



FRANKLIN



Inhalt

S 3 – 5	<i>KomplizInnen / Petra Noll-Hammerstiel</i>
S 6 – 9	<i>Eingriffe, offenen Blicks / Franz Thalmair</i>
S 10 – 33	<i>Für Saalfelden / Kunsthalle Nexus</i>
S 34 – 37	<i>liquid bread – performatives Brauhaus</i>
S 38 – 41	<i>Squash</i>
S 42 – 47	<i>Personal Installation</i>
S 48 – 53	<i>ONE DAY HOME</i>
S 54 – 55	<i>Marge und Grübl, eine rudimentäre Aussprache</i>
S 56 – 59	<i>Bernstein Lager</i>
S 60 – 61	<i>La Joconde, Paris 2010</i>
S 62 – 63	<i>Fight with the Mexican language</i>
S 64	<i>Ausstellungsauswahl – Impressum</i>



KomplizInnen / Petra Noll-Hammerstiel

Jeder Mensch ist ein Künstler, ob er nun bei der Müllabfuhr ist, Krankenpfleger, Arzt, Ingenieur oder Landwirt. Joseph Beuys

Er fordert uns heraus, der erweiterte Kunstbegriff des Manfred Gröbl. In seinem Anliegen, den Ausstellungsraum als sozialen, lebendigen Raum zu gestalten, durchbricht er die traditionellen Ordnungen des Betriebssystems Kunst und sorgt für kreative Verwirrung bei den üblichen ProtagonistInnen KuratorIn, VeranstalterIn und Kunstpublikum.

Der erweiterte Kunstbegriff, der sich in den 1960er-Jahren stark durchsetzte, war eine zentrale Idee von Joseph Beuys, mit dem er die Diskussion darüber, was Kunst denn sei, erweitern wollte bzw. die traditionelle Rolle des Künstlers/ der Künstlerin, des Rezipienten/ der Rezipientin und des Kunstwerks radikal in Frage stellte. Er kreierte den Begriff der „Sozialen Plastik“, der beinhaltet, dass jeder Mensch durch Kreativität gestaltend auf die Gesellschaft Einfluss nehmen könnte („Jeder ist ein Künstler“). Auch der Kontakt mit den RezipientInnen wurde intensiviert, indem nicht mehr fertige Objekte präsentiert, sondern „Situationen“ geschaffen wurden, an denen die BesucherInnen teilhaben bzw. diese weiterentwickeln konnten.

Hier schließt Manfred Gröbl an, indem er Beuys' Ideen in die zeitgenössische Kunst transferiert. Gröbls Werk besteht aus Interventionen, Aktionen, Installationen, Objekten, Videos und Fotografien, mit denen er Räume schafft, durch die die BesucherInnen animiert und integriert werden sollen, was von diesen ein hohes Maß an Eigeninitiative und Komplizenschaft erfordert. Für die Ausstellung in der Kunsthalle Nexus mit dem Titel *Für Saalfelden* artikuliert Gröbl sein Ansinnen, nicht nur für das übliche Kunstpublikum, sondern mit den und für die Menschen vor Ort künstlerisch zu arbeiten.

Er hat ein Konzept entwickelt, das schon im Vorfeld einige Menschen zu seinen KomplizInnen gemacht hat: Dies waren Mitglieder von drei örtlichen Vereinen, dem Jagd- und Schützenverein Maria Alm mit JägerInnen der Saalfeldener Jägerschaft, dem Salzburger Rangglerverein und dem Hundeverein SVÖ Saalfelden, die lange vor der Ausstellung eingeweiht waren, das Konzept ganz und gar mittragen und wertvolle (Vor-)Arbeit in einem ihnen bis dahin unbekanntem Gebiet leisteten.

Mit dieser Kooperation hat Gröbl auch die Rolle des Künstlers relativiert: Er versteht sich als Entwerfer des Konzepts und Initiator von Kommunikation, aber er provoziert auch immer den Rollenwechsel und bleibt ständig offen für Inputs. Alle im Kunstraum befindlichen Menschen waren Agierende und/oder Reagierende.

Während der Eröffnung wurden Aktionen durchgeführt, die normalerweise in einem Kunstraum nicht stattfinden und zur Belebung der Kunsthalle sowie zu einem neuen Zugang zur Kunst führten. Was der Künstler bereits mit *crash-mat* in der Galerie Lukas Feichtner in Wien begonnen hatte, wurde in der Kunsthalle Nexus in veränderter Weise aufgegriffen: *crash-mat* war die von Gröbl konzipierte Aktion eines professionellen Wrestlers, der die BesucherInnen, die beim Betreten der Galerie auf eine Matte treten mussten, erst einmal auf dieselbe geworfen hat. Sie mussten sich



buchstäblich den Zugang zur Kunst erkämpfen. In der Kunsthalle Nexus zeigten zwei Kampfsportler in weißen Anzügen, Ranggler aus dem Salzburger Rangglerverein, am Eröffnungsabend auf einer Plattform mit Sportmatte Griffe und Würfe, mit denen es gelingen sollte, den Gegner auf die Schulter zu werfen. Es wurde gerungen – um die Kunst? Hierbei war das bunt gemischte Publikum nicht direkt in die Aktion der Kämpfenden involviert, die wie eine ästhetische weiße Skulptur wirkte, sondern als ZuseherInnen gefragt, darauf im Kunstkontext zu reagieren. Das Ranggeln ist ein Kampfsport keltischen Ursprungs und eng mit der Region verbunden. In der Nähe von Saalfelden auf dem Berg Hoher Hundstoa findet jährlich in über 2000 Meter Höhe in einem natürlichen Amphitheater das Hundstoa-Ranggeln statt, das seit 2010 zum nationalen immateriellen Kulturerbe der UNESCO gehört. Für die Ausstellungsdauer sind Relikte der Performance, Sound und Plattform, zu hören bzw. zu sehen, eine Verdichtung von Grübls Arbeit.

Die zweite Aktion *Gassi Gassi* kam vom Hundeverein SVÖ Saalfelden. Im Umgang mit Hündinnen und Hunden hat Grübl selbst einige Erfahrung aufzuweisen. Mit seiner mittlerweile verstorbenen Hündin Marge hat er zahlreiche Kunstprojekte durchgeführt. In der Kunsthalle Nexus wurde ein Foto, Resultat eines Fotoshootings im Vorfeld, platziert, das die Tiere in der menschenleeren Kunsthalle Nexus zeigt, inszeniert als AusstellungsbesucherInnen, die mit Kunst konfrontiert werden. Auf dem Bild agieren sie recht eigenständig, schauen engagiert Kunst an, benutzen sie, untersuchen sie, ignorieren sie, ruhen sich auch aus auf den Ausstellungsstücken, sind zum Teil gelangweilt – die ganze Bandbreite menschlichen Verhaltens! Am Eröffnungsabend kamen zahlreiche Hunde in Begleitung ihrer BesitzerInnen in die Kunsthalle. Fazit war eine komplette Durchmischung der Publikumsstruktur und ein In-Beschlag-Nehmen der Ausstellungsgegenstände durch die Hunde und ihre BesitzerInnen sowie rege Kommunikation zwischen allen Beteiligten. Ganz im Sinne des Künstlers.

In der Galerie wurde eine von Grübl gestaltete Schützenscheibe von 156 cm Durchmesser gehängt, sie zeigt den Künstler mit seiner Hündin auf einem Pferd. Das Motiv wurde mittels zeitgenössischer Lasertechnik auf Holz gebrannt. Hier endete die Arbeit des Künstlers; die eigentliche Arbeit übernahmen die Schützen vom Jagd- und Schützenverein Maria Alm mit JägerInnen der Saalfeldener Jägerschaft. Sie brachten die Scheibe durch Beschuss in den finalen Zustand – und wurden damit zu Co-KünstlerInnen. Grübl hinterfragt hiermit traditionelle Vorstellungen von künstlerischer Autorenschaft und Originalkunstwerk. Rundherum um die Scheibe stehen in verschiedenen Dialekten die Bezeichnung für tierische Mischwesen. Da gibt es die „Wolpertinger“ (Bayern), die „Rammeschucksn“ (Oberpfalz), die „Oibadrtschl“ (Niederbayern) und den „Grüblinger“ – eine Eigenkreation des Künstlers, der seine Position hiermit ein weiteres Mal augenzwinkernd zur Diskussion stellt. Dokumentarische Fotos von der künstlerischen Aktion im Vorfeld sowie von Grübl und Marge „auf der Jagd“ begleiten das Projekt.

Neben den Aktionen wurden am Eröffnungsabend die unterschiedlichsten Objektsituationen zur Interaktion bzw. Benutzung angeboten. Diese eröffneten Rückzugsmöglichkeiten, regten zu spielerischem Handeln an, stellten neue Berufsfelder vor, lösten Neugier, Lachen, Unverständnis oder Ablehnung aus und animierten zu Gedanken über unsere Position im Kontext Kunst. Zusammen mit den Relikten der Aktionen sind diese skulpturalen Interventionen auch Teil der Ausstellung; alles hat bewusst inhaltlich keine Verbindung, um so die unterschiedlichsten Reaktionen beim Publikum zu erreichen.

Go left – Go right ist eine Soundinstallation, die das traditionell dominante Kunstsystem kritisch reflektiert. Aus einem von der Decke hängenden, rotierend kreisenden Lautsprecher empfangen BesucherInnen kommandoartig und laut – wie beim Militär – Bewegungsanweisungen, unterbrochen von Beschimpfungen. Diese Installation erprobt, wie weit man mit BesucherInnen gehen kann. Es ist ein Ausbalancieren von Grenzen. Welche Emotionen lösen die Befehle und Beschimpfungen aus? Bin ich ein(e) selbstbewusste(r) BesucherIn und flexibel innerhalb neuer Ausstellungskonzepte oder bin ich verunsichert oder verärgert? Und was wünscht sich der Künstler? Bin ich KomplizIn des Künstlers, wenn ich die Befehle pflichtbewusst ausführe oder wenn ich sie verweigere?

Die Arbeit *Sharpener* (Scherenschleifer) besteht aus einem zu einer Messer- und Scherenschleifstation modifizierten Fahrrad aus den 1960er-Jahren und einem Video. Bei dem ungewöhnlichen Objekt, Marke Eigenbau, handelt es sich um ein Relikt aus einer in dem Video dokumentierten Aktion des Künstlers, die in Los Angeles stattgefunden hat. Er ist dort von Tür zu Tür gefahren und hat seine Dienste freimütig wildfremden Leuten angeboten, wobei der Lohn ein Tausch mit Essen oder Trinken und anderen Zuwendungen war. Mit dem umgebauten Fahrrad wurde ein autarkes, energiearmes, aus eigenen Ressourcen betriebenes Ein-Mann-Wirtschaftsunternehmen gegründet, das nach seinem Einsatz in Los Angeles nun als Bewegungsvehikel, Arbeitsstätte oder interaktives Objekt in Ausstellungen weiterverwendet werden kann.

Ein dominantes Teil im Ausstellungskontext ist die *Begehbare Burka* aus dunkelblauem, plisziertem Nadelstreif. Das Objekt setzt sich mit Sehen und Gesehenwerden, mit Sichtbarkeit und Un-

sichtbarkeit auseinander. Die „Kunst“-Burka ist ein vierfach vergrößertes Exemplar des afghanischen Kleidungsstücks für Frauen; letzteres besteht aus einem mit einer flachen Kappe vernähten, über das Gesicht bis hin zur Hüfte reichenden Stofftuch sowie einem am Rücken bis zum Boden reichenden textilen Überwurf. Frauen, die mit einer Burka bekleidet sind, können nur aus einem Gitterfenster hinausschauen. So entscheidet das eigene Bewegungsverhalten darüber, ob man schauen oder angeschaut werden möchte. Verstecken jedenfalls geht nicht. Das ist wiederum möglich in einem Paravent (*Intimzone Paravent*), bei dem es auch um die Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit und Privatheit, Sehen und (nicht) Gesehenwerden geht. Der Paravent fungiert gleichzeitig als Kunstwerk wie auch als Rückzugsort im Ausstellungsbereich. Man kann hier Zeitung lesen oder auch speziell angefertigte übergroße Strumpfhosen und andere Kleidungsstücke anziehen ...



S 2 *Gassi Gassi*, Kunsthalle Nexus, 2017
 S 3 *crash-mat*, Galerie Lukas Feichtner, 2005
 S 5 *Intimzone Paravent*, Kunsthalle Nexus, 2017

Ausstellungseröffnungen haben meist etwas Befremdliches. Weder kann die Kunst, deren finaler Anstrich zelebriert werden soll, in Ruhe betrachtet werden, noch hat man der Menschenmenge halber die Möglichkeit, mehr als nur ein paar Oberflächlichkeiten miteinander auszutauschen. Weder kann sich die Aufmerksamkeit also auf den Anlass der Feierlichkeiten richten, noch kann die Eröffnungsrede der Vielschichtigkeit des gezeigten Werks Rechnung tragen oder durch zwischenmenschliche Kommunikation darüber gar Diskurs entstehen. Weder mischt sich kunstfremdes Publikum unter die BesucherInnen, noch mischen sich die einzelnen Gruppen des Kunstpublikums untereinander und die ProponentInnen bleiben in Zirkeln versammelt unter sich. Der Autofokus der Kunstwahrnehmung versucht permanent scharf zu stellen und verharrt bei diesem sonst automatisierten Prozess in einer ähnlich selbstreferenziellen Endlosschleife wie die Ausstellungseröffnung um ihrer selbst willen existiert. Vernissagen sind die Weder-Noch-Räume des Kunstbetriebs – weder Kunsträume, noch soziale Räume.

Der Absurdität dieser Situation begegnet Manfred Grübl mit der Intervention *Personal Installation*, die der 1965 in Salzburg geborene und in Wien lebende Künstler bereits in mehreren Ausstellungsräumen durchgeführt hat. Als Künstler uneingeladen, als herkömmlicher Ausstellungsbesucher jedoch bei Vernissagen genauso willkommen wie alle anderen BesucherInnen auch, hat Grübl weltweit und über mehrere Jahre hinweg Ausstellungseröffnungen in Räumlichkeiten wie etwa der Londoner Saatchi Gallery, dem Lincoln Center in New York, der Neuen Nationalgalerie in Berlin, der Wiener Secession, bei Sprüth Magers oder Kurimanzutto mit seinem eigenen unautorisierten Event bespielt. Acht schwarz gekleidete Personen positionieren sich für *Personal Installation* nach einem geometrischen und in sich geschlossenen Prinzip im jeweiligen Raum. Dort bleiben die Performer regungslos und mit offenem Blick zum jeweils nächststehenden Akteur bis zum Ende der Veranstaltung stehen. „Zunächst wirken die Personen als irritierende singuläre Erscheinungen“, stellt Manfred Grübl in einem Gespräch über seine interventionistische künstlerische Praxis fest: „Je mehr sich der Ausstellungsraum aber im Laufe der Eröffnung lichtet, desto eher wird die Struktur sichtbar, die der Arbeit zugrunde liegt.“ Zuerst, wenn die Vernissage mit einer Rede über das Schaffen der ausstellenden KünstlerInnen oder über kuratorische Hintergründe ihren Höhepunkt hat und sich die meisten BesucherInnen in den Ausstellungsräumen tummeln, um die Kunst – wie eingangs behauptet – weder wirklich zu betrachten, noch darüber zu sprechen, fallen die acht Personen kaum auf. Sie fügen sich, wenn auch in Starre verhaftet, in das Treiben der Szene. Erst wenn die ersten BesucherInnen langsam wieder von der Bildfläche der Eröffnungsszenerie verschwinden, manifestiert sich der Zusammenhang zwischen ihnen.

„Vor Ort, also in den jeweiligen Städten, in denen *Personal Installation* stattfindet, gibt es jemanden, der das Casting übernimmt“, so Grübl über seinen Arbeitsprozess: „Es handelt sich bei den PerformerInnen immer um TänzerInnen oder SchauspielerInnen. Für jemanden, der sich nicht professionell mit seinem Körper auseinandersetzt, wäre es kaum möglich, die Körperspannung über einen Zeitraum von drei oder vier Stunden zu halten.“ Die Spannung der regungslosen und in schwarze Kunstuniformen gekleideten Körper ist es auch, die den Raum zwischen ihnen in Schwingung versetzt und schließlich als solchen definiert. Hinzukommt, dass der Künstler den orthogonalen Raum, den die PerformerInnen zwischen sich bilden, variabel einsetzt und an die architektonischen Strukturen des jeweiligen Ausstellungsraums anpasst. In der Neuen Nationalgalerie in Berlin hat Grübl etwa die durch eine Glaswand verschwimmenden Grenzen zwischen Innen und Außen durch die Positionierung der PerformerInnen analog dazu verstärkt, im New Yorker Lincoln Center kommt die räumliche Situation eines Foyers zum Tragen und in der Wiener Secession wirkt der sakrale Raum noch emblematischer. Mit den letzten BesucherInnen, die die Ausstellungseröffnung kurz vor dem Schließen des Raums durch die Angestellten der Kunstinstitution verlassen, löst sich auch Manfred Grübls Raum-im-Raum-Situation wieder auf und verflüchtigt sich ähnlich beiläufig, wie sie auch entstanden ist.

Das Intervenieren in die grundlegenden sozialen Zusammenhänge des Kunstbetriebs sowie das Unterlaufen seiner recht rigorosen Teilnahmebedingungen, das Manfred Grübl mit *Personal Installation* in Form lebender Skulpturen formuliert, steht auch im Zentrum weiterer künstlerischer Eingriffe. Bei *Kidnapped Audience* etwa konnten AusstellungsbesucherInnen den Galerieraum nur durch ein System von Schleusen betreten. Mit drei Türen, die sich, nachdem man sie durchschritten hatte, automatisch schlossen und von der anderen Seite nicht wieder öffneten, verhinderte Manfred Grübl das frühzeitige Verlassen seiner Ausstellung. „Beim Kidnapping muss ich als Künstler damit rechnen, dass ich auch mit den Reaktionen der BesucherInnen konfrontiert werde“, so Manfred Grübl über diese Intervention in der Wiener Galerie LukasFeichtner: „Ich zwingte die BesucherInnen, zu meinem Werk und zu mir Stellung zu beziehen – sie müssen Reaktion zeigen.“ Erst am Ende des Eröffnungsabends, wurden die verschlossenen Türen von einer Wach- und Schließgesellschaft wieder geöffnet und die BesucherInnen konnten den Kunstraum wieder verlassen.



Bei *La Joconde* hingegen, einer als Videodokumentation existierenden Intervention, waren es nicht die BesucherInnen, sondern ein Kunstwerk, auf das der Übergriff abzielte. „Ein paar Jahre vor dem Videodreh habe ich bereits versucht, die Mona Lisa zu kidnappen“, schildert Grübl und erläutert die Sicherheitspolitik im so genannten Salle des États im Pariser Louvre: „Trotz des totalen Kameraverbots und der Unmöglichkeit irgendeine Handlung zu setzen, entstand damals ein fotografisches Portrait, bei dem mein Kopf genau den Kopf dieser Ikone verdeckt. Nach drei Jahren habe ich dann neuerlich versucht, das Gemälde in meine Gewalt zu bringen.“ Ein gecasteter Statist hat das Sicherheitspersonal im Louvre abgelenkt, sodass sich Grübl der Mona Lisa – zumindest ein kleines Stück weit – nähern konnte. Wie das Video schließlich zeigt, führte dieser Versuch, sich ein Kunstwerk anzueignen, dazu, dass der Künstler nur wenige Sekunden später abgeführt wurde. „Nachdem die Reaktion aber nicht ganz so radikal war, wie von mir erwartet, nehme ich an, dass es sich gar nicht um das echte Gemälde handelte, sondern um eine Kopie.“

Weniger das soziale Konstrukt, das den Galerieraum umgibt und das ihn zum Teil auch trägt, als vielmehr seine materiellen Bedingungen stehen bei der Gemeinschaftsarbeit von Manfred Grübl und Werner Schrödl mit dem Titel *Copy Disaster* im Zentrum des künstlerischen Interesses. Die Gestaltung von Ausstellungsräumen folgt heute ungeschriebenen Gesetzmäßigkeiten, die der vermeintlichen Neutralität des White Cubes, diesem im Kunstbetrieb als Idee immer noch aufrecht erhaltenen Überraums, zuträglich sein sollen: weiße Wände, auf denen die gezeigten Kunstwerke Raum für Kontemplation beanspruchen, ein Boden, der sich so dezent gibt, dass BetrachterInnen ihn nicht einmal bemerken und eine Beleuchtung, die natürlichem Licht und somit der natürlichen Wahrnehmung entspricht. Mit *Copy Disaster* nehmen die beiden Künstler auf die besondere räumliche Situation der Wiener Galerie Momentum Bezug, wie Manfred Grübl erläutert: „Der Galerieraum hat etwas Seltsames. Die Deckenbeleuchtung, die vom Künstler Martin Vesely gestaltet wurde, ist sehr dominant und bestimmt die gesamte räumliche Situation in der Galerie. Diesen Aspekt haben wir schließlich auch als Ausgangspunkt für unsere Intervention genommen.“ Mit *Copy Disaster* haben Grübl und Schrödl das großzügige und den gesamten Galerieraum umgreifende Beleuchtungskonstrukt, ein rasterförmig angeordnetes System aus Neonröhren, verdoppelt und zu Boden gesenkt. Es handelt sich dabei jedoch nicht um die reine Wiederholung der formalen Elemente des Raums, sondern gleichzeitig um ihre Dekonstruktion, denn am Boden der Galerie befindet sich ein zerstörtes Beleuchtungssystem, das den Anschein erweckt, als wäre die Kopie des Originals von der Decke gekracht: Metallverstreben, die BesucherInnen beim Betreten der Galerie den Weg versperren und

sie dazu zwingen entweder darüber zu klettern oder darunter durchzuschlüpfen, lose herumliegende Neonröhren, die ihre Funktion verloren haben, Kabel, die aus ihren Führungen hängen und schließlich Scherben und Glassplitter.

„Wenn ich eine Ausstellung konzipiere, dann gehe ich immer von den BetrachterInnen aus. Ich selbst bin dabei in einer sehr glücklichen Position, ich bin Ausstellungsbesucher und Autor zur gleichen Zeit,“ hält Manfred Grübl fest: „Den Blickwechsel, den ich anlegen muss, wenn ich eine größere Ausstellung plane, erziele ich, indem ich zuerst ein Modell des jeweiligen Raums baue. Danach mache ich, wenn die Größe des Raums es erlaubt, ein 1:1-Modell. Auf diese Weise kann ich gleichzeitig zwei Rollen einnehmen und ausprobieren.“ Der Rollenwechsel zwischen Kunstproduzent und Kunstbetrachter, der sich wie ein roter Faden durch Grübls Arbeiten zieht, setzt sich schließlich auch bei der Arbeit *bobbing movement* fort. In diesem Fall geht der Künstler wieder von einem Raum aus, nicht jedoch vom Ausstellungsraum wie im Fall von *Copy Disaster*, sondern vom Theaterraum, der auf seine materiellen Bedingungen hin befragt wird. Der technische Aufwand, der die Vorführung eines Theaterstücks erst möglich macht, ist immens: Licht, Ton, Hinterbühne, Eiserner Vorhang und, wenn der jeweilige Zuschauerraum auf dem neuesten technischen Stand ist,



automatisch versenkbare Bestuhlung im Zuschauerraum. Es handelt sich dabei um Elemente, die in der Regel für TheaterbesucherInnen nicht einsichtig sind. Bei *bobbing movement* hat Manfred Grübl die BesucherInnen des Theaters über die Hinterräume auf die hell erleuchtete Bühne geführt und ihnen das Ein- und Ausfahren der Bestuhlung des Zuschauerraums vorgeführt. Ein simpler jedoch nicht minder effektvoller Eingriff, der den räumlichen und technologischen Rahmen eines Theaters in Nottingham zur Diskussion stellt und den BesucherInnen ihre eigene Rolle in selbstreflexiver Manier vorführt.

Das Interesse an technologischen Arrangements und an der Art, wie Technik Einfluss auf einen Raum und dessen Rezeption nehmen kann, wird auch bei Arbeiten wie *Installation with Horizontal Blinds* offensichtlich. Sechs horizontal angeordnete Jalousien, die Manfred Grübl entlang einer Galeriewand montiert hat, führen asynchrone Auf- und Abwärtsbewegungen aus. Mit jeder der Bewegungen verändert sich der Raum und somit auch die räumliche Erfahrung für die Menschen, die sich in ihm aufhalten. Eine ausgefahrene Jalousienfläche verdrängt die andere, je kleiner die eine Fläche ist, desto größer wird die andere und umgekehrt. Es ist ein Spiel mit Wiederholungsmustern, das die BetrachterInnen als System zu identifizieren versuchen und daran scheitern. Ähnlich scheitern sie auch beim Versuch, das System der Arbeit *Open - Close - No Disc* zu dechiffrieren. Zehn handelsübliche DVD-Player öffnen und schließen sich automatisch in einer bestimmten Choreografie. Das Display der Geräte zeigt jeweils an, was das Gerät gerade ausführt. „Open“ steht für das Öffnen der DVD-Schublade, „Close“ für das Schließen und sobald die Technik realisiert, dass keine DVD

einggelegt wurde, antwortet sie mit einem lapidaren „No Disc“. Die beinahe menschlich wirkenden Züge dieses technologischen Gefüges, das sich vergeblich abmüht und versucht, seiner Funktion zu entsprechen, sowie die Geräusche, die die Bewegung der Schubladen beim Funktionsloop in *Open - Close - No Disc* erzeugen, setzen sich bei Manfred Grübls Arbeit *Speaker Sculpture* fort. Auch hier werden einzelne Geräte zu einer größeren Einheit zusammengefügt. 31 Lautsprecher sprechen zu den BetrachterInnen dieses puzzleartigen Objekts: „Saba MCS 1503 CD, JVC SP C220, Amstrad SEG 3, LG-Elektronics XAS42E, Jamo C 602, Harton / Karson, Hitachi SS-6266G, Amstrad DXS ...“. Der Text, der zu hören ist, gibt die Bezeichnungen der jeweiligen Geräte wieder, jeder Lautsprecher hat eine bestimmte Charakteristik und dementsprechend hat auch jedes der Geräte eine bestimmte Sprechstimme zugewiesen bekommen.

Manfred Grübl arbeitet vorwiegend medien- und kontextreflexiv. Seine Interventionen zielen auf die zahlreichen Parameter ab, die das Kunstfeld bestimmen und es zu einem teils recht hermetischen Wirkungsbereich machen. Seien dies eigens für die Kunstbetrachtung geschaffene Räume, seien dies die sozialen Beziehungen, die sich in ihnen abspielen, seien dies die Technologien, die in ihnen zur Anwendung kommen. Ein Blick auf die Herkunft des Wortes „Subversion“ unterstreicht, dass Grübls künstlerische Praxis jedoch nicht zwangsläufig über das Verneinen von festgeschriebenen Diskursen verhandelt werden muss. Im Gegenteil, der Begriff geht auf das semantische Feld des Ackerbaus zurück. Ähnlich wie die Subversion nämlich vom fruchtbringenden Verfahren herrührt, bei dem Erde gewendet wurde, gräbt Grübl tief in künstlerischen Zusammenhängen, um die unter dem Schein der Kunstwelt befindlichen Strukturen zu Tage zu fördern und letztlich als starr sichtbar zu machen. Selbst wenn er aber seine eigene Sichtweise, die er nicht von jener der BetrachterInnen unterscheidet, mit künstlerischen Ein- und Übergriffen, mit Ein- und Aufmischungen, mit Interventionen gegen festgefahrene Meinungen in Stellung bringt, Ausstellungseröffnungen werden immer befreudlich bleiben.

S 7 *Kidnapped Audience*, Galerie Lukas Feichtner, 2009

S 8 *bobbing movement*, Nottingham dance festival, 2003

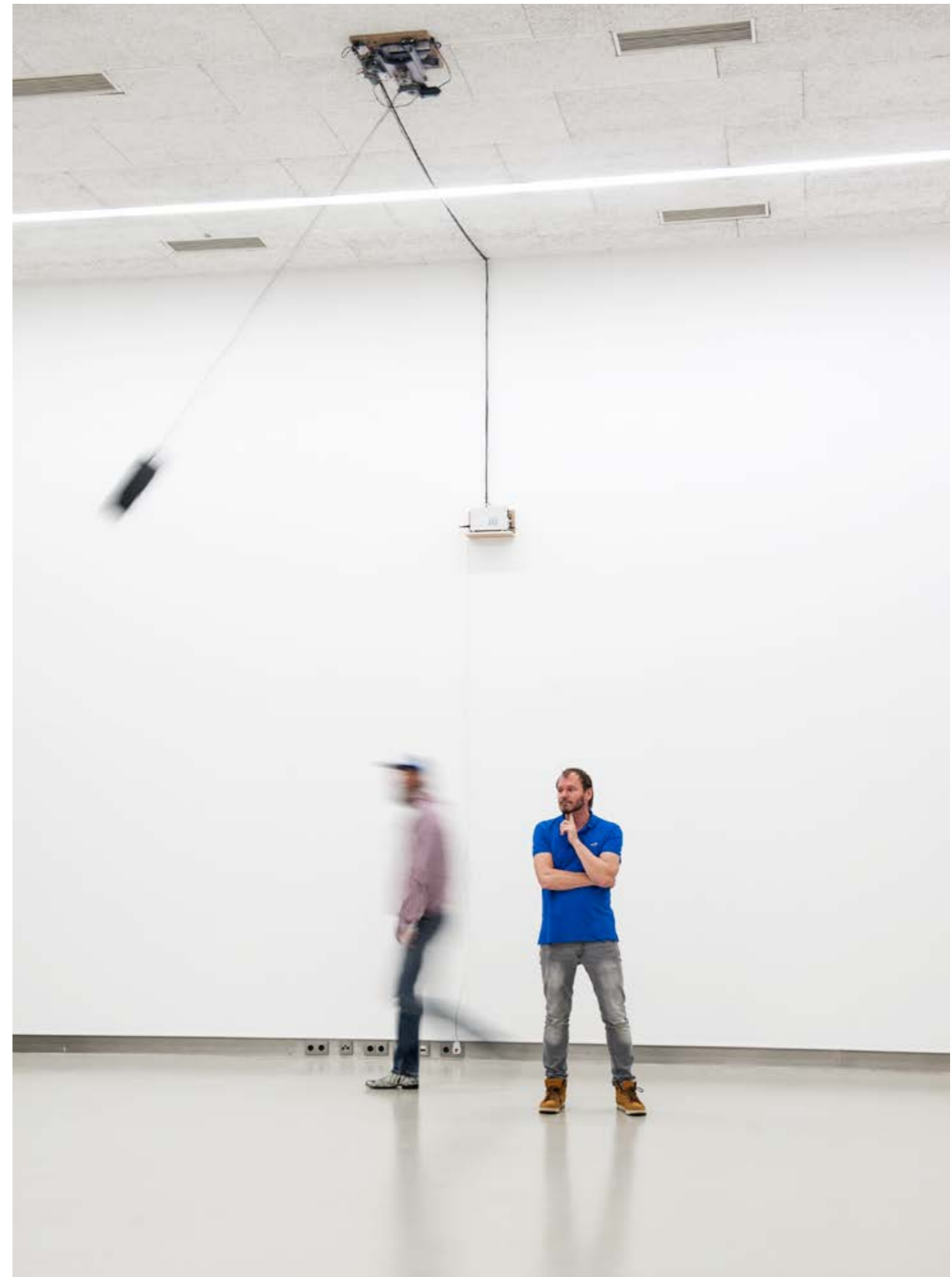
S 10–11 *Für Saalfelden*, Ausstellungsansicht Kunsthalle Nexus, 2017



go left – go right / 2017

Go left – go right ist eine Soundinstallation mit einem pendelnden Laufsprecher. Durch das Hin- und Herschwingen bzw. Rotieren verändert sich der Sound im Raum, was bewirkt, dass sich die BesucherInnen direkt angesprochen fühlen. Ursprünglich ist diese Arbeit angelehnt an diverse Aufrufzentralen in Arztpraxen, Behörden und Bahnhöfen, die zur Steuerung von BesucherInnen bzw. KundInnen dienen. Die erteilten Kommandos mit ihren Einwüfen erinnern aber auch an eine Militärsprache, mit der bestimmte Verhaltensmuster eintrainiert werden. Eine Kommandosprache lässt keinen Spielraum für Interpretation und souveränes Verhalten in unserer Gesellschaft zu.

S 12 oben: Konzeptzeichnung go left – go right, unten: Skizze go left – go right, 2016
S 13 go left – go right, Kunsthalle Nexus, 2017



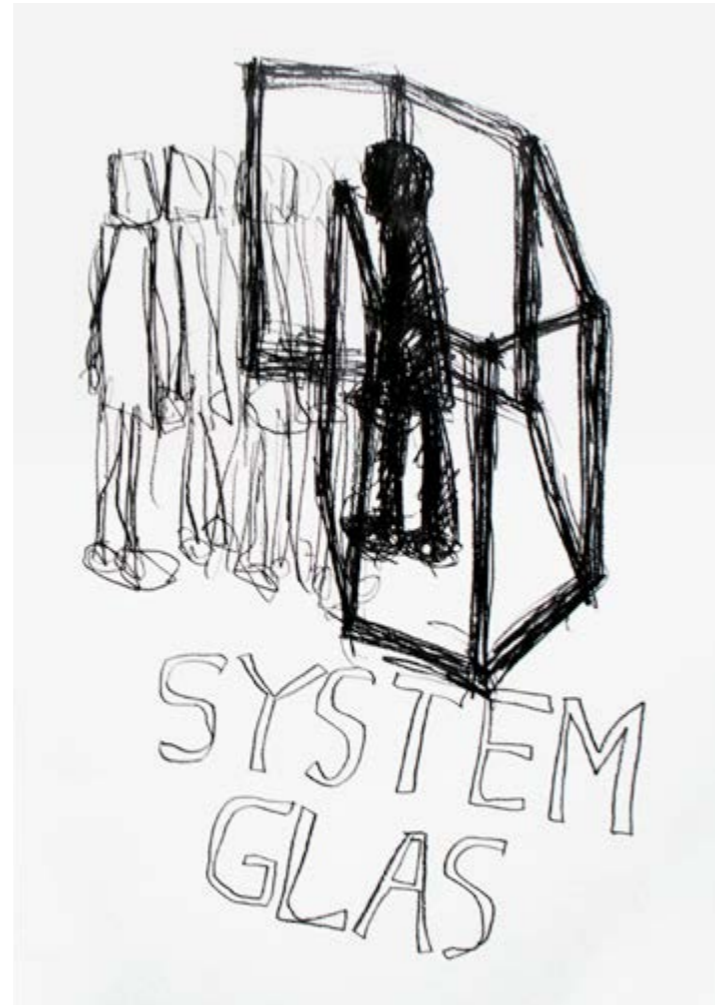
Intimzone Paravent / 2017

Intimzone Paravent ist eine autonome Skulptur, angelehnt an einen Paravent, wie er schon 200 v. Chr. in China verwendet wurde, um Räume für Ankleide und Notdurft zu teilen. Im Wesentlichen geht es darum, im Ausstellungsraum eine Intimzone zu schaffen, die von den AusstellungsbesucherInnen benützt werden kann. Es werden dafür Kleidungsstücke angeboten, die man auch zu zweit benutzen kann.

S 14 Skizze *Intimzone Paravent*, 2017

S 15 Selfies *Intimzone Paravent*, Kunsthalle Nexus, 2017

S 16–17 Ausstellungsansicht *Intimzone Paravent*, Kunsthalle Nexus, 2017

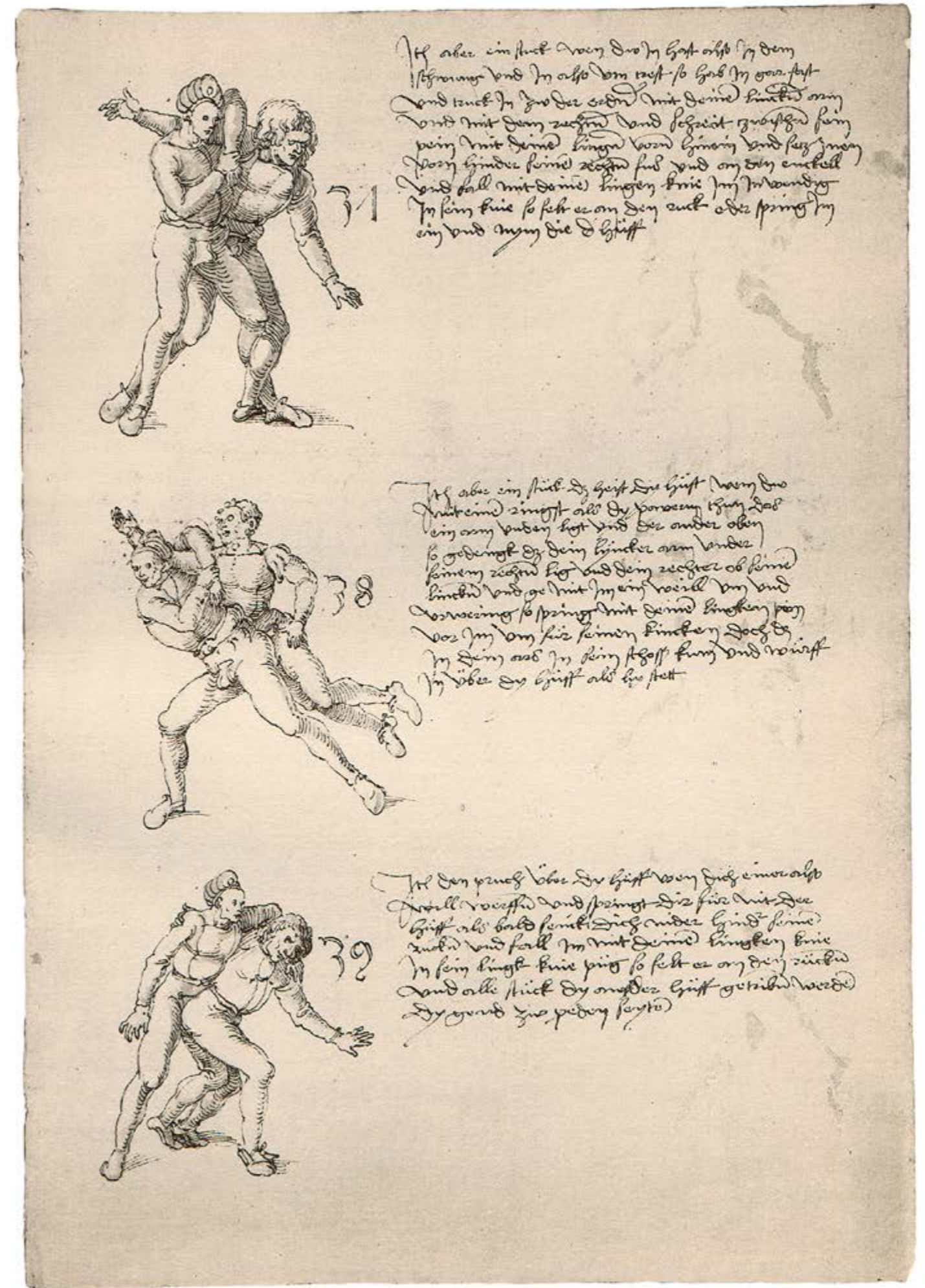




Ranggeln ist eine archetypische Form des Kampfsports, die bis zu den Kelten 400 bis 350 v. Chr. zurückgeht. Interessant ist auch, dass im Fecht- und Ringbuch von Albrecht Dürer Würfe und Griffe angeführt sind, die heute noch von den Rangglern verwendet werden. Zur Eröffnung im Nexus zeigen zwei Rangler einen möglichen Ablauf einer Gegnerschaft. Der Kampf zwischen den beiden Rangglern wird auditiv aufgenommen, die Aufnahme bleibt während der Ausstellung gemeinsam mit der Plattform und den Sportmatten als Referenz erhalten.



S 18 links: Hundstoa Ranggeln, rechts: Rangler in der Kunsthalle Nexus, rechts: Skizze - Bewegungsstudie, 2017
 S 19 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Albrecht Dürers Fechtbuch, Taf. 13
 S 20-21 Rangler in der Kunsthalle Nexus, 2017

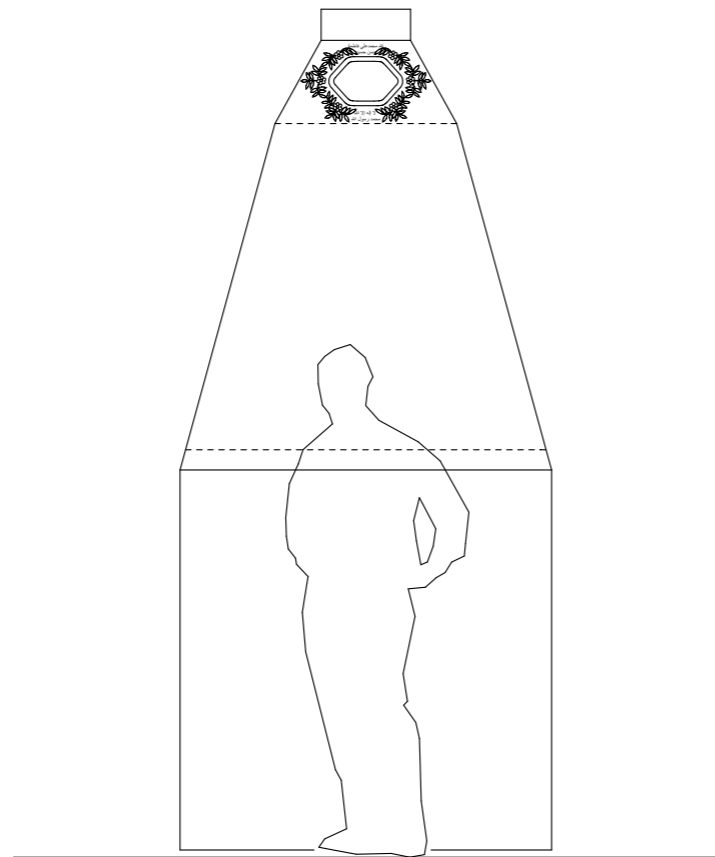
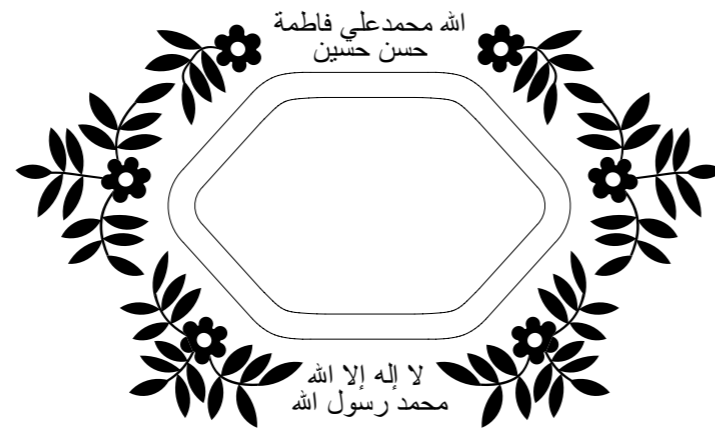




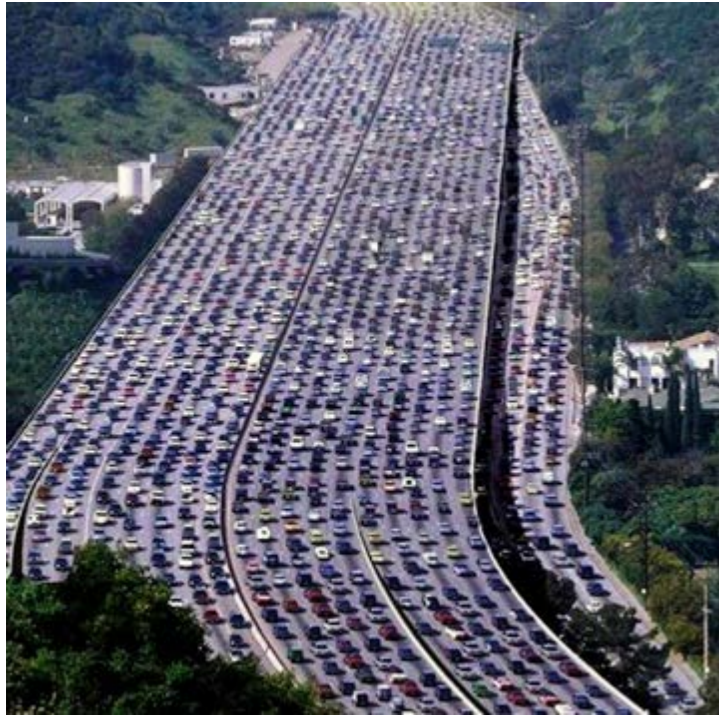
Begehbare Burka / 2014

Begehbare Burka ist die Skulptur einer vierfach vergrößerten Burka aus Nadelstreif, an der Rückseite plissiert und bestickt wie ein Original. Sie erlaubt eine Umkehrung der Blickrichtung. Der/die AusstellungsbesucherIn hat die Wahl entweder zu betrachten oder betrachtet zu werden.

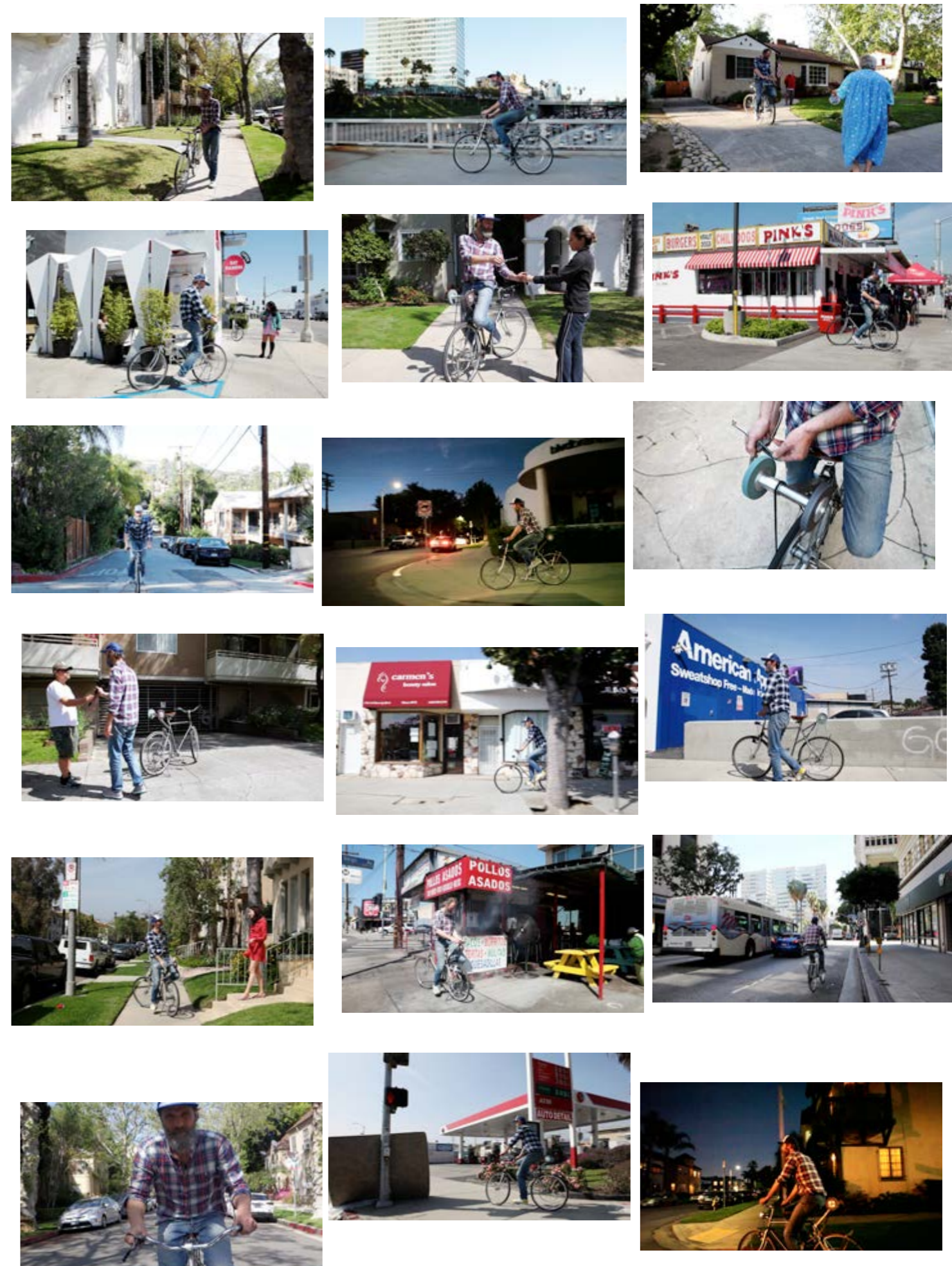
S 22 Zeichnungen *Begehbare Burka*, 2014
S 23 *Begehbare Burka*, Kunsthalle Nexus, 2017

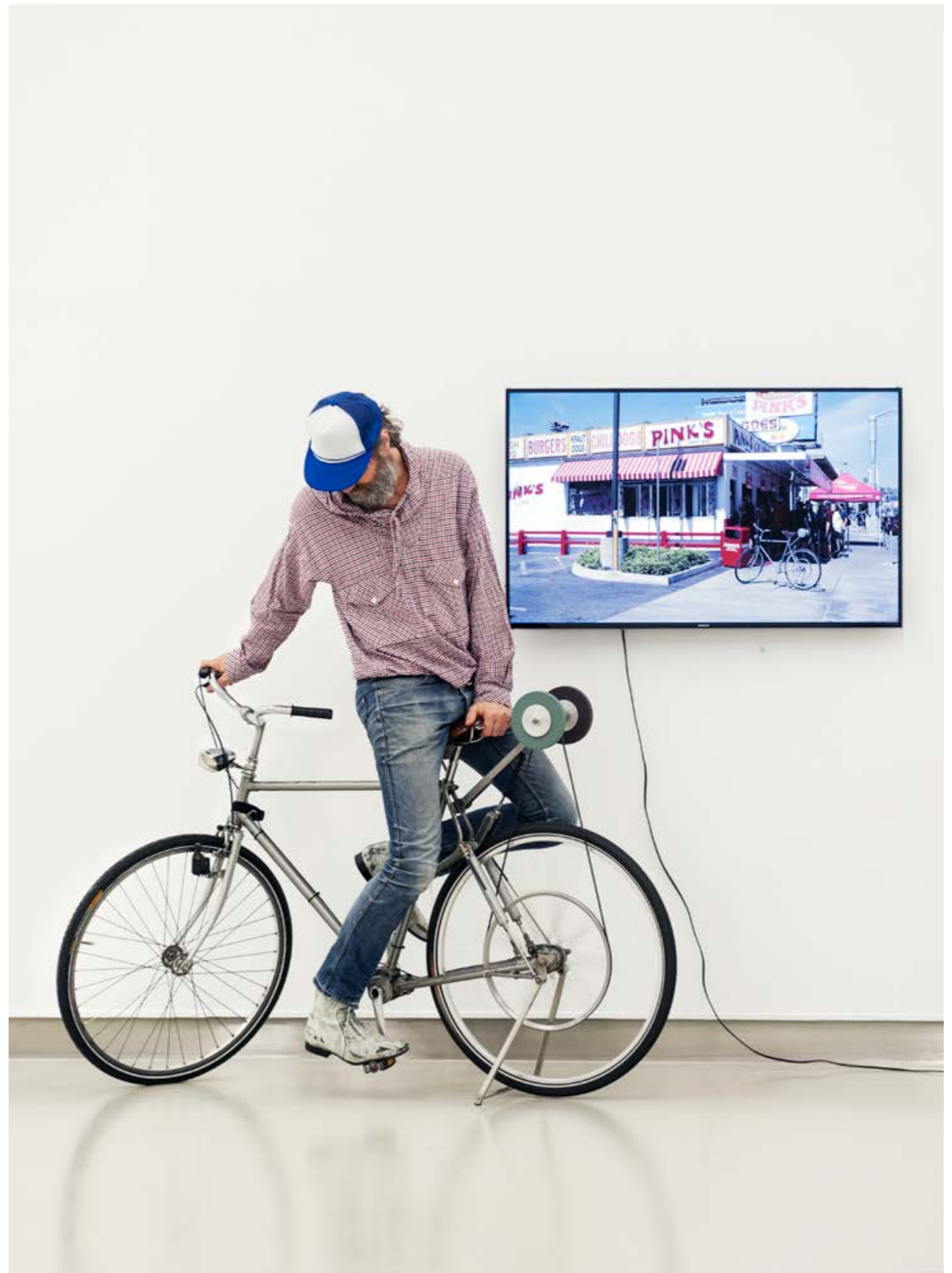
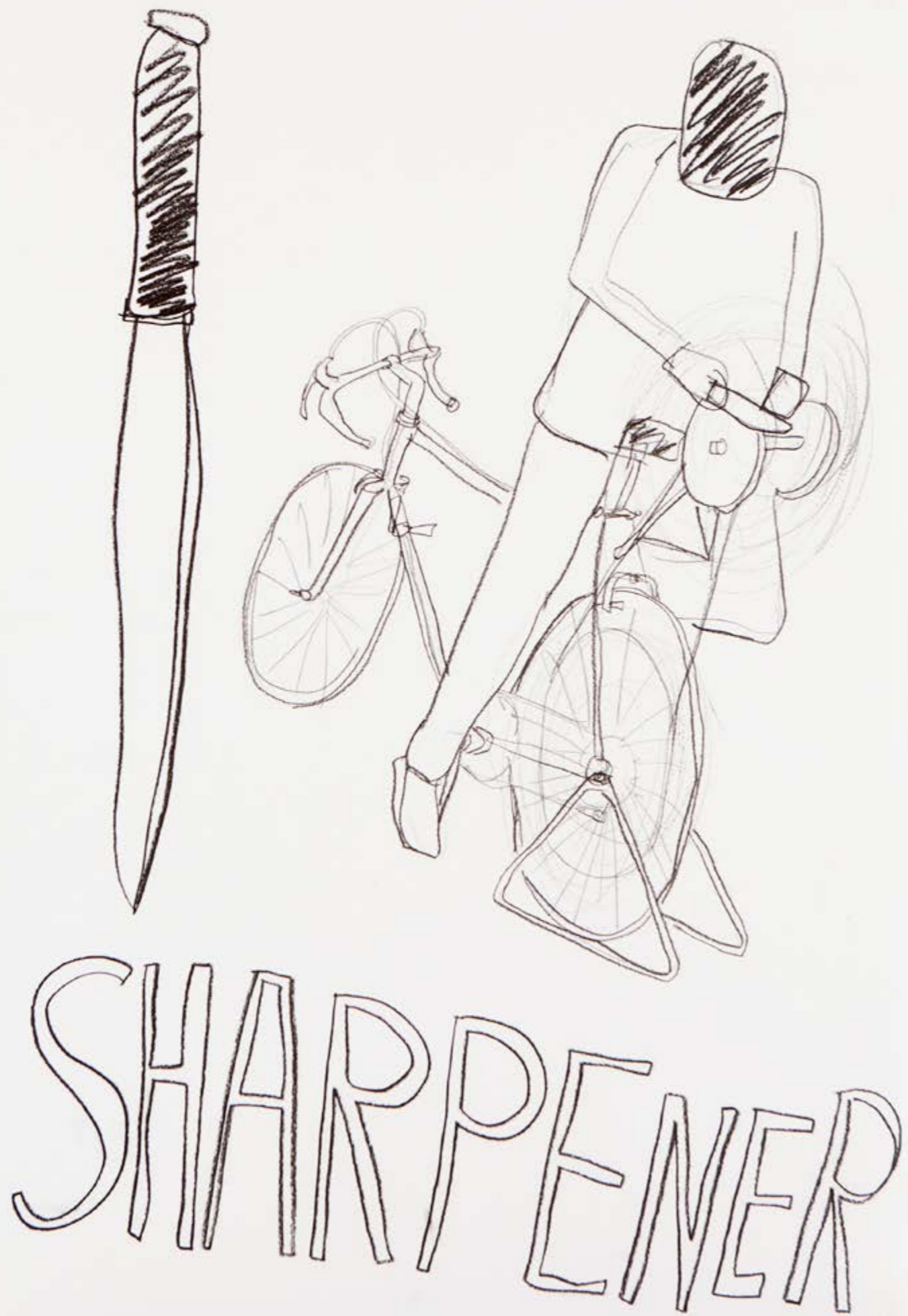


Der Film *Sharpener* wurde in Los Angeles gedreht. Im Zentrum steht ein geringfügig adaptiertes Fahrrad: Ein Schleifbock wird über einen Gummiriemen vom Hinterrad betrieben. Ein Ständer hebt das Hinterrad an, so dass der Schleifbock in verkehrter Sitzposition betrieben werden kann. Die Scherenschleiferei ist ein altes Gewerbe des fahrenden Volkes, das im Begriff ist auszusterben, in unserer globalen Gesellschaft jedoch hat es zukunftsweisende Aspekte, weil dem Großen das Kleine gegenübergestellt wird. Kommt es zu einem Auftrag, wandelt man die verbrauchte Energie der Wegstrecke in eine gewinnende Energie um. Das Fahrrad ist so Fortbewegungsmittel, Arbeitsstätte und Kraftwerk in einem.



S 24 Rush hour in Los Angeles
 S 25 Filmstills *Sharpener*, 2016
 S 26 Skizze für den Film *Sharpener*, 2015
 S 27 *Sharpener*, Kunsthalle Nexus, 2017





Wolpertinger / 2017

Ehrenscheiben oder Schützenscheiben sind – und waren besonders im 18. und 19. Jahrhundert – oft künstlerisch gestaltet. Die handbemalte Scheibe aus Holz ist die ursprüngliche Form einer Schießscheibe. Für die Ausstellung wurde ein übergroßer Wolpertinger auf eine Holzscheibe gebrannt. Die eigentliche „Bearbeitung“ der Scheibe erfolgte aber beim Beschuss durch Mitglieder des Jagdvereins Saalfelden.



S 28–29 Scheibenschießen Wolpertinger, Maria Alm, 2017
S 30–31 Ausstellungsansicht Wolpertinger, Kunsthalle Nexus, 2017





Ausstellungsorte werden sehr oft nur von einem homogenen Publikum besucht. Durch die zwanzig Hunde, die während der Eröffnung in der Kunsthalle Nexus anwesend waren, wurde die gewohnte Erwartungshaltung an eine Ausstellungseröffnung unterlaufen. Ihre physische Anwesenheit wirkte sich direkt auf die Interaktion und Kommunikation der BesucherInnen aus. In unterschiedlichen Bereichen der Kunsthalle sind immer wieder sich verändernde Konzentrationen der Publikumsstruktur entstanden.



S 32 Gassi Gassi, Lambda Print, 132 x 88 cm, Kunsthalle Nexus, 2017
S 33 EröffnungsbesucherInnen Gassi Gassi, Kunsthalle Nexus, 2017

