

Katharina Hofmann-Sewera: Du hast für diese Ausstellung im markanten Säulenraum im ehemaligen Semperdepot sehr bald ein Konzept und Modell entwickelt. Wie gehst du generell in deiner künstlerischen Arbeit an komplexe Räume heran – ein besonders gelungenes Beispiel ist ja deine Installation in der Burgkapelle im Museum Moderner Kunst Kärnten – und was hat dich insbesondere an diesem Raum hier gereizt?

Markus Wilfling: Folge ich einer Einladung zu einer Ausstellung, ist klarerweise der erste Schritt, den Raum physisch zu erfahren, ihn auf mich wirken zu lassen, seine Eigenheit oder Fremdheit als etwas Entgegenkommendes, Widerständisches zu begreifen. Im Grunde wird dann der Raum zu einer Expositur des Ateliers: Hier gibt es keine Bestimmtheit des Raumes, verhandelt werden Situationen, die die Begrenztheiten unserer Raumvorstellungen auflösen, zumindest in arbeitsintensiven Phasen. Das Semperdepot genügt sich im Prinzip selbst, ist architektonische Skulptur, umso größer die Herausforderung, mit ihm zu kollaborieren, mit ihm in einen Dialog zu treten. Da ich nicht in Wien lebe, folglich nicht nach jeder Ideenskizze den Raum aufsuchen kann, habe ich so schnell wie möglich ein maßstabsgetreues Modell gebaut. Schnell wurde mir klar, dass ich eine Arbeit entwickeln wollte, die in gewisser Weise ein Zentrum bildet, aber möglichst auch die statische Struktur der Säulenhalle berührt. Um eine größtmögliche spiegelnde Oberfläche zu schaffen, kam mir die Idee eines Wasserbeckens, das zumindest einige der Säulen einfasst. Ein Wasserbecken, denke ich, erzeugt eine gewisse Stille. Die Form des Beckens ähnelt einem verzerrten Monitor oder einem Klangkörper, der die an eine Tastatur erinnernde stringente Säulenstruktur, dem Rhythmus des Raumes folgend, zu durchbrechen sucht – oder auch nicht, das ist momentan noch offen. Die Idee zu einem schwarzen flachen Becken resultiert auch aus der Arbeit in der Dunkelkammer, wo analoge Schwarz-Weiß-Fotografien entstanden, die auch für einen sehr speziellen Raum im ORF-Landesstudio Steiermark gemacht wurden.

Alltagsgegenstände, allen voran die Alliberts, die dich über die Jahre begleiten, tauchen immer wieder in unterschiedlichen Verfremdungen in deiner Arbeit auf. Um den Gegenstand per se geht es aber gar nicht, oder?

Zum einen ist mir der Badezimmerschrank der Marke Allibert (die ja zu einem Synonym für dieses Möbelstück wurde) insofern vertraut, als ich selbst mit einem solchen aufgewachsen bin, im Spiegelbild mein körperliches Wachstum beobachtete und, als ich eine bestimmte Körpergröße erreichte, das Spiel mit den Spiegeltüren entdeckte. In den 1990er-Jahren veranstaltete ich in einem DJ-Kollektiv zum Teil illegale Raves, Mitte dieses Jahrzehnts eines im stillgelegten Bad zur Sonne in Graz. Dort befand sich ein solcher Allibert, diesen entwendete ich und brachte ihn ins Atelier. Interessant erschien mir das psychofunktionale Design, die drei Spiegeltüren, eine davon in entgegengesetzte Richtung, zu öffnen. Dadurch entstanden Spiegelungen, die sich ins Unendliche erweiterten, ein Spiegelkabinett, das sich im intimen Raum des Badezimmers befand. Denkt man über die Eigenart dieses Möbelstücks nach, erkennt man die Verbindung zu der Frisier-toilette Psyche, die eine Konnotation zum Weiblichen darstellt. So kann man diese Plastik – oder dieses Stück Plastik, denn Hauptmaterial sind verschiedene Kunststoffe – als emanzipierte Psyche betrachten, eine Psychobox, da die aufbewahrten Materialien und Gegenstände dem täglichen Ritual des Waschens u. s. w. dienen oder der Selbstkontrolle über das äußere Erscheinen in der Welt.

In Folge begann ich die Alliberts zu sammeln, und es ist beinahe zu einer Besessenheit geworden. Ein umfangreiches Repertoire unterschiedlichster Alliberts befinden sich seither als Arbeitsmaterial in meinem Atelier. In verschiedenen Ausformungen bearbeite ich sie, behandle sie in unterschiedlichen bildhauerischen Möglichkeiten, und seit einigen Jahren verwende ich einen als tragbare Maske, habe ihn von der Wand auf meinen Kopf verlegt, um als „Strange Mister Allibert“ der Welt zu begegnen.

Eine sehr markante Installation in dieser Ausstellung funktioniert partizipativ: Die BesucherInnen können Zahlen aus Gips aussuchen und diese auf ein Laufband legen, das sie quasi zum freien Fall und zu ihrer Zerstörung transportiert. Du beschäftigst dich immer wieder mit Zahlen, wie fließen sie konzeptuell in dein Werk ein?

Auch hier spannt sich ein Bogen in meine Kindheit, da ich noch in der Volksschulzeit außerhalb des Rechenunterrichts zu zählen begann. Das waren zuerst Autos und Waggons (der Wohnort befand sich neben einer Eisenbahnstrecke und Durchzugsstraße), später die gesprochenen Sätze von Personen, die offensichtlich zu mir sprachen. Ich trainierte diese Zähldisziplin derart intensiv, dass ich in der Lage war, die Anzahl der Wörter und Buchstaben spontan zu nennen. Offensichtlich erschien mir nicht der Inhalt des Gesprochenen relevant, sondern seine Zahlenstruktur. Diese Problematik – Psychologen würden von einem Tick, bei extremer Ausformung von einer Neurose sprechen – verbinde ich mit der Allgegenwart von Zahlen in der gesellschaftlichen Realität, in der sie permanent von größter Bedeutung sind, denn sie führen zu Maßlosigkeiten ebenso wie zu Sicherheit, Betrug, Angst ... In der Installation wird ein landwirtschaftliches Gerät als Förderband genutzt, um eine persönliche Zahl – beispielsweise die Versicherungsnummer, das Geburtsdatum, die Kontonummer u. s. w. – in ein Becken fallen zu lassen. Übrig bleibt ein Haufen zerplatzter Zahlen, der sich als kollektives Durcheinander auf seine Weise der Mathematik und Geometrie nähert.

Deine wohl bekannteste Installation war der *Uhrturmschatten*, der (neben der Murinsel) zum internationalen Wahrzeichen von Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas wurde. Schattenobjekte ziehen sich durch dein Werk ebenso wie Projekte im öffentlichen Raum. Wie stehst du heute zum Schattenobjekt Uhrturm, das ein relativ trauriges Dasein an der Autobahn im Areal eines Shoppingcenters fristet und welche „leiseren“ Projekte sind dir besonders wichtig?

1997 realisierte ich erstmals Schattenobjekte in einer Wiener Galerie, indem ich vorhandene Funktions-objekte, wie Heizungsrohre, Beleuchtungskörper u. s. w., verdoppelte und mattschwarz lackierte. Diese Doppelgänger verzögerten die Wahrnehmung und erst bei genauerer Betrachtung entschlüsselten sie sich als dreidimensionale Schattenattrappen. In den darauffolgenden Jahren ergaben sich immer wieder Raumsituationen, in denen dieses Werkkonzept umgesetzt wurde, so auch der Uhrturm in Graz. Der Schlossberg als Sockel, die Möglichkeit den Turm von fast allen Seiten zu sehen, der geschichtliche Aspekt wie auch die Omnipräsenz des Objekts in seiner Vermarktung führten zur Überlegung, ein Projekt für das Kulturhauptstadtjahr einzureichen.

Mein Hauptanliegen war und ist doch ein bildhauerisches, nämlich zweidimensionale Phänomene wie etwa Schattenprojektionen zu

materialisieren und ihnen so Volumen und Gewicht zu geben. Hier tat sich die Möglichkeit auf, erstmals ein Schattenobjekt im öffentlichen Raum zu realisieren. Die Schwierigkeiten, die sich damals in der Umsetzung ergaben, unter anderem auch die Finanzierung (die Graz 2003-Gesellschaft verfügte laut eigenen Angaben nicht mehr über genügend finanzielle Mittel), brachte die Shopping City Seiersberg als möglichen Sponsor ins Spiel. Als Gegenleistung sollte das Bauwerk nach dem Kulturhauptstadtjahr nach Seiersberg umgesiedelt werden und nach einer einigem Nachdenken entschied ich gegen mein Bauchgefühl und stimmte dem Vertrag zu.

Einerseits bereue ich diese Kopfentscheidung, und bis heute werde ich, wie auch in deiner Frage, damit konfrontiert, andererseits wäre das Projekt nicht zustande gekommen. Und ich war doch sehr neugierig, wie ein Projekt dieser Dimension, von der ersten Idee – eine Skizze auf einer Postkarte – über 3-D-Animationen bis hin zu Überlegungen zur technischen Realisierung, umsetzbar ist. Allerdings war mir schon klar, dass die künstlerische Arbeit nur am Schlossberg funktioniert: Sobald der Schatten dort verschwindet, existiert er als solcher nicht mehr, auch wenn das Objekt andernorts auftaucht. Es hat sich bei vielen eine eigenartige Sentimentalität eingestellt und viele wünschen sich, dass der Schatten wieder zum Uhrturm zurückkehren soll, was genauso absurd erscheint. Denn es war auch Teil der Überlegung, dass der Schatten eben zeitlich begrenzt zu sehen ist und sich so in ein kollektives Gedächtnis einprägt, um weiter in der Erinnerung zu existieren.

Ein weiteres Projekt, das im Rahmen eines Wettbewerbs ausgewählt wurde, war ein Pavillon, der an die Form eines Zirkuszelt angelehnt war. Auf Anregung des damaligen Pfarrers der Kirche St. Andrä in Graz, Hermann Glettler, sollte auf die besondere Situation, die ebendort herrschte, reagiert werden. Das gegenüber dem Andräpark befindliche VinziNest beherbergte Menschen aus der Volksgruppe der Roma. Diese mussten schon sehr früh ihre Schlafstätten verlassen und hielten sich oft und zahlreich im Park auf. Deshalb existierte dort bereits seit zehn Jahren ein provisorischer Pavillon, bestehend aus einer gespannten Plane und zwei Parkbänken. Um diese Situation zu verändern, wurde mein Projekt ausgewählt. Die Umsetzung bereitete den zuständigen Ämtern (der Park ist im Besitz der Stadt) einige Schwierigkeiten, letztendlich konnte aber gebaut werden. Nach drei Jahren wurde ein Abbruchbescheid für das Kunstwerk erteilt, und die Bemühungen der Anrainer, der Pfarre, selbst der Polizei konnten diese Entscheidung nicht rückgängig machen.

Mittlerweile überlege ich Möglichkeiten, den sogenannten öffentlichen Raum anders zu denken, ihn performativ zu nutzen. Das Projekt *The Apache* im Rahmen des Festivals Transborders, organisiert von KIÖR, entlang der Grenze zwischen Slowenien und Österreich, veranschaulicht dies, denke ich, ganz gut. Es ist vielleicht auch ein Beispiel einer stillen Arbeit, da *The Apache* unerwartet, ohne Worte, an den Veranstaltungsorten auftaucht und sie schnell wieder verlässt.

In deinem Werk spielen philosophische Überlegungen zu sozialen Fragen, zu gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, zu Geschichte und auch zu aktuellen politischen Phänomenen eine wichtige Rolle. Es scheint, dass du hier einen sehr reflektierten Zugang wählst, der sich oft erst bei näherer Betrachtung erschließt.

Meine ersten bildhauerischen Versuche waren Montagen aus Fundstücken, die ich als Nachtwächter in einer Maschinenfabrik sammelte und die insofern ein Faszinosum für mich waren, als sie aus einem komplexen Produktionsablauf ausgeschieden waren, quasi unbrauchbar als Funktionsobjekte. Das Schlendern durch die Produktionshallen, das Beobachten von Vorgängen und die Strukturen, in denen ich mich bewegte, formulierten früh einen gewissen Skulpturbegriff. Industriell gefertigte Materialien, Halbfabrikate und dergleichen schienen mir wichtige Komponenten, um Vorstellungen zu unbestimmten Themen zu realisieren. Unbestimmt deshalb, weil erst Versuche vonnöten waren, um zu vorläufigen Ergebnissen zu gelangen, sie wieder zu verwerfen u. s. w.

Jedenfalls begann ich früh mit dem Sammeln von industriellen Artefakten, die sinnentleert sich selbst genügten. Ein materialisiertes Statement, Kompensation für den Massenkonsum und eine Politik der Vereinheitlichung, für die zugrundeliegende Ausbeutung menschlicher Intelligenz und körperlicher Arbeit. Willkommen in der schönen neuen Welt mit Anspruch und Aussicht auf Freizeitgestaltung. Die Arbeit im Atelier als Strategie, postexistenzialistisch und situationistisch vorzugehen: zum Beispiel einen Stillstand zu provozieren, um in diesem Gelage das Zwischenräumliche dingfest zu machen. Ein Sammelsurium gedanklicher Manifestationen nicht aufzuschreiben, um Vergessen zu üben. Die Redundanz zweckdienlich aus dem Blickfeld zu bannen, um wieder Klarheit im Atelier zu schaffen. Später integrierte ich Gebrauchsgegenstände, begann diese bis hin zur Unkenntlichkeit zu bearbeiten, also in gewisser Weise ihren inneren Zusammenhalt aufzulösen. Irgendwann kam ich an einen Punkt, der einen gewissen Stillstand bedeutete. Ich begann mich für Techno zu interessieren und mit einem Freund als DJ-Duo zu experimentieren. Gleichzeitig herrschte zu dieser Zeit in Wien eine Aufbruchsstimmung, zahlreiche Piratenradios wurden gegründet, auch eine Gebäudebesetzung für kulturelle Aktivitäten stand im Raum – das alles spielte sich noch in der Zeit meines Studiums ab.

Ein Höhepunkt dieser Phase war eine Ausstellung im Ecksaal des Joanneums in Graz mit dem Titel *Illegal Museumrave*. Ich verwendete einen schwarzen Teppich einer Rudolf-Stingel-Installation in der Neuen Galerie, um den Raum absolut zu verdunkeln, und montierte Schwarzlichtbalken, um eine konkrete Raumatmosphäre zu erzeugen. Die Grazer Elektronikmusikszene wurde informiert, dass der Raum zwei Wochen durchgehend als Bühne und Dancefloor zur Verfügung stünde. Da es kein Budget gab, konnte ich keine notwendige Infrastruktur bieten. Aber innerhalb kürzester Zeit brachten irgendwelche Leute das benötigte Equipment, auch unterschiedliche fluoreszierende Materialien wurden zur Verfügung gestellt, und so entwickelte sich unter Mitwirkung vieler eine sich permanent verändernde Lichtinstallation. Es kam zu Problemen mit der damaligen Leitung des Joanneums, der der Begriff des Happenings erst erklärt werden musste. Diese skulpturale Vorstellung (man könnte sie auch in die Nähe der sozialen Plastik stellen) wurde sehr kontroversiell aufgefasst. Es war das Gegenteil eines *White Cubes*, es war ein Organismus, der mehr und mehr seine eigene Realität erzeugte. Leider gibt es keine Dokumentation dieser Arbeit, vielleicht ist es auch besser so.

Da ich in dieser Zeit keinen festen Wohnsitz hatte, mehr oder weniger herumvagabundierte, hatte ich keine Möglichkeit, etwas festzuhalten. Ich kann mich noch erinnern, in mein Notizheft folgenden Satz niedergeschrieben zu haben: „Wie lange kann man als Künstler existieren, ohne Kunst zu machen?“ Ich glaube, damals jede Handlung als eine philosophische gesehen zu haben, und das sehe ich auch heute noch so. Vor nicht allzu langer Zeit habe ich meinen SchülerInnen empfohlen, philosophisch zu handeln und künstlerisch zu denken. Ich denke, wir leben in einer Zeit, die sich vor allem durch polarisierende Realitätsmodelle definiert: Neoliberalismus, Nationalismus, Ökonomie, freier Markt betreffend Gütertransfer zu jedem Preis, Wirtschaftswachstum als Prämisse zur Aufrechterhaltung eines Lebensstandards, zumindest für gewisse Klassen, Abhängigkeiten von monopolisierten Strukturen u. s. w.

Hier wird das Atelier zum psychotechnischen Labor, zum Rückzugsort, Ausgangspunkt, um diesem Treiben, diesem Absurdismus den Rücken zu kehren, aber auch, um von diesem Ort aus Strategien zu entwickeln, diesem Dilemma etwas entgegenzuhalten, Fragen zu stellen. An dieser Stelle passt ein Prosa-gedicht: „in einem halbdunklen miefigen Zimmer bin ich aufgewacht und habe eine Gegenwart bemerkt. In ihr krächzen Stimmen leise jedoch prekär, schrauben sich in meinen Kopf hinein und werfen Fragen auf, wie sie da hineingekommen sind und wie lange sie noch bleiben wollen.“

Die Ausstellung im ehemaligen Sempederdepot zeigt auch, in welchen unterschiedlichen Medien du arbeitest. Nur die Malerei scheint dich nicht zu interessieren?

Ich war ja ein Jahr in Gerhard Lojens Meisterklasse für Malerei an der Ortweinschule, habe aber schon davor dreidimensionale Objekte entwickelt. Gerhard ermutigte mich, daran weiterzuarbeiten. Natürlich malte ich auch, habe aber recht schnell in einer Videoarbeit den malerischen Prozess festgehalten, in unterschiedlichen Sequenzen in die leere Fläche figurale Momente skizzenhaft montiert, Flächiges überlagert, bis eine monochrome, relief-artige Struktur letztlich als Ergebnis in einer Projektion zu sehen war. An diesem Punkt angelangt, war für mich die klassische Malerei abgehandelt. Da mich die Bewegung mehr und mehr interessierte, fing ich an, die Leinwand vom Rahmen zu lösen und so Gebilde zu kreieren, die in verdünntes Moltofill getaucht wurden, um sie zu versteifen. Auch der Wind wurde als Akteur eingesetzt, indem ich an windstarken Tagen dünnes Leinen in Moltofill tränkte und im Freien auf eine Wäschespinnne montierte. Ich beschränkte mich schon anfänglich nicht auf ein bestimmtes Medium, je nach Entwurf sollte ein geeignetes Material oder Medium entsprechend eingesetzt werden.

Viele deiner künstlerischen Arbeiten sind in der Steiermark verortet. Du bist einer der wenigen KünstlerInnen deiner Generation, die nach der Ausbildung in Wien wieder in ihr Bundesland zurückgekehrt sind und seither dort leben. Wie hat sich das auf deine Karriere ausgewirkt?

Zuallererst spreche ich nicht von Karriere, diese Verkleidung, die einen bestimmten Zeitgeist stark widerspiegelt, gefällt mir nicht. Man muss sehr aufpassen und vorsichtig die Dinge vorantreiben, immer wieder den Atem anhalten und vieles nicht zu wichtig nehmen. Ich sehe mich als Bildhauer und ich habe ein bestimmtes Zeitkontingent zur Verfügung. Wie und wo ich dieses nütze, hängt von mir selbst ab, wie ich über meine Möglichkeiten meines Tuns kommuniziere und abwäge, was wirklich von Bedeutung ist. Ich denke, dass nicht unbedingt der konkrete Ort entscheidend ist, wohin die Reise geht. Ich bin ca. 30 Mal umgezogen, seit 18 Jahren in Graz und wer weiß, wie lange ich noch hier sein werde. Es haben sich hier bestimmte Bedingungen eingestellt, die es mir ermöglichen, vorerst hier zu bleiben.

Neben deiner künstlerischen Arbeit unterrichtest du seit Jahren und bist auch seit 2008 für einen der inte-ressantesten Ausstellungsorte in Graz, das Schaumbad, mitverantwortlich. Vor welche Herausforderungen stellt dich einerseits die Arbeit im Kulturmanagement, andererseits die Arbeit im Kollektiv?

Ich habe nie beabsichtigt zu unterrichten. Eines Tages bekam ich einen Anruf von Willi Wagner (W. W. Anger), ob es mich interessieren würde, ein paar Stunden in der Ortweinschule zu unterrichten, da einige Kunstlehrer in Pension gegangen waren und es wichtig sei, dass praktizierende Künstler dort arbeiten. Meine grundsätzlich prekäre finanzielle Situation war nicht primärer Anlass, eher die Neugier, etwas zu tun, von dem ich keine Ahnung hatte. Ich behaupte, dass es unmöglich ist, Kunst zu unterrichten, eher ist der Fokus darauf gerichtet, zu motivieren und Offenheit für Experimente u. s. w. zu zeigen, diskursiv in einen Dialog mit den größtenteils jungen Menschen zu treten. Manchmal gelingt es (oft nicht), wenn in gewissen Situationen der Schulalltag sich aufzulösen scheint, ein Vergessen dessen, was einen umgibt, eintritt, dann öffnen sich Möglichkeiten, die einer Atelieratmosphäre entsprechen.

Anfänglich waren wir eine Handvoll KünstlerInnen auf der Suche nach günstigen Arbeitsräumen. Um eine bestimmte Immobilie zu mieten, war es notwendig, einen Verein zu gründen. Innerhalb kürzester Zeit kamen immer mehr Leute aus verschiedensten kulturellen Bereichen auf uns zu, die ebenfalls Räume unterschiedlichster Nutzungsmöglichkeiten suchten. Um sich kennenzulernen, wurden regelmäßige Treffen organisiert, und schon bald einigte man sich, gemeinsame Veranstaltungen durchzuführen. In diesem Prozess war der logische nächste Schritt, eine Vereinsstruktur zu entwickeln, um den unterschiedlichen Herausforderungen gerecht zu werden. Eine zutiefst heterogene Gruppe basisdemokratisch in Entscheidungsprozesse einzubinden, war und ist die Grundlage, um letztlich in die Öffentlichkeit zu gehen und kommunikativ mit Politik, Medien und kulturellen Einrichtungen in Dialog zu treten und bereichernd einzuwirken. Für mich war es eine neue Erfahrung, da ich bis dato nie in so einem Kollektiv gearbeitet hatte. Wichtig in dieser frühen Phase war das Ausloten, wer welche Rolle für das Haus übernehmen kann, wo sich die Stärken des Einzelnen für die Gruppe befinden. Daraus haben sich wichtige Synergien ergeben, sowohl in den handwerklichen Bereichen als auch in intellektuellen Belangen, betreffend die Inhalte, die unsere Ausstellungstätigkeit definieren. Das Haus ist Rückzugsort für jedes Mitglied sowie Begegnungs- und Vermittlungsort: ein erweitertes Raumangebot für künstlerisch-experimentelle Interventionen.