

Ränder und Übergangszonen inspirieren mich

Interview Stella Rollig mit Iris Andraschek, 5.1.2012, Wien

SR: Wie bist du Künstlerin geworden?

IA: Ich kann mich erinnern, dass es bereits als Kind und als Jugendliche eine Auseinandersetzung mit bestimmten Bildern oder Situationen gab. Mit ungefähr zehn Jahren begann ich zu fotografieren, mit zwölf habe ich meine erste Spiegelreflexkamera bekommen. Zeichnung und Fotografie waren immer Bestandteil meines Lebens – die Umsetzung bestimmter Ereignisse in diese Medien. In der Pubertät versuchte ich, gewisse Gefühlszustände zu zeichnen, und habe in so „traumwandlerischen“ Zuständen Fotoserien in der Natur gemacht. Das war schon ein Herantasten an die spätere Entscheidung, Künstlerin zu werden.

SR: Gab es da jemanden, an den du dich wenden konntest oder der dich angeleitet hat, ein Vorbild oder jemand Älteren? Oft gibt es ja in solchen Situationen, wenn man schon sehr jung zu zeichnen oder zu fotografieren beginnt, eine Vorbildfigur oder jemanden, der einem etwas zeigt. War das bei dir auch so, oder warst du ganz auf dich gestellt?

IA: Ich glaube, die Impulse gingen immer von mir aus. Ich bin in einem Umfeld aufgewachsen, in dem Kunst nichts Fremdes war. Meine Eltern waren an Kunst interessiert und mit Künstlern befreundet. Ein Zeichenlehrer in der Schule hat mich sehr unterstützt. Karl Korab hat an der Fassade meines Elternhauses eine Wandmalerei realisiert. Ich habe viel gelesen und habe Künstlerpersönlichkeiten gefunden, die mich faszinierten. Durch einen Bildband bin ich auf die Arbeit von Giacometti gestoßen, bei einer Lesung in Horn begegnete ich zum ersten Mal H.C. Artmann. Und ich kann mich erinnern, dass bei uns eine Platte herumlag, „Leherb und Lotte Profohs“. Als Kind hat mich fasziniert, wie die

ausschauten und was sie machten. Und mein Vater, der Kleinstadtfotograf war, hat für sich künstlerisch experimentiert und ein paar Super-8-Filme gedreht, die ich heute noch beachtlich finde. Einen davon habe ich im Jahr 2000 in eine Ausstellung integriert.

SR: Du hast gespürt, dass die Kunst dein Leben als Jugendliche um eine Dimension erweitert, die anderen vielleicht nicht zugänglich ist und die für dich etwas Unverzichtbares war?

IA: Ich glaube, dass ich instinktiv und automatisch darauf gekommen bin und keine Umwege gegangen bin, weil das sowieso die einzige Möglichkeit für mich war, einen Beruf zu wählen und das Leben zu führen, das ich wollte.

SR: Und hast du dann Kunst studiert?

IA: Ja, ich bin Anfang der 1980er Jahre an die Akademie der Bildenden Künste gegangen. Zuerst habe ich die Aufnahmeprüfung an der Graphischen gemacht, weil das bei uns eine Art Familientradition war. Im Oktober wurde ich dann gleich an der Akademie aufgenommen.

SR: Bei wem hast du studiert?

IA: Ich habe letztendlich bei Maximilian Melcher freie Grafik studiert. Es war aber nicht so eindeutig. Einer meiner Freunde war in der Bühnenbildklasse bei Erich Wonder, und einer war bei Max Melcher. Ich bin zur Aufnahmeprüfung gegangen – und Maximilian Melcher hat mich genommen. Und dann war ich in dieser „Männerklasse“ – er hat nur ganz wenige Frauen aufgenommen und es ist sehr viel getrunken worden. Fotografie gab es damals an der Akademie nur als Zentralwerkstätte, die technischen Unterricht und Hilfestellungen angeboten hat. Das war gar nicht schlecht. So konnte ich etwas ganz Eigenständiges entwickeln.

SR: Bis heute spielen die Fotografie und die Zeichnung eine sehr große Rolle in deinem Werk. Es ist interessant, dass das so weit zurückgeht. Mich

hat an deinem Werk immer angezogen, dass du die wuchtigen, traditionsreichen Medien umgehst. Die Malerei spielt keine Rolle, hat offenbar auch nie eine gespielt.

IA: Es war immer die Zeichnung und später die Verknüpfung und Beeinflussung von Zeichnung und Fotografie, wechselseitig. Was mich dann noch sehr interessiert hat, war, kommunikative Verfahren in meine Arbeit zu integrieren. So definierte ich Gespräche, Interviews, Umfragen – Begegnungen überhaupt – nicht mehr nur als Vorstufen für eine spätere Arbeit, sondern als gleichwertig und eigenständig. Es hat aber eine kurze Phase an der Akademie gegeben, wo ich auf Leinwand mit Gips gemalt habe, und in Italien habe ich eine Ausbildung in der Technik der Freskomalerei gemacht, was mir extrem gut gefallen hat. Es gab aber nie eine Beschäftigung mit reiner Malerei.

SR: Die Medien deiner Kunst sind neben Fotografie und Zeichnung Installationen, oft mit alltagsnahen Gegenständen. Wenn ich an die Aquarien denke, in denen Gummihandschuhe schwebten, vieles aus Fundstücken! Und dann der große Bereich der projekt- und kommunikationsorientierten Arbeit, den du angesprochen hast. Wobei ich den Eindruck habe, dass überhaupt die Auseinandersetzung mit anderen Menschen – und bevorzugt solchen, die nicht unbedingt kunstaffin, wie man heute sagt, sondern sogar sehr kunstfern sind – eine große Rolle spielt. Woher kommt das?

IA: In den letzten Jahren habe ich versucht, meine Zeichnungen und Fotografien zunehmend in orts- oder raumbezogene Installationen zu integrieren oder je nach Thema, Ort und Raum spezielle Displays dafür zu entwickeln. Das freie Assoziieren von Gegenständen in den Aquarien in den 1990er Jahren hat mich aus dem zweidimensionalen, illusionistischen Raum in die dritte Dimension gebracht. Und danach noch mehr aus dem Atelier ins wirkliche Leben. Das wurde durch die Geburt meiner Tochter noch unterstützt. Ich hatte aber

grundsätzlich schon immer das Bedürfnis, wenn ich bestimmten Phänomenen – wenn man diesen Begriff nehmen will – begegne, sie von innen zu verstehen und mit ihnen direkt zu arbeiten. Als Künstlerin interessiert es mich weniger, mich allein durch Recherchen oder über Sekundärquellen über etwas zu informieren. Bei Arbeiten wie zum Beispiel über die ländlichen Einkaufszentren, das Motorradtreffen oder die Esoterikmessen, in denen es um Rituale in bestimmten Szenarien geht, interessierten mich direkte Informationen und der Ort an sich. Da hole ich mir dann die Informationen von den Menschen, die involviert sind, die die Orte wirklich benützen bzw. ihre Protagonisten sind. Das ist nicht unbedingt immer meine Welt. Mich interessiert aber dieser andere Blick, wie andere Leben funktionieren oder nicht funktionieren, wie bestimmte Dinge ablaufen und welche Motive ihnen zu Grunde liegen. Diese direkten Begegnungen vor Ort sind zentral. Diesen Schritt muss ich gehen, damit ich meine künstlerische Arbeit machen kann. Ende der 1990er Jahre begann ich, in dem Projekt „Tigerpark“ gemeinsam mit Hubert Lobnig Verfahren zu entwickeln und auszuzperimentieren, mit Menschen auf unterschiedliche Art zu arbeiten, sie und ihre Geschichten einzubinden. 1991 ist das „surreale“ Porträtbuch von Ferdinand entstanden, einem originellen Einzelgänger, den ich eine Zeit lang begleitet und fotografiert habe. Die Serie von Porträts von Menschen auf Feuerwehrfesten im Waldviertel, das war schon Ende der 1980er Jahre.

SR: Du gehst in unterschiedliche soziale Milieus, die man vom Standpunkt eines gebildeten, Kunst rezipierenden Bürgertums nicht als populärkulturell, sondern als geschmacklos beschreiben würde. Du wertest nicht, sondern gehst offen und sehr interessiert in diese Milieus hinein. Hast du nie Berührungsängste?

IA: Oh ja, die habe ich schon. Zum Beispiel als ich – es ist schon ziemlich lange her – bei dem Motorradtreffen war. Ich kam da am Sonntag in der Früh an, da hatten die Biker schon zwei Tage Vollgas-Feiern und Saufen hinter sich und

waren dementsprechend aufgeheizt. Ich habe mich ein wenig unterhalten, und als ich dann angefangen habe zu fotografieren, bin ich sehr direkt darauf angedredet worden. Die Stimmung war aufgeladen und teilweise aggressiv, und es war für mich sehr anstrengend, meine Fotos zu machen. Bei dem „Tattoo- und (and?) Piercing-Event“ im Waldviertel musste ich auch sehr genau erklären, wieso ich dort fotografieren wollte. Es hat erst um 22 Uhr angefangen, und als ich hingefahren bin, habe ich mir schon gedacht, was mache ich da, mitten in der Nacht. Es ist oft ein großer Energie- und Kraftaufwand, das wirklich zu tun und mich mit all meinen Fototaschen und Geräten auf den Weg zu machen, vor Ort konzentriert zu sein und den Leuten zusätzlich zu erklären, wofür ich das mache und was ich will. Es ist ja auch nicht so ganz einfach zu verstehen. Ich sage dann meist, dass ich Künstlerin bin und mich Menschen und Situationen interessieren. In den meisten Fällen ist das okay, nicht immer.

SR: Um noch einmal den Gedanken aufzunehmen, dass du nicht wertest: In der Begegnung mit diesen Bildern – ob das ein Bikerevent ist oder eine Esoterikmesse –, kann man zu der Erkenntnis kommen, dass du Bilder mitbringst aus Welten, die man nicht als peripher bezeichnen sollte, weil sie unterschiedliche Facetten unserer Gesellschaft des 21. Jahrhunderts darstellen, die längst kein bürgerliches Zentrum mehr hat. Zuerst war ich geneigt zu sagen, da wird ein Blick auf die Peripherie geworfen – aber nun glaube ich, da unterliegt man einer Selbsttäuschung.

IA: Die vermeintlich peripheren Phänomene und Szenen drücken sehr viel von dem aus, was im Moment gesellschaftlich relevant ist. Dort werden für mich gesellschaftliche Defizite sichtbar und transparent, was von der Politik, der Wirtschaft und den Medien vorgegeben wird und wofür sich Menschen interessieren. An den Ritualen und Verhaltensweisen dieser Szenen kann ich vielleicht erkennen, wohin sich die Gesellschaft entwickelt, vielleicht auch ein Teil der Gesellschaft, mit dem ich selber weniger Berührung habe. Ich habe zum Beispiel 1991 in Horn bei einer sehr frühen Versammlung der FPÖ fotografiert

und eine kleine, in Tarngrün gekleidete, graugesichtige Menschengruppe festgehalten, mit dem ganz jungen Haider und mit Heide Schmidt. Eine Versammlung der Unzufriedenen. In einer sehr schlechten und noch unprofessionellen Inszenierung. Hier formierte sich eine Fraktion, die sich die Unzulänglichkeiten, Mängel, Ängste und Vorurteile ihrer Wähler ins Parteiprogramm schrieb und schreibt. Man ist selber oft getäuscht, weil man sich nur im eigenen Umfeld bewegt und überhaupt keine Idee hat, was andere Leute betrifft, womit sie sich auseinandersetzen und beschäftigen. Wenn ich mich in ganz andere Umfelder begeben, relativiert das sehr viel von dem, was ich mir für mich persönlich ausdenke. Mich interessieren auch die Verbindungen und Abgrenzungen von Stadt und Land. Shopping Malls in Kleinstädten zum Beispiel tragen beide Anteile in sich. Sie geben sich großstädtisch, müssen aber auf die Bedürfnisse und Sehnsüchte der angrenzenden Dörfer reagieren und sind oft improvisierter, offener an den Rändern. Ränder und Übergangszonen inspirieren mich besonders.

SR: Du zeigst unterschiedliche Lebensformen: Manche davon sind frei gewählt, um eine Differenz oder Devianz zu erzeugen, die Bikerszene etwa. Andere Lebensformen sind nicht so frei gewählt, zum Beispiel die Romafrauen in Nordostungarn, die du fotografiert hast, die in großer Armut leben. Deine Arbeit ist nie rein dokumentarisch, du gehst in diese Milieus hinein, du begegnest anderen Menschen, aber du berichtest nicht als Dokumentaristin aus diesen anderen Welten. Eigentlich sind die Bilder, die du mitbringst immer schon subjektiv gebrochen. Man merkt, dass du eine sehr persönliche Beziehung herstellst. Du hast auch eine ganz eigene Bildsprache in der Fotografie entwickelt, mit bestimmten Unschärfen, mit Farbfiltern. Ist das eine Methode, um dir die Menschen, die Sujets, die Orte persönlich anzueignen, um sie eben gerade nicht dokumentarisch festzuhalten?

IA: Die Technik, die du ansprichst, verwende ich schon seit langem, in den letzten Jahren reduzierter. Ich habe begonnen, ohne Verfremdung zu fotografieren, ohne Farbfilter, ohne Unschärfen, sehr direkt. Am Anfang, wie du ihn beschreibst, vor ungefähr zwanzig Jahren, stand der Versuch, klassisch fotografische Fragestellungen zu umgehen, mir meine eigene Fotowelt zu erschaffen. Ich wollte Bilder schaffen, die eine Transformation von Realität sind. Zusätzlich ging es mir um eine Schärfung des Bewusstseins für die analoge Fotografie, genau im Moment ihrer Verdrängung durch die digitale. Ich entwickelte eine Art „analogen Photoshop“. Wichtig dabei war, dass die Bilder unbearbeitet und ganzformatig vom Negativ geprintet wurden. Das hat sich dann in den letzten Jahren langsam verändert. Es entstanden einige Serien mit stärker dokumentarischem Charakter. Gleichzeitig habe ich begonnen, an den Fragen von Wirklichkeit und Inszenierung zu arbeiten. Die BetrachterInnen wurden im Unklaren gelassen. Die Bearbeitung des Fotos geschah dann weniger durch Fototricks, sondern mehr in der tatsächlichen Auseinandersetzung mit Orten und Menschen und der Verschiebung von Bedeutungen durch Veränderung und Inszenierung oder, wie in den Häusern der Romafrauen, die ich in Miscolc porträtierte, durch das Gegenteil: Hier wirkt die Wirklichkeit so unwirklich real, dass man schon wieder glaubt, sie sei inszeniert.

SR: Es gibt auch Serien, bei denen du in bestimmten Milieus, in bestimmten Umgebungen mit Menschen arbeitest, die durchaus authentisch sind, wo du dann aber gemeinsam mit den Personen etwas inszenierst. Ich denke da an die Serien in Kanada, wo du mit Menschen auf dem Land gemeinsam Darstellungen entwickelt hast. Kommt das öfter vor, diese gemeinsamen Inszenierungen, die Auswahl von Requisiten?

IA: Manchmal entscheide ich mich auch erst während des Fotografierens, wie ich wirklich vorgehe. In der Arbeit mit Jugendlichen in Judenburg in mehreren leerstehenden Geschäften und Kaufhäusern im Stadtzentrum habe ich wirklich nur ganz, ganz wenig eingegriffen. Anfangs eher mit Verhaltensregeln, weil die

Mädchen und Burschen, die sich aus einem Jugendzentrum kennen, wild herumgelaufen sind und ich schauen musste, dass ich überhaupt jemanden vor die Kamera kriege. Nach einiger Zeit stellten sie sich als extrem einfallsreich heraus, sich zu bewegen, zu gruppieren, sehr spezielle Haltungen einzunehmen. Die Digitalkamera hat mir bei dieser Arbeit sehr geholfen. Ich konnte ihnen die Bilder zeigen, und das hat sie noch mehr angespornt. Die Eroberung der leeren Räume, die als Subtext in den Fotos eine starke Aussage zur Stadtentwicklung beisteuern, hat ihnen sehr gefallen und hat es mir leicht gemacht, mit ihnen zu arbeiten. Oft ist es einfach der richtige Ort, und es sind die richtigen Menschen und die richtigen Utensilien, die sie mitgebracht haben, und dann formieren sich die Bilder mit einigen Anweisungen fast von selbst. In Kanada war das dieser wunderbare Bibersee mit den abgestorbenen Zedern, die Feuerplätze, Hütten, Boote und die drei Frauen, die genau die richtigen Haltungen eingenommen haben und einen Tag lang mit voller Konzentration bei der Sache waren. Und als zweiter Schauplatz dieses Haus voller Kleider, Kinder und Leben. Auf der anderen Seite sind es auch sehr stark formale Kriterien, nach denen ich vorgehe. Weil meine Fotos auf kompositorische Richtigkeit abgestimmt sind, ist der Eingriff während des Fotografierens einfach notwendig.

SR: Deine Zeichnungen gehen oft von Fotografien aus. Was hinzukommt, ist das Prinzip der Collage. In den Zeichnungen baust du oft zusammen, da gibt es Größenverschiebungen und unterschiedlichste Bildquellen. In der Zeichnung kann man auch ganz andere Interessen von dir erkennen in Bezug auf Bildgeschichte und Bildtraditionen. Es gibt Illustrationen, naturwissenschaftliche Abbildungen, Tätowierungen, Embleme, Architekturdarstellungen. Wie kommst du zu den Bildfindungen in der Zeichnung?

IA: Die Fotografie ist viel stärker an bestimmte Wirklichkeiten gebunden. Raum, Licht, Zeit, meine eigenen Befindlichkeiten und Ressourcen, die Einbindung in alltägliche Erfordernisse. Ich arbeite meistens mit Menschen und

stoße dabei auch an Grenzen. Da bin ich auf eine gewisse Art eingeschränkt und zugleich erweitert, bereichert. Das Gegenüber, der Ort und die Situation bestimmen sehr stark das Ergebnis. In der Zeichnung ist das ganz anders. Da habe ich die allergrößte Freiheit, und ich kann meine Ideen und Konzepte ganz anders handhaben. Ich glaube, in der Zeichnung kann ich sehr gut eine utopische Dimension einbringen und Ideen formulieren.

Es ist sehr positiv für mich, dass ich durch diese vielen Jahre und die große Erfahrung nicht auf ein einziges Medium beschränkt bin und ganz verschiedene Ansätze verwenden kann. In den großformatigen Zeichnungen aus den letzten Jahren über die Kulissenarchitektur der Einkaufswelt habe ich vieles miteinander verschränkt: Elemente aus meinen Fotoserien über ländliche Shopping Malls, historisches Material, holzschnittartige Zeichnungen oder alte Stiche, Schrift, die ich teilweise aus Interviews extrahiere, oder Szenen aus Regionalzeitungen. Das führt einerseits wie in diesem Fall zu eigenständigen Zeichnungen, andererseits zu Skizzen für Arbeiten, die in ganz anderen Medien realisiert werden. Ich kann die Zeichnung dafür verwenden, mir in meiner Arbeit neue Dimensionen und neue Wege aufzuzeigen. Über die Zeichnung kann ich jetzt erweiterter in den Raum hinein denken.

SR: Du arbeitest unter ganz unterschiedlichen Ausgangsbedingungen in deinen verschiedenen Arbeitsbereichen. Die Fotografie, die fast immer im Vis-à-vis mit anderen Menschen entsteht, die Zeichnung, die sehr frei ist. Dann gibt es den großen Block deiner Arbeiten, die ortsspezifisch von einem bestimmten Auftrag ausgehen. Du hast gerade in den letzten Jahren viel Kunst am Bau gemacht, Kunst im öffentlichen Raum. In dem Zusammenhang scheint mir, dass in deiner Arbeit auch konkrete politische Verhältnisse zunehmend eine Rolle spielen. Ich denke an die Arbeit für die Universität Wien, die auf die Geschlechterungerechtigkeit in der Universitätsgeschichte und im universitären System reagiert, oder, ebenfalls in Wien, an die Gestaltung des Platzes, an dem die zerstörte,

ausgelöschte Synagoge, der Turnertempel, stand. Wie gehst du vor, wenn du mit einer bestimmten Aufgabe konfrontiert wirst?

IA: Ich versuche mich zu erinnern, wie das an der Universität war. Es war ja ein recht schwieriges Thema. Ich bin oft hingegangen, habe mir die Büsten und Gedenktafeln angeschaut und mich mit dem Raum und seinen Implikationen beschäftigt, dem Arkadenhof, der drei Jahre zuvor neu gestaltet worden war. Ich habe mich gefragt, wie ein adäquater Kommentar zu dem Versäumnis, Wissenschaftlerinnen der Universität zu ehren, wirklich aussehen könnte? Für mich wurde dann sehr bald klar, dass ich auf die Figur der Nymphe in der Mitte Bezug nehmen wollte. Sie ist, als Metapher, die einzige Frauendarstellung, in einer sehr traditionellen, passiven Haltung, im Hof und sie steht ja in einer sehr klassischen, fürchterlich lang tradierten Beziehung zu den in den Arkaden geehrten Männern. Um diese Beziehung der Muse zu den Büsten geht es im Endeffekt. Dann ist mir die Idee des Schattens gekommen, und ich habe mich, wie schon in einigen Arbeiten vorher, für den Boden entschieden. Im Zentrum der Arbeit steht aber wieder eine Fotoarbeit – und die Begegnung mit Frauen, die heute an der Universität Wien als Wissenschaftlerinnen, MitarbeiterInnen oder Studierende tätig sind. Die Frauen meldeten sich über einen Aufruf an der Universität bei mir. Sie wurden aufgefordert, eine Pose ihrer Wahl gegenüber den Männerbüsten und dieser rein männlichen Ehrungspolitik einzunehmen, die ich fotografisch festhielt. Aus den Fotos versuchte ich dann vorsichtig eine gemeinsame Haltung in der Figur des Schattens zu generieren. Aber um auf deine Frage zurückzukommen: Worum es mir geht, ist schon sehr stark die Umgebung bzw. die Architektur. Einmal vom Thema abgesehen, scheint mir immer notwendig zu sein zu schauen, was verträgt eigentlich dieser Raum, mit dem man zu tun hat, noch? Was kann man diesem Raum hinzufügen? Dieser Architektur, dieser Geschichte? Wichtig ist, sehr sensibel mit dem öffentlichen Raum umzugehen, da man irrsinnig viele Leute mit einer Sache konfrontiert und das über einen sehr langen Zeitraum, wenn es nicht ein temporäres Projekt ist.

Es gelingt nicht immer, aber manchmal doch, wenn man sich lange beschäftigt, wenn die Aufgabe und der Ort spannend sind, dass man eine gute Lösung findet, ein gutes Bild entwirft, eine spannende Metapher findet, die auf verschiedenen Ebenen lesbar wird, die man vielleicht nicht gleich in allen Dimensionen erfasst, sondern die sich erst langsam erschließt. Da die Schattenfigur in den Steinboden intarsiert ist, haben einige kritische Stimmen gleich gesagt: Ist es nicht so, dass dann wieder auf die Frau getreten wird? Ich kann da nur entgegnen, es ist ja keine reale Frauenfigur, sondern der überdimensionale Schatten einer Frau als Vorankünder einer realen Figur, wie bei Nosferatu der Schatten immer dem tatsächlichen Ereignis vorausgeht – ein Bild also. Die gleiche Diskussion gibt es übrigens auch um den Erinnerungsort Turnertempel, der als Gedenkplatz gestaltet ist und zugleich als Aufenthaltsort, als städtischer Platz einlädt zu verweilen, betreten und benützt zu werden. Das ist ein interessanter Diskussionspunkt, aber auch mein aktiver Ansatz zur Reflexion von Wirklichkeit, nicht in der Position des Gegenübers, wie zum Beispiel bei einem klassischen Denkmal, sondern in der Position des Involviertseins. Sich als Teil von Geschichte, Gesellschaft, Geschehen zu verstehen. Und da waren auch noch Fragestellungen wie: Ist mit der Arbeit dem Thema Genüge getan? In den Aufgabenstellungen des Wettbewerbs ist es darum gegangen, das Versäumnis aufzuzeigen, und nicht darum, für alle Frauen ein Denkmal nachzuholen. Das ist eine sehr große Aufgabe, die man kaum alleine in einer Arbeit schaffen kann. Da muss sowieso noch viel mehr passieren.

SR: Das fand ich schön an diesem Schattenbild, dass du gar nicht vorgegeben hast, etwas aufholen oder ausgleichen zu können, was Jahrhunderte lang versäumt wurde.

IA: Es hat mich dann auch sehr gefreut, dass das Institut für Zeitgeschichte mir ein paar Fotos geschickt hat, auf denen Studierende im Rahmen einer Tagung auf meine Schattenfigur mit Kreide die Namen von Wissenschaftlerinnen, unter anderem von Frauen, die 1938 von der Universität Wien vertrieben wurden,

geschrieben haben. Dass die Arbeit die Möglichkeit gibt weiter zu denken und zu handeln, habe ich sehr gut gefunden. Eine Studentinnengruppe hat vor ein paar Jahren den Männerbüsten im Arkadenhof Frauennamen aus der Universitätsgeschichte umgehängt. Solche aktivistischen Eingriffe sind möglich, wenn man Geschichte nicht zu löschen oder zu lösen versucht, sondern sich ihr stellt.

SR: Du hast im Lauf des Gespräches gesagt: „Wenn man schon so lange Kunst macht...“. Du bist heute noch keine fünfzig Jahre alt. Wenn du dir überlegst, wie geht es weiter mit der Kunst, mit dir als Künstlerin, hast du das Gefühl, dass sich etwas verändern wird in den nächsten Jahrzehnten? Dass du noch arbeiten willst als Künstlerin? Spürst du eine gesellschaftliche Veränderung, die dich denken lässt, es wird sich etwas verändern für dich, für deine Arbeitsbedingungen?

IA: Die Frage der Fragen. Denn mit diesen Fragen ist man ja als Künstlerin – außer man ist superetabliert, aber auch da gibt es Fragen über Fragen – ständig konfrontiert. Zur künstlerischen Entwicklung kann ich sagen, ich habe das Gefühl habe, meine Arbeit wird eigentlich immer spannender, je älter ich werde. Oder, ich habe mir gewisse Fertigkeiten angeeignet und versuche, die zu verfeinern bzw. bei jeder Arbeit irgendwann zu einer Form zu kommen, sie abschließen zu können. Das ist ein ziemlicher Ansporn und es hat sich schon ausgezahlt zu machen und zu tun, mit allen Auf's und Abs, die so ein Künstlerleben mit sich bringt. Mein Ziel ist es, irgendwann zu einem Punkt zu kommen, an dem ich sagen kann: Okay, ich habe etwas gemacht, womit ich gut leben kann. Ich bin nicht total stecken geblieben bzw. ich habe nicht das Handtuch geworfen. Die Distanz zum Kunstmarkt, dessen Wellenbewegungen ich auch schon lange Zeit beobachte, stattet mich zum Teil mit einer großen Freiheit für meine künstlerischen Entscheidungen aus, die Zusammenarbeit mit Galerien könnte mich auf der anderen Seite organisatorisch extrem entlasten. Die ideale Verbindung habe ich leider bis jetzt noch nicht gefunden. Was die

ökonomische Situation betrifft, ist es schwierig zu prognostizieren, weil das von verschiedenen Faktoren abhängt. Man weiß, die allgemeinen Prognosen sind nicht rosig, aber ich versuche, diese in meinem Leben und in meiner Arbeit nicht so viel Platz einnehmen zu lassen oder sie eher aktiv in meine Arbeit mit hineinzunehmen. Geteilte Zuversicht. Zu improvisieren bin ich ja seit Jahrzehnten gewohnt.

SR: Die Frage ist sicher auch motiviert von meinem Gefühl, dass sich im Moment sehr viel ändert. Das sind Fragen, die ich mir auch stelle, weil ich sehe, dass der Stellenwert der Kultur als öffentliche Aufgabe sehr stark zurückgeht, und mich das erschreckt. Andererseits gibt es auch zunehmend private Initiativen, und ich glaube, dass sich das ganze Feld viel mehr diversifizieren wird – mit privatem Engagement, das stärker wird, während die öffentliche Hand sich zurücknimmt – dass aber im Grunde Kunst und Kultur auch ganz neue Präsentationsformen und Einsatzfelder finden müssen. Weil dieses System, das es seit 200 Jahren gibt, mit den großen öffentlichen Museen und den kleinen Kunstvereinen und den Offspaces und den Firmensammlungen, das wird ganz massiv umgebaut werden.

IA: Und du meinst auch die Galerienszene?

SR: Auch die, es wird die ganz großen geben, die Gagosians dieser Welt, die große Kunsthäuser mit mehreren Filialen auf der Welt führen. Eine lokale Galerienszene wie in Wien – ich kann mir nicht vorstellen, dass es das noch viele Jahrzehnte lang gibt. Das Modell des Einzelunternehmers, der Einzelunternehmerin ist schon beinahe anachronistisch. Leider.

Das verbindet uns als KünstlerInnen, KunstmanagerInnen, VermittlerInnen, PublizistInnen, dass wir uns überlegen müssen, wo der eigene Platz, die eigene Handlungsmöglichkeit sein wird.