

Alunovic Oliver Rene

DAS GASTEIN-PRINZIP

2015

Ein verdrängtes Archiv, im weitestgehend
leeren Raum, ohne Kunstlicht.

Eine Gemeinde in Salzburg, die in jüngster
Zeit ihre wirtschaftliche Leistung aus dem
Tourismus und dem Ausverkauf seiner
kulturellen Bauten generiert hatte, sieht
sich heute mit dem Leerstand eben jener
Gebäude konfrontiert. Bad Gastein, zu Otto
von Bismarcks Zeiten „Bad der Diplomaten“,
genannt ist zu einer Potemkinschen Stadt
verkommen. Während die Fassaden,
herausgeputzt für Touristen, vom einstigen
fürstlichen Leben zeugen, bleiben die
Innenräume ungenutzt. Bauprojekte, die in
ihrem Ausmaß und Aufwand zu Österreich-
Ungarischen Zeiten ihres Gleichen gesucht
haben und Bauten, die Vorzeigeprojekte für
die österreichische Moderne darstellen, liegen
in Bad Gastein im permanenten Winterschlaf.
Mit ihnen ein Archiv, bestehend aus
hundertern Hochdruckplatten, auf denen die
Vergangenheit des Ortes festgehalten wurde.
Ein Booklet begleitet die Rauminstallation,
in der das Archiv und der Leerstand die
Protagonisten darstellen.



Wer sich den Zweck vorgezeichnet hat, das Laster zu stürzen..., ein solcher muss das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit stellen - er selbst muss augenblicklich seine nächtlichen Labyrinth durchwandern, er muss sich in Empfindungen hineinzuzwingen wissen, unter deren Widernatürlichkeit sich seine Seele sträubt.

Vorwort des Herausgebers
geschrieben in der Ostermesse 1781
Friedrich Schiller - Die Räuber



Der Architekt Gerhard Garstenauer hat 1970 das Kongresszentrum in Bad Gastein geplant. Das Gebäude liegt direkt im Zentrum des Ortes. Seine Dachfläche wurde als begehbare Terrasse ausgeführt. Diese hat, in der Zeit als das Kongresszentrum noch Verwendung fand, die Gesamtfläche des Hauptplatzes verdoppelt.

Seit 1980 ist das Kongresszentrum nicht mehr in Betrieb. Das Gebäude und seine Dachterrasse sind seither nicht mehr betretbar.



Der Investor Franz Duval hat zwischen 2001 und 2006 in Bad Gastein das Haus Austria, das alte Postamt, das Badeschloss sowie das Kongresszentrum um fünf Millionen Euro erworben. Diese Gebäude, die allesamt bedeutend für die Gasteiner Geschichte sind, stehen seither leer. Mittlerweile ist Franz Duval verstorben, und sein Sohn Philippe Duval hat die von seinem Vater gegründete Stiftung übernommen.

Schlagzeilen titeln:

Bad Gastein: Philippe Duval schmiedet Millionenpläne.

Nach dem Tod seines Vaters übernimmt Philippe Duvals seine Pläne für Bad Gastein: eine Gondelbahn in das Ortszentrum und eine Skiarena namens "Gasteins".

Doch den Leerstand tatsächlich zu revitalisieren stellt sich als ein Projekt heraus, das nicht in absehbarer Zeit durchgeführt werden kann. Der entstandene Schaden an der Bausubstanz ist einfach zu groß, als dass sich dieses Projekt jemals finanziell rentieren könnte.

Solange der Tourismus keinen Schaden nimmt, wird sich nichts an dieser Situation ändern, denn für den Tourismus funktionieren diese Gebäude. Sie erfüllen bestimmte Funktionen, in einem ähnlichen Sinn, wie Filmkulissen funktionieren. Als leere Hüllen, die dennoch das Stadtbild prägen.

Bad Gastein ähnelt heute einem Potemkinschen Dorf.

“ Franz Duval ist im Alter von 87 Jahren gestorben. Sohn Philippe soll in Bad Gastein nun endlich Lösungen schaffen. „



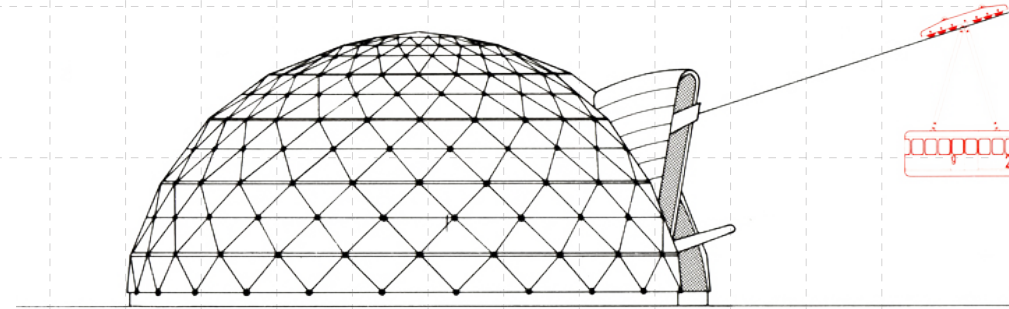
“ Die markierten Gebäude, die einen Großteil des Zentrums ausmachen, stehen seit Jahren leer (Stand 2010) „





Mit dem Ende der Funktion als Kongresszentrum, wurden alle Prozesse eingestellt, für die das Gebäude einst verantwortlich war.

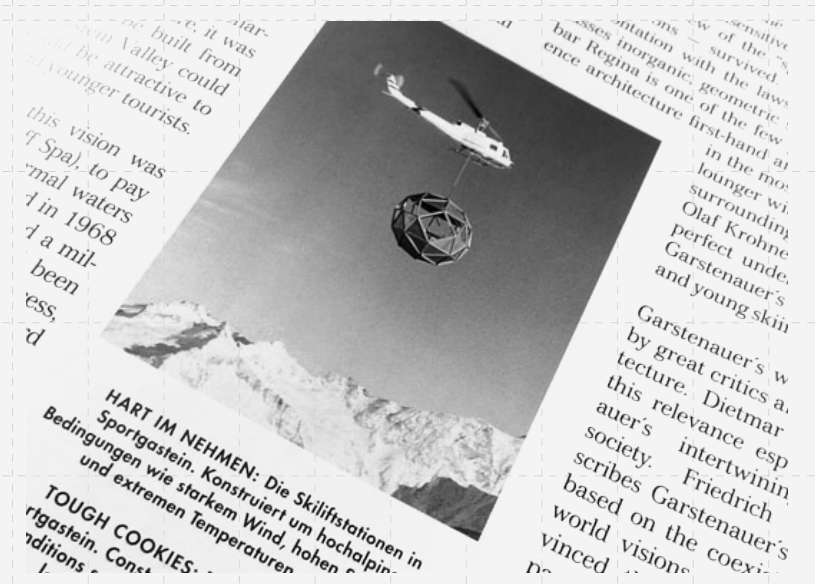
Die gesamte Einrichtung wurde sich selbst überlassen. Neben italienischen Designermöbeln befinden sich im Inneren des Gebäudes auch das Druckarchiv der Gasteiner Thermenzeitung und weitere für den Ort Gastein und die Tourismusindustrie relevante Archivmaterialien. Darunter befinden sich Postkartenmotive, Dokumente über wichtige Ereignisse des Ortes, vorgefertigte Briefe für die Ehrung als Ehrenbürger, Speisekarten, sowie das Thermengeld, Eine Parallelwährung für die Badegäste im Ort.



Dabei gilt das Kongresszentrum als österreichischer Vorzeigebau des Brutalismus. Garstenauer stand gedanklich dem Bauhaus, Mies van der Rohe und Richard Neutra nahe. Formale Vorbilder für seine markanten Kuppeln fand Garstenauer in den geodätischen Kuppeln des amerikanischen Erfinders und Architekten Buckminster Fuller.

Garstenauers Kuppeln stellen heute Ikonen für den Ort Gastein dar.

Vom neuerschlossenen Skigebiet in Sportgastein, 1.60



Die Konstruktion entspricht einer Netzkuppel mit horizontalen Hauptkreisen mit fachwerkähnlichen Stabverbindungen. Die Kugel bietet größtes Volumen bei kleinster Oberfläche. Der Schnee bleibt darauf kaum liegen. Die Windströmungsverhältnisse sind so, dass auch die unmittelbare Umgebung der Kugel fast schneefrei bleibt.

Gerhard Garstenauer

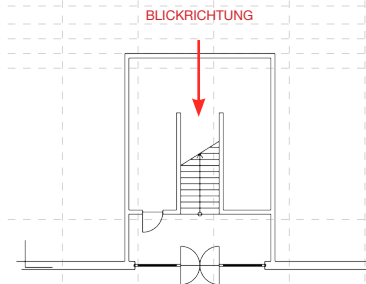
11

10

9

8

7

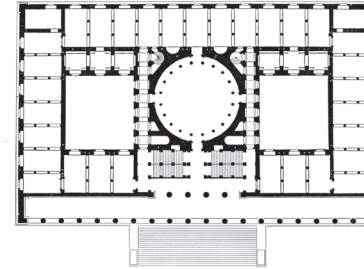
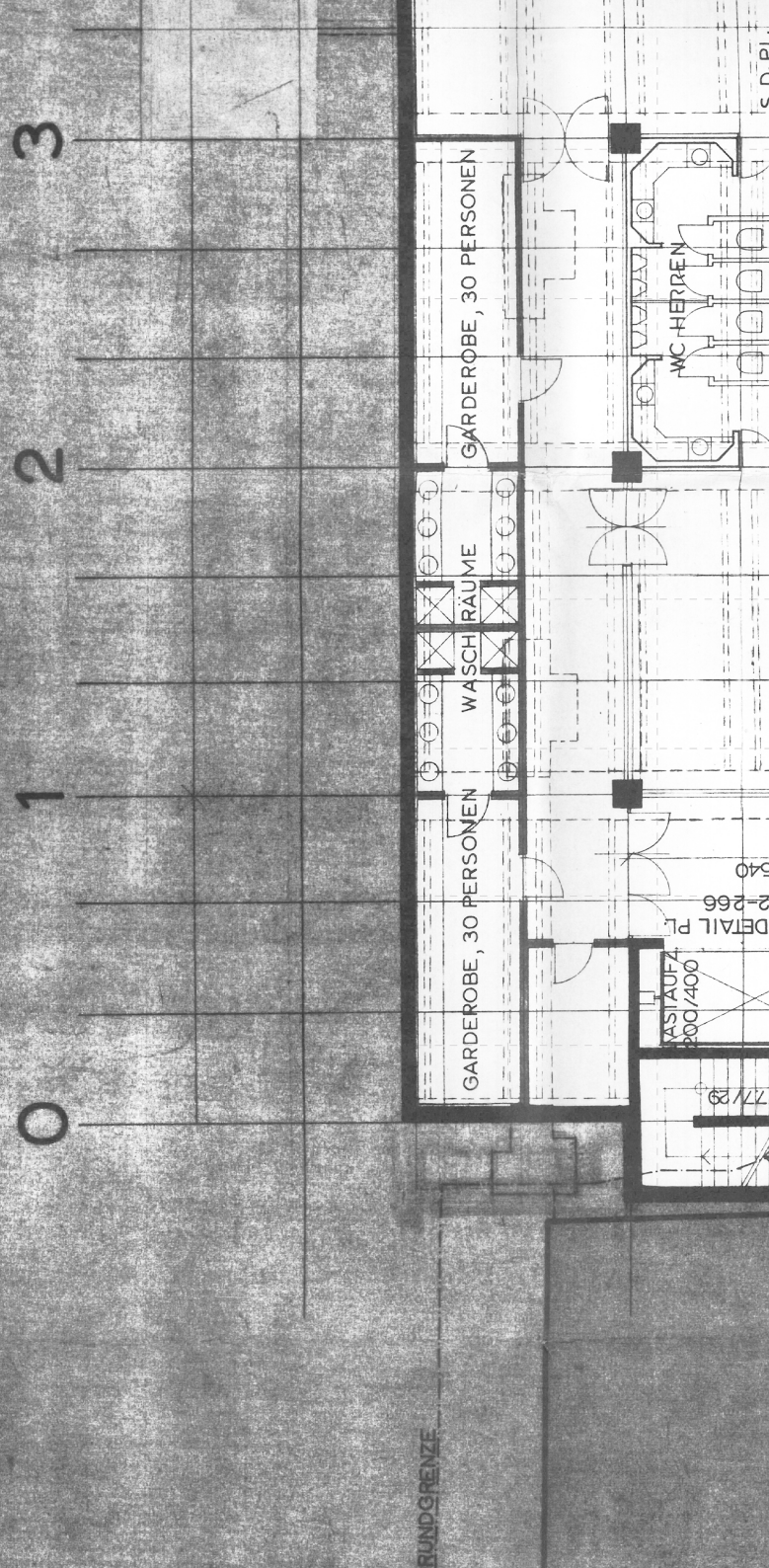


Gastein verdankt seine Bekanntheit dem einstigen Bergbau und seinen Thermalquellen. Auf dem Vorplatz des Kongresszentrums sind mit Brunnen dekoriert, deren Pumpen in einer Nische des Gebäuds platziert sind. Es ist der einzige Raum, der noch einer bestimmten Funktion zugewiesen ist. In ihm befindet sich das Lager für die Druckklischees des Thermenortes.

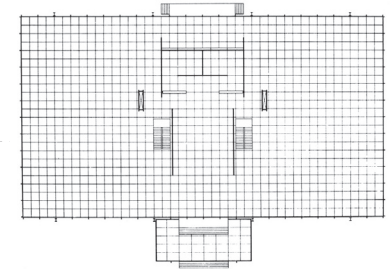
Der Lagerort ist ungünstig gewählt, denn Leitungen im Gebäude werden regelmäßig undicht, was zu einer vermehrten Wasserbildung innerhalb des Gebäudes führt.



Undichte Leitungen verursachen regelmässig Wasserschäden an der Bausubstanz.

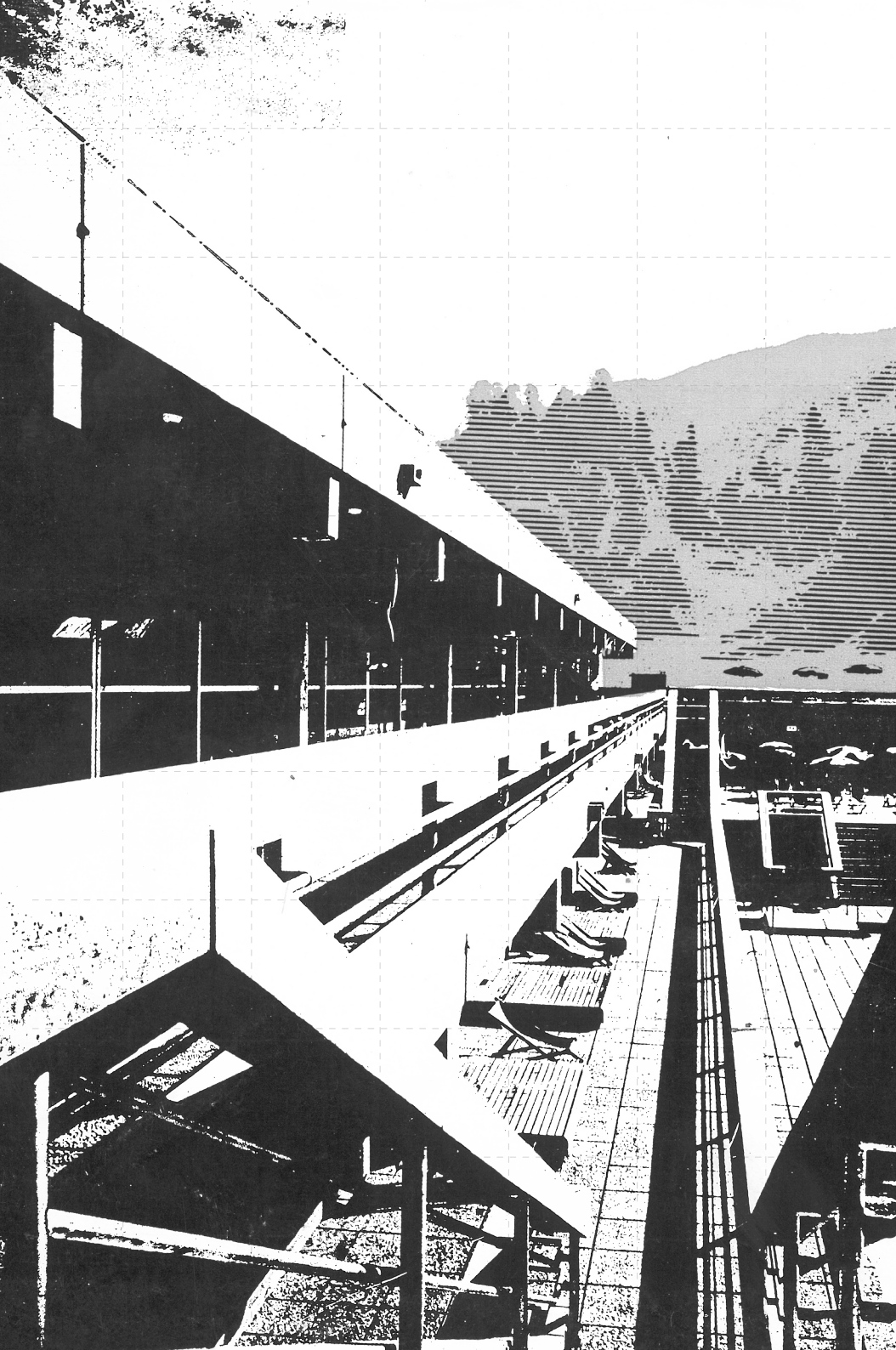


K.F.Schinkel : Altes Museum



M.v.d.Rohe : Crown Hall

Der Grundriss des Kongresszentrums folgt streng einem kartesischen Raster. Die Orientierung an diesem Proportionssystem ist eine Methode, die in den monnumentalen Bauten des ausgehenden 19. Jahrhunderts angewendet wurde. Ziel war es, einen erhabenen Raumeindruck zu erzeugen. Schönheit wurde in Symmetrie, Rhythmus und Ordnung gesucht. Das Ordnungssystem setzte sich über Generationen von Architekten fort, von Karl Friedrich Schinkel bis zu Mies van der Rohe.



Doch im Gegensatz zu der Architektur eines Karl Friedrich Schinkel werden bei Garstenauer die Kräfteverläufe der Gebäudekonstruktion in der Tragstruktur sichtbar gemacht. Stützen passen sich dem Kräfteverlauf an. Haupt- und Nebenträger prägen, wie beim traditionellen Holzbau, den Raum und gliedern ihn.

Die Lüftungsschächte und Fassungen der Neonröhren wurden frei ersichtlich zwischen die Neben- und Haupträger gehängt. Die Sichtbeton-Fassade und die roh* belassenen Sichtbeton Wände verstärken den Eindruck eines monolithischen Baukörpers, der direkt aus dem Fels zu wachsen scheint.

* roh = brut (franz.) Anm. Brutalismus

Ein Ort der das Dilemma aufzeigt. Das Dilemma des Architekten.

Gerhard Garstenauer über Gastein

Dass nur eine kleine Minderheit erreicht werden kann, liegt in der Natur der Sache. Damit müssen wir leben.

Gerhard Garstenauer über Architektur

Markus Miessen:

Was halten Sie vom derzeitigen Zustand des Kongresszentrums?

Gerhard Garstenauer:

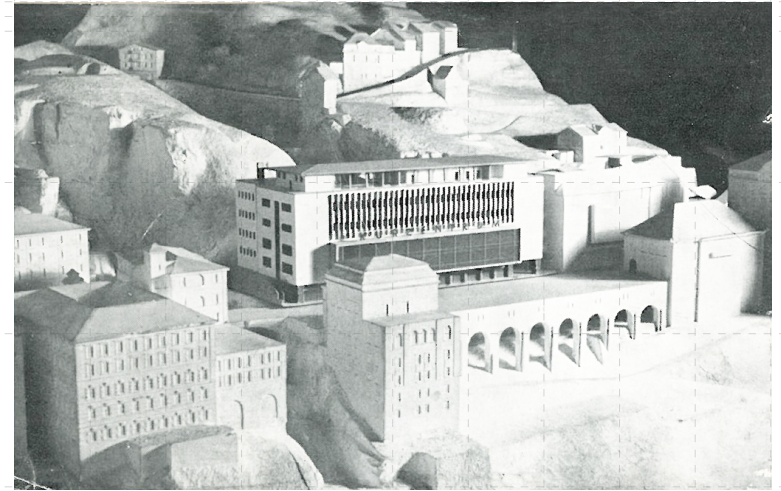
Der Zustand ist erbärmlich. Man müsste es unter Denkmalschutz stellen. Ich habe einen Aufsatz verfasst. Er dreht sich um die sogenannte Qualitätspyramide. [...] Ich habe beobachtet, dass Menschen, die mit der Menge spekulieren, nur Erfolg haben, wenn Sie mit geringer Qualität arbeiten. Ich bin dabei auf Folgendes von Michelangelo gestoßen. Er schreibt, die große Masse, der jedes Unterscheidungsverfahren fehle, werde immer das ehren, was sie verachten sollte, und das lieben, wovor sie zurückschrecken sollte. Qualität nimmt in dem Maße zu, als Quantität abnimmt. Und jeder Mensch, der nach der Wahrheit Qualität sucht, der wird ein Opfer dieser Beziehung.



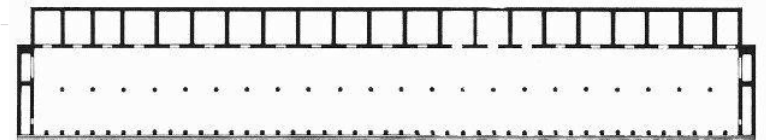
Die ehemalige Wandelhalle in Bad Gastein

Eva Hody, Landeskonservatorin am Bundesdenkmalamt in Salzburg:

Um [das Kongresszentrum] zu errichten, wurde eine historische Wandelhalle zerstört. Das hat eine Narbe hinterlassen, die vielleicht nicht vollständig mit dem modernen Bau ausgefüllt wurde.



Ein Entwurf für einen Neubau an der Stelle des Haus Austria. Im Entwurf inbegriffen ist der Bau einer Säulenhalle, die sich in Richtung Gasteinertal öffnet. Eine thermische Abdichtung für die Säulenhalle wurde nicht vorgesehen. Vorbild ist die griechische Stoa.



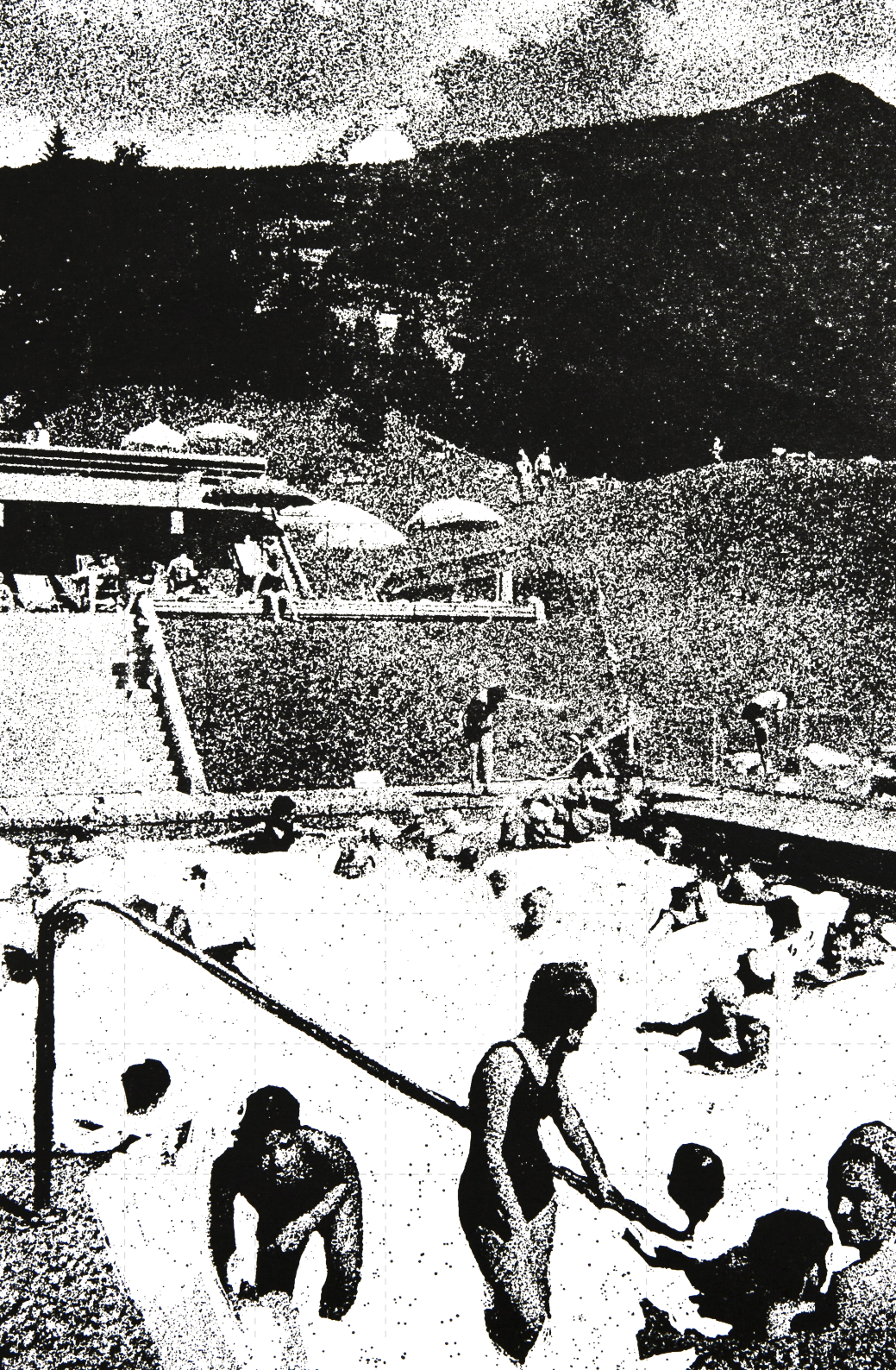
Die Stoa ist eine auf der Agora befindliche, freistehende, langgestreckte Säulenhalle mit geschlossener Rückwand. Die Säulenreihe erzeugt eine Längsausrichtung mit einem Rhythmus der durch die Säulen und Deckenbalken entstehenden Schatten. Ein Betreten ist bei jedem Interkolumnium möglich, bei dem sich der Nutzer gerade befindet. Die Stoa ist ein bewährter Baukörper, sie pendelt zwischen offener und geschlossener Raumwahrnehmung.



Blick auf ein verlassenes Gebäude am Fuß des Kongresszentrums.

Das Bauwerk wurde am Steilhang des Talschlusses unterhalb der Hauptstraße so situiert, dass die volle Länge von 130 Metern zwischen den Hotels Sponfeldner und Weismayr ausgenützt werden konnte. Es entstand ein siebengeschoßiges "Tiefhaus", das in seinem Mittelteil 14 Meter über die nördliche Fluchtlinie der genannten zwei Hotels wie ein mehrreihiger Balkon in die Felsschlucht vorspringt. Auf diese Weise wurde ein Bauareal von über 50 Meter Breite erreicht. Von besonderer Bedeutung ist dies für das Geschoss auf dem Niveau der Straße, denn hier wurden durch entsprechende Gliederung der Hauptplatz und ein Zentrum ausgebildet, das dem Ort bis dahin abgegangen war. Der ganze, rund 30 Meter hohe Bau wurde im Baukastensystem aus Stahlbeton-Fertigteilen über einer Stützebene aus Ort beton errichtet. Die Außenwände wurden aus Glas und Holz gefertigt, aus Glas nicht zuletzt deshalb, weil sich vom Standort des Gebäudes aus eine prachtvolle Fernsicht in das Gasteinertal bietet. Ringsumlaufende Terrassen, zu denen sich die dahinter geschützt liegenden Räume öffnen und auf denen man entlangwandern kann, erschließen einen gesteigerten Eindruck der Umgebung. Die Eingangshalle wurde allseitig verglast, um den Blick von der Straße aus ins Tal freizuhalten und einen Anreiz zum Betreten des Gebäudes zu geben.

Gerhard Garstenauer



“ „Eine Magd, die gebadet in der Gastein
gab mir Freude und Lust, als sie sich
wusch ´ darein. Da ich sie ohne was
erblickte,
an manches dachte, was mich so daran
entzückte. Ich griff sie an, um sie an mir
zu haben,
tat sanft sie streicheln so beim Baden
und alle Welt hatt' davon keinen Schaden;
doch uns tat's wohl beim Scherzen
im Leib und im Herzen.”

”

*Neidhart von Reuenthal, 1210
oder
Oswald von Wolkenstein, 1491*



Die Sage zur Entdeckung der heißen Quellen von Bad Gastein erzählt von einem ungestümen Jäger, der einen Hirsch in das noch unbesiedelte Gasteinertal verfolgt haben soll. Das nicht zu Tode verwundete Tier flüchtete in seiner Not zu den Einsiedlermönchen Primus und Felizian, die es ob ihrer Weisheit mit Thermalwasser behandelten. Das Tier ward genesen und so erfuhr der unbedarfte Jäger wie durch ein Wunder von der Heilkraft des Wassers und tat seine Erkenntnis kund.



Im 17. Jahrhundert war Gastein eines der grössten Tauerngold-Abbaureviere des Erzbistums Salzburg. Ab dem 13. Jahrhundert wurden die natürlichen Quellen des Ortes erstmals genutzt. Auf dem Weg an die Erdoberfläche kommt das stetig 46,8°C warme Quellwasser mit radiumhaltigen Gesteinen und Mineralen in Berührung. Das Radium begründete Gastein als Kur und Erholungsort. Am Beginn des 20. Jahrhunderts gaben Studien bekannt, dass Radium besonders förderlich bei körperlichen Beschwerden sei. Aus naturwissenschaftlicher Sicht ist die positive Wirkung des Radons nicht nachgewiesen.



Genauso wie Radon werden in Gastein auch Tachyonen für therapeutische Zwecke herangezogen. Es ist eines der üppigsten Marketingmethoden, die in Gastein angewendet werden. Ein Mythos besagt, dass Wolfgang Amadeus Mozart in Gastein war und ihn der Kuraufenthalt verholfen hat Anna Maria Mozart zu zeugen. Der Ausbau als Ski- Thermen- und Kurort wurde unter Kaiser Franz Josef I. stark vorangetrieben.

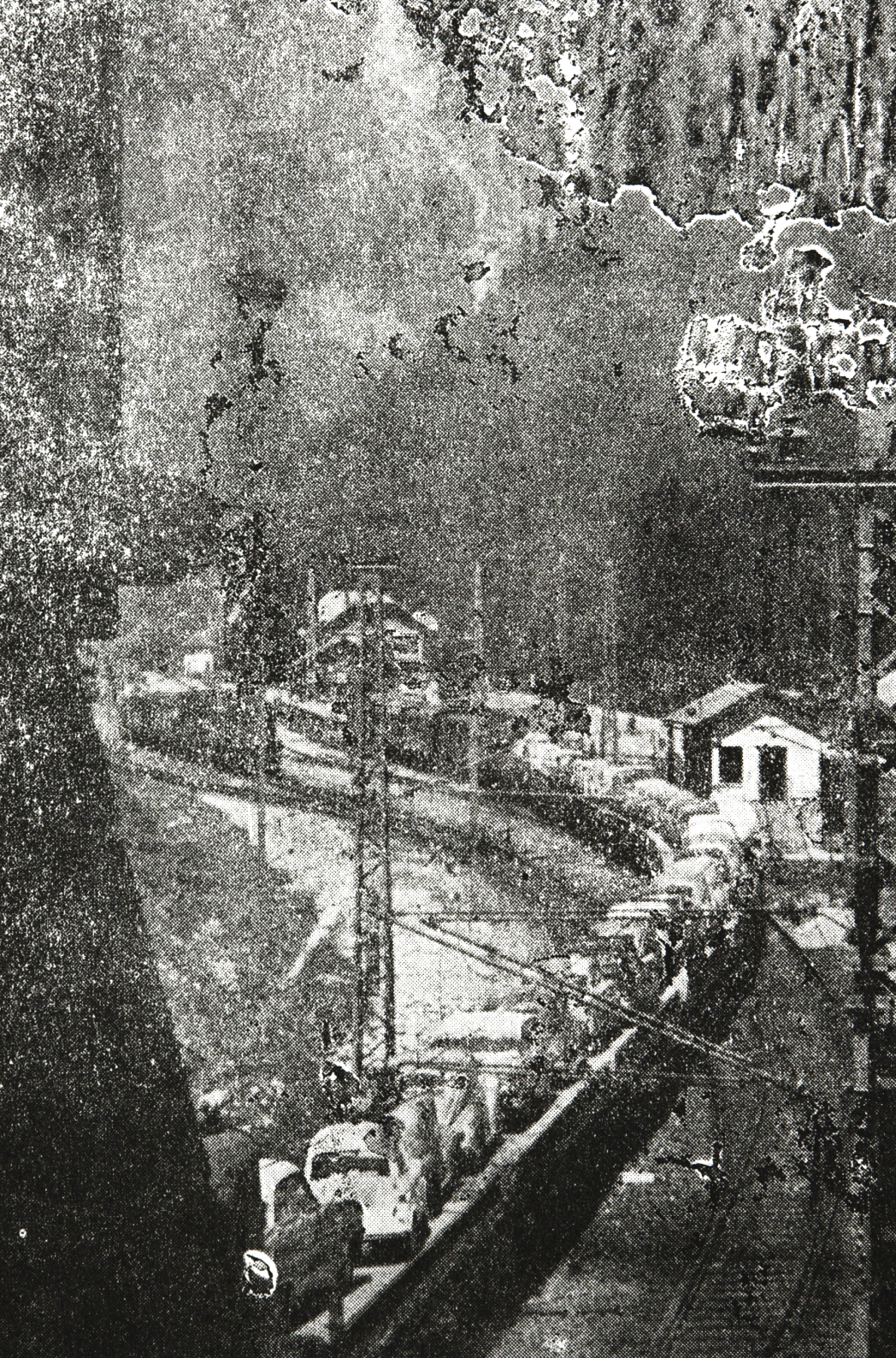


Die mediale Identität des Ortes definiert sich durch den besonders „mondänen“ Kurort Gastein. Es ist ein Ort in den Alpen, an dem man „großstädtliche Ringbauten“ im Alpen Ambiente *erleben* kann. Man nannte es auch „Monte carlo der Alpen“. Berühmte Gäste sollen schon in Gastein verkehrt haben:

der saudische König Ibn Saud I.
 Erzherzog Johann von Österreich
 Kaiser Franz Joseph I.
 der Dirigent Arturo Toscanini
 Bundeskanzler Leopold Figl
 Schauspieler Georg Thomalla
 der Schah des Iran Mohammad Reza Pahlavi



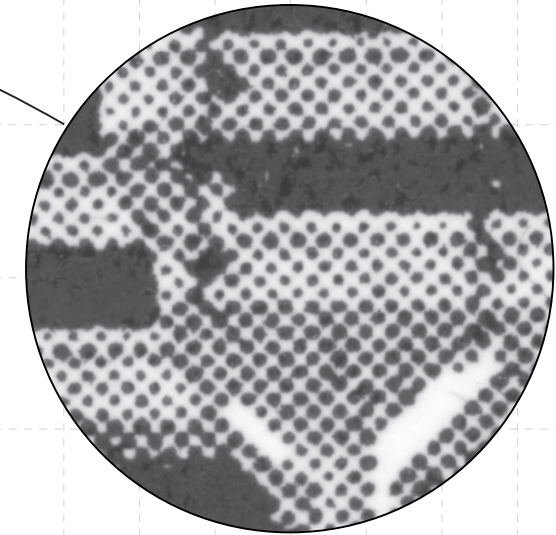
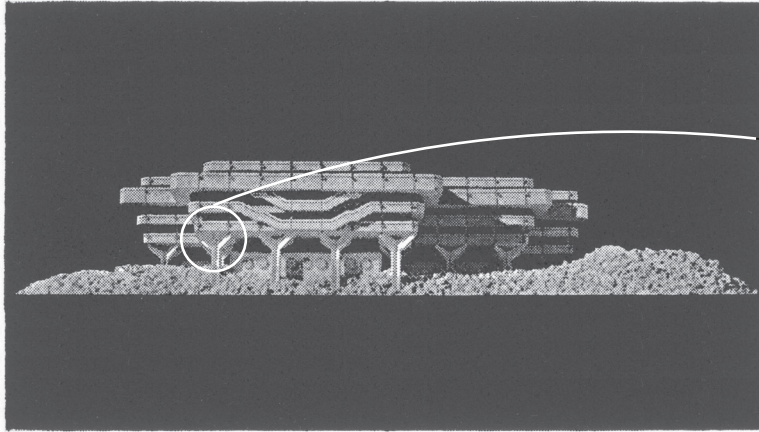
1958 wurde die Ski WM in Bad Gastein ausgetragen, es war das erste Sportgroßereignis in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg und zugleich das erste, das im Fernsehen übertragen wurde. Es verhalf dem Ort zu internationaler Popularität. Dabei hat das Event ein finanzielles Risiko für die Gemeinde dargestellt, da niemand voraussagen konnte wie viele Besucher Gastein anziehen würde. Tatsächlich waren alle Skilifte so sehr ausgelastet, sodass die Zuschauer zu Fuß auf den Berg gehen mussten. Heute zählt Gastein 1.4 Millionen Nächtigungen im Jahr und zieht seine wirtschaftliche Ertrag hauptsächlich aus dem Tourismus. Als Startschuss für diese Entwicklung lassen sich klar die Weltmeisterschaften von 1958 benennen.



Die Tauernbahn ist Bestandteil einer der wichtigsten Nord-Süd-Magistralen Europas und dient zusätzlich auch der touristischen Erschließung des Gasteinertals. Seit dem Baubeginn im Jahr 1902 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs wurde die Bahn vergleichsweise schwach frequentiert. Nach dem Krieg nahm der Verkehr rasch zu, da die bisherigen Verbindungen nach Südosteuropa über Budapest durch den Eisernen Vorhang erheblich behindert wurden. Bereits 1951 wurde mit dem Tauern-Express die erste hochwertige Verbindung von Ostende nach Jugoslawien eingeführt. Aufgrund der hohen Nachfrage wurde der Tauern-Express bald doppelt geführt und durch weitere Zugpaare wie den Austria-Express oder den Jugoslavia-Express ergänzt. Mit dem zunehmenden Gastarbeiterverkehr zwischen Mitteleuropa und dem Balkan kamen weitere Züge wie der Istanbul-Express und der Hellas-Express auf die Tauernbahn, was für eine hohe Streckenauslastung sorgte. Mit den Jugoslawienkriegen ab 1991 brach der internationale Fernverkehr, der bereits seit einigen Jahren zugunsten von Flugzeug und Straße Marktanteile verloren hatte, weitgehend zusammen und ist seit dem nicht mehr auf das Level vor dem Zweiten Weltkrieg herangewachsen.

Within days, he had drawn up an elegant grid of broad boulevards leading to majestic squares, but it came to nothing

Norman Foster



Das idealistische Raster

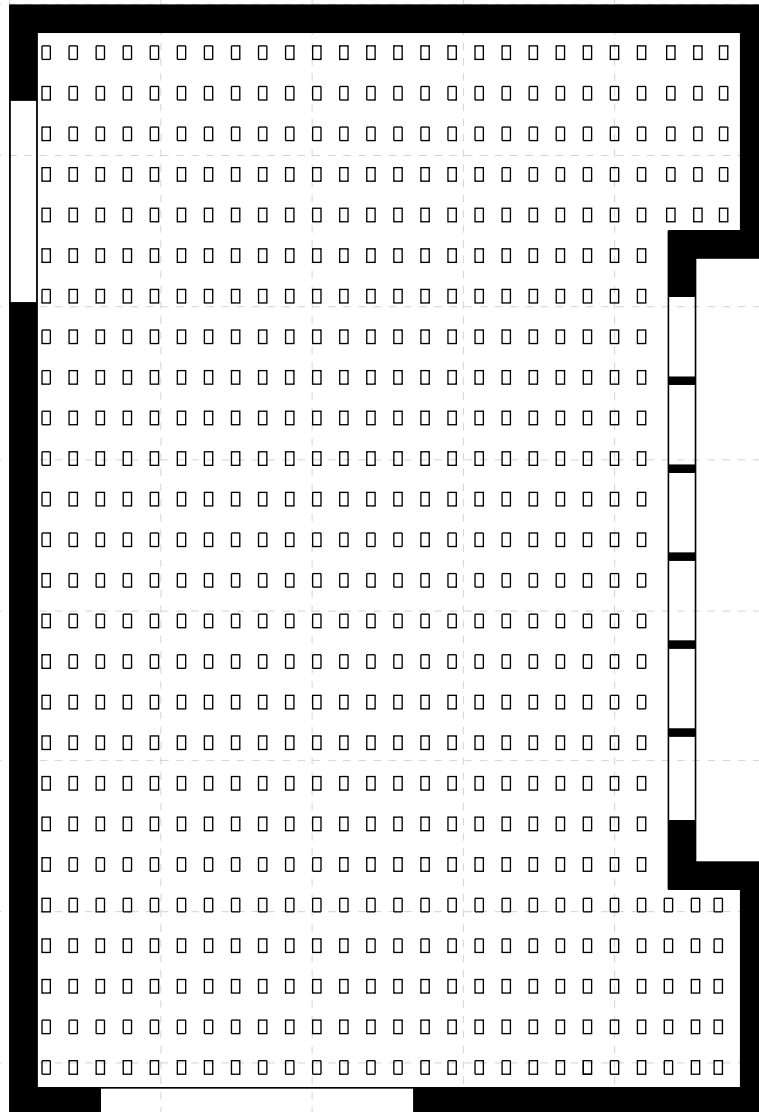
Das Raster wurde bereits im antiken Griechenland als Fundierung von antiken Städten und Staaten angewendet. Es spiegelt die Rationalität der demokratischen Verfassung in der geometrischen Aufteilung (griech: diharesis) und gerechten Verteilung des Landes (griech: isonomia) in der Polis.

das disziplinäre (oder bürokratische) Raster

Bereits im Römischen Reich wurde eine andere Form des Rasters als zentrales Element der imperialen Herrschaft eingeführt: Die Gründung römischer Städte, vom

Zentrum des Reichs bis an seine äußersten Grenzen, erfolgte immer nach dem gleichen Schema, das in seinem mythischen Gehalt den Gründungsakt Roms wiederholte und in seinem pragmatischen die Ordnung des römischen Militärlagers: ein Raster.

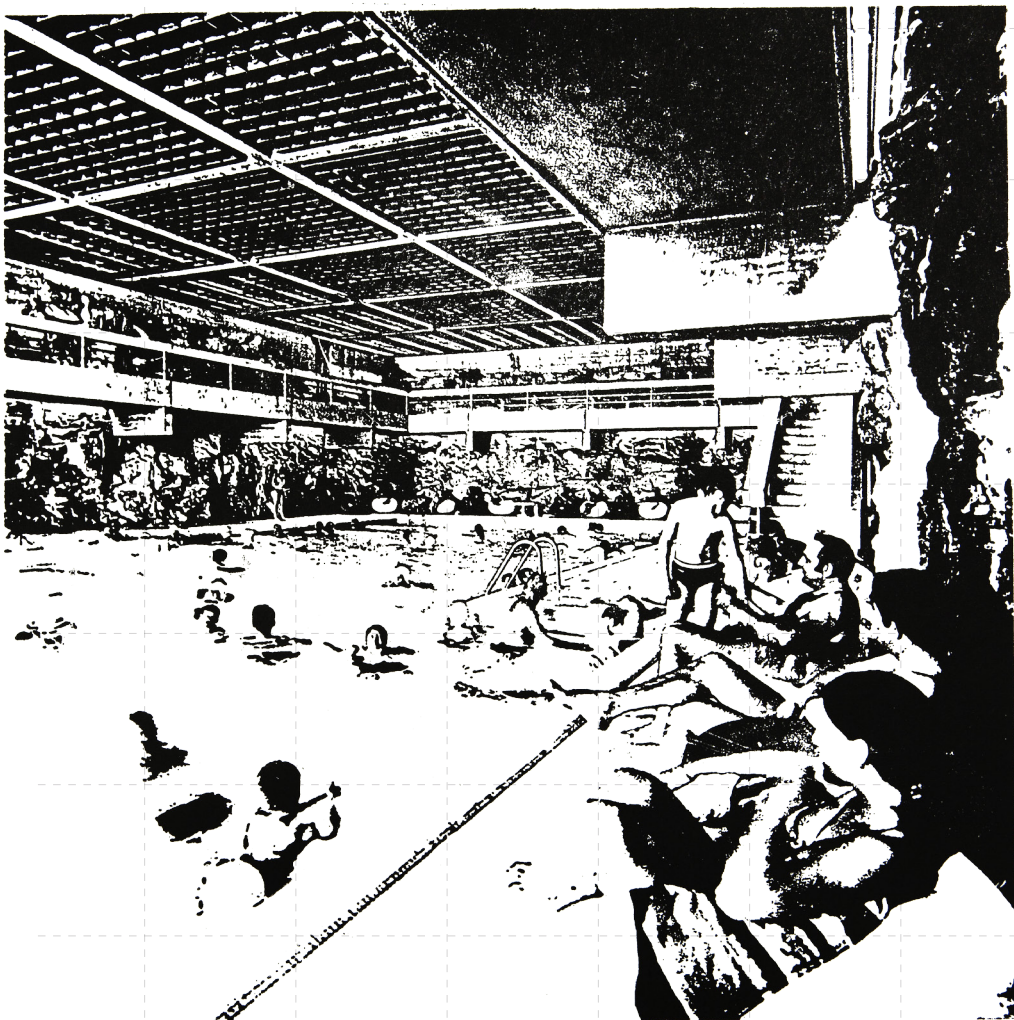
Ausgangspunkt jeder neuen Stadtgründung war das Festlegen einer Ur- Kreuzung, des Schnittpunkts der beiden Hauptachsen decumanus und cardo. Durch Reduplizierung dieses primären Teilungsakts entstand das die ganze Fläche der Stadt definierende Raster.



Der holländische Architekt und Urbanist Rem Koolhaas weist darauf hin, dass die Entscheidung für das berühmte Raster von Manhattan, wie es 1814 ausgebreitet wurde, nicht nur das Ergebnis pragmatischer Erwägungen war. Sondern dass es sich auch und in erster Linie um einen spekulativen Akt gehandelt habe, bei dem man auf die zukünftigen Bebauungen und Nutzungen der Parzellen auf diesem riesigen Gebiet rechnete, ohne konkrete Planungen oder Zielvorgaben in der Hand zu haben. Denn es gab zu diesem Zeitpunkt keine Pläne für irgendwelche Häuser, nur das Raster, das die Lage zukünftiger Straßen und Häuser in die weitgehend ländliche Landschaft der Insel projizierte. Die Spekulation, die Koolhaas anspricht, ist also eine Spekulation, die die Bedingung der Möglichkeit der erst mit der Füllung der Fläche einsetzenden Bodenspekulation darstellt.

Das spekulative Raster ist eine pure Abstraktion, ein Masterplan ohne Inhalt.

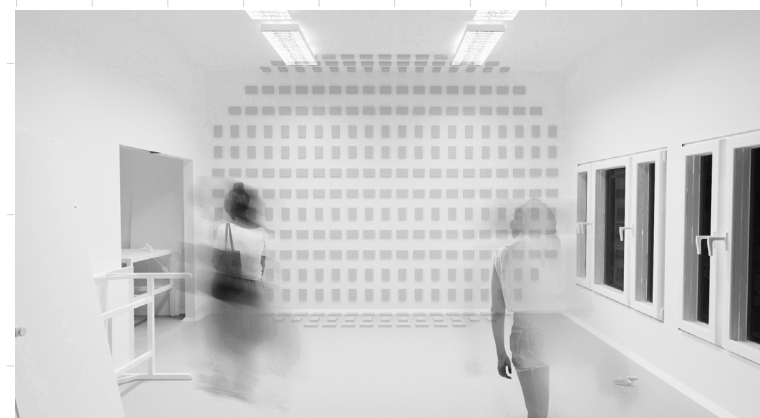
Die standardisierte Aufteilung des gesamten Raums – mit einem Maximum an Freiheit darüber, was mit diesem Raum tatsächlich gemacht wird.



Die Felsentherme von Gerhard Garstenauer mit seinem Deckenraster.



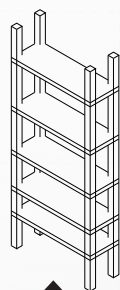
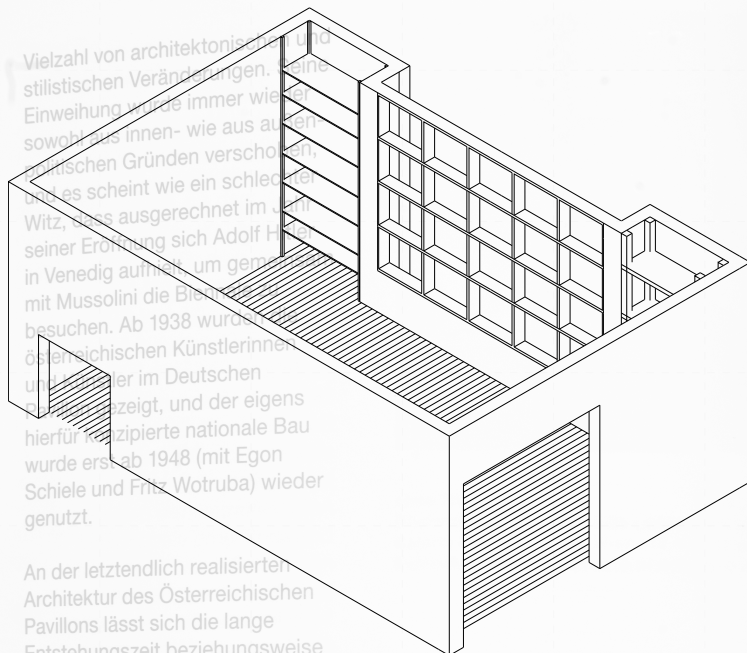
Früher Entwurf der Installation. Sessel aus dem Kongresszentrum sollten gemeinsam eine Kugel bilden, eine Anlehnung an die Kuppeln auf dem Dach des Kongresszentrums.



Auch in diesem späten Entwurf der Arbeit findet man die Kugel/Kreis Form wieder. Hier mit den Druckplatten, die sich in einen Raum einfügen.

Vielzahl von architektonischen und stilistischen Veränderungen. Seine Einweihung wurde immer wieder sowohl aus innen- wie aus außenpolitischen Gründen verschoben. Das scheint wie ein schlechter Witz, dass ausgerechnet im Jahr seiner Eröffnung sich Adolf Hitler in Venedig aufhielt, um gemeinsam mit Mussolini die Biennale zu besuchen. Ab 1938 wurden österreichischen Künstlerinnen und Künstler im Deutschen Reich gezeigt, und der eigens hierfür konzipierte nationale Bau wurde erst ab 1948 (mit Egon Schiele und Fritz Wotruba) wieder genutzt.

An der letztendlich realisierten Architektur des Österreichischen Pavillons lässt sich die lange Entstehungszeit beziehungsweise ihr Ursprung im Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts ebenso ablesen wie ihre Verwurzelung im sogenannten Internationalen Stil – zumindest zeugen die rechteckigen, klaren Formen und die Materialien Glas und Metall von der Kenntnis und Vorliebe seiner Planer für die in den 1930er Jahren bevorzugten Architekten vorhergehender Sprache. Die Dialektik einerseits strengen, rationalen Formen sowie modernen Baustoffen und andererseits klassisch historisierend anmutenden Elementen wie Rundbögen und die fast hoheitsvoll zu nennenden gesamten Bau mitig durchschneidende Blickachse prägt das gesamte Erscheinungsbild des Pavillons. Umlaufende Fensterbänder knapp unterhalb



Nr. 19, 2001
Video, Farbe, ohne Ton, 19 Min., Loop

Das Video entstand im Hinblick auf HZs Teilnahme an der Ausstellung *Objekte. Skulptur in Österreich nach '45*. HZ bezieht sich hier auf die Skulpturen des österreichischen Bildhauers Joannis Avramidis, die menschliche Körpervolumen durch Rotation und Segmentierung abstrahieren. Dieses Prinzip aufgreifend, überzieht er seinen nackten Körper mit einem Raster aus blauen Klebebändern. Ähnlich wie bei virtuellen wissenschaftlichen Simulationen streicht die Kamera in geringem Abstand am Körper entlang, der sich immer wieder in abstrakte Flächen auflösen scheint. Dieser Abstraktionseffekt wird noch verstärkt, indem die blauen Bänder im Chromakey-Verfahren herausgefiltert und durch ein synthetisches computergeneriertes Blau ersetzt werden, wodurch der blaue Bereich als homogene Fläche erscheint.

des Daches stehen dabei mit ihrer an Industriebauten erinnernden Gestaltung in einem feinen, aber doch merklichen Widerspruch zur axialen, von einem höheren Mittelbau und zwei niedrigeren, nach hinten gelegenen Seitentrakten bestimmten Architektur. Der in den anfänglichen Entwürfen Hoffmanns vorgesehene runde Zentralbau als Kern der Anlage wurde zwar nicht realisiert, deren heutige axiale Zweiteilung lässt sich jedoch noch hierauf zurückführen. Bei genauerer Betrachtung fällt besonders die Diskrepanz zwischen dem Mittelbau, der nicht nur durch die Rundbögen, sondern auch durch die sehr flachen Treppenstufen eine beinahe klerikale Stimmung erzeugt, zu den beiden Seitentrakten auf, deren Fronten sich komplett durch große Glasfenster mit industriellen Stahlrahmen zum Innenhof der Anlage öffnen. Altes und Neues trifft hier in einer sehr eigenartigen Form aufeinander und bildet ein Hybrid zwischen Geschichte und Zukunft.

Werk

Die Reaktion von Heimo Zobernig auf diese zwischen Historizität und Modernismus lavierende Architektur ist komplex und einfach zugleich. Einfach insofern, als er dezidiert Stellung bezieht und die Elemente, die ihn als Fan modernistischer Architektur am Österreichischen Pavillon stören, kurzerhand beseitigt, beziehungsweise hinter Einbauten verschwinden lässt. Ein Blick auf die Isometriepläne seiner den

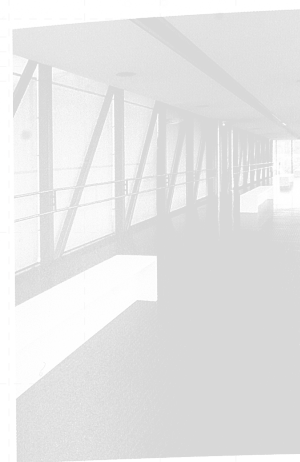
Daniel Buren oder Hans Haacke, die zweite in den 1990er Jahren mit Maria Eichhorn, Andrea Fraser oder Christian Philipp Müller – um nur einige Protagonisten dieser Gruppierungen zu nennen. Bei aller Heterogenität, die dem Werk dieser Künstlerinnen und Künstler eigen ist, eint sie eine Beschäftigung mit den Prämissen des Kunstsystems und die kritische Reflexion des Ausstellungsbetriebs. Teil ihrer Analysen können zum Beispiel die Kunstwerke als kursierende Waren ebenso wie die Akteure sein und nicht zuletzt auch der Ort und die Architektur, in der Kunst gezeigt wird, sei es nun die Galerie, das Museum oder der öffentliche Raum.⁵



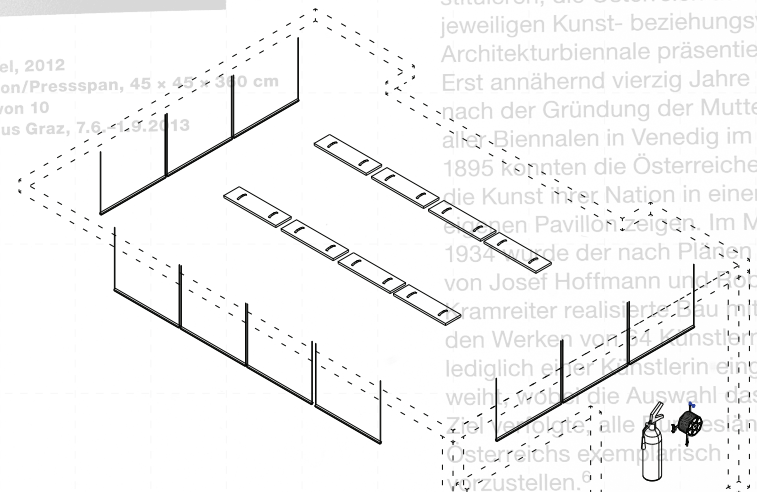
ohne Titel, 1989
Dispersion/Pressspan, 281 x 186 x 16 cm
Galerie Peter Pakesch, Wien, 12.9.–21.10.1989
Sammlung Helmut Seiler, Niederndorf

Ort

Funktionslose Architektur gibt es nicht. Dies trifft selbst dann zu, wenn sie nicht den unmittelbaren Gebrauchswert von Wohn- oder Bürohäusern besitzt beziehungsweise vorgeblich lediglich der Unterhaltung dient – wie etwa die nicht selten bizarren und pittoresken anmutenden Zier- beziehungsweise Gartenbauten der englischen Parks des 18. Jahrhunderts, die sogenannten Follies. In ihrer oft bildhaft wie gesellschaftlich und politisch aufgeladenen Bedeutung ähneln die Follies den mitunter gänzlich anders visuell und inhaltlich ausgerichteten Gebäuden von Weltausstellungen. In beiden Fällen – bei den Follies und den Repräsentationsbauten – geht es in der Regel um die Visualisierung von Ideologien, die (positive) Selbstdarstellung ihrer Bauherren



ohne Titel, 2012
Dispersion/Pressspan, 45 x 45 x 310 cm
Edition von 10
Kunsthau Graz, 7.6.–19.2.2013



5 – Vgl. zur Institutionskritik und Kontextkunst: Peter Weibel (Hg.), *Kontext Kunst. Die Kunst der 90er Jahre*, Ausst.-Kat., Neue Galerie im Künstlerhaus, Graz (02.10.–07.11.1993), DuMont, Köln, 1994, und Thomas Wulffen (Hg.), *Kontext Kunst. Die Kunst der 90er Jahre*, national, Bonn, 1994, S. 100–101.
6 – Die Geschichte der Kunst in Österreich, auch aller anderen Länder, wird in der Reihe an der Kunst, Januarius, 1994, S. 100–101.

Künstliche Beleuchtung, Neonröhren, Feuerlöscher, Verbandskästen werden aus dem Raum entfernt. Im Raum werden nur die Heizkörper belassen. Venedig lässt sich im dem hervorragend recherchierten Buch von Jasper Sharp (Hg.), *Österreich und die Biennale Venedig 1895–2013*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2013, nachlesen.

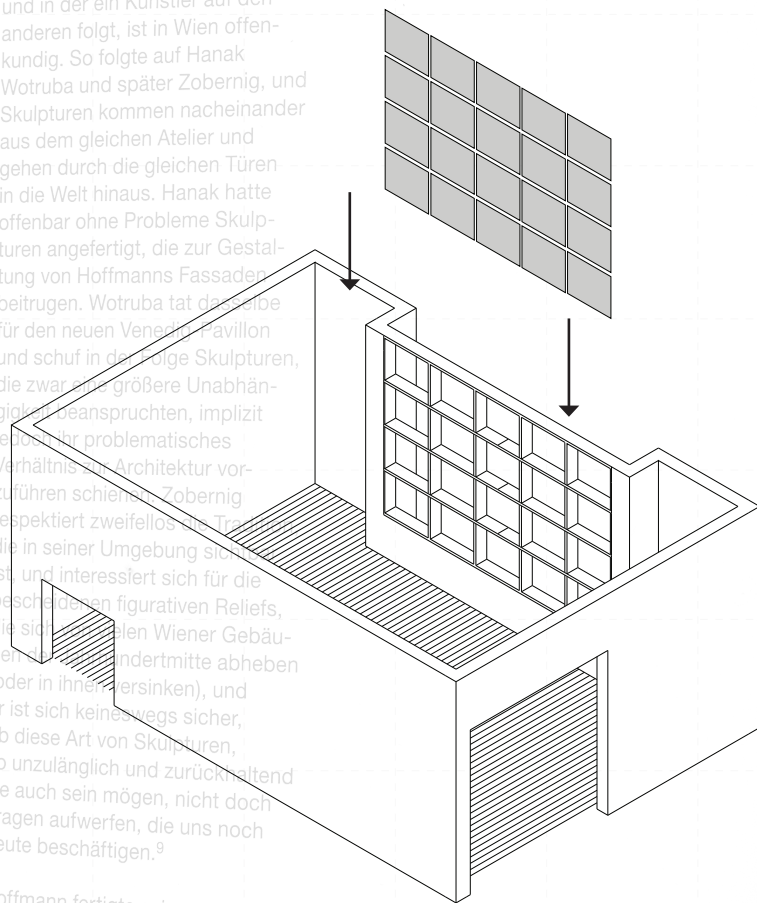
und Auftraggeber und deren Anspruch, sich im Spektrum von konservativer bis fortschrittlich utopistischer Behauptung ikonisch und architektonisch vertreten und somit bestätigt zu finden. Ein Paradebeispiel für einen solchen Repräsentationsbau stellt der Österreichische Pavillon in den Giardini, den im Osten von Venedig gelegenen Gärten, dar. Seine ausschließliche Funktion besteht seit seiner Eröffnung 1934 darin, den architektonischen Rahmen für die Beiträge zu konstituieren, die Österreich auf der jeweiligen Kunst- beziehungsweise Architekturbieniale präsentiert. Erst annähernd vierzig Jahre nach der Gründung der Mutter aller Biennalen in Venedig im Jahr 1895 konnten die Österreicher die Kunst ihrer Nation in einem eigenen Pavillon zeigen. Im Mai 1934 wurde der nach Plänen von Josef Hoffmann und Robert Kramreiter realisierte Bau mit den Werken von 34 Künstlern und lediglich einer Künstlerin eingeweiht. Wohl die Auswahl das Ziel verfolgte, alle Ausländer Österreichs exemplarisch vorzustellen.⁶

Ursprünglich geht die Planung des Pavillons jedoch auf die Anfänge der Länderpavillons in den Giardini zurück, wo Belgien, Ungarn, Deutschland, Großbritannien, Frankreich, Holland und Russland in den Jahren von 1907 bis 1914 in verschiedenen Etappen ihre eigenen Bauten eröffneten. Während dieser Zeit durchliefen die Entwürfe des Österreichischen Pavillons eine

zeigten sie Künstler, mit denen er bekannt oder, wie im Fall von Hanak, sogar befreundet war.

Diese beinahe familiäre Tradition, in der Künstler zusammenarbeiten und in der ein Künstler auf den anderen folgt, ist in Wien offenkundig. So folgte auf Hanak Wotruba und später Zobernig, und Skulpturen kommen nacheinander aus dem gleichen Atelier und gehen durch die gleichen Türen in die Welt hinaus. Hanak hatte offenbar ohne Probleme Skulpturen angefertigt, die zur Gestaltung von Hoffmanns Fassaden beitrugen. Wotruba tat dasselbe für den neuen Venedig-Pavillon und schuf in der Folge Skulpturen, die zwar eine größere Unabhängigkeit beanspruchten, implizit jedoch ihr problematisches Verhältnis zur Architektur vorzuführen schienen. Zobernig respektiert zweifellos die Tradition, die in seiner Umgebung schon ist, und interessiert sich für die bescheidenen figurativen Reliefs, die sich an den Wiener Gebäuden abheben (oder in ihnen versinken), und er ist sich keineswegs sicher, ob diese Art von Skulpturen, so unzulänglich und zurückhaltend sie auch sein mögen, nicht doch Fragen aufwerfen, die uns noch heute beschäftigen.⁹

Hoffmann fertigte seinen ersten Entwurf für den Venedig-Pavillon in der Vorkriegszeit an, doch erst zwanzig Jahre später wurde er definitiv mit dessen Realisierung beauftragt und vervollkommnete das Gebäude



Josef Hoffmann, Österreichischer Pavillon, Internationale Kunstausstellung Rom, 1911. Eingangsbereich Hof. Unter anderen zu sehen: *Das Mädchen* von Anton Hanak (2. v.l.), *Die Badende* von Jan Stursa (3. v.l.), *Christus am Kreuze* von Josef Myslbek (4. v.l.) und *Porträt des Architekten Kayser* von Viktor Tilgner (3. v.r.). Aus dem Mappenwerk „Internationale Kunstausstellung Rom 1911“. ÖNB-Bildarchiv/picturedesk.com

9 – Im Hanak Museum, das vor Kurzem nach dem Ort, in dem der Künstler lebte, in Langenzersdorf Museum umbenannt wurde, befinden sich auch Werke von Siegfried Charoux. Es liegt unweit von Wien und ist Zobernig, der beide Bildhauer interessant findet, gut bekannt.

10 – Das Projekt wurde 1934 zunächst Robert Kramreiter zur Ausführung anvertraut. Hoffmann wurde Kramreiter gewissermaßen vom Dollfuß-Regime aufgezwungen und blieb anfangs etwas distanziert. Für eine umfassende Darstellung siehe Rainald Franz, „Der österreichische Pavillon der Biennale Venedig 1893–2013“, in: Jasper Sharp (Hg.), *Österreich und die Biennale Venedig 1893–2013*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2013, S. 72–86. Zwischen 1938 und 1948 wurde der österreichische Biennale-Beitrag im deutschen Pavillon gezeigt oder entfiel, zusammen mit dem aller anderen Nationen. (Fünfzig Jahre nach seiner Eröffnung sollte Hans Hollein den Pavillon in den Originalzustand zurückführen.)

11 – Diese Umkehrung bringt uns, ob zu Recht oder zu Unrecht, zu einigen von Zobernigs frühesten Arbeiten zurück.

anschließend bis zu seinem Tod 1956.¹⁰ So gesehen, liegt in Zobernigs Projekt eine historische Wahrheit, und es verweist uns gewissermaßen zurück auf einen Pavillon als etwas Unvollendetes.

Ende (a)

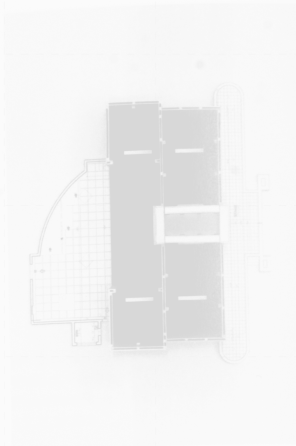
Der Pavillon ist abgedunkelt, sein Ausblick begrenzt. Seine latente Axialität wurde verstärkt, und er wird filmischer, da er den Blick auf eine Projektionsfläche aus ~~Natur~~ eröffnet. Er hat keinen „Inhalt“ im eigentlichen Sinn. Stattdessen fordert er die Menschen auf, einen Moment zu verweilen und ihre müden Füße und müden Augen auszuruhen. Sein Halbdunkel wird vielleicht manche ermutigen, ihn räumlicher wahrzunehmen als üblich. ~~Anstatt drei oder vier unterschiedliche Räume zu bieten, festigt er einen.~~ Die Wiederholung ~~der vorderen und hinteren Ausstellungsräume ist geklärt, vor einfach, konkretisiert.~~ Über uns ~~befindet sich eine Arbeit, die zur Skulptur werden wird, wenn sie von Venedig nach Bregenz geht und die Decke verlässt, um ein Boden zu werden.~~¹¹

Ende (b)

Nachdem der Besucher im Pavillon umhergegangen ist, im ersten langen Ausstellungsraum Halt gemacht, den zweiten – anziehen von der Gartenansicht – durchquert hat und sich umdreht, bleibt er bei der Skulptur stehen. Die Figur, das einzige offensichtliche „Kunstwerk“, ähnelt ein wenig einem *cadavre exquis*, der

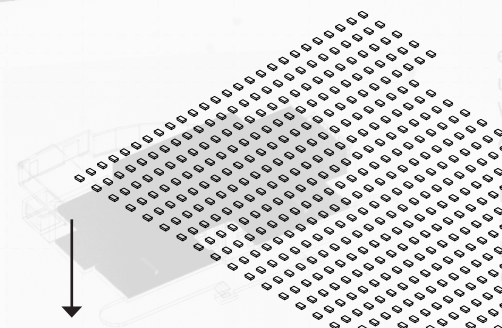
von Innen- und Außenraum der Mies'schen Nationalgalerie und des Einbaus von Zobernig im Österreichischen Pavillon. In beiden Entwürfen gibt es Bereiche, bei denen der Bodenbelag und die Deckenkonstruktion über die begrenzenden Wände der Architektur hinausgehen und so Innen und Außen miteinander verbinden. Während dies bei Mies jedoch gleichmäßig um den gesamten Baukörper herum stattfindet, praktiziert Zobernig dieses Konzept nur beim rückwärtigen, dem Garten zugewandten Bereich. So eint er die beiden Baukörper des vorderen Gebäudeteils mit den niedrigeren Seitentrakten, die in ihrer ursprünglichen Erscheinung durch ihre die gesamte

~~Hoffassade~~ einnehmenden Fensterfronten eine fundamental andere Sprache sprechen als der klassische White Cube der Haupträume. Durch das Entfernen dieser Glasfronten gelingt ~~Zobernig~~ eine Radikalisierung des ~~Mies'schen~~ Konzepts eines ~~gleitenden Übergangs~~ und die ~~Relativierung der Grenzen zwischen Architekturraum und Natur~~. Denn da wo ~~Mies~~ noch Glas als transparente Membran einsetzt, verzichtet ~~Zobernig~~ auf jede Materialität und bringt so die ~~unterschiedlichen klimatischen Zustände in den Ausstellungsraum~~. Gleichzeitig belässt er ~~den zur vorausgegangenen Architekturbiennale entstandenen Garten im Innenhof des Pavillons~~ größtenteils im gegenwärtigen Zustand und steigert lediglich dessen ~~pittoresken Anblick~~ durch Wegnahme und Umplatzierung



ohne Titel, 2015
Modellfoto, Aufsicht Innenbereich

Draufsicht auf die Installation von HZ für den Österreichischen Pavillon, Biennale di Venezia, 2015.



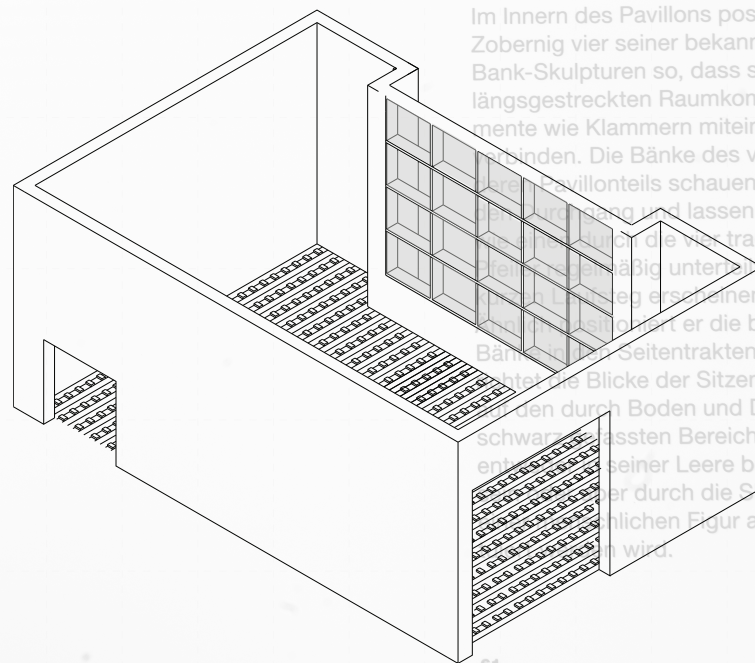
ohne Titel, 2015
Isometrische Ansicht, CAD

Isometrischer Plan der Installation von HZ für den Österreichischen Pavillon, Biennale di Venezia, 2015.

einzelner Pflanzen mithilfe seiner ursprünglichen Gestalter, der Wiener Landschaftsarchitekten Höbök + Kárász.

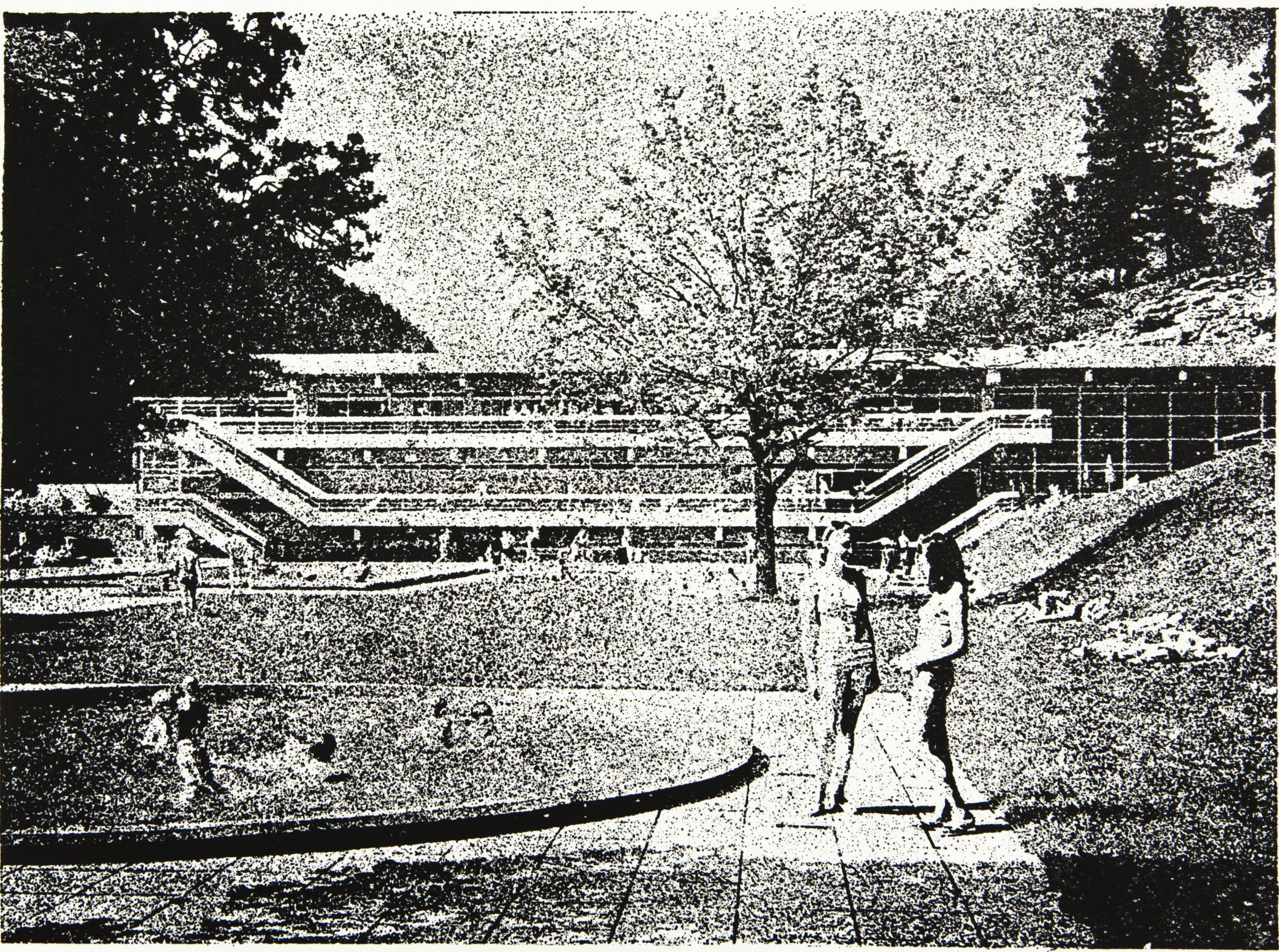
Zobernigs Eingriff verändert die Struktur des Pavillons, indem er die Wände entfernt, die den Ort, der den Platz zum Gelände vor dem Eingang des Pavillons eine Annäherung der konzentrierten Ruhe und Entschleunigung erzeugt. Aus meiner Sicht funktioniert Zobernigs Vorgehensweise auch als Kommentar auf den Kontext der Biennale selbst, deren kompetitive und oft durch visuell laute Zeichen Aufmerksamkeit generierenden Beiträge hier mit ihrem Gegenentwurf konfrontiert werden.

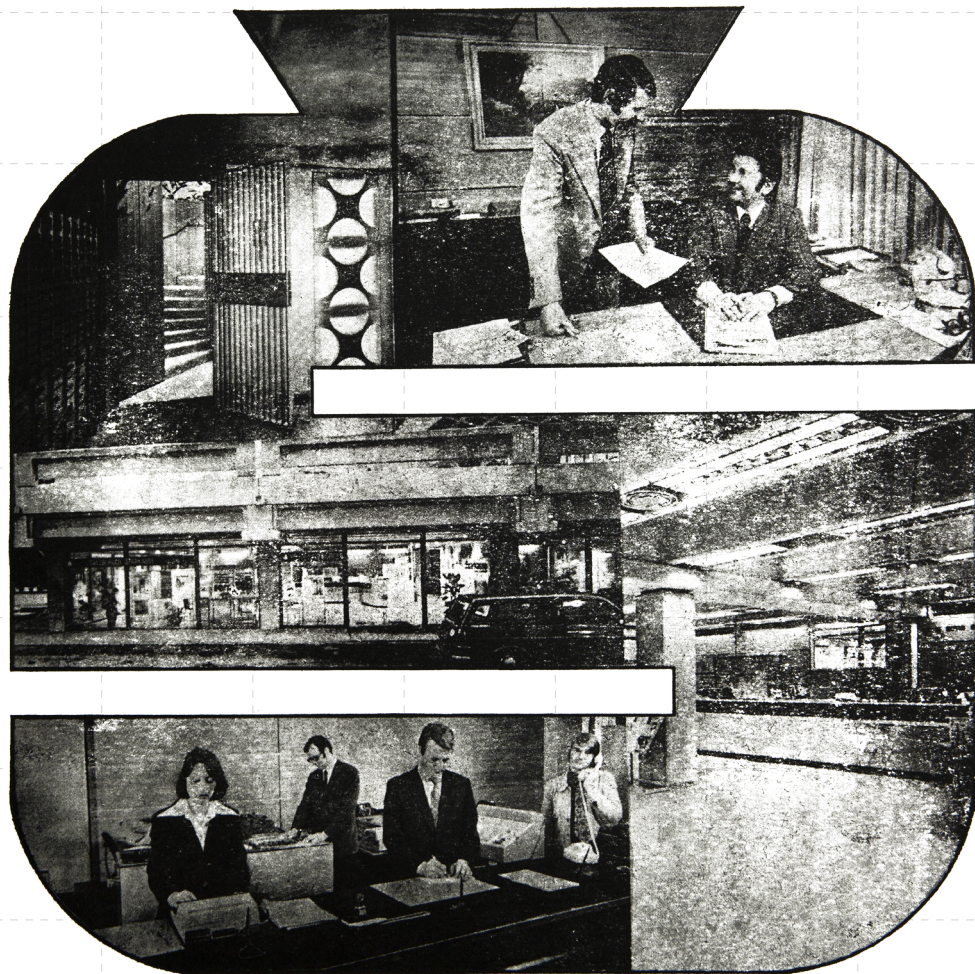
Im Innern des Pavillons positioniert Zobernig vier seiner bekannten Bank-Skulpturen so, dass sie die längsgestreckten Raumkompartimente wie Klammern miteinander verbinden. Die Bänke des vorderen Pavillonteils schauen auf den Innenhof und lassen diesen durch die vier tragenden Pfeiler sichtbar unter dem Himmel erscheinen. Zobernig verbindet er die beiden Bänke der Seitentrakten und lenkt die Blicke der Sitzenden durch Boden und Decke auf den schwarzen Bereich, der den Innenhof seiner Leere belassen hat, aber durch die Skulptur eine menschlichen Figur akzentuiert wird.



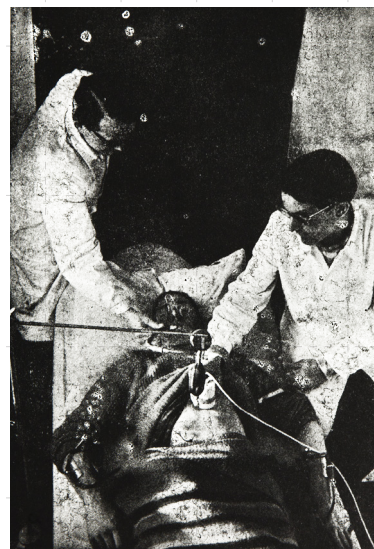


S. 58-61
Die Felsentherme von Gerhard Garstenauer





Ein Werbemotiv einer Filiale der österreichischen Sparkasse im Kongresszentrum in Bad Gastein



Motive der paramedizinischen Forschung und Behandlungsmethoden, die in Gastein angewendet werden.

1 <http://www.salzburg.com/nachrichten/salzburg/chronik/sn/artikel/bad-gastein-philippe-duval-schmiedet-millionenplaene-79565/>

2 https://de.wikipedia.org/wiki/Bad_Gastein#/media/File:BadGastein-Leere2007.jpg

3 Grand Tour: Travelers Journal / # 2 / Winter 2013/14

4 Grand Tour: Travelers Journal / # 2 / Winter 2013/14

5 A. Klose, Vom Raster zur Zelle, Bauhaus-Universität Weimar

6 Grand Tour: Travelers Journal / # 1 / Sommer 2013

7 Heimo Zobernig Austrian Pavilion Biennale Arte / Yilmaz Dziewior (ed) / Heimo Zobernig, Cologne 2015.