 7* (Kassel 1972), *Wellenwiese* (Bonn 1974/76), *Schräge Ebene* (Wien 1976), *Rahmenbau* (Kassel 1977), *Nike* (Linz 1977)

heri&salli (Saller Josef, Wolfmayr Herbert)	www.heriundsalli.com
<i>Raumverschlag</i> (Linz, o.J.), <i>Ordnungsimplantat</i> (Salzburg 2003), <i>Echte fehler</i> (Bischofshofen 2004), <i>Zeit.Punkt</i> (Wien 2004), <i>AustriArchitektur</i> (Berlin 2005), <i>Architektursport</i> (Graz 2006), <i>Begriffsschleuse</i> (Kassel 2007), <i>Raeumliche Waage</i> (Wien 2008)	
Herzig Thomas	www.pneumocell.com
<i>Changing Strategies</i> (Wien 2006)	
Herzog Kornelia	www.lostinarchitecture.at
<i>Luxury Blue</i> (Wien 2012), <i>Stadtkoje mit Aussicht</i> (Wien 2011)	
Hollein Hans	
<i>Architekturpille</i> (Wien 1967), <i>Pneumatic Structures</i> (Wien 1967), <i>Svobodair mit Peter Noever</i> (Wien 1968), <i>Mobile Office</i> (Wien 1969), <i>Leben und Tod</i> (Venedig 1972),	
Hristova Hristina	www.hristova.at
<i>Spaceinventor</i> (Wien 2006)	
Jadric Architektur ZT GmbH (Jadric Mladen)	www.jadricarchitects.com / www.urbanfish.net
<i>Sarajevo Crossing</i> (Sarajevo 1995), <i>megaDIWAN</i> (Wien 2002)	
Kiesler Frederick	
<i>Endless House</i> (Wien/New York 1953/59)	
MEGATABS architektur (Daniel Hora, Marianna Milioni)	www.megatabs.com
<i>.ich</i> (Wien 2005), <i>.a21</i> (Wien 2008)	
Missing Link	
<i>Der Pulk</i> (Wien 1972)	
moment-home (Markus Swittalek, Monika Zacherl)	www.moment-home.com
<i>Villas – Wienerwald</i> (Wien 2007)	
Mooshammer Helge	www.thinkarchitecture.net
<i>Temporary Zones</i> (Wien 2008), <i>Cruisescaples</i> (NY 2002)	
Mostböck Martin	www.martin-mostboeck.com
<i>Best friends chair</i> (Wien 2011)	
Mühlbacher Marschalek (Marschalek Viktor, Mühlbacher Ralf)	www.muehlbacher-marschalek.com
<i>Ausstellungsbeitrag MEGA</i> (Wien 2002)	
nonconform architektur vor ort ZT KG (Dietmar Gulle, Roland Gruber, Peter Nageler, Caren Ohrhallinger)	www.nonconform.at
<i>ElektroViaGram</i> (Venedig 2004), <i>Kurze Nacht der Stadterneuerung</i> (Wien 2004), <i>CAT Wien Mitte</i> (Wien 2003), <i>MEGA</i> (Wien 2002), <i>Hängende Autos</i> (St. Pölten 2001)	
PAUHOF	www.pauhof.at
<i>Biennale</i> (Venedig 2008), <i>Bösendorferstraße 10</i> (Wien 2000)	

Pichler & Traupmann Architekten ZT GmbH (Pichler Christoph, Traupmann Johann)	www.pxt.at
<i>Malina 1, Malina 2, Malina 3</i> (Wien 2000-2002)	
pichler architekt(en) (Günter Pichler)	www.pichlerarchitekten.at
<i>Ponton</i> (Wien 2002)	
Pichler Walter	www.nextroom.at/actor.php?id=215&inc=bauwerk
<i>Small Room</i> (Wien 1967), <i>Portable living room</i> (Wien 1967), <i>Procession with a shrine</i> (Wien 1970), <i>Model of a good relationship between man and woman</i> (Wien 1971), <i>Description of itinerary</i> (Wien 1971), <i>Bed</i> (1971)	
pla.net architects ZT GmbH (Abel Gerhard, Sauermann Silvia, Martin Püringer, Paul Linsberger)	www.architects-pla.net
<i>Raumadapter</i> (Wien 2005)	
PPAG architects ZT GmbH (Poduschka Hans Georg, Popelka Annemarie)	www.ppag.at
<i>Winter im MQ</i> (Wien 2011-2012), <i>Fahrradständer MQ</i> (Wien 2010), <i>Wohnen am Park – Kunst im Bau</i> (Wien 2009)	
Prochazka Elsa	www.prochazka.at
<i>Watch out</i> (Linz 2002), <i>Kunstplatz Karlsplatz</i> (Wien 1999), <i>Survival Kit for ghosts</i> (Venedig 1996), <i>Fremdgänge</i> (Wien 1995)	
propeller z (Leinfellner Kriso, Korkut Akkalay, Philipp Tschofen, Carmen Wiederin, Kabru)	www.propellerz.at
<i>EZE</i> (Wien 2009), <i>Lebt und Arbeit in Wien II</i> (Wien 2005), <i>Wutzler</i> (Wien 2003), <i>Archilab</i> (Orleans 2002), <i>Latent Utopios</i> (Graz 2002), <i>i:spy</i> (Wien 2000), <i>Stealing Eyeballs</i> (Wien 2001), <i>Gorufu Renshujo</i> (Wien 2001), <i>MQ Projektor</i> (Wien 2000), <i>Leuchtspeicher</i> (Wolkersdorf 1998)	
querkraft architekten zt gmbh (Jakob Dunkl, Gerd Erhardt, Peter Sapp, Michael Zinner (bis 2004))	www.querkraft.at
<i>KH den fuß in der tür</i> (Wien künstlerhaus 2000), <i>MQ kunstinstallation</i> (Wien 1999)	
RAHM Architekten ZT-KG (Froschauer Robert, Holler Marie-Theres, Musil Ursula, Schartner Hans, Adele J. Gindlstrasser)	www.rahmarchitekten.at
<i>bahnorama</i> (Wien 2010), <i>PLATZebo</i> (Wien 2006)	
Rataplan- Architektur ZT GmbH (Susanne Höhdorf, Gerhard Huber, Martina Schöberl, Rudolf Fritz, Friedl Winkler)	www.rataplan.at
<i>Kanalfernsehen</i> (Wien 2001), <i>Vogelfrei</i> (Wien 2000)	
Salz der Erde	
<i>Metro</i> (Wien 1970), <i>Aktion Payerbach</i> (Payerbach 1970), <i>Schöner Wohnen</i> (Wien 1972),	
Sammerstreeruwitz (Karoline Streeruwitz, Florian Sammer)	www.sammerstreeruwitz.at
<i>die perser</i> (Wien 2006)	

Schlegel Eva	www.evaschlegel.com
<i>Höhenrausch</i> (Linz 2011), <i>In Between</i> (Wien 2010), <i>Brauerei Liesing</i> (Wien 2008), <i>Installation</i> (Wien Seession 2005), <i>NIG WIEN</i> (Wien 2003), ...	
Schrammel Claudia	www.bsarchitekten.at
<i>space</i> (Wien 1996)	
Schuberth & Schuberth (Schuberth Gregor, Johann Schuberth)	www.schuberthundschuberth.at
<i>Sprechende Fenster</i> (Wien 2011/12), <i>Picknick am Wegesrand</i> (Wien 2010), <i>Die Zelle</i> (Wien 2008)	
Schuller Heinrich	www.atos.at
<i>Move out</i> (Wien 2002)	
Six & Petritsch (Nicole Six, Paul Petritsch)	www.nextroom.at/actor.php?id=17652
<i>Atlas</i> (Wien 2010), <i>Räumliche Maßnahme</i> (Wien 2003)	
SPUTNIC (Norbert Steiner)	www.sputnic.at
<i>Installation mit Zobernig</i> (Leipzig 2008), <i>Das Auge des Museums</i> (Wien 2006), <i>Installation Tate</i> (London 2006), <i>Raumkomposition MAK</i> (Wien 2001), <i>Ferstelstiege</i> (Wien 2001), <i>Installation Wagrain</i> (Wagrain 2001)	
Stadtgut Architekten ZT KG (Biack Herwig, Westhausser Nikolaus, Westhausser-Aschauer Valerie)	www.stadtgut.com
<i>Freiheit no 1</i> (St. Pölten 2002), <i>Megaherz</i> (Wien 2002)	
Stattmann Klaus	www.splus.at
<i>A.R.S.A. #1</i> (Wien 2010), <i>Zwischenraum</i> (Mistelbach 2003), <i>Riff Wien</i> (Wien 2003), <i>Lastverteiler & Präturminator</i> (Wien 2003)	
Steixner Gerhard	www.steixner.com
<i>"vom nutzen der architektur"</i> (Wien 2006), <i>"wörterbuch der redensarten"</i> (Wien 1999), <i>Public Space</i> (Wien Hofburg 1997)	
Stummerer Sonja	www.honeyandbunny.com
<i>JOBS</i> (Wien 2005)	
SUE ARCHITEKTEN ZT KG (Christian Ambos, Michael Anhammer, Harald Höller)	www.sue-architekten.at
<i>Spielfeld</i> (Wien o.J.)	
Superreal (Arnim Dold, Christian Hasenauer)	www.superreal.at
<i>MEGA</i> (Wien 2002)	
SWAP ARCHITEKTEN ZT GMBH (Georg Unterhohenwarter, Rainer Maria Froehlich, Christoph Falkner, Thomas Grasl)	www.swap-zt.com
<i>Swap-der raum bin ich</i> (Wien 2000/01)	
t-hoch-n Ziviltechniker GmbH (Gerhard Binder, Peter Wiesinger, Andreas Pichler)	www.t-hoch-n.com
<i>f.e.a. würfel</i> (Wien 2006)	

Tarnai Titusz	www.titusztarnai.com
<i>2 or 3 things added</i> (Wien 2010)	
the next ENTERprise – architects ZT GmbH (Ernst J. Fuchs, Marie-Therese Harnoncourt, Paul Vabitsch)	www.thenextenterprise.at
<i>Die lebendige Stadt</i> (Wien, Wien Museum 2011), <i>Sammlung als Aleph</i> (Graz, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary 2007), <i>Trinkbrunnen</i> (St. Pölten 2003), <i>Audiolounge</i> (Wien Secession 2002), <i>Stadtwind</i> (Wien 2000), <i>Blindgänger</i> (Hof am Leithaberge 2000)	
the POOR BOYS ENTERPRISE (Ernst J. Fuchs, Marie-Therese Harnoncourt, Florian Haydn 1994-2000)	www.000y0.at / www.thenextenterprise.at
<i>Construction Sounds</i> (Wien 1998), <i>Hirnsegel Nr. 7</i> (Wien 1995), <i>Die Beute Stadt. 97 Stühle</i> (Wien/New York 1995)	
Transbanana (Margarethe Mueller, Walter Kletzl, Gerhard Sagerer)	www.transbanana.com
<i>Imaginäre Hausführungen</i> (Arnfels 2007), <i>Celebration Rocket</i> (Gorizia/Nova Gorica 2000/01), <i>Super 8</i> (Gorizia/Nova Gorica 1998), <i>F 90</i> (Graz 1998), <i>Städteroulette</i> (Graz 1996)	
transparadiso ZT KG (Holub Barbara, Rajakovic Paul)	www.transparadiso.com
<i>Commons kommen nach Liezen</i> (Liezen 2011), <i>Wiederaufbau!</i> (Berlin 2009), <i>Uitzicht op!</i> (Amsterdam 2009), <i>Ganz nah so fern</i> (Wien 2008), <i>Ish bin ein</i> (Wien 2007), <i>Parapölt</i> (St. Pölten 2006/07), <i>Wunschfreischaltung_schlüsselfertig</i> (Salzburg 2005), <i>Geschlossene Gesellschaft</i> (Wien MAK 2005), <i>Seine Evidenz</i> (Wien 2004), <i>Indikatormobil</i> (o.O. 2004), <i>deseo urbano</i> (Valparaíso 2000/01), <i>Agentur: paratransdiso</i> (Wien 2000)	
vana-architekten (Gerhard Vana, Karin Müller-Reineke)	www.vana-architekten.at
<i>xxxYx-Box</i> (Wien 2005), <i>KunstKanal</i> (Wien 1996)	
Veit-Aschenbrenner Architekten (Aschenbrenner Oliver, Veit-Aschenbrenner Susanne)	www.vaarchitekten.com
<i>Vienna Wine Line</i> (Wien 2009), <i>Air Base</i> (Wien 2007), <i>WienMozart</i> (Wien 2006), <i>Sprachspielhörang</i> (Wien 2005)	
VMA & Partner ZT-GmbH	www.veech-vma.com
<i>Latent Utopias</i> (Graz 2002/03), <i>Global Tools</i> (Wien 2001), <i>Sprachpavillon</i> (Wien 2000/01)	
von Klot Sandrine	www.svk-architecture.at
<i>The Big Perch mit Martin Walde/Ernst Trawöger</i> (Bozen 2002), <i>Backprojection</i> (Linz 2001), <i>Avalon</i> (Wien 2001), <i>the sunburned gummibear on the internet</i> (Düren 1998)	
Wolff-Plottegg Manfred	plottegg.tuwien.ac.at
<i>Web of Life</i> (Karlsruhe 2001)	
x architekten Arch. DI Bettina Brunner Ziviltechniker KG (Kasik Rainer)	www.xarchitekten.at
<i>SOHO Ottakring</i> (Wien 2007), <i>Biennale Bude</i> (Venedig 2004), <i>Peeping Tom</i> (Wien 2000)	

ZÜND-UP (Huber Timo, Mayer Bertram, Pühringer
Michael, Simböck Hermann)

www.zuend-up.com

The Great Vienna Auto-Expander (Wien 1969), *Aktion Linz* (1969), *ZÜND-UP-Triptychon* (Wien 1969), *Circus* (Wien 1970), *ZÜND-UP ... stirbt noch lange nicht* (Linz 1999), *mega: manifeste der anmaßung* (Wien 2002)

Interviews

Interview: fatter, orso, rieper

Auszüge aus einem Gespräch der Autorin mit Michael Rieper. Wien, am 20.11.2012.

BG: In meiner Diplomarbeit behandle ich euer Projekt *add on. 20 höhenmeter*. Magst du mir dazu etwas erzählen? Beziehungsweise habe ich auch ein Kategorisierungsmodell für Rauminstallationen und Rauminterventionen vorgeschlagen. Eine dieser Kategorien nennt sich 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Außenraum außerhalb eines institutionellen Rahmens'. *add on* habe ich dieser Kategorie zugeordnet, da es eines der ersten großen von der KÖR verwirklichten Projekte darstellt. Ganz klar ist *add on* auch ein partizipatorisches Projekt, inwiefern spielte der soziale Gedanke bei der Entwicklung von *add on* mit? Gibt es Vorbilder?

MR: Es war immer so, dass man den musealen Raum verlassen und in der Öffentlichkeit arbeiten wollte, um auch Hinz und Kunz, sowie Passanten, und nicht nur das Kunstpublikum anzusprechen. Sondern auch Anrainer, die dort zufällig wohnen oder sich dort in der Gegend befinden. Das war schon ganz wichtig, weil das elitäre Kunst- und Architekturverständnis über einen bestimmten Bildungsgrad kaum hinaus kommt. Bei *add on* wurde mit dem Trick der Attraktion und des Hinaufgehens Neugierde für etwas erweckt, das man eigentlich nicht kennt. Es erstmal eine gut gemeinte Absicht, dass man diese Barriere des Kulturverständnisses überschreiten will, aber es kann nur passieren, wenn es trickreich ist. Das heißt ich muss für die jeweilige Zielgruppe nicht nur das Hinaufgehen räumlicher Natur anbieten, sondern ich brauche dann auch entsprechendes Programm. Wie sich bei *add on* relativ schnell herausgestellt hat, hat ein Programm bei einer solchen interkulturellen begehbaren Skulptur mit Essen und Trinken zu tun. Das Kochen ist ein Elementarprogramm. Aus dem Grund gab es dann zum Beispiel am Dachgeschoss einen Kaffeeautomaten. Weil sich bei anderen Projekten immer wieder gezeigt hat, dass sich in dem Augenblick, wenn Menschen etwas zu essen bekommen, oder sich etwas zum Essen kaufen können, oder sich Essen und Trinken auch selber zubereiten können, Interaktion und Kommunikation entsteht. Am Wallensteinplatz wurde bei *add on* gekocht. Das sind lauter Dinge, die man unter normalen Umständen nicht darf, doch aber möglich waren, weil wir uns bei dem Projekt mit viel List und Tücke an gesetzlichen Bestimmungen vorbeigeschwindelt haben.

Man könnte sagen, heute geht das aber nicht mehr.

Stimmt nicht.

Heute gibt es einfach neue Tricks, wie ich mich an manchen Dingen vorbeischwindeln kann. Aber dieses Kochen und eigentlich auch das Wohnen am Platz, denn bis zu acht Personen konnten gleichzeitig dort nächtigen, das waren lauter Dinge, die für das Überleben der Skulptur essentiell waren, weil sie nie allein gelassen wurde. Sie wurde 24 Stunden am Tag betreut, gepflegt, bespielt, benutzt. Durch diese ständige Benutzung, sowohl von Mitarbeitern, Akteuren, als auch von vorbeikommenden Passanten, entsteht dieses ständige Funktionieren, das bei einer unbespielten Skulptur, die man nur beobachtet und anschaut, nicht hat. Jetzt kann man noch eine Ebene weitergehen und sagen, dass das Programm Essen, Trinken und Kochen auch noch zu wenig ist. Man will jetzt auch noch den kulturellen, den künstlerischen, den architekturtheoretischen Zugang verdichten. Darum gab es zudem ein Programm, wo es jeden Tag ein bis zwei Veranstaltungspunkte gab. Teilweise mit keinen Zuschauern/Zuhörern, teilweise mit zehn Zuhörern/Zuschauern und teilweise mit 200. Das hängt natürlich sehr stark davon ab, was das für Programme sind. Es gab dann im Erdgeschoss in einem Container eine Miniaturgalerie, es gab dies Eingangssituation, wo immer jemand gesessen hat, der den Besuchern auch gesagt hat, was an diesem Tag passieren wird. (Heute kocht noch jemand; oder jemand spielt seine Lieblingsplatten vor; im Bereich der Artist-in-Residence-Module ist heute der Künstler zu Gast und zeigt seine Arbeit im öffentlichen Raum). Dadurch wurde *add on* auch immer wieder vorgeworfen, es sei nicht Fisch und nicht Fleisch. Es hatte keine Berührungspunkte zum Mainstream oder zur Popkultur und auf der anderen Seite auch keine Berührungspunkte zu den absurdesten, komplexesten, unverständlichen, künstlerischen Konzepten.

BG: Florian Haydn hat diesbezüglich auch in seinem Buch 'Temporäre Räume' *add on* in einem Zug mit dem Stadtmarketing genannt. Er hat *add on* dahingehend kritisiert, dass Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekte, Teil des Wiener Stadtmarketings geworden sind. Wie gehst du mit derartiger Kritik um?

MR: *add on* war ja 2005. Dann ist diese Form des Stadtmarketings seither genau einmal passiert und nie mehr wieder. Für den zweiten Bezirk und für den Wallensteinplatz war das schon auch Attraktivierung eines Platzes/einer Gegend. Der Platz wurde umgebaut, hat aber durch den Umbau keine breitere Öffentlichkeit erreicht. Erst mit *add on* hat der Platz mehr zu leben begonnen und lustigerweise auch nachher. *add on* oder

auch *BELLEVUE. Das gelbe Haus*, in Linz bei der Kulturhauptstadt 2009, haben einen Unterhaltungsfaktor. Jetzt kann man aber sagen, Unterhaltung kann auf unterschiedlichen Niveaus stattfinden. Bei *add on* gab es eben Veranstaltungen, die waren echte Populärkultur bei freiem Eintritt und das ist dann schon wie ein kurzfristiges Stadtfest. Ich finde das dann, wenn das Stadtfest eine begehbare Skulptur ist, schon ok. Ich habe damit kein Problem, dass Florian Haydn und auch andere uns vorgeworfen haben, es wäre zu seicht.

BG: Zu seicht?

MR: Naja, das ist schon Belustigung. Zu wenig unter der Diskursschiene geführt. *add on* war präsent, für den Einen mehr oder weniger, uns war es aber wichtig, unsere eigene Klientel zu verlassen. Wir wollten Otto Normalverbraucher als Rezipienten haben, nicht nur Architektur-, Kultur- und Kunstpublikum.

BG: Zwei Punkte fallen jetzt auf. Spielt bei *add on* ein institutionskritischer Ansatz mit, wenn du meinst, dass das Verlassen eines musealen Kontexts und damit das Arbeiten in der Öffentlichkeit sehr wichtig für das Projekt waren? Und zweitens wie kommt es zum Wallensteinplatz? War der Platz eure Idee oder wurde er vom Kurator Roland Schöny, somit von der KÖR vorgeschlagen?

MR: Zur ersten Frage der Institutionskritik. Ich finde, dass es für jede Institution gut ist, wenn sie ab und zu vor die Tür geht. Wir waren damals keiner Institution angekoppelt. Wir haben, gemeinsam mit Veronika [Orso] und Peter [Fattinger], einfach Lust gehabt, ein Projekt, das 2003 in Graz bei der Kulturhauptstadt ebenfalls gemeinsam mit Studierenden entwickelt wurde, welches damals eine Fassade begebar machte, weiterzuentwickeln. Wir wussten einfach, dass das in Form eines Turmes gut funktionieren kann. Wir wollten das absichtlich nicht im Umfeld des MuseumsQuartiers machen, weil das MQ eh funktioniert, sondern irgendwo, wo das Kulturpublikum nicht so präsent ist. Obwohl am Wallensteinplatz gibt es ja auch zwei kleine Veranstaltungsorte, das Vindobona, als Kabarettlokal, und noch einen Club, das Shelter. Der zweite Bezirk wurde von Roland Schöny als Idee eingebracht. Schon in der Vorkonzeption, mit der Frage ob wir etwas dagegen hätten, weil es dort einen vernünftigen Kontakt zum Bezirksvorsteher gab. Der erste Bezirk war ausgeschieden. Der vierte Bezirk ebenso. Der Karlsplatz war auch ausgeschieden. Weil man eigentlich aus den kulturell eh schon intensiv bespielten Gegenden hinausgehen wollte. Und das wollten auch wir.

Nochmal zur Institutionskritik. Ich finde es einfach wichtig, dass unter einer Wahrung einer bestimmten Qualität verschiedene Gruppen auch außerhalb einer Institution die Möglichkeit haben, ihre Arbeiten zu machen und auch budgetiert werden. Gleichzeitig ist das auch ein sehr gefährliches Ding. Denn die Qualitäten der Arbeiten die gemacht werden, sind natürlich auch sehr unterschiedlich. Ich finde Arbeiten, die im öffentlichen Raum durchgeführt werden, müssen qualitativ allumfassend hoch sein. Sonst kann man sie vergessen! Sonst machen sie keinen Sinn. Sie tauchen dann einfach auf und verschwinden wieder. Das ist auch eine Kritik, die ich selber an *add on* und an *BELLEVUE. Dem gelben Haus* habe, dass die Nachhaltigkeit, also das was außer einer Publikation, Videos und Texten übrigbleibt, schon sehr gering ist.

BG: Jetzt schreibt ihr aber auch selbst in eurem Katalog, wie auch andere, beispielsweise Elke Krasny, dass gerade das temporäre Moment für das intensive Wahrnehmen so wichtig ist. In dem Sinn betrachte ich diese Arbeiten auch. Die Erinnerung bleibt.

MR: Ja, das ist schon so. Für alle, die mitgewirkt haben. Bei diesen Projekten machen wir, wenn sie dann stattfinden, nichts anderes nebenbei, weil wir sie eben 24 Stunden bespielen. Es war auch immer einer von uns Dreien dort. Das betrifft *BELLEVUE* genauso wie *add on*. Das ist für das Funktionieren und die Identität der Projekte sehr wichtig. Wir würden nie auf die Idee kommen, das Ding zu bauen, hinzustellen und von jemandem Fremden bespielen zu lassen. Ich finde einfach, dass neben dem Entwurf vor allem das Bespielen ganz wichtig ist. Miteinander!

Der Moment ist deswegen so wichtig, die Intensität für alle Beteiligten deshalb so hoch. Wir wurden beispielsweise mehrfach gebeten, *BELLEVUE* in Linz stehen zu lassen. Das wollten wir nicht. Weil in dem Augenblick, in dem wir weg sind, verkommt es. Also, lieber drei Monate intensiv und dann wieder vorbei, als vier Jahre halb. Es gibt einfach Dinge, wie den Zirkus, den gibt es auch nicht immer. Der kommt und fährt. Und ab und zu kommt er dann wieder. Beim *gelben Haus* hat es dann ein Nachprojekt gegeben, das zwar kleiner war, aber auch funktioniert hat, es hieß *DEJA VU*.

BG: Glaubst du, dass das temporäre Erleben ein bestimmtes österreichisches Phänomen ist? Weil ich stelle in meiner Arbeit die These auf, dass angefangen mit den Fest- und Triumphzügen des Barock eine sehr lange Tradition solcher Events im öffentlichen Raum Wiens aufzuzeigen ist.

MR: Das ist ein sehr schöner Gedanke. Auf den sind wir selber noch nicht gekommen. Aber es stimmt. Es gibt da die Prozessionen von Seiten der Kirche, wobei Österreich für mich kein Land ist, das dafür typisch wäre, dass Dinge im öffentlichen Raum passieren, außer Prozessionen wie zum Beispiel zu Fronleichnam. Eigentlich auch Begräbnisse im Dorf, am Land, die das Tragen des Sarges beinhalten. Wir haben uns noch

nie in dieser Tradition gesehen. Aber ich finde, das ist eine lustige Überlegung. Die macht schon Sinn. Das macht auch Spaß, das Ganze von der Seite zu sehen. Ob das jetzt typisch österreichisch ist? Es gibt viele temporäre Dinge, wenn man sich zum Beispiel die Tourismusschiene anschaut. Lignano und Caorle beginnen im Frühling und hören im Herbst wieder auf. Wobei es schon interessant ist, mit welchem Engagement ich in der Lage bin, solche Interventionen zu etwas Permanentem zu machen.

BG: Ein weiterer Punkt, der mir bei der Betrachtung von *add on* stark ins Auge sticht, ist das Gedankengut Günther Feuersteins. Habt ihr Texte von ihm, oder generell die drei Wiener Manifeste gelesen? Es wirkt fast wie eine praktische Umsetzung dieser Theorien. Wenn Feuerstein beispielsweise inzidente Architektur als "*dynamische, sich verändernde, Vorgänge aufweisende*" beschreibt, ist das ja genau das, was *add on* ausmacht?

MR: Ja das wäre auch unsere Lieblingsidee gewesen, dass an diesem Teil die ganze Zeit über weitergebaut wird. Das ist aber so schwer machbar. Am Anfang war es ein bisschen so, weil man zu spät fertig geworden ist und am Ende hat man dann abzubauen begonnen. Aber die Starrheit eines Gebäudes aufzulösen lag schon in der Intention von *add on*. Und es ging auch darum, diesen Unterschied zu den umgebenden Gebäuden zu haben, dass man auch Hineinschauen kann. Das es keine Fassade im klassischen Sinn gibt. Das Gebäude sollte transparent sein. Es war uns ganz wichtig, dass man sieht, was Drinnen passiert. Damit verbunden war es auch wichtig, die Möglichkeit zu haben, von oben auf die rundherumliegenden Gebäude zu schauen. Das hat allerdings kurzfristig zu einem kleinen Eklat geführt, da wir oben ein Fernglas aufgestellt hatten. Eines dieser klassischen Tourismusferngläser, mit denen man die Umgebung beobachten kann. Man konnte natürlich auch in die Wohnungen vor Ort hineinschauen. Es gab ein, zwei Anrainer, die sich da vehement gewehrt haben, dass man in ihre Richtungen schauen konnte. Unser Ansatz war dann, mit jenen zu sprechen und ihnen zu erklären, dass es so etwas wie einen Vorhang gibt, wenn sie wirklich davor Angst haben, dass sie genau beobachtet werden. Letztendlich ist die Geschichte nach der anfänglich kurzen Aufregung verebht. Aber es ist schon so, dass es uns wichtig war, dass man uns und alles, was in *add on* passiert beobachten kann und von *add on* aus den Anderen zuzuschauen, was diese hinter ihren Fassaden so machen. Im weiteren Sinn haben wir somit auf das Feuerstein'sche Konstrukt reagiert, was uns im Moment der Konzeption aber nicht so klar war. Man kann auch sagen, dass das eine konzeptuelle, spielerische Herangehensweise ist. Peter und Veronika haben Modelle gebaut und dann sitzt man vor dem Modell und man hat sich überlegt was in dieser Ebene passieren könnte. Es wurde viel Energie hinein gesteckt, welche Funktionen man in *add on* implementieren könnte.

Im Erdgeschoss gab es dann eben den Infostand und den umgebauten Futtersilo von Peter. Dann gab es auch den Container als Galerie, der besser und schlechter funktioniert hat. Es ist auch ganz wichtig, wie bei allen Dingen die im öffentlichen Raum stattfinden, dass die Künstler, die man dazu einlädt, ganz gut überlegt sind. Manche, wie etwa David Moises mögen das ja, im öffentlichen Raum zu arbeiten und andere eignen sich dafür überhaupt nicht. Somit waren wir Kuratoren, Initiatoren, Architekten und Wirt gleichzeitig. Das reizt mich an der Totalverknüpfung, vom Entwurf und der Ausführung bis hin zum Wirtshausgespräch, wo man dann selber vermitteln muss.

BG: David Moises' Beitrag ist auch das einzige Projekt, das ich aus dem Artist-in-Residence Programm ausgesucht und näher besprochen habe.

MR: Er hatte diese Waschstraßenbürsten ja schon vorher. Das Whirlpool dahinter haben wir dann ergänzt. Das gab es bei ihm noch nicht. Das hat dann ja auch wunderbar funktioniert. Das ist so trivial einfach und gleichzeitig aber komplex genug, dass es als Arbeit bestehen kann und diese Zweckentfremdung ist schon ganz ok.

BG: Auch formal eignet es sich gut für meine Arbeit, da auch querkraft mit Waschstraßenbürsten einen Beitrag zur MEGA Ausstellung lieferten.

MR: In der bildenden Kunst findet man diese Dinge ja noch öfter. Weil sie einfach auch schöne Objekte sind und weil sie etwas Faszinierendes haben.

Ich war ja stehengeblieben bei den Ebenen und was jede Ebene für sich kann. Die Ebene 1 war quasi das Spielzimmer mit dem Fußballtisch und dem Musikzimmer (DJ Kapsel und Tonstudio), mit Blick auf den Platz. Eine Ebene höher kam bereits die Toilette, die ganz wichtig ist, weil sie gebraucht wird, dort muss jeder mal hin. Und auf der anderen Seite den Gastgarten mit Küche und allem Drum und Dran. Noch eine Ebene höher gab es eine Liegewiese, zum Hinlegen und Schauen, ein eher versteckter Bereich. Ganz oben gab es dann den Dachgarten mit einem Zierfischteich, wo das schrebergartenartige kokettiert angesprochen wurde und noch einmal zwei Meter höher das Kaffeehaus mit einem Kaffeeautomaten.

BG: Nicht zu vergessen die Brücke.

MR: Die Brücke zum Artist-in-Residence-Trakt, wo es im Erdgeschoss noch einmal eine Werkstatt beziehungsweise eine Galerie gab. Wo auch Constantin Luser eine wunderschöne Arbeit gemacht hat. Die auch sehr gut funktioniert hat. Er hat mit seinen drei Filzstiften, in seiner typischen Art, auf die Fassade beziehungsweise auf das weiße Netz gezeichnet. Das ist eine der wunderschönsten Irritationen, wenn man mit drei Stiften, noch dazu in Grün, Schwarz und Rot zeichnet, dann ist das ein Bild, das das Auge nicht fokussieren kann. Das erscheint dann unscharf. Man hat selbst das Gefühl, dass man schlecht sieht, weil es unscharf ist. Das habe ich fantastisch gefunden, in seiner Einfachheit. Welche Artist-in-Residence-Arbeit ist noch hängen geblieben, wenn man kurz drüber nachdenkt? Eigentlich eher wenige.

BG: Esther Stocker?

MR: Die Intervention von Esther Stocker war für das Projekt schon ganz wichtig. Das in einer Nacht- und Nebelaktion wirklich der Sockel in Schwarz-Weiß gestrichen wurde war super. Das war auch als Interaktion hervorragend.

add on ist zwischendurch auch besetzt worden, aber so minimalistisch, dass es beinahe nicht aufgefallen ist. Es gab irgendeine Demonstration und das Ende der Demonstration war dann das Beklettern von *add on*. Weil niemand von uns auf diese Besetzung reagiert hat, war es auch egal. Das Abschlusskonzert war schon ein Highlight.

BG: Austrofred.

MR: Austrofred war intensiv. Für die Klientel der Öffentlichkeit perfekt. Ein Queen-Zitat funktioniert generationsübergreifend bis hin zu den 60jährigen wunderbar. Er als Person hat da auf dieser Brücke stehend so gut funktioniert, in diesem Spannungsfeld von Performance, Musikdarbietung und Inszenierung, wie wenige andere Programme.

BG: Das spricht auch auf meine nächste Frage an. Alle künstlerischen Arbeiten, die dort umgesetzt wurden, kann man als ortsgebunden bzw. ortsspezifisch betrachten, weil sie ja immer mit der Skulptur interagiert haben. Ist aber auch *add on* an sich als ortsgebundene Arbeit zu verstehen, oder könnte *add on* deiner Meinung nach komplett gleich auch anderswo aufgebaut werden?

MR: *add on* ist eine platzgebundene Arbeit. Wobei, ich könnte sie auch an ein Haus anlehnen. Das wär meine größte Freude, wie schon beim Projekt in Graz. Das Haus bekommt dadurch eine zweite Haut und ich kann Außen wohnen, arbeiten und Dinge tun, ich kann aber auch nach Innen gehen. Deshalb ist *add on* gewissermaßen eine ortsgebundene Arbeit, wenngleich sie am Stephansplatz wahrscheinlich auch funktionieren würde. Sie hätte dann aber am Stephansplatz einige andere Spitzen bekommen, um gegen dieses monumentale Gebäude des Stephansdoms bestehen zu können. Somit hätte es *add on* einem leicht gemacht, auf andere Orte zu reagieren. Es ist aber nie passiert. Es gab zwar ganz viele Anfragen, es in kleinem oder im großen Ausmaß zu verwerten, aber es scheiterte dann letztendlich an den Kosten. Es braucht einfach sehr viel Vorarbeit und Zeit. Für 14 Tage braucht man *add on* nicht zu inszenieren. Sechs Wochen ist das Minimum. Dann muss man es sechs Wochen lang 24 Stunden bespielen, ansonsten macht das Ganze keinen Sinn.

BG: So entstehen dann ja glücklicherweise auch immer wieder neue Arbeiten.

MR: Genau.

BG: Ich komme jetzt eigentlich schon zu meiner letzte Frage, die nicht explizit etwas mit *add on* zu tun hat, sondern einfach mit der Tatsache, dass vor allem Architekten in Wien ihre installativen bzw. interventionistischen Arbeiten gerne, beinahe aber immer, mit dem Präfix Raum betiteln. Für diese Begrifflichkeiten Rauminstallation und Raumintervention gibt es keine allgemein gültige Definition. Meine eigene Definition basiert darauf, dass ich durch die Beschäftigung mit Raumtheorien Raum als Handlungsraum verstehe und Rauminstallationen sich durch Handlung von Installationen abgrenzen. Findest du, dass mit dieser Benennung ein Abgrenzungsversuch zur klassischen Installationskunst versucht wird, oder meint man damit doch das Gleiche?

MR: Ich merke, dass wir mit den Begriffen bei jeder Arbeit immer wieder gekämpft haben. Begehbare Skulptur, Rauminstallation, nur Installation, begehbare Objekt ...

BG: Environment ...

MR: ... temporäre Interaktion. Es ist ganz schwierig, das in Worte zu fassen, weil es dafür eigentlich kein Wort gibt. Das Wort Skulptur per se ist klassisch aus der bildenden Kunst determiniert und ist etwas nicht Funktionierendes. Das ist ein Objekt, das ich anschauen und drehen kann, aber ich kann es nicht benutzen. Es hat keine Funktion. Die Installation der bildenden Kunst, aus meiner persönlichen Sicht, ist auch etwas, das

man eher beobachten kann und nicht klassische Funktionen wie eine Toilette oder dergleichen beinhaltet. Das ist schon eine Erweiterung, die im Besonderen mit den 1960er Jahren aufgetaucht ist. Ich mag das ja sehr gern, und schätze es auch, wenn es diese unterschiedliche Ebene an Objekten gibt, sei es jetzt ein Tisch oder eine Skulptur. Wenn die Bestimmungen, also das Design, die Installation oder die Skulptur ineinander übergehen.

Wenn ich den Minimalismus eines Donald Judd zum Beispiel nehme. Viele Judd'sche Installationen waren ja eigentlich auch Möbelstücke. Oder wenn ich Heimo Zobernig heranziehe, dann sind manche Arbeiten von ihm auch so gewesen. Aber auch wenn ich seinen letzten Pavillon betrachte, im Essl Museum, dann ist das eine Bühne. Wenn dann Künstler, Architekten beginnen, ihre Objekte gegenseitig aufzuladen und die dann auch was können, dann begeistert mich das einfach.

Andrea Zittel etwa, die gerade den Kiesler Preis erhalten hat, arbeitet auch viel mit Environments. Aber ihre Dinge sind ja nur sehr selten benutzbar, beziehungsweise darf man sie jetzt nicht mehr benutzen, bei früheren Arbeiten war das noch anders.

BG: Meinst du, dass es das ist, was eine Installation von einer Rauminstallation abgrenzt, wenn die Dinge benutzbar sind?

MR: Ja, es kann das sein. Sie ist schon wirklich schwierig, diese Definition.

Eine klassische Rauminstallation für mich ist etwas, was in einem Innenraum stattfindet. Somit wäre jetzt *add on* keine Rauminstallation, weil es ja im Außenraum stattfindet.

BG: Wäre es dann als Raumintervention zu beschreiben?

MR: Ja, besser.

BG: Könnte man schlussfolgern, Rauminstaltungen finden im Innenraum und Rauminterventionen in einem Außenraum statt?

MR: Das ist zwar sicher eine Vereinfachung, aber ich würde das jetzt einmal so sagen.

Das ist halt eine Interpretationsvariante, wenn ich eine andere heranziehe, dann ist es so, dass eine Rauminstallation etwas ist, das sich mit Raum grundsätzlich auseinandersetzt, mit Drinnen und Draußen und Dazwischen. Dann kann die Rauminstallation auch im Freien sein.

BG: Wenn man Raum mit Handlung gleichsetzt, kann eine Rauminstallation durchaus auch im Außenraum passieren?

MR: Genau.

Aber auch im historischen Sinne hat man, glaube ich, unter einer Rauminstallation häufig eine Installation die raumbildend in einem Innenraum war, angesehen. Da fällt mir der Deutsche Pavillon bei einer Biennale ein.

BG: Du meinst Gregor Schneider, Totes Haus ur?

MR: Ja

BG: Ich habe auch Kurt Schwitters's Merzbau als erste Rauminstallation in dem Sinne bezeichnet.

MR: Schwitters ist grandios. Aber was macht man dann mit Wotruba?

Wotruba's Kirche ist so aufgeladen. Stellt man dem dann Peter Zumthor entgegen. Der ist ja ein hervorragender Architekt. Denkt man aber an das Kölner Diözesanmuseum Kolumba, das ist selber schon so dominant, dass die Kunst, die darin ausgestellt wird, fast nicht mehr gegen diese Monumentalität des Museums ankommt. Mir ist das dann schon fast wieder zu viel. Aber es ist trotzdem keine Rauminstallation im Wotruba'schen Sinn oder gebaute Skulptur, weil es doch zu sehr Architektur ist.

BG: Und Architektur definiert ja Feuerstein auch wieder mit Funktion. Funktion ist für ihn ja auch das, was Architektur von Kunst trennt.

MR: So ist es und damit hat Feuerstein auch sicher Recht.

BG: So gesehen ist *add on* auch als eine Verbindung von Kunst und Architektur zu verstehen?

MR: Total. Ich finde es ist fast mehr Architektur. Ich sehe mich nicht als bildender Künstler. Auch Veronika Orso und Peter Fattinger nicht. Wir sehen uns eher als Architekten, die das klassische Feld der Architektur erweitern und ausloten wollen. Wobei es mir in weiterer Folge auch darum geht, solche Dinge wie *add on* oder *das gelbe Haus* in städtebauliche Konzepte zu implementieren. Um zu sehen, wie sich so etwas dann dauerhaft auswirken kann. So ist dann zum Beispiel eine Idee, wenn man *add on* weiterspinnt und daraus

eine Wohnwerkstatt macht, man selbst daran weiterbaut, dass daraus dann eine Wohnung, Garage, Atelier oder Werkstatt werden könnte. Diese Multifunktionalität von Raum herauszufordern. Das war *add on* genauso wie *BELLEVEUE*.

BG: Eine letzte Frage noch. Woher kommt dieses Denken in einem erweiterten Architekturbegriff?

MR: Ich habe ja bei Günther Domenig in Graz studiert. Und ich schätze das Frühwerk von Günther Domenig wirklich sehr. Ob man jetzt die Formensprache des Steinhauses mag oder nicht sei dahingestellt, es ist eine grandiose Rauminstallation, an der er 20 Jahre gebastelt hat und auch darin gelebt und gewohnt hat. [...] Peter Fattinger und Veronika Orso waren beide einige Zeit bei Joep van Lieshout in Holland und haben dort gebaut und gearbeitet und somit ist der Zugang auch logisch. Ich persönlich habe immer gern gebaut, ob als Kind Baumhäuser oder Iglus im Winter. Das Selbermachen hat was. Man wird selbst Teil von etwas. Das ist das gleiche wie selber kochen etwas anderes ist wie ein fertig gekochtes Essen zu essen.

BG: Das Selber. Aber auch im Team. Es ist schon stark auffallend, dass solche Arbeiten immer im Team entstehen.

MR: Ja es ist schon so, dass solche Arbeiten auch deswegen nur im Team funktionieren, weil man es als Einzelner organisatorisch nicht bewältigt. Es ist auch lustiger. Und die verschiedenen Zugänge sind auch essentiell.

Interview: feld72

Auszüge aus einer Email-Konversation der Autorin mit Michael Obrist. Wien, am 28.11.2012. – 15.01.2013.

BG: Wie bereits besprochen lautet der Titel meiner Diplomarbeit: Zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen. Architekt*Innen in Wien im Grenzbereich zur bildenden Kunst. Der Hauptteil meiner Arbeit ist sieben Wiener Architekturkollektiven, unter anderem auch feld72 und deren Arbeiten im künstlerischen Bereich, gewidmet. Primär behandle ich Ihre Projekte *CT_map*, *architektenSTRICH©* und *Toronto Barbecue* wozu ich einige Fragen hätte. Handelt es sich bei den beiden Erstgenannten, um Auftragsarbeiten – oder sind diese durch Eigeninitiative entstanden? Wenn ja, von wem wurden sie Auftrag gegeben?

MO: *CT_map* und *Toronto Barbecue* waren selbst initiierte Projekte, *architektenSTRICH©* war das Siegerprojekt eines Wettbewerbes für Kunst im Öffentlichen Raum der Wiener Grünen. Genau genommen war *architektenSTRICH©* neben der Thematisierung des Öffentlichen Raumes auch eine Infragestellung der Ausschreibung des Wettbewerbes und des dahinterstehenden Rollenbildes des Künstlers in der Gesellschaft (es gab ein Geld für die materielle Umsetzung eines Projektes, aber de facto kein Honorar für die umsetzenden Künstler – folglich trugen wir exakt für dieses Geld unsere „Haut zu Markte“). Für *CT_map* und *Toronto Barbecue* haben wir dann mit verschiedenen Strategien gearbeitet, um die Projekte vor Ort sei es inhaltlich als auch ökonomisch umsetzen zu können.

BG: Partizipation scheint bei Ihren Projekten sehr wichtig, wie kommt das? beziehungsweise: Gibt es direkte Vorbilder für genannte Arbeiten?

MO: Partizipation ist ein weiter Begriff, der von unterschiedlichsten Akteuren in unterschiedlichsten Bereichen jeweils anders benutzt wird.

Es gab nie direkte Vorbilder, obwohl es in den Bereichen der Kunst als auch Architektur teilweise spannende Arbeiten gab. Leider gibt es auch viele Projekte, die zwar unter dem Deckmantel der Partizipation ablaufen, sich bei näherer Betrachtung aber nur als demokratisch legitimierte Erfüllungsgehilfen der Zementierung eines Status Quo entpuppen, und weniger als ein Prozess mit offenem Ausgang.

Sie geben oft nur das wieder, was die Menschen denken, zu brauchen, ohne ihnen Werkzeuge zu geben, neue Facetten und Möglichkeiten zu entdecken und auszuformulieren, die sie vorher noch nicht gekannt hatten, aber schlussendlich vielleicht ihren Wünschen und Notwendigkeiten viel mehr entsprechen.

Was uns interessiert, ist ein offener Prozesse mit Akteuren, die sich einbringen und Verantwortungen übernehmen. Wir wollen „Teilhabe“. Einerseits durch das Einbringen des auch für uns „fremden“ Blicks, andererseits durch die eigene Fähigkeit und Kreativität der Akteure vor Ort. Im besten Fall entsteht ein Projekt, das jeden – auch uns – überrascht, und das inhärente Konflikte nicht negiert, sondern in etwas Neues umwandelt, das nicht nur der kleinste gemeinsame Nenner, sondern zumindest in Richtung großes gemeinsames Vielfaches geht.

Viele unserer Projekte sind performative Werkzeuge, die einen „anderen“ Blick und neue Möglichkeiten aufzeigen sollen, und die, wenn sie von verschiedensten Akteuren benutzt und umgesetzt werden, im besten Fall sogar über das hinausgehen, was wir uns in unseren kühnsten Träumen vorgestellt hatten.

Wir bieten nur Spielregeln und Werkzeuge – das Spiel und den eventuellen produktiven Bruch der Regeln – machen die Akteure selbst.

BG: Ferner, wie kommt diese Herangehensweise an die Architektur, gibt es Professoren, die prägend dafür waren, eine 'experimentelle' Architektur zu entwerfen?

MO: Wir wollten einen Zugang zur Architektur finden, welcher der Komplexität der Welt entspricht. Wir waren unzufrieden mit dem Instrumentarium, das uns nur die „klassische“ Architektur zur Verfügung gestellt hatte, und haben dies um weitere Methoden aus anderen Disziplinen erweitert, um den räumlich-sozialen Problemen und Fragestellungen angemessen entgegenzutreten zu können. Uns interessiert der soziale Raum. Fragen der Form sind für uns auch direkt gekoppelt an Fragen zur Architektur als soziales Instrument.

Wir wollten in der Lage sein, die Fragen so präzise zu stellen, dass wir mit einem Minimum an materiellem Aufwand ein Maximum an Output (z.B. durch „*STAUkit©*“: durch ein minimales Werkzeug sollte etwas so Komplexes wie das Verhalten im Stau (als Teil des Verkehrssystems) kurzfristig verändert werden).

Prägend waren weniger Professoren, als Anregungen aus unterschiedlichsten Disziplinen, und der Architektur- und Kunstgeschichte vor allem des 20. Jahrhunderts.

BG: Zu guter Letzt, wären Sie so freundlich mir die Termini Rauminstallation und Raumintervention zu definieren? da sie vor allem von Architekt*Innen in Wien verwendet werden um ihre installativen beziehungsweise interventionistischen Arbeiten zu benennen.

Sehen Sie darin einen Abgrenzungsversuch zur zeitgenössischen Kunstszene beziehungsweise zu den Gattungen Installation/Intervention?

MO: Da wir die Begriffe definieren sollen, impliziert die Frage, dass es offensichtlich noch keine verbindliche gesellschaftliche Übereinkunft gibt, was diese Begriffe bedeuten. Insofern kann ich nur eine Erklärung geben, wie ich die Begriffe lesen und auch definieren würde.

Rauminstallation wird von uns verwendet, um eine Arbeit zu beschreiben, die formal und inhaltlich eine Interaktion mit dem sie umgebenden Raum eingeht. Es wird etwas in einem räumlichen System –meist zeitlich begrenzt – „installiert“ („befestigt“), und folglich verändert. Der Art des Eingriffs ist jedoch weder formal noch in der Materialwahl (von Sound, Text bis zu eindeutig als „gebaut“ klassifizierten Elementen, von der Konstruktion bis zur Destruktion) festgelegt. Wichtig ist, dass der Rezipient beim Betreten des Raumes einen Unterschied zum vorherigen Zustand feststellt.

Eine Intervention ist ein meist temporärer Eingriff in ein räumliches bzw. soziales System, welches dieses im besten Fall kurz- bzw. langfristig verändert. Ob das Spiel mit dem Medizinischen gewollt ist, wo eine Intervention („Eingriff“) ja nur gemacht wird, wenn es ein akutes Problem gibt, das durch den chirurgischen Eingriff gelöst werden sollte, ist frei interpretierbar und überlassen wir dem Betrachter. Unsere Arbeiten sind oft Interventionen im öffentlichen Raum, und sind meist so ausgelegt, dass durch einen kleinen, sehr präzisen Eingriff ein größeres, komplexes System (und nicht nur der „Raum“ im engeren Sinne) verändert werden kann.

Ein bewusster Abgrenzungsversuch zur Disziplin der Kunst hat sich für uns nicht gestellt, da ein Teil unserer Arbeiten im öffentlichen Raum, offensichtlich abhängig von unterschiedlichsten Diskursen in den jeweiligen Ländern, jeweils unterschiedlich eingeordnet wurden: in manchen waren sie im Graubereich zwischen Architektur und Kunst, in anderen ganz klar in der Architektur, in ein paar anderen sogar im Bereich der Kunst (und wurden als „Kunstwerk“ in die Sammlung von Museen genommen). Für uns waren es Arbeiten, die eine Antwort suchen, wie mit dem Phänomen des zeitgenössischen (sozialen) Raumes angemessen und nicht reduktiv, monokausal und „betriebsblind“ (auf die jeweiligen Disziplinen bezogen, die sich „berufsbedingt“ mit diesem beschäftigen) umgegangen werden kann.

Interview: Jan Tabor

Auszüge aus einer Email-Konversation der Autorin mit Jan Tabor. Wien, am 26.11.2012 – 25.01.2013.

BG: Wie bereits besprochen behandle ich in meiner Diplomarbeit zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen Wiener Architekt*Innen. Da Sie Kurator der beiden Ausstellungen – *den fuß in der tür: manifeste des wohnens* beziehungsweise *mega: manifeste der anmaßung* – waren, und ich in meiner Arbeit Projekte beider Ausstellungen bespreche, es zur zweiten Ausstellung allerdings noch keinen Katalog gibt, möchte ich Sie bitten, mir AWG's Beitrag, die Installation des Waschalons, sowie die der Schaumparty betreffend in Ihrer Perspektive kurz zu beschreiben.

JT: Die Installation des Waschalons bestand aus einer Waschmaschine, einem Wäschetrockner sowie einer Möblierung mit Sessel, Magazinen, Getränken, etc.

Rund um die Uhr konnten Menschen kommen, um ihre Wäsche kostenlos zu waschen und trocknen. Waschmittel stand frei zur Verfügung. Der Waschalon befand sich im unterirdischen Atrium [der k/haus passage] im Ausgangsbereich der U-Bahn-Station. Die Waschmöglichkeit wurde häufig benutzt und es kam zu keinen nennenswerten Beschädigungen oder Diebstählen. Der Waschalon war während der gesamten Ausstellungsdauer, also zwei Monate lang, aktiv. Die Schaumparty war eine Aktion, die von zahlreichen, dort spielenden Kindern besucht und genossen wurde. Der gesamte Beitrag gehörte zu den erfolgreichsten der *mega*-Ausstellung. Der Waschalon war originell, die Schaumparty eher ein Remake, was aber nicht abwertend gemeint ist.

BG: Glauben Sie, dass das Arbeiten in einer Gruppe, das zumindest in Wien eine bis in die 1960er Jahre reichende Tradition hat, Einfluss auf die Produktion künstlicher beziehungsweise temporärer Architektur (im Sinne von Installationen und Interventionen) hat?

JT: These 1: Beim Auftauchen von Architektengruppen handelt es sich nicht um eine Anknüpfung an die Überlegungen junger Architekt*Innen der 1960er und 1970er Jahre. Daher handelt es sich nicht um eine Tradition, sondern um eine Strategie mit veränderten Intentionen. Die gegenwärtigen Gruppen sind retro. Vereinfacht gesagt besteht der Unterschied darin, dass es früher um die Einführung neuer Architekturvorstellungen, einschließlich gesellschaftskritischer Positionen ging, jetzt geht es um die Selbsteinführung neuer Akteure auf dem Bauauftragsmarkt.

These 2: Es geht zudem auch um die Überbrückung der Zeit zwischen dem Studium (Abschluss) und der Positionierung in der Architektenszene, also um eine Fortsetzung der Studentenlebensweise mit anderen Mitteln. Es handelt sich um ein Provisorium für ein berufliches Vakuum, das mit kunstartigem Auftreten gefüllt werden kann. Die Kunstproduktion ist nicht konstituierend (wie bei echten Künstlern), sondern gelegentlich. Sie endet sofort mit den ersten ordentlichen Bauaufträgen. Mit der Suche nach neuer Architektur, mit ästhetischen und sozialen Experimenten hat es allerdings von Anfang an wenig zu tun. Von Ausnahmen abgesehen.

These 3: Es handelt sich auch um eine Werbestrategie. Die Verwendung von Fantasienamen, die suggerieren, es seien Gruppenamen, erfolgt auch bei traditionellen Ein- bzw. Zwei-Personenbüros. Sie erleichtert die Taktik des anfänglichen Auftretens.

These 4: Gruppennamen sind ab drei gleichgestellten Büropartnern praktisch. Auch aus Gründen personeller Veränderungen, als Zeichen der Kontinuität. Sie sind kein Programm, eher Trademarks.

BG: In welche Gattung würden Sie diese 'Projekte' einordnen?

JT: Es gibt zwei Typen künstlerischer Projekte:

- a. Architektoide Projekte, die architektonische bzw. urbanistische Aspekte thematisieren.
- b. Formale beziehungsweise ästhetische Artefakte im Sinn autonomer Kunstwerke, ohne versteckte oder explizite Bezüge zu Themen der Architektur oder des Urbanismus.

BG: Kann eine Verortung in einen Grenzbereich der beiden Disziplinen sinnführend sein, müssten dann nicht alle zeitgenössischen Produkte einer installativen/interventionistischen Herangehensweise, sei sie nun von Architekt*Innen oder Künstler*Innen geschaffen, in diesen Bereich fallen?

JT: These: Das Interesse von Architekt*Innen für zeitgenössische bildende Kunst, Literatur, Musik, etc. wird seit der postmodernen Wende immer kleiner. Es kann als gering bezeichnet werden. Jene Architekt*Innen,

für die dies nicht zutrifft oder die ihre Karrieren mit besonders starkem Engagement in den anderen Kunstsparten begannen, erreichen auffallend bessere Resultate in ihrer nun hauptsächlich architektonischen Produktion.

Die Ausstellungen *den fuß in der tür, mega: manifeste der anmaßung* und die *Enzyklopädie der wahren Werte* waren als Versuche konzipiert und wurden durchgeführt, um das Interesse der Architekt*Innen für die Grenzbereiche – ich würde es lieber als ästhetische und kulturelle Tätigkeiten abseits der Büroroutine bezeichnen – zu testen beziehungsweise zu wecken. Diesbezüglich kann man die Ausstellungen als, vom Testaspekt abgesehen, wenig erfolgreich bezeichnen.

BG: Warum gibt es Ihrer Meinung nach in Wien doch so viele Gruppen wie beispielweise AWG, Caramel, Querkraft, die sich ausschließlich in den ersten Jahren ihres Bestehens als Büro dem Produzieren von Installationen und Interventionen annehmen?

JT: These: Die künstlerischen Tätigkeiten der neuen Gruppen wurden überschätzt. Derzeit sind kaum welche feststellbar. Sowohl was die künstlerische Qualität als auch die Anzahl der künstlerischen Arbeiten betrifft. Die Ur-Gruppen – z.B. Coop Himmelb(l)au oder Haus-Rucker-Co – waren ein wichtiger, innovativer und einflussreicher Bestandteil der gesamten damaligen Avantgarde. Heutzutage trifft dies für nur sehr wenige Gruppen/Einzelne zu und das ohnehin beschränkt.

BG: Warum glauben Sie verliert dieses Themenfeld an Wichtigkeit, sobald andere Bauaufgaben zum Alltagsgeschäft werden?

JT: These: Das Alltagsgeschäft der Architekt*Innen ist außerordentlich anstrengend und zugleich frustrierend geworden. Die Verankerung der Architekt*Innen in der sonstigen avantgardistischen Kultur ist nicht zuletzt deshalb gering und wenn, dann nur oberflächlich. – Die Kunst als Vorlage zum Nachahmen.

BG: Zu guter Letzt, wären Sie so freundlich mir die Termini Rauminstallation und Raumintervention zu definieren? Ich bitte Sie darum, da sie vor allem von Architekt*Innen in Wien verwendet werden, um ihre installativen beziehungsweise interventionistischen Arbeiten zu benennen.

JT: Ich lehne den Begriff Raum in der heutigen uferlosen und gedankenlosen Verwendung vehement ab. „Raum“ als Attribut oder Teil eines Kompositums ist Ausdruck des besonders schlampigen und militarisierten (Intervention) Denkens in der Architektur und Stadtplanung. Sie agieren ohne Ideologien und Theorien. Rauminstallation ist ein Pleonasmus und bloß Ersatz für poetische und präzise Begriffe der Kunst wie Collage, Assemblage, etc.

BG: Sehen Sie darin einen Abgrenzungsversuch zur zeitgenössischen Kunstszene beziehungsweise zu den Gattungen Installation/Intervention?

Ich sehe darin die oben erwähnte Ignoranz gegenüber der weiterhin überaus vitalen avantgardistischen Kultur.

Interview: querkraft

Auszüge aus einer Email-Konversation der Autorin mit Jakob Dunkl. Wien, am 28.11.2012. – 02.12.2012.

BG: Der Hauptteil meiner Diplomarbeit 'Zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen' ist sieben Wiener Architekturkollektiven gewidmet, unter anderem auch Ihrem Büro und den dazugehörigen Arbeiten. Primär behandle ich Ihre Projekte *KH den fuß in der tür* und *MQ kunstinstallation*. Inwiefern spielt Partizipation und Ortsspezifität bei Ihren Projekten eine Rolle?

JD: partizipation: spielte bei beiden projekten keine rolle. wir entwickelten es lediglich im damaligen vierer-team michael zinner, peter sapp, gerd erhartt, jakob dunkl. die mitarbeiter der damaligen zeit waren nicht so sehr eingebunden in den entwurfsprozess. dazu war die aufgabe zu klein. sonstige partizipation von anderen, externen personen war kein thema.

ortsspezifität: bei *KH*, "*fuss in der tür*" war es in kleinerem umfang der spezifische ort des künstlerhauses, der uns animierte. das alte museum regte uns möglicherweise an, mit einer besonders unkonventionellen, lockeren low-budget konstruktion zu intervenieren. also etwas besonders un-museales zu schaffen.

bei *MQ* "*kunstvorbau*" war es in besonderem umfang der ort, der uns anregte. die aufgabenstellung lautete: temporäre, auffällige gestaltung der hauptfassade des museumsquartiers, um auf die grösste museumsbaustelle europas aufmerksam zu machen.

der ort war jedoch völlig ungeeignet, die aufgabenstellung 1:1 umzusetzen. weil nämlich zum damaligen zeitpunkt die gesamte kante zur stark befahrenen strasse ("zweierlinie") mit dichtem buschwerk zugewachsen war. man sah also die fassade nicht. wir reagierten auf diesen umstand indem wir forderten, die gesamten sträucher zu entfernen (bäume konnten bestehen bleiben, weil man aus der autofahrer-radfahrerperspektive darunter durchsehen kann).

statt nun jedoch einfach nur die fassade zu gestalten, wollten wir auf etwas völlig anderes aufmerksam machen: nämlich auf den riesigen vorplatz. 12.000 m² fläche waren lediglich als hundeklo genutzt. wenn in zukunft ein aktives museumsquartier entstehen sollte, so sollte diese fläche auch genutzt werden. wir betrachteten die zone als gegenpol zum innenhof, der einen intime, abgeschlossenen, öffentlichen raum bilden würde. der vorbereich sollte akitivitätszone werden. die stark befahrene strasse wäre kein problem sondern ein vorteil. sie bildet eine "vorbeifahrende zuschauergalerie".

das aufmerksam machen auf das künftige museumsquartier wollten wir nun so thematisieren, indem wir die 12.000 m² optisch hervorheben. der erste gedanke, den rasen orange zu färben (spritzen), war aus ökologischen gründen nicht zielführend und wäre auch zu wenig auffällig gewesen.

die orangen netzplanen stellten für uns die perfekte lösung dar. sie waren aus der autofahrerperspektive gut sichtbar. sie erinnerten an ihre herkunft "baustelle" und sie waren billig erhältlich. die bedruckung mit den namen der künftigen nutzer stellte einen guten zusatznutzen dar.

übrigens war für den abbau der gesamten installation zu wenig geld vorhanden. daher entschlossen wir uns selbst hand anzulegen. im rahmen der aktion "nicht lange fackeln" wurde auf jeden holzpfosten eine fackel gesteckt. diese wurden am abend angezündet. ein eindrucksvolles bild entstand für einige stunden.

der begriff "kunstvorbau", den wir für unsere intervention wählten, war doppeldeutig. kunst am bau sahen wir als gegenpol zur temporären intervention "kunst vor bau" - also temporär vor dem bau(ende) und örtlich vor dem bau (gebäude).

BG: Um noch einmal auf erstere der beiden Fragen zurückzukommen, dabei spielte ich eher auf das Involvierem eines Betrachters an. Partizipation also in dem Sinne, dass *KH den fuß in der tür* erst mit einem Publikum richtig funktioniert. Diese Art installativen Arbeitens entwickelte sich gerade erst in den 90er Jahren, weswegen es ein gutes Beispiel dafür abgibt. War also diese Einbindung wichtig beziehungsweise ausschlaggebend für den Entwurf?

JD: partizipation - in bezug auf den betrachter... ja – das war bei *KH* das zentrale element. frei nach dem zuletzt von der stadträtin vassilakou geprägten satz "eine stadt, die für kinder gut ist, ist auch für erwachsene gut" haben wir uns damals gedacht, was kindern spass macht, wird auch erwachsenen spass machen!

und so war es auch. die sache war wirklich extrem lustvoll. die leute interagierten extrem mit dem ding. was eigentlich ein bisschen aus angst vor verletzungen der augen geplant war, nämlich die lichtschanke, welche die bürsten stoppen sollten sobald man durchgeht, entpuppte sich als der eigentliche hit. nämlich als modul zur interaktivität. die leute hatten blitzartig herausgefunden, dass man beim hüpfen binnen sekundenbruchteilen die bürsten wieder in bewegung setzen konnte. und so hüpfte und tanzte man mit den bürsten. manche hängten sich (oder ihre kids) sogar an die stange und liessen sich durchmassieren.

wir interpretierten die sache schlussendlich so: eine drehtüre, welche den durchgang erst freigibt, wenn sie aufhört, sich zu drehen. also genau das gegenteil einer normalen drehtür.

BG: *MQ kunstvorbau* verbindet durch seinen Eingriff mehr oder weniger zwei komplett unterschiedliche Orte. Wenn man an das MQ denkt, dass damals erst entsteht, aber der zeitgenössischen Kunst verschrieben ist und der Maria-Theresien-Platz in seiner Wirkung ein ganz anderer ist. Spielte das Verbinden von zwei so konträren Orten neben dem Aufmerksammachen auf das, was hinter der Fassade passiert, ebenfalls eine Rolle?

JD: ja - ich denke, wir waren vor allem auch dadurch angetrieben, eine situation zu schaffen, die zur verstörung beiträgt. irritation schafft aufmerksamkeit. die nun geschaffene situation durch die architekten ortner-ortner ist ja genau das gegenteil: eine nette vorgartengestaltung mit geschnittenen hecken, die so tun, als ob sie zum historischen platz gehören. völliger unsinn unserer meinung nach!!! ein ungestalteter platz für aktivitäten wäre zehn mal besser....

BG: Greifen Sie in diesen Arbeiten auf direkte Vorbilder zurück oder orientieren Sie sich an der zeitgenössischen Kunstszene?

JD: bewusst haben wir keine vorbilder gesucht oder gewählt. unbewusst schwingt möglicherweise bei den waschstrassenbürsten marcel duchamps readymade konzept mit. die zeitgenössische kunstszene hat uns nach meiner persönlichen erinnerung nicht beeinflusst. aber auch hier ist nicht auszuschliessen, dass uns beispielsweise der aktionismus unterbewusst beeinflusst hat.

BG: Wie kommt diese Herangehensweise an die Architektur, gibt es Professoren, die prägend dafür waren, eine 'experimentelle' Architektur zu entwerfen? Denn vor allem *KH den fuß in der tür* verankert sich allem Anschein nach ganz in einer Wiener Tradition.

JD: jan tabor, der kurator der ausstellung war sicherlich ein motivator. er hat aber nicht an der TU gelehrt, wo wir studierten.

BG: Zu guter Letzt, wären Sie so freundlich mir die Termini Rauminstallation und Raumintervention zu definieren? Da sie vor allem von Architekt*Innen in Wien verwendet werden um ihre installativen beziehungsweise interventionistischen Arbeiten zu benennen. Sehen Sie darin einen Abgrenzungsversuch zur zeitgenössischen Kunstszene beziehungsweise zu den Gattungen Installation/Intervention?

JD: die begriffe haben damit zu tun, den raum zu erfahren, zu thematisieren, während sonstige installationen/interventionen andere ziele verfolgen können. jede rauminstallation/raumintervention ist eine installation/intervention aber nicht umgekehrt. es handelt sich also um eine spezielle installation/intervention. im konkreten fall *MQ-kunstvorbau* handelt es sich eindeutig um eine rauminstallation. bei *KH-fuss in der tür* vielleicht auch einfach um das erlebnis, etwas seltsames zu durchschreiten, was man sonst nur aus dem geschützten auto heraus kennt.

Interview: the next ENTERprise – architects

Auszüge aus einem Gespräch der Autorin mit Marie-Therese Harnoncourt. Wien, am 06.12.2012.

BG: Wie bereits mitgeteilt behandle ich in meiner Diplomarbeit zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen Wiener Architekt*Innen und Architekturbüros. Ihr Büro hat zu diesem Themenfeld der Architektur wesentliche Beiträge geliefert, weswegen Ihre Arbeit *Stadtwind* die Grundlage eines Kapitels bildet. Ferner habe ich ein Kategorisierungsmodell für diese Arbeiten vorgeschlagen. Dabei ergaben sich sechs Hauptstränge. [...] *Stadtwind* habe ich der Kategorie der 'Rauminstallationen und Rauminterventionen im Innenraum außerhalb eines institutionellen Rahmens' zugeordnet. Wie stehen Sie zu dieser Verortung beziehungsweise möchten Sie mir das Projekt in Ihren Worten beschreiben?

MTH: *Stadtwind* ist ein Projekt, das eigentlich durch die Aktivität des Nutzers, die Identität und Definition eines Ortes erzeugt. Bei dem Projekt ging es um leerstehende Geschäfte an der Straße. Wir haben das Schaufenster beziehungsweise das Glas, die Trennlinie zwischen Innen- und Außenraum herausgenommen und ein Volumen eingefügt, wo der Nutzer bestimmt, ob es Außen- oder Innenraum ist, ob es öffentlich oder privat ist. Die Schwelle ist natürlich nach wie vor durch die Straßenfront vorhanden, aber das Glas ist nicht mehr da und man konnte einfach hineingehen. Es war, solange die Installation dort bestand, also zwei Wochen lang, 24 Stunden geöffnet.

BG: Demzufolge war *Stadtwind* auch auf Partizipation angelegt.

MTH: Eigentlich schon, es war nur so, dass wir die Installation gemacht haben ohne vorzugeben, was damit gemacht werden soll. Es ging um die Konfrontation der Leute, die vorbeigehen und es gab Leute, die erst beim zweiten Hinschauen bemerkt haben, dass hier etwas anders ist oder dass hier gar keine Fassade drinnen ist. Es ging um diese Erkenntnisse, die jeder für sich hat. Wir haben nicht gezählt, wie viele Leute hineingehen. Darum ging es nicht. Es ging um Dinge, die man einfach passieren lässt.

Wir haben in der Installation auch Spuren gefunden, und fanden es lustig, dass wir gesehen haben, dass da Leute Sachen reingeschrieben haben und dass man gesehen hat, dass dort bereits jemand gegessen hat. In der Konzeption der Installation haben wir mit der Atmosphäre des Bestandes gearbeitet. Die Leuchten, die von der Decke abgehängt waren, haben wir präzise, wie wir sie vorgefunden haben hängen lassen. Diese haben wie eine Art Lagerfeuer ausgesehen. [...]

Wir haben uns damals als Stadt- und Architekturforscher gesehen und haben diese Projekte für uns selber gemacht. [...]

Der *Trinkbrunnen* ist auch ein Objekt, das die Interaktion der Nutzer herausfordern soll. Es ist ein Test. Dieser verletzlich weiche Körper im öffentlichen Raum.

BG: Habe ich das dann richtig verstanden, dass *Stadtwind* ein Projekt ist, das dem Durchbrechen einer Alltagsroutine dient?

MTH: Alltagsroutine? Ich würde sagen Wahrnehmungsroutine. Es ist eine Irritation einer Zuordnung von Raumbereichen.

BG: Beim passieren ist man vermutlich doch ein wenig irritiert, wenn das Glas, diese Trennlinie, fehlt. Und wenn der Raum von außen nach innen gezogen wird und umgekehrt.

MTH: Dazu kommt noch die Neugierde. Schau ich da rein, darf ich da rein, oder nicht? Darum geht es ja auch. Es geht darum, wie ich mich selber zu diesen Dingen verhalte.

BG: Ich habe Ihr Projekt mit anderen Projekten, beispielsweise Henrik Plenge Jakobson's *Nebelkammer*, verglichen. Kennen Sie das? Das ist erst weit später entstanden, 2008. Jakobson hat dabei einen Raum mit Nebel gefüllt. Es handelte sich dabei auch um ein Geschäftslokal mit einer Fensterfront und der Raum dahinter war voll von Nebel. Die Passanten wurden auch hier irritiert. Ist dieses Atmosphärische für sie vergleichbar? Hier besteht ein Raum aus Nebel, bei Ihrem Projekt aus Wind?

MTH: Nein. Ich finde das eine 'Nebelkammer' ein ästhetischer Eingriff ist. Ich könnte den Raum Rot oder Grün machen, oder auch mit Nebel füllen. Das ist für mich keine räumliche Intervention. Das ist eher eine ästhetische Intervention.

Man könnte sagen, es ist schön. Aber bei *Stadtwind* geht es um Raumeroberung. Wir [the next ENTERprise] schaffen Räume, die erobert werden sollen. Es geht nicht darum, dass jeder erobern muss oder will, es geht um Raumlust und darum, dass man sagt, es ist wichtig, dass das auch ein kulturelles Gut ist, einen Reichtum an räumlichen Qualitäten zu haben. Wie früher auch öffentliche Kirchenräume, Bibliotheksräume mit einem Wahnsinnsvolumen, die auch ganz normale Menschen damit konfrontiert haben, was Raum sein kann. Das ist wie Musik. Dass dieses Denken auch in unserem heutigen Leben wichtig ist, darum ging es auch bei *Stadtwind*. Es ging zudem darum, keine neutrale Zelle zu schaffen, sondern einen Raum, der über eine Atmosphäre, oder eine gewisse Raumkonfiguration aufgeladen werden soll, und wie dieser sich zu seinem Umfeld positioniert. Man versucht nicht die Neutralität, sondern das Spezifische stark zu machen und mögliche Nutzungsideen und Flexibilitäten für zukünftige Bedürfnisse, die wir womöglich noch nicht kennen, weil wir uns verändern, nahezulegen.

Von wem ist noch einmal diese Nebelgeschichte?

BG: Henrik Plenge Jakobson. Das war auch ein Projekt der KÖR.

MTH: Wir haben eine Aktion mit Nebel gemacht. Für die Ausstellung *Ice-storm* von Zaha Hadid im MAK. Wir wurden angefragt, einen Beitrag, ein Statement zu ihrer Arbeit abzugeben. Unsere Intervention hat den kompletten Raum eingenebelt – wir haben es *Let it Storm* genannt. Damit haben wir versucht Zaha Hadid's *Ice Storm* Installation den Boden zu nehmen. Sie sollte schweben, gewissermaßen entortet werden. Gemeinsam mit einer Soundinstallation von Christoph Cargnelli haben wir Nebelmaschinen besorgt und mit dem Geld, dass wir für das Projekt bekommen haben, solange es möglich war, diese Nebelmaschinen betrieben. *Let it Storm* ist auch eher eine Aktion des Augenblicks und hat keine städtebauliche Komponente. *Stadtwind* und auch der *Trinkbrunnen* sind urbaner gedacht.

BG: Zurück zum *Stadtwind*. Ich habe im Theorieteil meiner Arbeit Raumtheorien bis Certeau behandelt und Raum als Handlungsraum definiert. In dem Sinne auch Rauminstallationen dadurch von klassischen Installationen abgegrenzt, dass diesen immer ein Moment der Handlung eingeschrieben ist. Würden Sie *Stadtwind* als eine Rauminstallation bezeichnen?

MTH: Auf jeden Fall. Weil es auch Handlungen provoziert.

BG: Wie würden sie den Begriff definieren? Was ist für Sie eine Rauminstallation?

MTH: Ich denke gerade an das, was Sie gesagt haben, dass eine Rauminstallation Handlung hervorruft. Aber dann denke ich an eine Rauminstallation von Philippe Rahm, einem Schweizer Architekten, der sich mit Klimageschichten beschäftigt. Dieser hat auf der documenta, damals, als wir auch unsere *Audiolounge* ausgestellt hatten, hinter Glas Raumsituationen geschaffen. Es ging unter anderem um Feuchtigkeit und Temperatur und darum wie sich diese Medien zueinander verhalten. Das konnte man nicht betreten, aber es war trotzdem eine Rauminstallation. Es gibt ja auch Rauminstaltungen, die man nicht betreten kann.

BG: Ist es aber dann nicht der Raum selbst, der zum Akteur wird, der eben handelt?

MTH: Der Raum, der war aktiv.

BG: Ich würde auch behaupten, dass bei *Stadtwind* der Wind aktiv und somit zum Raum wird.

MTH: Der Wind hier ist ja unsere Gedankenwelt. Der Wind ist auch Gedanken der Nutzer. Hier ist es eigentlich sehr klar. Weil man ja auch reingehen kann. The Winds ist immer auch diese Gedankenwelt, die Bedürfnisse erregt.

BG: Ich habe noch etwas über ein neueres Projekt von Ihnen, einer Installation im Wien Museum 2011, gelesen. Können Sie mir darüber etwas sagen?

MTH: *Die lebendige Stadt*. Eine Installation im Atrium für Kinder. Ein aktives Spielfeld, das wir dort gemacht haben. [...]

BG: Zu Ihrer Person, sie und Ihr Partner Ernst J. Fuchs haben beide auf der Universität für Angewandte Kunst, bei Wolf D. Prix, studiert. Meinen Sie, dass Sie das beeinflusst hat, neben Realarchitektur auch solche Projekte im Zwischenbereich von Kunst und Architektur zu entwerfen?

MTH: Seit zwei Jahren ist auch der Herr Vabitsch unser Partner, aber Ernst und ich, wir haben bei Wolf D. Prix studiert und Diplom gemacht. Zudem haben wir auch bei Spalt und Hollein studiert. [...]

Dass man so interventionistisch agiert, ja. Wolf D. Prix hat uns sicher motiviert, das zu tun, was einen interessiert und sich nicht nur an Adolf Loos beispielsweise festzuhalten. Sondern sich auch Themen zu wählen, die außerhalb einer Standardarchitekturaufgabe stehen. Es gab während des Studiums Themen wie

Raumabdruck, oder wir haben in einer Kurzarbeit einen Drachen gebaut. Da ging es um das Medium. Und darum, Architektur weiter zu fassen. Wir haben relativ viele Kurzprojekte, auch innerhalb eines Ausstellungskontexts realisiert. Der Raumabdruck beispielsweise war ein Projekt das 1:1, innerhalb von vier Wochen, entwickelt wurde. Wir haben später auch 1:1 in der Stadt gearbeitet. Ich glaube auf jeden Fall, dass er ein gewisses Bedürfnis, das in einem geschlummert hat, in einem erweiterten Architekturbegriff zu denken, unterstützt hat.

Zu Beginn, damals mit the POOR BOYS, wo ich erst 1993 dazugekommen bin, gab es ganz stark ein Nachdenken darüber, was Architektur eigentlich ist. Wo beginnt Architektur? Auch über die Sprache. Die Sprachlichkeit von Architektur wurde untersucht, nicht wissenschaftlich, sondern sehr persönlich in Frage gestellt.

BG: Zum Schluss noch eine Frage. Meinen Sie, dass das Theatralische, das Event, das Spektakel vor allem in einer Stadt wie Wien, in der diese Dinge eine lange Tradition haben, die Grundlage beziehungsweise den Boden für einen solchen erweiterten Architekturbegriff stellen?

MTH: Das Theatralische. Das erinnert natürlich auch an Hollein und Pichler. Die Rituale wiederum an Nitsch. Ich glaube schon, dass das alles aus einer katholischen Festtradition kommt. Das Inszenieren von Dingen, manchmal auch das Doppelleben, hat das Schaffen in dieser Stadt geprägt. Kulturelle Vordenker neben einem sehr konservativen Bürgertum. Zwei Welten nebeneinander. Ich bin überzeugt, dass das körperliche und die Lust zu inszenieren solcher Projekte ganz gut mit unserem kulturellen Hintergrund zusammenpasst.

Interview: transparadiso

Auszüge aus einem Gespräch der Autorin mit Barbara Holub und Paul Rajakovics. Wien, am 04.01.2013.

BG: Wie bereits besprochen, behandle ich in meiner Diplomarbeit zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen, unter anderem auch eure Projekte *Indikatormobil* und *Agentur: paratransdiso*. Der Fokus liegt auf Arbeiten, die einerseits in Wien umgesetzt und andererseits von Wiener Architekt*Innen hergestellt/entwickelt wurden. Auffallend bei allen euren Arbeiten erscheint mir das inhärente partizipative Moment.

PR: Partizipativ ist ein sehr oft benutzter Begriff, der genauer differenziert werden muss. Es ist eher so, dass wir versuchen, den Handlungsraum miteinzubeziehen – unabhängig davon, ob wir Architekturprojekte machen oder urbane Interventionen. Wir versuchen Aneignungsmöglichkeiten aufzubauen, und auch ungeplante Interaktionen anzuregen, sodass neue Felder von Öffentlichkeit und Gemeinschaft aktiviert werden.

BG: Handlungsraum ist ja etwas, das für jede Rauminstallation beziehungsweise Raumintervention von großer Bedeutung ist. Es wäre wichtig, kurz über diese Begrifflichkeiten zu sprechen, da es keine allgemein gültige Definition dafür gibt. Grenzen sich Rauminstallationen durch das Handeln von einer klassischen Installation ab?

PR: Ich würde sagen, es ist eher das, was Lefebvre den sozialen Raum nennt. Die Ebenen Handlung und Kommunikation, die den Raum eigentlich erst produzieren. Das ist es, was wir in unseren Projekten mitdenken, und was bei jedem Projekt vorhanden ist, obwohl es nicht vorab sichtbar ist.

BG: Glaubst du, dass man Rauminstallation so definieren kann?

PR: Rauminstallation ist ein Begriff, der stark von der Kunst definiert ist. Man denkt sehr schnell an die Kunst der 1960er Jahre, etwa an Dan Flavin, Sol Lewitt oder Donald Judd. Dabei steht die Gegenüberstellung von Objekt und geschaffenen Raum im Zentrum.

BH: Eine Rauminstallation ist hauptsächlich auf den Innenraum bezogen. Sie befindet sich im Ausstellungsraum und geht über die Präsentation von Einzelobjekten hinaus. Diese Verortung ist der Hauptunterschied zu einer Intervention im urbanen Raum. Wenn man urbane Interventionen macht, also im urbanen Raum tätig ist und dann zu Ausstellungen geladen wird, erfolgt das oft in Form einer Rauminstallation. Man transportiert und transformiert Fragmente der Arbeit, in Form von Werkzeugen mit denen man gearbeitet hat oder von Dingen die im urbanen Raum passiert sind, in den Ausstellungskontext.

BG: Gibt es nennenswerte Vorbilder? Einerseits das Arbeiten im Kollektiv betreffend, aber auch Professoren oder andere Personen, die euch beeinflusst haben, derartige Kunstprojekte umzusetzen?

BH: Wir waren sicher beide auf unterschiedliche Weise von den Situationisten und Michel de Certeau beeinflusst, und darüber hinaus natürlich von gesellschaftlichen Utopien. Aber unsere Arbeit selbst als transdisziplinäre Praxis ist eher aus dem Defizit heraus entstanden, dass wir die Notwendigkeit empfunden haben, neue Herangehensweisen an urbane Fragestellungen einzuführen und dafür neue Formen und Methoden zu entwickeln. Das, was uns beiden immer wichtig war, ist die Einbeziehung, der Konsument*Innen beziehungsweise der Alltagsbevölkerung. Das ganze von unten zu betrachten und nicht Architektur oder Stadtplanung von oben zu entwickeln, bzw. eine neue Form dazwischen. Daraus entstand die Beschäftigung mit Arbeiten im öffentlichen Raum. Ebenso umgekehrt aus meiner Position als Künstlerin heraus, empfand ich es wichtig, künstlerische Strategien auch in andere gesellschaftliche Bereiche hineinzutragen, und somit auch andere "Publika" zu involvieren.

PR: Ich glaube das Spezifische bei uns ist, dass wir in beiden Bereichen [Kunst und Architektur] gleichermaßen arbeiten. Wir wenden dieselben Fragestellungen für die unterschiedlichen Felder an. Die Arbeit läuft bei uns parallel und auch nach denselben Grundsätzen.

BH: Wenn überhaupt, so kann man Herangehensweisen wie etwa jene von Diller + Scofidio aus den 1990er Jahren oder aus unserem Freundesumfeld RELAX (chiarenza + hauser) nennen, die etwas früher schon mit einer offeneren transdisziplinären Herangehensweise an Projekte begonnen haben. Letztere sind – so wie wir – ein gemischtes Architekten-Künstlerduo, die in beiden Bereichen, also der Kunst und der Architektur tätig sind.

BG: Eine weitere Frage: Glaubt ihr, dass Kunstprojekte im öffentlichen Raum teilweise schon durch Triumphzüge und Festarchitekturen im Barock vorbereitet wurden, dass diese Arbeiten einer Wiener Tradition folgen?

PR: Ich glaube, dass das mehr mit dem Barock zu tun hat und weniger mit Wien. Der Kontext hat im Barock, zunächst im Religiösen, wie beispielsweise der Prozession und des Kreuzweges eine neue Rolle gespielt. Räumliche Bezüge wurden neu definiert und damit in weiterer Folge auch Illusionen inszeniert, wie etwa die der umhergetragenen Monstranz.

BG: Zurück zu euren Arbeiten. Agentur: paratransdiso und Indikatormobil. Die Agentur: paratransdiso ist im Zuge von making it entstanden, wie auch ein weiteres Projekt von the next ENTERprise, das ich in meiner Arbeit bespreche. Auffallend bei eurem Projekt ist mitunter, dass das Architektonische sehr stark zurückgenommen wird.

PR: Das war uns damals wichtig. Es war für uns ein ganz wichtiges Projekt. Eine erste Positionierung eigentlich: Dienstleistung statt Architektur – aber damit natürlich auch die Hinterfragung der Aufgabenfelder und Rolle von Architekt*Innen.

BG: Bei der Agentur: paratransdiso habt ihr die Aufgabenstellung leicht transformiert, wenn man an den Untertitel A Storefront Discussion denkt?

PR: Vordergründig war das Projekt durch das Angebot des vorgelagerten Bettes von einer gewissen Polemik beladen, und bezog sich auch auf die damals sehr beliebten reality-tv-shows, und den darin offen zur Schau gestellten Hang zum Voyeurismus beziehungsweise Exhibitionismus. Allerdings war unser Schlafplatzangebot aber auch durchaus real an Bedürftige gerichtet. Das heißt bei genauerer Betrachtung ging es uns um die Programmierung von Räumen im Erdgeschossbereich, die für "Wohnen" ungeeignet sind. Diese Räume produzieren ja erst das, was wir uns von einer Stadt hinsichtlich Urbanität wünschen und sind keinesfalls ein Problem, sondern sie haben ein ungeahntes Potential. Man müsste sie einfach für eine Null-Miete weitergeben, da die Kapitalisierungen der möglichen Nutzungen viel mehr im sozialen Kapital angesiedelt sind.

Einige Jahre später haben wir mit dem *Indikatormobil* bei *Wunschfreischaltung_schlüsselfertig* noch einmal mit diesem Thema gearbeitet und aufgezeigt, dass es das Problem des Leerstandes eigentlich in einer Stadt wie Salzburg nicht gibt. Dort wird der freie Raum sogar Basis des „Atmens“ der Stadt.

BG: Der erste Einsatz mit dem Indikatormobil fand 2004 im Rahmen der Ausstellung "Wiener Linien" im Wien Museum statt und hieß Seine Evidenz. Was bedeutet dieser Titel ?

PR: Dies war eine Referenz zu den Magistratsabteilungen ("Seine Eminenz"). Das *Indikatormobil* war als Werkzeug gedacht, mit dem man im urbanen Raum all jene Probleme behandeln konnte, die mit anderen Werkzeugen oder Methoden nicht behandelbar sind. Im Rahmen von "Wiener Linien" fuhren wir erstmals Einsätze mit dem *Indikatormobil*, in denen es sich seinen Kolleg*Innen der anderen Magistratsabteilungen wie MA 33, MA 48, MA 42, MA 46 vorstellte und versuchte, eine auch hedonistische Erweiterung deren Handlungsräume anzuregen – jenseits der Alltagspragmatik.

BG: Kommt das Indikatormobil nach wie vor zum Einsatz?

PR: Es ist immer noch vorhanden. Mit der Az W Ausstellung "Platz da!" vor 2 Jahren wurde es das erste Mal quasi in einem musealen Kontext gezeigt, das heißt es wurde zwar ein Video projiziert, aber es fanden keine Einsätze mit dem Fahrzeug statt. In den letzten Jahren hat sich auch die Notwendigkeit nicht mehr so stark gezeigt, dass wir es verwenden müssten. Stattdessen haben wir an neuen Tools für "Direkten Urbanismus" gearbeitet und werden zum Abschluss unseres aktuellen Projektes, das zu diesem Thema von departure Wien gefördert wird, auch erstmals einen Tool-Katalog veröffentlichen.

Abstract. Deutsch

Vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit zwölf unterschiedlichen, sich im Feld zeitgenössischer Rauminstallationen und Rauminterventionen bewegend, Arbeiten. Sie stellen eine Auswahl aus über 86 'Architekturkunstprodukten' dar, die seit Beginn der neunziger Jahre in Wien entstanden sind. Die hier besprochenen Projekte wurden von sieben unterschiedlichen, in Wien ansässigen, Architekt*Innenteams umgesetzt. Dabei handelt es sich um 'AllesWirdGut', 'Caramel', 'fattering, orso, riever', 'feld72', 'querkraft', 'the nextENTERprise' und 'transparadiso'.

Im Theorieteil der Arbeit werden zunächst grundlegende Veränderungen des Raumbegriffs im 20. Jahrhundert festgehalten, sowie allgemeine Begriffserklärungen gegeben. Rauminstallationen und Rauminterventionen sind ein Teilgebiet zeitgenössischer Kunstproduktion. Diese spezifische Art der Betitelung wird jedoch größtenteils von Architekt*Innen benützt. Die Verwendung des Präfixes 'Raum' lässt sich wohl aus deren konstanten Beschäftigung mit diesem erklären. Sie passiert unbewusst und ist nicht als Abgrenzungsversuch zum zeitgenössischen Kunstgeschehen zu verstehen. Denn derlei Arbeiten könnten auch immer mit den Überbegriffen der Installation, beziehungsweise Intervention benannt werden.

Dennoch markieren sie eine bestimmte Position in beiden Gattungen, denn ihre Ausformulierung ist erstrangig vom sie umgebenden Raum bestimmt. Rauminstallationen und Rauminterventionen sind immer ortsspezifisch und können demnach an keinem anderen Ort in gleicher Form umgesetzt werden. Insofern ist es der architektonisch vorgegebene, aber auch der historisch geprägte Raum, der diesen zum Handlungsraum erklärt und diese Sparte zeitgenössischer Kunst charakterisiert.

Der Raum kann entweder selbst als performativ erscheinen oder aber nach Performativität der Betrachter*Innen verlangen. Hierbei können die jeweiligen Ausführungen unterschiedlichste Gestalt annehmen. Zeitgenössische Rauminstallationen und Rauminterventionen können einerseits im Innen- oder Außenraum und andererseits zusätzlich innerhalb oder außerhalb einer Kunstinstitution ihre Umsetzung finden. Allen Ausprägungen der hier besprochenen Projekte gemein ist das temporäre Moment. Immerzu als (ephemere) Handlungen konzipiert, regen Rauminstallationen und Rauminterventionen zum Nachdenken über den sie bestimmenden Ort der Handlung an, der erst durch spezifische Eingriffe zum Raum erklärt wird.

Abstract. English

This thesis is about twelve different contemporary spatial installations and spatial interventions. All of them were produced or took place in the last two decades. They were selected out of 86 art projects of this kind in Vienna and were made by seven different architectural collectives, such as 'AllesWirdGut', 'Caramel', 'fatinger, orso, rieper', 'feld72', 'querkraft', 'the nextENTERprise' and 'transparadiso'.

The theoretical part of the thesis is about elementary changes in the definition of space in the 20th century. Further on it deals with general explanations of terms, such as installation, intervention and site specificity. Spatial installations and spatial interventions are part of contemporary art production. This specific kind of labeling is mainly used by architects. The prefix 'spatial' derives from the field of architecture and its actors' constant work with space. The unconsciously chosen title should not be understood as a demarcation of contemporary art production. Therefore, they could also be called by their generic terms – installation and intervention – respectively.

Nevertheless they mark a specific aspect of both genres. Their concepts are primarily dominated by the space by which they are surrounded. Spatial installations and spatial interventions are always site-specific, because they cannot be relocated. It is about their localisation within an architectural space and its history which creates an area of action. The examination of specific spatial terms characterizes this genre of contemporary art. It could either be the space itself which appears in action, or the room demands action from its users.

In this context particular works generate different forms. Contemporary spatial installations and spatial interventions can be built up indoors or outdoors, they can also be produced within or without a cultural institution. Furthermore they can request participation or they are a performance themselves. Each art work, discussed in this thesis was a temporary one. All of them were designed as ephemeral actions which make one think about their specific spaces.

LEBENS LAUF

Name	Bianca Gamser
Geburtsdatum	17.10.1984
Geburtsort	Graz
Staatsangehörigkeit	Österreich
E-Mail	bianca.gamser@gmx.at
Familienstand	Ledig
Sprachen	Deutsch (Muttersprache), Englisch (in Wort und Schrift), Französisch (in Wort und Schrift)

Schulbildung

1999 – 2004	HBLA Schrödingerstraße Graz Fachbereich: Humanökologie Juni 2004: Matura
1995 – 1999	Besuch der Hauptschule Gamlitz
1993 – 1995	Besuch der Volksschule Gamlitz
1991 – 1993	Besuch der Volksschule Graz Grieskai

Studium

Seit Oktober 2007	Studium Architektur, Technische Universität Wien
Seit Oktober 2005	Studium Kunstgeschichte, Universität Wien 2009 ergänzende Kurse am Institut für Kunstgeschichte, Universität für angewandte Kunst Wien