

# Sammlung Zobernig



Heimo Zobernig: Einzelausstellung im neuen Ausstellungsraum des Kunstverein Ruhr, Essen, 2003.

Wie funktionieren die Schnittstellen zwischen Kunst, Institution und Öffentlichkeit? Welche Verhältnisse werden zwischen künstlerischer Setzung und institutioneller Repräsentation aktiviert? Wo endet eine Skulptur und wo beginnt ihr Display? Die Arbeiten von Heimo Zobernig bergen in ihrer ästhetischen und formalen Reduktion eine komplexe Sammlung neuralgischer Punkte des Kontextsystems Kunst. Seine Analysen fokussieren auf praktische Aspekte wie Gebrauch, Funktion und Präsentation. Sie folgen einem Werkbegriff, der sich aus Kunst, Architektur und Design zusammensetzt. Der Einbau des weißen Kubus im MUMOK in Wien, die Eingriffe in die Architektur der Neuen Galerie in Graz sowie die Installation der Jazzbühne auf der **DOCUMENTA IX** erzeugen nutzbare Aktionsflächen, die gestalterische Konventionen von Ausstellungsarchitektur anwenden und zugleich aufdecken und brechen. Noch unmittelbarer setzt Heimo Zobernigs Auseinandersetzung mit der Institution an Stellen an, wo Sichtbarkeit nach außen verhandelt wird: ein Cover für **Texte zur Kunst**, eine Einkaufsstüte für die Generali Foundation oder ein Flyer-Design für T-B A21 in Wien. Mittels Strategien der Gestaltung von Öffentlichkeitsformaten – zu denen auch das Ausstellungsdesign gezählt werden kann – und in Kooperationen mit institutionellen VertreterInnen wie DirektorInnen und KuratorInnen entstehen in Ausstellungen, Sammlungen und für Präsentationen Modelle für Handlungsräume.



# Zobernig Collection



Heimo Zobernig: Solo show in the new exhibition space at Kunstverein Ruhr, Essen, 2003.

How do the points of intersection between art, institution, and public function? What relationships are activated between artistic positing and institutional representation? Where does a sculpture end and its display begin? The works of Heimo Zobernig contain within their aesthetic and formal reduction a complex collection of neuralgic points of art as a contextual system. His analyses focus on practical aspects such as use, function, and presentation. They follow a concept of the work that is composed of art, architecture, and design. The installation of the white cube in the MUMOK in Vienna, the interventions in the architecture of the Neue Galerie in Graz, and the installation of the jazz stage at **DOCUMENTA IX** testify to usable areas for actions that employ the design conventions of exhibition architecture and at the same time expose and refract them. Heimo Zobernig's effort to come to terms with the institution begins even more directly with places where visibility is negotiated outward: a cover for **Texte zur Kunst**, a shopping bag for the Generali Foundation, and a flyer design for T-B A21 in Vienna. By means of strategies for designing forms of publicness—of which exhibition design is one—and in cooperation with institutional representatives such as directors and curators, models for spaces for action result in exhibitions, collections, and presentations.

## Heimo Zobernig

### Ausstellung als Installation

**DISPLAYER** Ihre erste Ausstellung fand 1985 in der Galerie Peter Pakesch statt: Malerei in Petersburger Hängung auf schwarzen Wänden. Bei der Präsentation stand aber weniger die Malerei, sondern die Ausstellung als Werk und Medium im Vordergrund. Worum ging es Ihnen dabei?

**HEIMO ZOBERNIG** Die erste Ausstellung war eine Erinnerung an die Salonausstellungen des 19. Jahrhunderts und das Zitieren des ikonenhaften Fotos der Malewitsch-Ausstellung in Petersburg, bei der das schwarze Quadrat in der Ecke hängt. Ich habe die Wände schwarz gemalt und die Tiefe, die räumliche Illusionswirkung, wurde durch die Bilder, die ich hängte, noch verstärkt. Der Sinn war nicht nur, die Bilder zu zeigen. Es ging eben auch darum, eine Ausstellung zu machen.

Haben Sie Ihre Bilder noch als einzelne Werke verstanden oder ging es hier vor allem um die räumliche Inszenierung? **Die Bilder waren innerhalb von zwei, drei Jahren im Atelier entstanden. Natürlich habe ich sie als einzelne Werke gesehen, aber in der Installation war mir das gesamte Ausstellungskonzept wichtiger. Das war dann etwas kompliziert, weil nun viele die Vorstellung hatten, dass es so ein Ganzes ist und man die einzelnen Bilder nicht herauslösen kann. Wenn ich dann die Bilder in späteren Ausstellungen einzeln gehängt habe, waren sie vom Problem des Ganzen erlöst. Aber damals war mir wichtiger, dieses Statement zu setzen. Was sich daraus entwickeln würde, war mir zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar. Für den Galeristen war das ja schwer zu verkaufen, aber es war für ihn interessanter, eine solche Situation und ein solches Statement zu unterstützen, als an den schnellen händlerischen Erfolg zu denken.**

1987 waren Sie an der Gruppenausstellung Aktuelle Kunst in Österreich im Museum van Hedendaagse

Kunst, dem heutigen S.M.A.K., in Gent beteiligt. Auch hier hoben Sie wieder die Wand farblich hervor. Ist diese Form der Einbeziehung des Raums als Aneignung, als ortsspezifische Installation zu verstehen?

**Ich habe mir den Ort selber geschaffen, eine Situation mit verschiedenen Objekten inszeniert, die sich durch die farbige Wandmalerei zu einem Raum zusammenfügt. Das Braun war ja irgendwie übel gemeint gegenüber dem Weiß der Umgebung. Ein Zufall hat dann zu einer weiteren Arbeit geführt. Die Farbe, mit der ich die Wand braun gestrichen hatte, war nach der Mittagspause verschwunden. Ich habe sie im ganzen Museum gesucht. Die Aufbauleute haben mir den Kübel einfach weggenommen und mit dieser Farbe in einem ganz anderen Teil des Museums einen Sockel für eine Skulptur des österreichischen Bildhauers Fritz Wotruba gestrichen. Ich habe das gesehen und fand es gut. Den Sockel habe ich dann später in anderen Ausstellungen ohne die Wotruba-Arbeit als Skulptur gezeigt. Für meine MUMOK-Ausstellung 2002 habe ich einen Bronzeabguss dieser Wotruba-Skulptur ausgeliehen und wieder draufgestellt. Das Original aus Stein befindet sich in der Sammlung des Kunsthaus Zug, wo ich 2003 eine Ausstellungseinrichtung für Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestaltet habe. Seitdem sind die beiden Teile auf Dauer zusammen.**

Können Sie einen Punkt nennen, an dem Sie begannen, die Ausstellung oder die Einrichtung einer Situation im Ausstellungsraum als Werk zu begreifen? Also einen Eingriff wie das Streichen einer Wand realisierten, ohne eigene Bilder zu präsentieren?

**Wie gesagt, der Gedanke ist ja von Anfang an da und findet vielleicht 1990 mit einer Einzelpäsentation auf dem Stand der Galerie Peter Pakesch während der Kunstmesse in Chicago einen Höhepunkt. Keine Wandmalerei, sondern bildhafte, skulpturale und möbelartige Objekte. Das hat zwar der Nachbarbox ziemlich ähnlich gesehen, ist aber der Idee gefolgt, dass es eben 'so aussieht wie'. Dann folgen eine Reihe von Ausstellungen, die ich mit Buchstaben versehe, in denen sich diese Vorgehensweise weiter entfaltet. Bis zur DOCUMENTA IX mit der Bühne und der weißen**

Wand in der Neuen Galerie oder auch bis zum Messestand für die Galerie Anselm Dreher auf der ART COLOGNE 1992, wo nur noch Displayelemente zu sehen waren. Die Grundlagen zu dieser Vorgehensweise habe ich mir wahrscheinlich schon vor meiner ersten Ausstellung geschaffen, indem ich mich in unzähligen Zeichnungen und Gouachen sehr mit modellhaften Raumobjekten und Bildraumanalysen beschäftigt habe. So gibt es immer wieder Möglichkeiten, Realisiertes in diesem Fundus aufzuspüren.

### Eingriffe in den institutionellen Raum

In welcher Ausstellung tritt Ihre Arbeit explizit nicht unmittelbar als skulpturales Objekt in Erscheinung, sondern ist für die Einrichtung einer Situation verantwortlich?

Als Helmut Draxler 1992 in München die Direktion des Kunstvereins übernahm, wurden in der ersten Ausstellung Filme von Jef Cornelis und Yvonne Rainer gezeigt. Dabei ging es ihm darum, nicht nur mit dem Programmstart, sondern auch mit einer Umgestaltung der Eintritts- und Aufenthaltsräume diesen Beginn zu markieren. Ich habe dann die Eingangspassage neu definiert, die Kassenkabine mit neuer Farbe verändert, den Bar-Raum aufgewertet, seine Funktion betont und eine großzügige Buch-, Zeitschriften- und Katalogablage gebaut. Darüber hinaus eine Bibliothek, die offen zugänglich ist, wo ausgesuchte Literatur ausgebreitet werden kann und im ersten Stock ein Raum mit zwei großen Tischen, wo auch noch spezifisches Bild- und Lesematerial auslag, wo man Filme ansehen konnte, für komfortablen Aufenthalt mit langen Bänken an den Seiten zum Sitzen. Das ist als eigenes Projekt auf den Plakaten erschienen: Filme von Jef Cornelis und Yvonne Rainer und eine Einrichtung von Heimo Zobernig. Zu dieser Zeit begannen ja viele Institutionen Kaffees und Shops einzurichten. Ich wollte das nicht im Sinne von Design lösen, sondern durch ganz reduzierte, pragmatische Strukturen herausstellen, als Skulptur – oder vielleicht sowas wie performative Skulptur. Das hat auch damit zu tun, dass ich das, was nun als neues Verhalten praktiziert wurde, sichtbar machen wollte. Daraus ist ja gewissermaßen ein Genre geworden: KünstlerInnen gestalten Lounges. Das hat natürlich

eine längere Geschichte, von den russischen KonstruktivistInnen bis zu den Lesetischen von KonzeptkünstlerInnen – oft sehr hart zum Sitzen. Darin liegt zweifellos auch eine ideologische oder didaktische Zwangsbeglückung.

Es gibt aber auch Einrichtungen oder Interventionen von Ihnen, die Ihren Zweck so sehr erfüllen, dass sie im Ausstellungsraum nicht wahrzunehmen sind. Ihren weißen Kubus im MUMOK in Wien z. B. kann man nur vom Foyer aus als Eingriff erkennen. Er wirkt architektonisch und weniger skulptural.

Edelbert Köb, der Direktor des MUMOK, hat mich gebeten, ein Zeichen für die Ebene acht, wo die Wechselausstellungen stattfinden, zu gestalten. Damit man beim Hineingehen gleich ein Signal hat, um die BesucherInnen dorthin zu lenken. Ich glaube, er hat an eine große Schrift oder sowas gedacht. Ich habe das dann aber architektonisch gelöst. In diesem Geschoss ist die einzige Ebene, wo sich die beiden Gebäudehälften auf einem Niveau treffen. Das war die Chance, die getrennten Räume zu verbinden und eine neue Raumsituation zu schaffen. Von außen ist das nun dieser Kubus, eine einfache klare Form in Weiß, die den Blick nach oben zieht. Innen führt es die Ausstellungsräume zusammen.

Könnte diese Arbeit nicht auch von einem Architekten bzw. einer Architektin umgesetzt worden sein?

Ich glaube, die Lösungen unterscheiden sich. Die konstruktive Seite steht bei mir nicht im Vordergrund. Als Beispiel dafür möchte ich Folgendes erzählen: Peter Weibel, der gerade sein Amt in der Neuen Galerie in Graz angetreten hatte, lud mich ein, eine Ausstellung zu machen. Dabei war es sein Wunsch, die Räume neu zu adaptieren, eine neue Eingangssituation zu schaffen, damit die BesucherInnen nicht gleich in den Ausstellungsraum einfallen. Ein kleiner Bibliotheksraum wurde mit Kasse, Bookshop, Regal, Sesseln, Tischen und Kaffeeautomat so eingerichtet, dass die BesucherInnen empfangen werden können und es einen Ort gibt, wo man Kataloge und Bücher studieren kann. Dafür war es notwendig, ein barockes Fenster herauszubrechen. Das

war aufgrund denkmalschützerischer Gesetze nur als künstlerische Intervention möglich. Denn im Denkmalschutzgesetz ist festgeschrieben, dass einem künstlerischen Eingriff Vorzug zu geben ist, wenn er wieder rückgängig gemacht werden kann. Einem Architektenplan wäre das nicht möglich gewesen. Ich habe dann also die ganze Raumsituation geändert, habe eine Tür reingebaut, die Räume eingerichtet. Fast alles in Pressspan. Das war zwei Jahre in Funktion und danach sind alle Teile des Einbaus in der Ausstellung Kontext Kunst in einer Fabrikhalle als Skulptur ausgestellt worden. In der Neuen Galerie wurde alles in den gleichen Proportionen mit Stahl, Glas usw. ersetzt. Das hatte dann nicht mehr diesen temporären Charakter, sondern wieder eher den Charakter einer Architektenlösung.

### Ausstellungseinrichtungen

Sie schaffen Situationen für die Präsentation von Kunst, Musik und Diskussionen. Allgemein formuliert handelt es sich um Veranstaltungsorte. Gibt es Unterschiede oder Präferenzen in Ihrem Umgang mit diesen Orten?

**Mir ist fast alles recht. Auf der DOCUMENTA IX hat mich Jan Hoet zum Beispiel aufgefordert: 'Such dir was und mach!' So hab ich mich dann für die Bühne im Zelt der Jazzkonzerte entschieden. Ich hatte schon Jahre vorher eine Arbeit im Kopf, die sich langsam entwickelt hat und da war plötzlich der Ort, wo ich das tun konnte. Ich habe mich in Gesprächen mit dem verantwortlichen Kurator zusammengesprochen und das Ergebnis war eine weiße Bühne. Leider war eine weiße Bühne dann für das Theater, das dort außerhalb der DOCUMENTA IX-Programmierung stattgefunden hat, was Übles, die konnten damit schlecht arbeiten. Aber für die Jazzer war das eine wunderbare Plattform, weil sie da ihre Art des Musikmachens ohne Bühnenshow und Inszenierung zeigen konnten – ganz im Gegensatz zu eher theatralischen Rockkonzerten zum Beispiel.**

Der von Ihnen erwähnte Leseraum wird als eine künstlerische Arbeit wahrgenommen. Wie wichtig ist für Sie, dass er als eigenständiges, zweckfreies Objekt zu erkennen ist?

**Das Ausgestelltsein soll auf dieses Ambiente aufmerk-**

**sam und das eigene Verhalten darin bewusst machen. Wir setzen uns brav zur Lektüre. Diese Disziplinierung des Publikums wollte ich in die Mitte stellen.**

Eine Wahrnehmungsmaschine ...

**Ja, irgendwie. Ich hatte nie das Ziel, etwas Bequemes zu machen. Wir hatten bei der documenta X z. B. lange Diskussionen über die Stühle in der documenta-Halle, weil Catherine David ihre eigenen Vorstellungen durch die Prägungen aus den 60er-Jahren hatte: am Boden herumknoten und Pölsterchen haben, so eine Sit-in-Sache. Ihr war es wichtig, dass es bequem ist. Dann sind wir auf die Stühle von Franz West gekommen. Ich behaupte, dass die nicht bequem sind, aber dass man das nicht zu schnell erlebt. Wenn das jetzt einfach bunte Farben hat, dann ist man angezogen davon und findet das toll. Erst nach einiger Zeit kommt man drauf: Das ist eigentlich gar nicht so gut zum Sitzen. Dieser Moment war mit den West-Stühlen am besten erfüllt, die diese sehr gewagten, mit großen kulturellen Missverständnissen beladenen Überzüge hatten. Dazu gab es noch die Videothek im gleichen Raum, in der jederzeit abrufbar sein sollte, was da über die hundert Tage passiert ist. Die hat nicht so recht funktioniert, aber die Anwesenheit dieser Idee war mir wichtig. Unsere Wünsche an die neuen Informationstechnologien waren damit repräsentiert.**

Sie sprechen davon, dass man den Raum nicht nur als architektonischen Raum wahrnehmen kann, sondern dass der Raum selbst ein 'Modell' für ein 'Erleben' vor Ort ist. Wodurch entsteht eine Modellhaftigkeit des Raums? Auch Ihre Arbeiten, z. B. den Leseraum in der Generali Foundation, könnte man als 1:1 Modelle für konkretes Verhalten bezeichnen. Wodurch werden Ihre Eingriffe oder Skulpturen zu Modellen, welche Rolle spielt dabei das Material?

**Nicht der praktische Nutzen, sondern der symbolische Wert steht im Vordergrund. Damit kann man spielerischer umgehen, das wäre der Modellcharakter. Das habe ich in meinen Beitrag zur Sydney Biennale 2004 mit den brutalistischen Bänken und Tischen, auf denen die Bücher mit schweren Ketten zusammengehängt**

**sind und der nun als Leseraum in der Generali Foundation eingerichtet ist, in Material und Form launig übertrieben.**

Geht es darum, Verhalten zu verändern oder codiertes Verhalten sichtbar zu machen? Wenn ja, wer sind dann die AdressatInnen: die BesucherInnen, die anderen KünstlerInnen, die InstitutionsmitarbeiterInnen (wie Köb oder Draxler), Sie selbst?

**Natürlich sind wir alle gemeint. Möglicherweise verändert sich unser Verhalten, wenn wir uns dessen bewusst werden. Vielleicht finden wir so neue Formen für unsere Rituale und neue Formen für unsere Umgebung.**

Was finden Sie in einer künstlerischen Praxis, was es im Ausstellungsdesign nicht gibt? Wann wird Ausstellungsdisplay zur Skulptur, wann hört Design auf, Design zu sein? **Ausstellungsdesign ist wohl eher eine Dienstleistung, künstlerische Praxis braucht das nicht zu erfüllen. In unserem täglichen Leben trifft man auf Konventionen, ideologische Setzungen, ökonomische Zwänge usw. Das interessiert mich. Wie kann ich sie auflösen, wie kann ich sie sichtbar machen? Die Formalisierung ist die künstlerische Aufgabe. Es geht um Raum, es geht um Farbe, um Form, um die Umgebung etc. Es geht darum, dieses Vokabular und dessen Grammatik zu begreifen und Kompetenz zu entwickeln, um dort auch die Kritik anzusetzen. Kunst darf ärgern, Design sollte das nicht.**

Hier vermischen sich Ausstellungsdesign, kuratorisches Konzept und der Inhalt Ihrer Arbeit. Wie geht das zusammen?

**Das geht ja nicht immer zusammen. Es ist ja gerade spannend, wenn es da Widersprüche gibt. Die Differenzen sollen sichtbar werden.**

Display, d. h. etwas offen legen oder ausbreiten, bezieht sich immer auf ein Gegenüber, also ein Publikum. Sie agieren mit Ihren Arbeiten einerseits innerhalb einer sehr spezifischen Öffentlichkeit mit bestimmten Rezeptionscodes. Andererseits verwenden Sie Werbeflächen wie Einladungskarten, Plakate, Staubschutznetze, Einkaufs-

tüten, Flyer, die potenziell verschiedene Öffentlichkeiten adressieren. Was interessiert Sie an der Schnittstelle zwischen Institution und Öffentlichkeit? Verstehen Sie sich in Ihren Kooperationen als Teil der Öffentlichkeit oder als Teil der Institution?

**Das kann ich nicht trennen. Die angeführten Medien sind Transportmittel. Diese gilt es zu gestalten. Die Öffentlichkeit sorgt für die Anerkennung der Institutionen.**

## Strategien

Ihr künstlerisches Arbeiten am und im Ausstellungsraum gleicht einem Sammeln von Systemen, die bestimmten Inhalten (Ausstellung, Institution) Form geben. Indem einige Ihrer Eingriffe bestehende Codes brechen, können Standards erst sichtbar werden. Das könnte auch als Strategie gelesen werden, um an kunstinstitutionellen Abläufen zu partizipieren. Nach welchen Kriterien entscheiden Sie sich für welche Eingriffe in den institutionellen Apparat?

**Ich kann das nicht vorhersehen. Die Verknüpfungen sind komplex. Ich kann da nur etwas herausstellen. Reduktion von Komplexität wäre vielleicht eine Strategie**

Wann stoßen Sie auf Probleme – wenn andere KünstlerInnen ausgestellt werden und die Wahrnehmung der Kunst entsprechend inszeniert wird?

**Wenn ich zu einer Ausstellungsgestaltung wie zur Wiener Werkstätte oder zur Sammlung Herbert eingeladen werde, mache ich einen Vorschlag, der meine Idee skizziert. Wenn das nicht akzeptiert wird, dann mache ich es nicht. Ich möchte komplett meinen Vorstellungen folgen können.**

Das Präsentieren von Werken mittels eines sichtbaren Displays vermittelt zwischen den Arbeiten und dem Raum. Dennoch bleibt es als ein Display sichtbar. In Ihrem Fall ist es eine künstlerische Arbeit, die in andere Arbeiten und den Raum eingreift. Geht es Ihnen um die thematische Auseinandersetzung oder um ein Sichtbarmachen des Raums? Wo sehen Sie sich in diesem Arbeitsprozess? **Ich kann nicht sagen, dass ich das von vornherein**

**weiß. Das stellt sich jedes Mal mit der Thematik, mit der ich konfrontiert werde, neu heraus. Während der DOCUMENTA IX habe ich einige Kojen der Seitengalerie in der Neuen Galerie durch eine einfache, 24 Meter lange, mit weißer Dispersion gestrichene Wand aus Pressspanplatten geschlossen. Den BesucherInnen wurden so Kunstschätze der Neuen Galerie für die Dauer der Ausstellung vorenthalten. Einige der wichtigsten Bilder des Museums hatten so eine Pause vom Gesehenwerden. Das wurde nach einigen Diskussionen akzeptiert. Da waren Fragen wie: Können wir uns das überhaupt leisten, wenn so viele Menschen nach Kassel kommen und wir unsere schönsten Bilder nicht zeigen? Hier greifen künstlerische Setzungen in kuratorische Praxis ein. Seit den 90er-Jahren, in denen die kuratorische Arbeit eine starke Aufwertung erfahren hat, beginnen sich diese Praxisfelder ja stark zu überschneiden.**

Wie steht es um das künstlerische Selbstverständnis? Wie bestimmend soll kuratorische Arbeit gestalten? **Es gibt viel Konkurrenz in der polemischen Machtbehauptung, aber ich habe sehr viel gute Zusammenarbeit erlebt.**

Nach welchem Ordnungssystem oder welchen Kategorien archivieren Sie selbst Ihre Arbeiten?

**Die Kategorien heißen Arbeiten, Einzelausstellung, Ausstellungsbeteiligung, Film-/Videovorführung, Projekt (Kunst am Bau etc.), Performance/Vortrag/Präsentation usw. Alles jeweils chronologisch. Das hat mir die Kuratorin meiner Ausstellung im MUMOK, die mir dabei geholfen hat, das Archiv einzurichten, so vorgeschlagen.**

Das Interview basiert auf einem Gespräch in Wien, Januar 2007.

Stefan Bidner, Kunstraum Innsbruck (Hg.): Heimo Zobernig. Display, Köln 2006.

Jim Buckley: The Drama of Display. Visual Merchandising and Its Techniques, New York 1953.

Karola Grässlin, Kunstverein Braunschweig (Hg.): Heimo Zobernig, Katalog, Köln 2006.

Kunstverein Ruhr (Hg.): Heimo Zobernig, Katalog, Essen 2003.

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): Heimo Zobernig. Ausstellung Katalog, Köln 2003.

George Nelson: Display. Interiors Library 3, New York 1953.

Ferdinand Schmatz, Heimo Zobernig: Farbenlehre, Wien 1995.

Mary Anne Staniszewski: The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge/MA, London 1998.





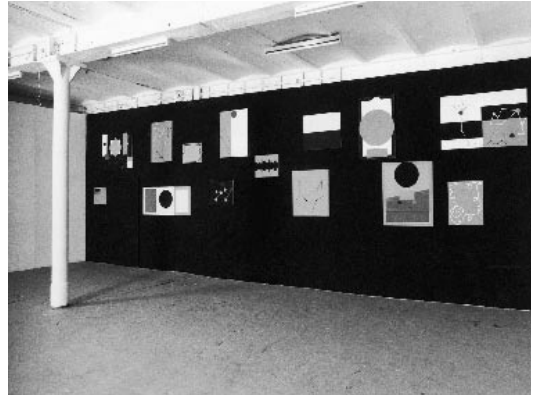
01



02



03



04



05



06

01 Weißer Kubus, Architektonischer Einbau im MUMOK, Wien, 2002.

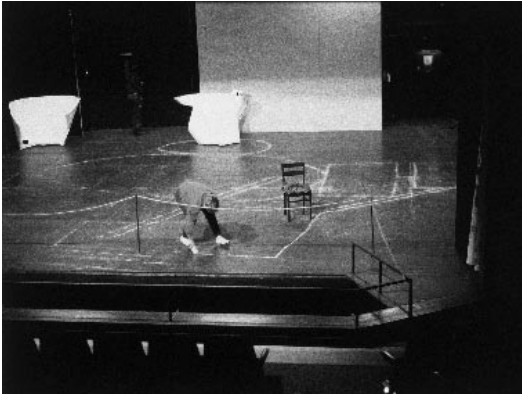
02 Gläserne Mobilwand als Raum-Modell, Firma Bosch, Berlin 2002.

03 Baustaubnetz an der Fassade der EA-Generali Foundation, Wiedner Hauptstrasse, Wien 1994.

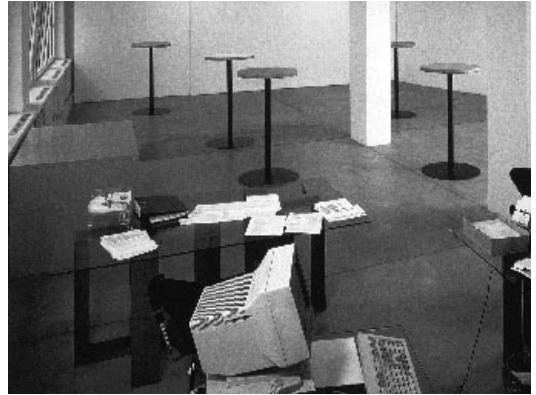
04 Wand-Installation im Ausstellungsraum Fettstraße 7a, Hamburg 1986.

05 Farblich gestrichener Sockel als skulpturaler Eingriff, Actuele Kunst in Oostenrijk, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent 1987.

06 Messestand als Skulptur, Galerie Anselm Dreher, ART COLOGNE 1992.



07



08



09



10

07 Bühnenbild für Quartett von Heiner Müller, Schauspielhaus, Frankfurt a. M. 1982.

08 Skulpturale Installation aus Stehtischen im ehemaligen Büro- und Ausstellungsraum der EA-Generali Foundation, Wien 1991, Ausstellungsansicht.

09 Einrichtung neuer Eingang und Foyer für die Neue Galerie, Graz 1993.

10 Covergestaltung, Texte zur Kunst, 3. Jg., Nr. 11, September 1993.

