

5020

Diese Nachlese trägt den Anschein der Legitimierung einer Institution. Was spräche auch entgegen? Sie entspringt zwar nicht der Absicht, auf den Verein und seiner stark auf Personen bezogene Geschichte einen objektivierenden und historisierenden Blick zu werfen. Wie auch. Aber wie dann? Es selber machen? Die Gefahr, die eigene Geschichte zu kanonisieren und deren distanzierende Verwaltung zu übernehmen, diese Gefahr umgehen hieße, die Darstellung an Dritte zu delegieren. Das konnte und wollte sich die 5020 nicht leisten. Wir entschieden uns für „subjektive Blicke“: Nicht dem Kult des Offenlegens folgend oder der Transparenz willens, auch nicht von der Absicht beherrscht, 10 Jahre Galerie 5020 in ein „offenes Buch“ zu transformieren. Wir wollten Erzählungen und Gegenerzählungen und wir wollten die Stimmen wieder jenen geben, die diese in den vergangenen Jahren für die Institution erhoben haben.

Die Programmverantwortlichen der Galerie 5020 haben in den 10 Jahren mittels unterschiedlicher Veranstaltungen den aktuellen Kunstdiskurs verfolgt und zur Diskussion gestellt – auf eine jeweils eigene und unverwechselbare Art haben sie ihr Engagement, ihre Anliegen und Sichtweisen auf das, was sie spannend und für notwendig erachtet haben, mittels der Programmschwerpunkte formuliert.

Wir haben sie alle gebeten, ein persönliches Statement in Form eines Essays zu schreiben: Christoph Edenhäuser, Gottfried Goinger, Ulrich Mellitzer, Marika Ofner, Karin Pernegger, Elisabeth Pilz, Maren Richter, Hemma Schmutz, Anselm Wagner, Stefan Weber und Johannes Ziegler.

Wir bedanken uns bei allen, die mit ihrem jeweils sehr persönlichem Statement dieses Heft zu einer hoffentlich kurzweiligen Lektüre werden ließen.

Zusammen mit den Grafiken und Statistiken sollen sie ein möglichst facettenreiches Bild der 10 Jahre Galerie 5020 vermitteln. Dennoch: es wäre nicht die 5020, wenn nicht alle Angaben ohne Gewähr wären.

Eine Nachlese könnte allerdings auch zu Vermutungen über ein Abgeschlossensein führen. So erfuhren wir während der Vorbereitungen zum Buch im Sommer dieses Jahres von einem Gerücht, dass die 5020 Ende August ihre Tore endgültig schließen würde. Es wäre nicht die 5020, wenn es sie nicht doch noch gäbe, sie wäre es nicht, wenn wir hier nicht auch unsere eigenen Blicke einstreuen würden.

HILDEGARD FRAUENEDER



© Arthur Zgubic, 2002

10 Jahre „Provisorium 5020“

Unversöhnlich mit der Baustellenpolitik, die aus Gewohnheit mit Kulturpolitik verwechselt wird. Die gelungenen Baustellenlösungen nennen sich: dauerhaftes Provisorium. Die Galerie 5020: ein Provisorium mit Gültigkeit, allem zum Trotz!

Habe die Ehre, der Vorsitzende,
Zgubic Arthur

„Mit einer Stadt, der alle Künstler den Rücken kehren, ist irgend etwas nicht in Ordnung“

Ein Gespräch mit Anselm Wagner: Mitbegründer und Geschäftsführer der Galerie 5020 von 1992 bis 1996

Die Gründung der Galerie schreiben sich heute ja viele auf ihre Fahnen. Wer hat Ihrer Meinung nach die Initialzündung geliefert?

Es gab nicht einen, es gab viele. Nicht nur in dem Sinn, dass Erfolge viele Väter haben. Es haben sehr viele dazu beigetragen, ihre Ideen eingebracht. Die Galerie war wirklich das Produkt eines Kollektivs.

War das von Anfang an so?

Nein, ehrlich gesagt, nicht. Am Beginn stand eine Idee von (Bürgerlisten-Gemeinderat) Herbert Fux. Es war Wahlkampf, und als Kultursprecher seiner Partei wollte er sich profilieren gegen seinen übermächtigen Kontrahenten von der SPÖ, (Vizebürgermeister und Kulturreisortleiter) Herbert Fartacek. Also, Fux hatte von den frisch renovierten Räumlichkeiten im ersten Stock des Zipfer-Bierhauses erfahren, und gemeint, die Stadt sollte sie anmieten und den jungen Salzburger Künstlern als Ausstellungsfläche zur Verfügung stellen. Das war eine Art Kampfansage an die „Kunstgstätten“, das Lieblingsprojekt von Fartacek, einer Kunsthalle in den Mönchsberg-Kavernen, einer ehemaligen Weinhandlung in der Gstättingasse. Dort sollte eine Art „artist-in-residence-Programm“ laufen, mit internationalen Künstlern, die dort jeweils einige Monate arbeiten und vor Ort Projekte entwickeln sollten. Fux hat nun gesagt: Wenn die Kunstgstätten was für internationale Größen ist, dann brauchen wir auch was für die junge lokale Szene. Er wollte sich wieder einmal als ein Mann der Basis beweisen, gegen die importierten Hochkultur- und Prestigeprojekte, die in Salzburg sonst so üblich waren.

Aber waren neue Ausstellungsräume für die Salzburger wirklich nötig? Es gab doch den Kunstverein, die Berufsvereinigung in der Berchtoldvilla, die Galerie im Traklhaus, den Museumspavillon im Mirabellgarten,...

Ja, natürlich, und es war auch nicht leicht zu argumentieren, dass trotz dieser bestehenden Institutionen noch ein Bedarf vorhanden sei. Ein Umstand war hier sehr wichtig, ich weiß allerdings nicht, ob sich Fux dessen so bewusst war: Der Kunstverein hatte sich Ende der 80er Jahre von einer Plattform für die Salzburger Szene immer mehr weg entwickelt und war eine Art Kunsthalle mit fast ausschließlich internationalem Programm geworden – oder eben ein richtiger Kunstverein nach deutschem Muster. Vorher war er ja mehr ein Künstlerverein gewesen, der die Interessen seiner Mitglieder vertritt. Die Folge war, dass gerade die jüngere Riege von Künstlerinnen und Künstlern, meist Absolventen des Mozarteums - und die waren ja damals sehr stark - ein bisschen heimatlos waren. Die Berufsvereinigung bot da keine Alternative, die hatte doch mehr ein konservatives Programm, und das Traklhaus und der Museumspavillon waren halt reine Ausstellungsflächen, wo aber in puncto Diskurs und Vermittlung nicht so viel geschehen ist und mit denen sich die Szene damals nicht wirklich identifizieren konnte.

Fux wollte also einen Platz für die Mozarteums-Absolventen...

Nein, absolut nicht. Das war ja das Problem, dass er von diesen „Jungen“ oder der „Basis“ nicht wirklich eine Ahnung hatte. Er musste sie quasi erfinden. Er hat also ein paar „junge Künstler“ aus dem Hut gezaubert, eine zufällig zusammengewürfelte Gruppe, die dann von Fartacek das fordern musste, was ihnen Fux vorher präsentiert hatte.

Und Fux hat Sie mit aus dem Hut gezaubert?

In gewisser Weise, ja. Aber er hat mich vorher nicht gekannt. Ich bin erst später dazugestoßen. Fux

brauchte einen Kopf, einen Sprecher dieser Basis, das konnte nicht er selber sein. Für ihn galt ja das Modell Selbstverwaltung - gegen das Modell der SPÖ, die alles mit ihren Beamten kontrollieren wollten oder wo die Politiker nach dem Muster (der Wiener Kulturstadträtin Ursula) Pasterk gleich selber Intendant spielten. Fux suchte einen Wolfgang Descho der Kunstszene. Descho hatte all die Bands, die es so in Salzburg gab, zu einer Gruppe formiert und nach jahrelangem Kampf erreicht, dass das Rockhaus gebaut wurde, das er dann klarerweise auch geleitet hat. Später war er dann, glaube ich, auch in der Bürgerliste aktiv... Das Rockhaus war der klassische Fall einer Basisinitiative, die aus ihrer subkulturellen Nische raus gekommen ist und sich etabliert hat, indem sie sich ein Haus erstritten hat – ein typischer Prozess der späten 80er Jahre...

Aber doch eher nach dem Muster der 70er Jahre, wenn man an die Hausbesetzerszene, die Wiener „Arena“ denkt...

Ja, schon, aber in den 80ern hat man nicht mehr besetzt, da bekam man von den meist sozialistischen Kulturräumern ein gut subventioniertes Haus zugewiesen, Kultur für alle, jedem seine Nische...

Sie waren also der Descho der Kunstszene...

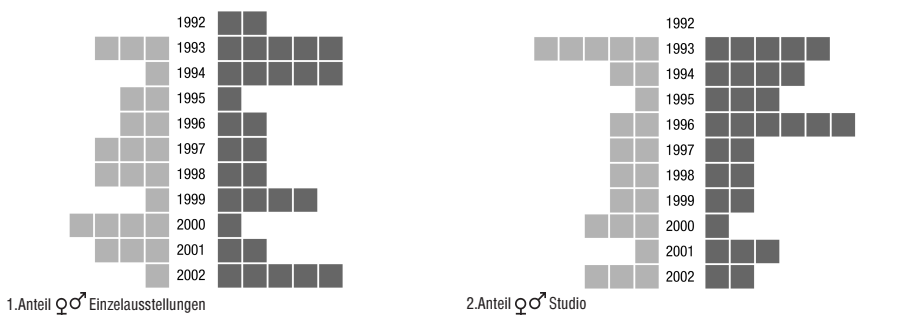
Nein, absolut nicht. In unserem Fall war ja nichts gewachsen, es war völlig konstruiert. Ich war damals 26, hatte gerade mein Kunstgeschichte-Studium abgeschlossen, hatte während des Studiums ein paar Ausstellungen kuratiert und bei der „Salzburger Volkszeitung“ und den „Salzburger Nachrichten“

(Interessensgemeinschaft) bilden, die sollten mich gleich zu ihrem Chef küren...
Warum diese Eile?

Damit Fartacek keinen seiner Beamten als Leiter reinsetzen kann. Fux meinte, die Sozis hätten immer Angst vor Gruppen, die sie nicht kontrollieren können, man müsse also vollendete Tatsachen schaffen. Das hat mir zumindest damals eingeleuchtet. SPOT wurde ja zuerst auch von einem SP-Kulturbeamten, Alois Haslinger, und später dem ehemaligen Berater von SP-Minister Scholten, Otto Hochreiter, geleitet.

Sie wurden also als bürgerlicher Prellbock gegen die rote Kulturpolitik eingesetzt?

So habe ich das noch nie betrachtet, aber vielleicht haben Sie recht. Fux war ja eigentlich ein Bürgerlicher, und ich habe erst später begriffen, wie weit rechts er steht. Dass ich kein Roter bin, hat er wahrscheinlich aufgrund meiner Kunstkritiker-Tätigkeit für die (ÖVP-Parteizeitung) SVZ angenommen, und vielleicht wusste er auch von meiner katholischen Herkunft und hat den üblichen Schluss katholisch ist gleich bürgerlich gezogen. Ich habe keine Ahnung. Diese Dinge werden einem ja selten ins Gesicht gesagt... Ali Haslinger hat mir später einmal erzählt, dass er anfangs hörte, ich sei vom Opus Dei. Ziemlich bizarr, aber dieses Gerücht machte tatsächlich die Runde. Umgekehrt hat mich die rechte Reichshälfte zunächst für einen Bürgerlicher und später für einen Fartacek-Zögling, was damals so viel wie ultralinks hieß, gehalten. Zur erbittertsten Gegnerin der 5020 wurde jedenfalls schließlich die ÖVP, da hat mein angeblich bürgerliches Image gar nichts genützt.



meine ersten Sporen als Kunstkritiker verdient. Ich hatte also einen gewissen Namen, war aber weit davon entfernt, eine bekannte Szenefigur oder gar Integrationsfigur zu sein.

Wie kam dann Fux ausgerechnet auf Sie?

Es klingt blöd, aber das war ein – für mich glücklicher – Zufall. An einem Sonntagvormittag Anfang Februar 92 erhielt ich einen Anruf von einer gewissen Eva Maroné, von der ich vorher nie was gehört hatte - sie war eine Freundin von Edith Fux (einer Mitarbeiterin der städtischen Kulturges.m.b.H. SPOT) und organisierte diese Künstlergruppe -, also sie rief mich an und fragte mich, ob ich nicht die Galerie im Zipfer leiten möchte. Die Gruppe, die das ganze betreiben, hätte sich schon auf mich geeinigt. Erst später erfuhr ich, dass mein Freund Thomas Stadler, der dieser Gruppe zufällig angehörte, mich vorgeschlagen hatte. Es gab angeblich noch eine andere Kandidatin, aber die hatten sie telefonisch nicht erreicht. Fux und seine Frau Edith haben mich dann noch am selben Abend ins Café Mozart gebeten und eine Art informelles Bewerbungsgespräch mit mir geführt. Sie fanden mich irgendwie ok, und sie haben mir dann gleich erklärt, wie's weitergehen soll: für den nächsten Tag möglichst viele Künstler im Zipfer zusammentrommeln, eine IG

Zurück zum Fux-Plan: Was sollte nach Ihrer Wahl zum Sprecher der IG geschehen?

Ich sollte ein Konzept und ein Budget erstellen, damit rein in den Kulturausschuss (des Gemeinderates), einen Beschluss fordern und fertig.

Und Sie haben wirklich geglaubt, dass das so glatt geht?

Ehrlich gesagt, ja. Das war natürlich naiv. Mir wurde suggeriert, dass das alles eine „g'mahde Wiesen“ ist, und da ich damals von Kommunalpolitik überhaupt keine Ahnung hatte, habe ich es irgendwie geglaubt. Obwohl, ganz wohl war mir bei der Sache nicht. Ich erinnere mich an den ersten großen Auftritt, de facto die Gründungsversammlung der IG, das war einen Tag nach dem Treffen im Café Mozart, als wirklich rund 70 Künstlerinnen und Künstler im ersten Stock des Zipfer zusammengekommen sind und Fux eine große Rede geschwungen hat und in seiner volkstribunhaften Art die „Menge“ gefragt hat, ob sie diese Räume wollen und ob ich sie leiten sollte. Da kam dann nicht das überzeugende leistungsfähige „Ja!“ das er erwartet hatte, die Leute waren skeptisch, sie fühlten sich vor einen parteipolitischen Karren gespannt, und ich sagte dann, dass mir das zu früh wäre, dass eine Ausschreibung besser wäre, um den Leiter zu finden.

Das hat ihm gar nicht gepasst, er wurde sogar ziemlich wütend, und die Situation wurde dann dadurch gerettet, dass man eine Arbeitsgruppe bildete, der dann neben Edith Fux, Eva Maroné, der erwähnten Künstlergruppe und mir auch bereits meine ehemaligen Studienkollegen Christoph Edenhauser und Ulrich Mellitzer angehörten. Christoph, Ulrich und ich erarbeiteten dann im Wesentlichen das Konzept der 5020, auf Basis dessen, was bereits existierte.

Also lauter Kunsthistoriker... Welche Künstler waren da noch dabei? Es ging doch um die Selbstverwaltung der Künstlerinnen und Künstler...

Tja, das war der wunde Punkt, und ist es im Prinzip viele Jahre lang geblieben. Die „Urzelle“ der IG, der „Interessensgemeinschaft bildender KünstlerInnen Salzburgs“, wie sie bis heute heißt, war eine zufällig zusammengewürfelte Gruppe und außer ihrem Mitglied Thomas Stadler leider gar nicht repräsentativ für die hiesige Kunstszene. Gerade die „Mozarteums-Gruppe“, also Leute wie Johannes Ziegler oder Josef Schwaiger, die intellektuell wie künstlerisch zu den führenden Köpfen der Szene zählten, die waren enorm skeptisch und reserviert. Und zurecht. Als Außenstehender hätte ich wahrscheinlich genauso reagiert wie sie.

Aber das hat sich doch rasch geändert?

Schon, und spätestens bei der Eröffnungsausstellung der Galerie im August 92 war klar, dass wir eine möglichst hohe Qualität anstreben. Ziegler kam dann sogar in unseren Vorstand.

Warum haben Sie dann gesagt, das Problem hätte viele Jahre lang bestanden?

Ich meinte das Problem der Selbstverwaltung durch Künstler.

Das funktionierte nicht?

Ich würde so sagen: Es funktioniert in den seltensten Fällen. Ich kenne in Österreich eigentlich nur die Galerie Fotohof und die Wiener Secession, wo wirklich nur Künstlerinnen und Künstler im Vorstand sitzen und auch das Programm bestimmen, das ein internationales Niveau hat. Die meisten anderen Künstlervereinigungen braten in ihrem eigenen Saft und haben mit dem avancierten Kunstdiskurs nichts zu tun...

Auch die 5020?

Oje, erwischt... nein, im Ernst, ich zähle natürlich auch die 5020 zu den geglückten Beispielen, wobei die Problematik zumindest zu meiner Zeit schon bestand, und die ist eine strukturelle und hat mit den handelnden Personen nichts zu tun. Warum sollen Künstler die undankbare und zeitraubende ehrenamtliche Vereinsarbeit auf sich nehmen, nur um die Karrieren ihrer Kolleginnen und Kollegen voranzutreiben? Gerade wenn sie jung sind und sich kaum selbst über Wasser halten können? Das kann man von den Leuten eigentlich nicht verlangen, und die natürliche Folge ist daher meistens, dass die Künstler-Mitglieder in den diversen Vorständen entweder nur die eigenen Seilschaften bedienen oder bald frustriert das Handtuch werfen, und letzteres war zu meiner Zeit leider sehr oft der Fall.

Aber hängt das nicht damit zusammen, dass die Künstler um die Galerie 5020 nicht kämpfen mussten, dass sie ihnen eigentlich in den Schoß gefallen beziehungsweise von der Politik nahezu aufgedrängt worden ist?

Da haben Sie sicher recht. Und nach meinem Abgang, als es in der Geschäftsführung ziemlich gekriselt hat beziehungsweise es eine Zeitlang gar keine Geschäftsführung gab, mussten die Künstler im Vorstand wohl oder übel das Heft in die Hand nehmen und mussten sich hart erwerben, was sie quasi „erbt“ von ihren Vätern“ hatten. Diesbezüglich hatte die ganze Misere wohl auch ihr Gutes. Aber die 5020 war und ist

natürlich keine reine Künstlervereinigung, keine Produzentengalerie im Sinn der 70er Jahre, das hatten wir in unserem Konzept von vornherein ausgeschlossen.

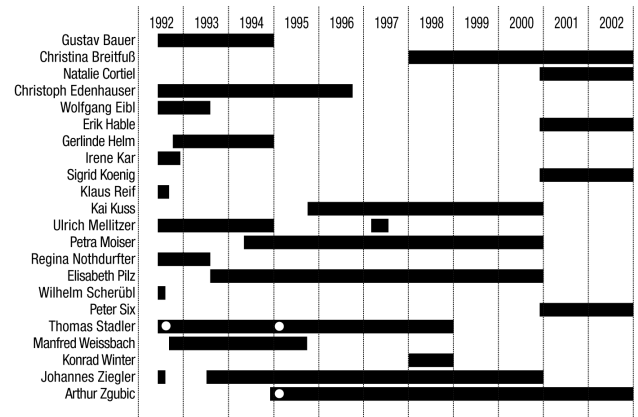
Wie sah dieses Konzept anfänglich aus? Das hat sich im Verlauf der Jahre ja einigermaßen verändert...

Das erste Konzept war wirklich, wie ich bereits erwähnte, ein kollektives Produkt. Es war eine Art Sammelbecken aller möglichen Desiderata im Salzburger Kunstbetrieb und insofern nicht sehr homogen, manchmal auch widersprüchlich. Dafür war es originell und in manchen Punkten für Österreich wirklich einzigartig. Wir hatten ein Drei-Säulen-Modell vor: der Galeriebetrieb, eine Servicestelle und Ateliers.

In den Galerieräumen sollten auch Ateliers untergebracht werden?

Nein, dafür wären die Räume ungeeignet und auch zu teuer gewesen. Wir wollten potenzielle Atelierräume ausfindig machen, von der Stadt anmieten lassen und die Weitervermietung an die Künstler organisieren. Vor allem Eva Maroné hat sich dafür stark gemacht. Später zeigte sich, dass wir den Bedarf an Ateliers überschätzt hatten; wenn dann eines zur Vermietung ausgeschrieben war, haben sich nur zwei, drei Leute gemeldet. Die Ateliersuche wurde von uns dann bereits im ersten Jahr wieder aufgegeben.

3.Vorstand



Und die Stadt hätte da mitgezogen? Saß denen die Goldbörse wirklich so locker?

Ob sie sofort bei jeder leerstehenden Lagerhalle, die wir entdeckt hätten, mitgezogen hätte, weiß ich nicht. Aber es war allgemein das Gefühl da, dass für Kunst und Kultur sehr viel Geld da ist, es war eine richtige Aufbruchsstimmung. Im Wesentlichen ging das alles auf Herbert Fartacek zurück, er war Kulturressortchef und Finanzchef der Stadt in Personalunion, und er war der erste, der das zugunsten der Kultur ausgenutzt hat. Gerade weil er später in Ungnade gefallen und heute eine „persona non grata“ ist, an die sich niemand mehr erinnern will, muss man das sagen: Ohne ihn sähe Salzburg im Kunstbereich heute ziemlich dürrig aus. Der Kunstverein hätte wahrscheinlich immer noch keine Direktorin, der Fotohof würde immer noch in seinen Kammerln in der Linzergasse sitzen, und die Galerie 5020 gäbe es gar nicht. Von Literaturhaus, Rockhaus, der E-Bühne im Petersbrunnhof ganz zu schweigen. Fartacek hat wirklich etwas bewegt, und wenn seine Politik fortgesetzt worden wäre, wäre die Stimmung hier eine ganz andere. Jetzt hat doch jeder im Kunstbetrieb seinen internalisierten Frust, das ist schon ganz normal geworden, man ist um Besitzstandsabsicherung und Schadensbegrenzung bemüht, aber damals hieß es: Wenn ihr eine gute Idee habt, dann machen wir's. Da war eine ganz andere Energie vorhanden.

Idealisieren Sie da nicht ein bisschen? War es nicht gerade Fartaceks Politik des deficit spending, die den späteren Sparkurs von ÖVP-Bürgermeister Dechant notwendig gemacht hat?

Nein. Da muss ich heftig widersprechen. Ich bin zwar kein Finanzfachmann, aber man kann mir nicht einreden, dass die zwei, drei Prozent, die den Anteil der Kultur am Gesamtbudget ausmachen, für das finanzielle Ausbluten der Kommunen verantwortlich sind. Das hat ja nicht nur Salzburg betroffen, das ist ein globales Phänomen, das mit dem ganzen Pendlerwesen, der Abwanderung der Einkaufszentren und der Industrie in die „Speckgürtel“ zu tun hat, usw. Der Kultur konnte man es natürlich leicht anhängen, die rechte beziehungsweise neoliberale Propaganda hat das solange mit Erfolg betrieben, bis es schließlich auch die Sozialdemokraten nachgebetet haben.

Kommen wir zu Ihrem Drei-Säulen-Modell zurück. Mit den Ateliers war's also bald nichts mehr. Was war das zweite?

Die Servicestelle. Die war eigentlich wichtiger als die Galerie und beinhaltete ein ziemlich umfangreiches Programm, das bis auf ein paar Ausnahmen bis heute weitergeführt wird. Edith Fux und Eva Maroné – von ihnen stammt der Begriff „Servicestelle“ – verstanden darunter vor allem verschiedene technische Hilfeleistungen für die Künstler, wie gemeinsamer Materialeinkauf, dann Informationsvermittlung über Ausschreibungen, Stipendien, Preise. Mir war der Diskurs wichtig, d. h. eine öffentliche Bibliothek mit einem repräsentativen Querschnitt internationaler Kunstzeitschriften, was es in Salzburg damals nicht

gab, und Vortrags- und Diskussionsreihen zur aktuellen Kunst und Kunsttheorie. Das war ja die Zeit des Neokonzeptualismus, der Kontextkunst, der Symposien und Theoriedebatten, und wir sind mit diesem Trend natürlich auch – mehr unbewusst als bewusst – mitgeschwommen. Vor allem hatte ich damals eine ziemliche Aversion gegen die späte Neuwilde Malerei, die letzten Ausläufer der pseudoexpressiven Bauchkunst, die in den Salzburger Privatgalerien und auch in der lokalen Kritik noch ziemlich hoch gehalten wurde. Da wollte ich was dagegen setzen, obwohl ich nie ein radikaler Vertreter des politischen Kunstdiskurses war und heute die ganze Akademisierung des Kunstbetriebs, wie er damals einsetzte, ziemlich kritisch sehe. Dann war mir noch wichtig die Kunst im öffentlichen Raum – da wollten wir regelmäßig Projekte durchführen – und die Kunst am Bau. Den Wettbewerb für die Pfarrkirche St. Paul, den Hubert Schmalix gewonnen hat, wurde z. B. von uns organisiert. Rückblickend gesehen war das natürlich auch sehr zeitbedingt – wir waren mit den „Skulptur-Projekten“ in Münster 1987 aufgewachsen, und die Documenta 9 von Jan Hoet 1992 hat ja diesen Ortsbezug der Kunst fast zum Dogma erhoben. In Salzburg fand diesbezüglich nur sehr wenig statt – am bekanntesten wurde der Berg von Einkaufswagen rund um das Mozartdenkmal, ein Projekt von Anton Thuswaldner, das SPOT veranstaltet hatte. Nach dem Ende von SPOT 1993 waren wir die einzigen, die sich um dieses Thema kümmerten. Da haben wir die Sachen gemacht, auf die ich heute noch stolz bin: Die „Salzburger Caritas“ von Richtex in den Wallistraktbögen, in einem heftigen Streit gegen die Kronenzeitung und (Festspielpräsidentin) Helga Rabl-Stadler durchgesetzt,

aber von (Festspiel-Intendant Gérard) Mortier unterstützt; die Aktionen von Wolfram Kastner gegen die Waffen-SS am Kommunalfriedhof oder die „Ortsbebilderung“ von Robert Miliu auf dem Faningberg im Lungau. Diese oft sehr politischen Außenprojekte waren für mich eigentlich wichtiger als die Ausstellungen in der Galerie.

Gehörte das Archiv auch zu diesem Urkonzept?

Ja, natürlich, das hätte ich fast vergessen, das Archiv war eine ganz wichtige Sache, eine Idee von Uli Mellitzer und Christoph Edenhauser, die das 93 auch realisiert haben. Im Archiv sollte das Schaffen aller in Stadt und Land Salzburg arbeitenden Künstlerinnen und Künstler auf möglichst neuestem Stand mit Bild- und Textmaterial dokumentiert werden. Auch das gab es in der Form in Österreich bis dahin nicht; das „depot“, später die „basis wien“ haben uns das dann nachgemacht... Das Archiv war eine wichtige Arbeitsgrundlage für uns, gerade für die Weitervermittlung von Künstlerinnen und Künstlern.

Was heißt das konkret?

Wenn irgend ein Kurator bei uns zu Besuch war und zu einem bestimmten Thema recherchiert hat, dann konnten wir ihm sagen: Schau mal, der oder die XY hat dazu schon mal was gemacht. Oder es kam irgend ein Rechtsanwalt zu uns und fragte: Ich eröffne mein neues Büro und würde dazu irgend einem jungen Maler die Gelegenheit geben, seine Bilder zu zeigen. Dann konnten wir dem ein paar Archivmappen zeigen, und er hat sich jemanden ausgesucht. Gerade Leute, die nicht in unser Ausstellungsprogramm passten, konnten wir auf diese Weise vermitteln.

Im Ernst?

Ja, im Ernst. Ich verstehe natürlich Ihre Skepsis, der Anspruch, für alle da zu sein, war sicherlich fragwürdig. Einmal war es praktisch unmöglich, alle rund 200 Künstlermitglieder, die bald mal zur IG gehörten, zu betreuen, und dann war es natürlich auch mit unserem Qualitätsanspruch schwer vereinbar. Ich meine, da kamen Leute wie Hans-Ulrich Obrist in unser Archiv, dem konnte ich natürlich nicht irgend welche Rechtsanwaltsbüroalerei zeigen. Dieser Widerspruch zwischen sozialdemokratischer Basiskultur und einem letztlich elitären Qualitätsanspruch war uns zwar bewusst, aber wir haben ihn in Hinblick auf unsere Geldgeber, d. h. die Lokalpolitiker, verdrängt.

Und die dritte Säule, der Galeriebetrieb?

Da haben wir am längsten darum gerungen, ein System zu finden, das den schon beschriebenen negativen Effekt von Produzentengalerien verhindert. Wir entschieden uns für das Juryprinzip; d. h. jede Künstlerin und jeder Künstler, der oder die im Bundesland Salzburg geboren war oder hier lebte, konnte sich um eine Einzelausstellung bewerben. Die Juroren sollten immer wechseln und von auswärts kommen, bis auf den Geschäftsführer, der sollte als lokaler Vertreter auch immer dabei sein. Dieses System hat sich eigentlich recht gut bewährt; die Geschäftsführung war keinem so großen Druck seitens der Mitglieder ausgesetzt, und die auswärtigen Juroren haben unbeeinflusst und aus der nötigen Distanz heraus geurteilt. Gerade bei der ersten Jury wurde mein Glaube an das Potential der jungen Szene bestätigt: Christoph Steffner, Dominik Guggenberger, Sylvia Kranawetvogl, Hannes Metnitzer und Michael Schitter waren bis auf Metnitzer lauter Neuentdeckungen, die hat in Salzburg bis dahin kein Mensch gekannt.

Und die haben all die bekannten Größen aus dem Feld geschlagen?

Die meisten bekannten Größen haben sich nicht beworben, die haben zunächst mal abgewartet. Später sind sie dann aber fast alle gekommen...

Was hatten diese Leute eigentlich davon, bei Euch auszustellen? Ich meine, als Salzburger Künstler in

einer Salzburger Galerie auszustellen, das ist ja nicht gerade aufregend.

Richtig. Und da wollten wir uns auch grundlegend von den üblichen öffentlichen Fördergalerien unterscheiden. Bloß ausstellen kann man bald mal wo. Das Entscheidende ist die Vermittlung. Da war es mein Ehrgeiz, die Leute wirklich so zu betreuen, wie das ein guter privater Galerist auch tut. In der Anfangsphase bekamen alle, die bei uns ausstellten, einen Katalog, und sie wurden in unser Vermittlungsprogramm aufgenommen. Also Austauschausstellungen, Präsentation bei Messen, Kontakte mit Firmen, mit Sammlern knüpfen, usw. Eine der ersten dieser Geschichten war eine Präsentation der Skulpturen von Hannes Metnitzer zur Eröffnung des neuen Firmengebäudes von Würth. Reinhold Würth war sogar persönlich zugegen und hat eine Arbeit von Hannes für sein Museum in Künzelsau gekauft. - Bei uns auszustellen sollte also ganz bewusst kein einmaliges Event sein, sondern etwas längerfristiges. Nach zwei Jahren konnte man sich auch wieder bewerben, um im Idealfall einen ähnlichen Ausstellungsrythmus wie in einer Privatgalerie zu bekommen.

Wie haben eigentlich die Privatgalerien auf Euch reagiert?

Leider sehr schlecht. Die haben überhaupt nicht kapiert, dass wir potentielle Talente zunächst mal für sie austesten, und wenn sie dann sehen, dass der eine oder die andere auch kommerziell erfolgreich ist, dann könnten sie diese Leute ja in ihr Programm übernehmen. Nichts wäre uns lieber gewesen als das. Die Galeristen haben aber nur Konkurrenz gewittert, auch Ferdinand Altnöder, der sich ja in der Anfangsphase sehr für die 5020 eingesetzt hat.

Kam das nicht erst mit Euren Messebeteiligungen?

Nein, den Vorwurf, wir würden als subventionierte Galerie unlauteren Wettbewerb betreiben, gab es schon vorher. Das war natürlich lächerlich. Dafür waren auch unsere Umsätze viel zu niedrig. Bei vielen Ausstellungen haben wir gar nichts verkauft, weil das auch von der Arbeit her gar nicht ging, etwa bei fixen Installationen. Wir haben die Künstler ja nicht nach kommerziellen Erwägungen ausgesucht. Nur, wenn was verkäuflich war, haben wir auch versucht, Interessenten dafür zu finden. Mit dem Gang auf den internationalen Kunstmarkt, auf die Messen von Frankfurt und Zürich, bekam das natürlich eine andere Dimension, da gingen die Wellen ziemlich hoch, bis zum Galeristenverband nach Wien. Die waren fuchs-teufelswild und haben sich bei der Messeleitung der Art Frankfurt beschwert.

Mit welchen Folgen?

Gar keinen. Ich hatte ja einen Gewerbeschein, und die Messebeteiligungen waren auch finanztechnisch und betrieblich vom Verein getrennt. Man konnte uns also nichts anhaben. Später, als eine relativ üppige staatliche Galerieförderung eingeführt wurde, hat sich das Argument ohnehin erübrigt.

Dieser kommerzielle Zweig wurde ja unter Ihren Nachfolgern aufgegeben. Wie beurteilen Sie das?

Ich finde das schade, aber sie werden schon gewusst haben, warum. Für unsere Leute waren die Messeauftritte sicher sehr wichtig, und wir konnten gute Kontakte knüpfen. Vor allem haben wir dort etwas kennengelernt, was es in Salzburg überhaupt nicht gab: Neugierde. Die deutschen Sammler haben sich für unsere Leute interessiert, weil ihnen die Arbeiten gefallen haben, und nicht, weil sie die Namen gekannt hätten. Das war schon eine tolle Erfahrung und eine Bestätigung, dass wir mit unserem Programm richtig liegen. Das war vielleicht der Kernpunkt meines Konzepts: die lokale Szene international konkurrenzfähig machen, sie in den internationalen Betrieb einspeisen. Das ist ja viel schwieriger, als internationale Namen einzukaufen und hier zu zeigen. Ich war überzeugt, an der Qualität liegt es nicht, es liegt nur an

den Vermittlungsstrukturen, die in einer Kleinstadt wie Salzburg natürlich wesentlich bescheidener sind als in Wien, Köln oder London.

Sind Sie heute auch noch dieser Überzeugung?

Darüber habe ich noch nicht nachgedacht. Ich weiß nicht... Ich bin sicher nicht mehr so optimistisch und enthusiastisch wie damals. Und es waren damals, wie gesagt, etwas andere Voraussetzungen, die ganze Aufbruchsstimmung Anfang der 90er... Ich denke – aber da kann ich mich irren, weil ich das ja nur mehr von außen verfolgen –, ich denke, dass das künstlerische Potential in Salzburg nicht mehr so stark ist wie vor zehn Jahren. Viele sind weggezogen; wenn ich nur an die Leute vom ersten Jahr der Galerie denke: Alle außer Michael Schitter sind nach Wien oder ins Ausland, und Michael macht ja künstlerisch leider nichts mehr. Das Mozarteum ist längst nicht mehr die Talenteschmiede wie noch in den 80ern. Jetzt gehen die Jungen, die Künstler werden wollen, gleich nach Wien an die Angewandte oder die Akademie.

Ist das schlecht?

Nein, natürlich nicht, und ich würde an ihrer Stelle genauso handeln. Man soll ja auch raus und möglichst internationale Erfahrungen sammeln, und ich habe mein Tätigkeitsfeld ja auch nach Wien verlagert. Andererseits: Mit einer Stadt, der alle Künstler den Rücken kehren, ist irgendetwas nicht in Ordnung.

Hätte die 5020 diesen Trend umkehren können?

Nein, allein waren wir sicher zu schwach. Aber wenn SPOT weiter existiert hätte, dazu vielleicht noch eine tolle Kunsthalle und ein etwas dynamischeres, nicht bloß auf Lehrerausbildung konzentriertes Mozarteum – dann würde es schon bedeutend anders aussehen, davon bin ich überzeugt. Salzburg hat ja im Vergleich immer noch eine sehr interessante Kunstszene, sicherlich die interessanteste in Österreich außerhalb von Wien, mit guten Galerien, einem guten Kunstverein und guten Künstlern.

Sind Sie da nicht etwas zu lokalpatriotisch? Ich sage das auch deshalb, weil ich die ständige Betonung des Salzburgerischen in Ihrem Konzept etwas seltsam, eigentlich konservativ und rückschrittlich finde. Kunst ist doch eine globale Sprache, und künstlerische Nationalidentitäten haben sich doch schon längst aufgelöst. Man kann ja nicht einmal mehr vom genuin Österreichischen, geschweige denn von so etwas wie einer „Salzburger Kunst“ sprechen...

Davon spreche ich ja auch nicht.

Jetzt vielleicht nicht, aber in Ihrem Ursprungskonzept von 1992 konnten sich nur, ich zitiere, „Künstlerinnen und Künstler, die im Bundesland Salzburg geboren sind oder dort einen Wohnsitz haben“, für eine Ausstellung in der 5020 bewerben. Wenn das nicht nationalistisch ist...

Wieso, wenn ich mich für ein Staatsstipendium bewerbe, dann muss ich auch österreichischer Staatsbürger sein. Da waren wir sogar noch wesentlich offener: Bei uns konnte sich jeder bewerben, der hier wohnte, egal, welche Staatsbürgerschaft er oder sie hat.

Trotzdem, das Kriterium, um bei uns mitzumachen, war das von Herkunft und Bodenständigkeit. Da wurde doch so etwas wie einer lokalen Identität gehuldigt?

Nein, da missverstehen Sie mich völlig. Ihr Vorwurf kam damals aber öfter; ich hab diesbezüglich auch mal mit dem Kunstkritiker Christian Kravagna gestritten, weil er sich darüber im „Kunstforum“ ausgelassen hat. Zunächst einmal: Ich glaube nicht an nationale Identitäten, schon gar nicht in der Kunst. Damit das mal klar ist. Ausstellungen mit Titeln wie „Neue Malerei aus Frankreich“ oder „Polnische Grafik“ sind auch total überholt und interessieren niemanden mehr, höchstens die Außenminister und Botschaftsbeamten. Etwas anders sehe ich das bei kleineren lokalen Einheiten; es

gibt so etwas wie die Szene einer Stadt mit ihren typischen Leitmotiven. Aber so etwas zu etablieren, quasi ein Label „Salzburger Kunst“, war mit der 5020 nie beabsichtigt. Das wäre ja lächerlich. Es ging vielmehr darum, etwas für die Leute vor Ort zu tun, ihren Standortnachteil, wenn man so will, etwas auszugleichen. In der Schweiz käme niemand auf die Idee, dass sich alles nur in Zürich oder nur in Basel abspielt. In Österreich aber glauben die internationalen Kuratoren immer noch, dass sie nur nach Wien reisen brauchen, dann haben sie die österreichische Kunstszene gesehen. Das ist einfach falsch und ungerecht, und nur allein darum geht es.

O.k., aber wozu dann die Klausel mit den „in Salzburg geborenen“ Künstlern, die gar nicht mehr hier leben? Das widerspricht doch dem, was Sie eben gesagt haben?

Da gebe ich Ihnen recht, das war nicht sehr konsequent. Wir hätten den Kreis auf die hier Lebenden einschränken müssen; Geburtsnachweise haben etwas Nationalistisches an sich. Der Grund für diese Inkonsistenz lag darin, dass wir Leute, die wegziehen, nicht auch als Künstler verlieren wollten. Eigentlich haben wir damit nur die Förderrichtlinien der Kulturämter kopiert, das war etwas schwach.

Aber es haben ja nicht nur Salzburger bei Ihnen ausgestellt?

Ganz im Gegenteil. Zu meiner Zeit war das Programm wahrscheinlich am internationalsten; ich erinnere nur an die Szene-Ausstellungen von Prag, Budapest oder London. Ich musste ja internationale Kontakte knüpfen, wenn ich unsere Leute raus bringen wollte.

Gab es für solche internationalen Projekte keine Jury?

Nein, die gab es nur für die Einzelausstellungen der Salzburger. Den Rest konnte ich selbst frei kuratieren; meistens waren das thematische Gruppenausstellungen, wo wir Leute aus unserem Programm mit internationalen oder zumindest überregionalen Positionen gemischt haben. Diese Ausstellungen wurden dann manchmal weitergereicht, wie „Ohne Autor“ und „Kunst: Brauch“, die auch in Wien in der Kunsthalle Exnergasse beziehungsweise im Salle de bal zu sehen waren. Ich kann es nicht oft genug betonen: Die Galerieräume waren nur eine Art Operationsbasis, viel wichtiger war, was außerhalb davon stattfand. Schließlich gab es noch das Studio als dritte Ausstellungsschiene, das war für kurzfristige Projekte bestimmt beziehungsweise wurde vom Vorstand betreut, der dort ganz junge Leute gezeigt hat, für die eine Ausstellung in den Haupträumen noch eine Überforderung gewesen wäre.

Wenn ich das richtig verstehe, dann waren für das Ausstellungsprogramm jährlich wechselnde Juroren, die Mitglieder des Vorstandes und Sie als Geschäftsführer verantwortlich. Haben so viele Köche nicht den Brei verderben? War es bei einer solchen Vielzahl von Verantwortlichen nicht unmöglich, eine eigene Linie, so etwas wie ein Profil zu entwickeln?

Es war jedenfalls wesentlich schwieriger als für eine Privatgalerie oder ein Ausstellungshaus mit einem alleinverantwortlichen Direktor an der Spitze. Unser Programm war relativ pluralistisch, und ich war auch nicht immer völlig glücklich mit allem. Dafür war es sehr lebendig, viel lebendiger, als wenn ich allein alles bestimmt hätte, und wir haben das Wort „Experiment“ nicht nur als modisches Lippenbekenntnis vor uns her getragen. Zum Experiment gehört ja auch, dass man jemandem eine Chance gibt und es geht schief...

Zum Beispiel?

Das werde ich Ihnen jetzt nicht auf die Nase binden!

Gut, wie Sie wollen. Kehren wir nochmals zur Entstehungsgeschichte zurück. Mich würde vor allem das politisch sehr turbulente erste Jahr interessieren.

„Turbulent“ ist ein Hilfsausdruck, es war der reinste Horror!

Also, das annus horribilis, wie ist das abgelaufen? Sie haben also zunächst dieses Drei-Säulen-Modell von Ateliers, Servicestelle und Galerie im Gemeinderat vorgestellt...

Im Kulturausschuss des Gemeinderates. Das war Anfang März 1992. Der Kulturausschuss tagte in einem größeren Saal im Schloss Mirabell, mit einem runden Tisch in der Mitte, um den saßen ungefähr ein Dutzend Gemeinderäte, und entlang der vier Wände saßen als Zaungäste Künstler, Kulturbeamte, Journalisten usw. Reden durfte man natürlich nur, wenn man am runden Tisch saß. Fux hatte uns gesagt, wir sollten möglichst zahlreich erscheinen, das mache Eindruck. Wir sind also mit etwa zwanzig Leuten angereicht, setzten uns an die Wand und warteten auf meinen Auftritt. Wie sich aber herausstellte, standen wir gar nicht auf der Tagesordnung. Niemand hatte von unserem Vorhaben eine Ahnung. Fux hat mich dann einfach unter „Allfälliges“ neben sich an den Tisch geholt, ich stellte in kurzen Worten unser Konzept vor und sagte am Schluss: „Das Ganze würde im Jahr drei Millionen kosten, und ich ersuche Sie, das zu beschließen.“ Die guten Leute waren völlig aus dem Häuschen, es gab ja keinen Amtsbericht und nichts, in den Augen der braven Gemeinderäte waren wir wahrscheinlich die Putschtruppe von Freischärlerkommandant Fux. Fartacek reagierte reserviert, aber nicht völlig ablehnend, er wollte sich das Ganze mal in Ruhe ansehen. Jedenfalls wurde ein Vorvertrag mit den Eigentümern des Zipfer-Bierhauses abgeschlossen und wir waren mit diesem Coup in den Medien. Wir waren das Tagesgespräch, und die ungeliebte „Kunststätte“ war damit so gut wie tot.

Warum?

Weil man sah, dass hier eine zumindest zahlenmäßig große und sehr vehement auftretende Gruppe dahinterstand, die anscheinend wusste, was sie wollte – was ja bei der „Kunststätte“ nie der Fall war. Insofern hatte Fux mit seiner Inszenierung einer angeblichen „Basis“ Erfolg. Außerdem wurde mein Einfluss auf die Medien total überschätzt. Ein Kulturbeamter gestand mir später, dass man fürchtete, die „Salzburger Nachrichten“ würden über die 5020-Verhinderer herfallen, da ich ja freier Mitarbeiter der SN war. Was ja überhaupt nicht stimmte, ganz im Gegenteil. In der Kulturredaktion der SN war man gar nicht erfreut über mein neues Engagement, einerseits wollte man mich nicht verlieren, andererseits war man sehr kritisch gegenüber Fux eingestellt.

Also ein reiner Bluff?

Weitgehend, ja. Hätte damals jemand genauer hingesehen, wäre das Ganze in sich zusammengebrochen. Es war ein richtiger Hype. Meine Aufgabe war es dann, diese Blase mit Inhalt zu füllen.

Das heißt?

Zunächst mussten wir einen Verein gründen. Wir wollten ja ursprünglich ein Betrieb von SPOT werden, so wie das Rockhouse und das Literaturhaus, aber einen neuen Machtzuwachs für diese riesige Institution lehnten die anderen Fraktionen ab und auch dem SPOT-Geschäftsführer Otto Hochreiter waren wir als Fux-Kolonie etwas suspekt. Die Vereinsgründung war einigermaßen schwierig, und die Künstler über den Verwaltungskram und die zeitraubende Vorstandsarbeit gar nicht begeistert. Man konnte als Künstler oder als Kunstvermittler stimmberechtigtes Vereinsmitglied werden; die Kunstvermittler waren eine zahlenmäßig kleine, aber von Anfang an starke Gruppe. Zum Glück wurde Thomas Stadler zum Vorsitzenden gewählt; er war von Anfang an dabei gewesen, stammte aber auch aus dem Mozarteum, so dass er integrierend wirken konnte. Nachdem wir also ein Verein und kein städtischer Betrieb waren, mussten wir uns auch um Subventionen beim Land und beim Bund bemühen. Das Land zeigte uns nur die kalte Schulter, beim Bund war ich relativ erfolgreich, weil mich der zuständige Ministerialrat Werner Hartmann von einem früheren Ausstellungsprojekt kannte. Das ging ganz schnell und

ohne Beirat. Vor allem aber hieß es Vertrauen gewinnen. Vertrauen in der Kunstszene, bei den Medienvertretern, bei den Politikern. Wir haben mit jedem Gemeinderat gesprochen, und wir konnten auch alle überzeugen, die SPÖ, die Bürgerliste pushte uns ohnehin, und sogar die FPÖ. Bei der entscheidenden Abstimmung im Kulturausschuss stimmte nur die ÖVP gegen uns.

Das heißt, sie gaben Euch die geforderten drei Millionen?

Schön wär's gewesen! Fartacek, der ja damals mit absoluter Mehrheit regierte, traute uns nicht so weit über den Weg. Er gewährte einen Probetrieb für vier Monate, von Mai bis August 1992, wir bekamen ein bisschen was für die notwendigsten Adaptierungsmaßnahmen und sollten in dieser Zeit eine Eröffnungsausstellung auf die Beine stellen. Es stand nicht viel Geld zur Verfügung. Eva Maroné und ich, die wir das Ganze organisierten, sie die Servicestelle und ich die Galerie, bekamen nur ein sehr geringes Werkvertragsonorar. Erst nach der Eröffnung, also mit Anfang September, bekamen wir reguläre Subventionen und konnten zwei Personen ganztags angestellt werden, um den Betrieb zu führen.

Waren zwei Personen für dieses Riesenprogramm nicht zu wenig?

Ja, das war die Crux. Wir hätten mindestens noch jemand Dritten gebraucht, und die erwähnten drei Millionen. Ich hatte aber zu meiner besten Zeit nie mehr als knappe zwei Millionen zur Verfügung, inklusive aller Eigenmittel und Sponsorengelder. Unsere Schlussfolgerung – oder sagen wir besser: meine Schlussfolgerung lautete aber nicht, deshalb um ein Drittel weniger zu machen, sondern es halt mit weniger trotzdem zu versuchen. Der klassische Fall von Selbstausbeutung. Das heißt: sparen wo es nur geht, jeden Transport selber machen, Reparaturen selber durchführen, die Künstler und Vorstandsmitglieder zu unbezahlten Aufsichtsdiensten vergattern und jede Menge unbezahlte Überstunden machen. Eine gewisse Zeit lang geht das, aber irgendwann ist man ausgebrannt und kann einfach nicht mehr. Das war für mich sicher der Hauptgrund, nach vier Jahren das Handtuch zu werfen.

Warum haben Sie nicht einfach weniger gemacht?

Weil wir dann meiner damaligen Meinung nach nur mehr eine normale Fördergalerie gewesen wären, die halt ihre Ausstellungen runterspult und ab und zu ein paar Vortragsabende veranstaltet. So hätte die Galerie aber meiner Meinung nach keine Existenzberechtigung gehabt. Sinn machte in meinen Augen aber nur das Ganze...

Nach dem Motto: Ganz oder gar nicht.

Genau. Es musste optimal sein, sonst interessierte es mich nicht. Den Mut zum Mittelmaß besaß ich damals noch nicht.

War Ihr – vorsichtig formuliert – Perfektionismus auch Schuld an der Spaltung der IG kurz nach der Eröffnung?

Naja, Spaltung ist etwas übertrieben, aber es kam zur Abspaltung von einigen, die von Anfang an dabei waren. Ich hatte während der Aufbauphase festgestellt, dass ich mit Eva Maroné nicht zusammenarbeiten wollte, und nachdem ich vom Vorstand als Geschäftsführer bestellt worden war, schlug ich ihm nicht Maroné, sondern die Kunsthistorikerin Hemma Schmutz als meine Stellvertreterin vor. Maroné fühlte sich verraten, und als Fux davon erfuhr, drohte er, uns „den Kopf auszureißen“. Der Fux-Clan und Teile der Urzelle der IG waren damit über Nacht zu meinen erbitterten Gegnern geworden.

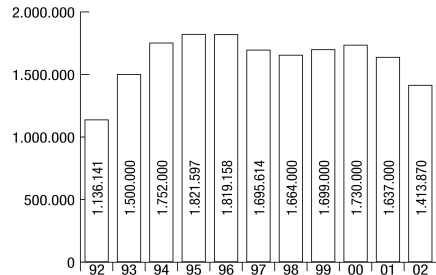
Abgesehen von moralischen Bedenken: War das nicht ein bisschen unklug von Ihnen?

Es war sehr riskant, das gewiss, aber ich wollte optimale Arbeitsbedingungen, vor allem, wenn wir uns ohnehin in jeder Hinsicht zur Decke strecken mussten.

Es ist mir nicht leicht gefallen, aber ich habe diesen Schritt nie bereut. Im nachhinein hat es sich als sehr richtig herausgestellt, dass wir ein unabhängiger Verein und kein städtischer Betrieb wie SPOT waren. Ein paar Monate später gab es eine Parallellaktion in eben diesem Betrieb: Otto Hochreiter hat Edith Fux fristlos entlassen, woraufhin Herbert Fux Rache geschworen und den Bürgermeister und den SPOT-Aufsichtsrat so lange traktiert hat, bis sie Hochreiter hinauswarfen und SPOT liquidierten. Das konnten sie bei uns dann doch nicht machen, sie konnten uns nur den Geldhahn abdrehen, aber kein Politiker konnte uns in Personalfragen dreinreden.

Was haben Sie nach dem Bruch mit Fux unternommen?

Da blieb nicht viel Zeit, denn es kam gleich noch viel schlimmer. Bei der Gemeinderatswahl im Oktober 92 wurde die SPÖ halbiert, Fartacek und seine Getreuen verließen die Partei und gründeten ihre „Demokratie 92“, und zum neuen Bürgermeister und Kultur-



4. Öffentliche Förderungen

ressortleiter wurde Josef Dechant von der ÖVP gewählt. Etwas Schlimmeres hätte uns kaum passieren können. Über Nacht waren wir alle unsere Unterstützer los oder diese entmachtete, und unser neuer Ansprechpartner kam von jener Partei, die von Anfang an gegen uns war.

Warum war die ÖVP so gegen Sie?

Ich weiß es nicht. In deren Augen waren wir wohl das Kind von Fux und Fartacek, und nachdem der eine Kindeswegleitung betrieb, der andere politisch tot war, blies man zum Halali auf uns. Und das Dumme war: Ich war politisch noch so unerfahren, dass ich mich täuschen ließ. Ich pilgerte pflichtgemäß zu Dechant, er empfing mich als neuer Schlossherr, hatte nur schöne und beschwichtigende Worte für mich, mimte den Gütigen und Verständnisvollen, und ich dachte: Alles paletti, und ging seelenruhig in die Weihnachtsferien. Anfang Jänner erfuhr ich dann zufällig, dass das Kulturamt für das Jahr 1993 ganze Null Schilling für uns budgetiert hatte. Und kaum hatten wir uns vom ersten Schock erholt, begann eine konzertierte Aktion: Irgend ein Politiker oder Beamter hatte unser Subventionsansuchen für 93 der „Kronenzeitung“ zugespielt, die pickten sich ein paar Dinge raus, die man populistisch verwerten konnte, und schrieben einen Hetzartikel gegen uns, wir würden nur Steuergelder verschleudern, während die Künstler nichts bekämen, usw. Ein paar Tage später kam ein ebenso tendenziöser Beitrag im ORF; darin trat u.a. der Künstler Thomas Nowotny auf, Eva Maronés Bruder, und erhob schwere Anschuldigungen gegen uns. Er war ein Mann der ersten Stunde, war dann aber nicht in den Vorstand gewählt und auch von der ersten Jury abgelehnt worden. Seinen Frust wurde er jedenfalls auf diese Weise los. Ein Vorstandsmitglied hat dann eine böse Glosse gegen Nowotny in unserer Mitglieder-aussendung verfasst, daraufhin hat Nowotny uns alle wegen Ehrenbeleidigung geklagt, und wir haben den Prozess verloren.

Stand Fux hinter der Kampagne?

Ich weiß es nicht, aber sie kam jedenfalls aus seinem Umkreis, das war ja offensichtlich. Sie war auch zeitlich exakt ein paar Tage vor der entscheidenden Kulturausschusssitzung platziert, wo es für uns um

hopp oder dropp ging. Die betreffende ORF-Redakteurin hat sich übrigens ein paar Jahre später bei mir für diesen Beitrag entschuldigt.

Welche Gegenmaßnahmen haben Sie ergriffen?

Die üblichen: Unterschriften sammeln, bekannte Persönlichkeiten animieren, sich für uns einzusetzen. Wir hatten ja noch kein großes Netzwerk und konnten auch noch nicht auf viel Erfolg verweisen; der größte Teil der Servicestelle existierte noch gar nicht, die Bibliothek, für die wir anfangs noch gar kein Budget hatten, bestand gerade mal aus zwanzig Büchern! Ich habe halt wieder mit allen Gemeinderäten geredet und sie in die Galerie eingeladen. Wir hatten damals eine Skulpturenausstellung, gar nichts Revolutionäres, und eine ÖVP-Gemeinderätin sagte dann im Kulturausschuss, dass bei uns keine Bilder an der Wand hingen und dass man doch den Platz besser ausnützen sollte. Das hat uns wahnsinnig genützt, das Gelächter ging durch die ganze Republik, alle Medien haben darüber geschrieben, der Sager wurde zu einem Symbol für den neuen Dumpfsinn, der Salzburg regierte, und wir wurden ein bisschen zu Märtyrern dieses Dumpfsinns hochstilisiert.

Sie brachten also die Medien auf Ihre Seite und das hat Sie gerettet?

Allein das hätte uns noch nicht gerettet, das hat man ja kurz darauf am Fall SPOT gesehen. Vielleicht wollte sich Dechant nicht noch einen zweiten Krieg wegen uns antun, er hatte die ganze Kulturszene gegen sich, es war ja die Zeit der „Plattform Kultur“, als sich alle Kultur- und Sozialinitiativen zusammengeschlossen und den Aufstand geprobt haben. SPOT war als mächtiger, von oben eingesetzter Apparat in der Szene sehr umstritten, während wir doch mehr als Initiative von der Basis galten und es mittlerweile ja auch geworden waren. Und SPOT stand für die Fartacek-Ära, mit der man abrechnen wollte. Wir waren dagegen nur Peanuts. Trotzdem, es stand auf Messers Schneide, und ich hätte keinen Groschen mehr auf den Fortbestand der Galerie gewettet.

Sie hatten bereits aufgegeben?

Innerlich ja, äußerlich nein. Es ist ja eine sehr interessante Erfahrung, die man dabei macht. Du merkst, wie die Leute, die dir noch vor ein paar Monaten anerkennend auf die Schulter geklopft haben, sich jetzt die Schuhe an dir abputzen. Vor allem die Beamten waren wie Fähnchen im Wind; die singen wirklich stets das Lied der jeweils Regierenden. Ich wurde so wütend, dass ich mir dachte: Euch mache ich den Sieg so schwer wie möglich.

Und was hat dann im Endeffekt den Ausschlag gegeben, dass Sie gewonnen haben?

Ich weiß es nicht. Bei der entscheidenden Sitzung im Kulturausschuss wollte mir die Vorsitzende – eine SP-Gemeinderätin – zunächst gar nicht das Wort erteilen, ich musste es mir mehr oder weniger erstreiten. Ich hab um meinen Kopf geredet, und dann haben sie irgendwie betreten geschwiegen, es war ihnen irgendwie peinlich.

Was hat Fux gesagt?

Meiner Erinnerung nach gar nichts. Er hat nichts für uns gesagt, aber auch nichts gegen uns. Dafür bin ich ihm heute noch dankbar.

Kam es später zu einer Versöhnung zwischen Ihnen?

Leider nein. Wäre auch schwierig, denn aus unserer beider Perspektive hat ja jeder richtig gehandelt.

Wie ging es dann weiter?

Mehr schlecht als recht. Sie gaben uns zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel. Wir mussten unser Programm total abspecken und haben uns irgendwie durchgefettet. Ohne Unterstützung durch den Bund

hätten wir das Jahr 1993 nicht überstanden. Es war eine Art Feuerprobe, und wir sind als Institution, als Verein schließlich gefestigt daraus hervorgegangen. Aber die Belastung war enorm. Meine Mitarbeiterin Hemma Schmutz hat das nicht mehr ausgehalten und leider nach einem Jahr gekündigt.

Wer kam statt ihr?

Marika Ofner, ebenfalls eine Kunsthistorikerin aus Wien. Sie hatte auch Wirtschaft studiert und sollte den Bereich Verkauf und Sponsoring stärken, was ihr auch gelungen ist. 1994 ging es dann besser, das Land hat endlich mitgezogen, wir wurden zu den vom Land organisierten Fördergesprächen eingeladen, und Stadt und Land haben sich unsere Subventionierung fifty-fifty geteilt.

Was ja im Endeffekt nicht mehr für sie ausgemacht hat, oder?

Mehr wurde es dadurch nicht, aber wir waren nicht mehr so allein von der Stadt abhängig. 94 war vielleicht mein bestes Jahr; wir machten zwei Kunstmesse, die Ausstellung „Ohne Autor“ in der Kunsthalles Exnergasse...

Und danach ging es bergab?

Nein, keineswegs, aber das Grundproblem, die prinzipielle Asymmetrie zwischen Budget und Programm, konnte ich nicht lösen.

Haben Sie nichts dagegen unternommen?

Schon, wir haben personell umstrukturiert. Wir haben halbtags eine Sekretärin angestellt, Susanne Derigo, und mit dem Rest Leute über Werkvertrag für bestimmte Projekte eingebunden. Ulrich Mellitzer, Maren Richter, Ulrike Reinert und Martina Polster haben auf diese Weise für ein paar Monate oder auch über ein Jahr mitgearbeitet. Das brachte einen neuen Input an Ideen, und Ulrich hat fast die halbe Arbeit gemacht. Ohne ihn hätte ich das gewaltige letzte halbe Jahr, u. a. mit „Join the Dots“ von Marika Ofner, mit vier gleichzeitig über die Stadt verteilten Ausstellungen, unmöglich geschafft. Einen Tag vor der Eröffnung wurde ich mit Blinddarmdurchbruch ins Spital eingeliefert. Es war eben das alte Rezept der Selbstausbeutung.

Das Sie schließlich zum Aufhören bewogen hat?

Im wesentlichen, ja. Dazu kamen noch private Gründe, und ich habe einfach eines Tages festgestellt, dass das Organisatorische viel wichtiger geworden war als der Inhalt. Es ist bei einer Ausstellung viel wichtiger, dass die Einladungskarten rechtzeitig verschickt, der Katalog ordentlich gedruckt, der Transport geglückt und der Eröffnungsredner mit dem Hotel zufrieden ist, als dass du mit der ausgestellten Kunst etwas anzufangen weißt. Das empfand ich als deprimierend, ich wollte mich wieder mehr der Kunst widmen, und das ist mir nach einigen Anläufen auch gelungen.

Was machen Sie jetzt?

Ich unterrichte Kunsttheorie an der Akademie am Schillerplatz in Wien und habe daneben noch eine Gastprofessur für Kunstgeschichte an der TU.

Nie die Lust gehabt, wieder eine Ausstellung zu kuratieren?

Nein, eigentlich nicht.

Würden Sie die 5020 heute nochmals gründen, wenn es sie nicht gäbe?

Nein, mich interessieren heute ganz andere Dinge. Und sicher würde ich sie nicht in der Form wie damals machen, und schon gar nicht mit so wenig Geld. Diese Lektion habe ich gelernt. Heute müsste auch inhaltlich vieles anders aussehen, aber das tut es ja auch, zum Glück.

Herr Wagner, vielen Dank für das Gespräch. (Die Fragen stellte Anselm Wagner)

MAREN RICHTER

10 Jahre Galerie 5020 zu reflektieren, indem man „Symptome von Fakten, Symptome von Fiktionen, Symptome einer Epoche“ eruiert (so die Einladungsidee zu Textbeiträgen für die Publikation), ist insofern sinngebend, als dass die Gründung der Galerie 5020 selbst als Symptom zu verstehen ist.

Räume/Orte/Funktionen waren drei wesentliche Begriffskomplexe, mit denen ich mich – rückblickend gesehen - 1995 in der Galerie 5020 konfrontiert sah.

Als drei Jahre zuvor die Galerie gegründet wurde, schien die Kunst sich gerade in einem Transit-Stadium zu bewegen. Einige bezeichneten es auch als Krise des Selbstverständnisses von künstlerischer Praxis und artikulierten auch eine Skepsis ihren Orten gegenüber.

„In den frühen 90er Jahren wurden grundsätzliche Fragen nach Sinn und Legitimation der Kunst gestellt. Die Forderung nach einer Repolitisierung ging einher mit einem neuen Enthusiasmus für kontextualistische, recherchierende, institutionskritische und ortsspezifische Arbeitsformen.“ (Dorothea Hantelmann, Just do it, in: Kat. Ontom, 1998).

Im Zuge dessen – als Infragestellung der Funktion und Grenzen des Kunstbetriebs – wurde die Forderung laut, das „Nutzungsangebot und die Aufenthaltsqualität“ (Holger Kube Ventura) von Kunst-Räumen zu optimieren. Neben der Suche nach neuen Aufgaben haben sich aber parallel auch neue Modelle für Kunsträume entwickelt.

Alternative spaces und *non-profit Galerien* waren die Produktionsnischen für neue Praxisformen. Das Konzept der Galerie 5020 ist in diesem Zusammenhang wohl als eine Mischform zu verstehen: ein von KünstlerInnen initiiertes, selbstreflexiver Kunst-Ort, der einerseits als ein gegenkulturelles Forum für kunstimmanente Kritik funktionierte und andererseits einen in kurzer Zeit aufgebauten strategischen Professionalisierungsanspruch aufzuweisen hatte, der sich ohne weiters auch der Rhetorik musealisierender Orte bedienen konnte. Für die Pioniere von alternativen Strukturen in den 80er Jahren waren solche Hybridformen undenkbar. So kritisiert z.B. Julie Ault, Gründungsmitglied des Künstlerkollektives Group Material, 1995 in einem Interview: „Der ‚alternative space‘-Gedanke ist mittlerweile selbst institutionalisiert. Er ist zu einem strukturalen Bestandteil des Kunstbetriebes geworden.“ (Springer, Band II/1März 1996)

Der Vorteil, als kulturelles „Gegenmodell“ diese Gefahren im Vorfeld mit einzukalkulieren, indem man sie intendiert, liegt darin, den Weg in die Institutionalisierung nicht als Weg des Scheiterns nachzeichnen zu müssen, sondern ihn als Forderungsstrategie zu sehen - vor allem der regionalen Kulturpolitik in Salzburg und somit den ökonomisch-politischen Bedingungen für zeitgenössische Kunst gegenüber.

Doch der strategische Professionalisierungsanspruch hatte nicht nur „Vorteile“. Innerhalb kurzer Zeit hat die Galerie Rahmenbedingungen (Produktionsstätte für Projekte junger KünstlerInnen, internationale Gruppenausstellungen, Aufbau eines internationalen Netzwerkes, eine Bibliothek für zeitgenössische Kunst und Theorie, ein Künstlerarchiv usw.) aufgebaut, die KünstlerInnen und MitarbeiterInnen enthusiastisch veranlasste, die weniger guten Arbeits- und Produktionsbedingungen zumindest für eine Zeit lang zu ignorieren. Wieviel MitarbeiterInnen bis zu meinem „Amtsantritt“ genau dort gearbeitet haben, weiß ich vermutlich immer noch nicht. Ein paar der angesprochenen Initiativen blieben auf einem konstant zu nennenden „Aufbaulevel“, da Zeit und finanzielle Mittel dafür fehlten. Was wiederum klar machte, dass das symbolische Kapital noch verstärkter zu funktionieren hatte. Nicht bloß an den Schnittstellen zu räumlichen Visionen und deren konkreten Formenrepertoires waren solche ideengebende Potentiale zu suchen. Auch anhand einer Formulierung des Politischen, liess sich ermesen, wo dieses Kapital zu setzen war.

Die Galerie 5020 bezeichnete sich anfänglich als „Forum“ (lt. Duden: 1. Öffentliche Diskussion 2. geeigneter Platz für etwas 3. Öffentlichkeit) für experimentelle Kunst, das zwar Kritik am institutionalisierten Ort der Kunst (wie beispielsweise Museen) leistete und gleichzeitig dem Bedürfnis nach neuen Freiräumen nachging, diese aber auch ohne weiters als zu verortend konzipierte, d.h. die Intention hatte, die Diskussion an einen bestimmten, „eigenen“, „eigentlichen“ Raum zu binden (Julia Lossau, Die Politik der Verortung, 2002). Dies intendierte die Frage nach den Potentialen des Lokalen, aber auch von Räumen und die Forderung, darin Strategien zu entwickeln, die diese Potentiale kanalisieren konnten.

Der Fokus auf „Lokales“ als Ort der unmittelbaren

telbaren, ästhetischen, konzeptuellen und theoretischen Praxis, als Ort der Handlung oder als Ort der Analyse war dabei in Österreich ein noch sehr wage angedachter optionaler Schlüssel. Und gleichzeitig war darin ein grosser Handlungsbedarf zu erkennen.

Selbst die zu dieser Zeit entstandene Zeitschrift Springer - aus dem Bedürfnis entsprungen, Theorie, Politik und Diskurs als essentiellen Teil der Kunst einzufordern - versuchte in ihrer 5. Ausgabe 1995 „austria wien“ eine Sichtung auf lokalspezifisches Arbeiten noch relativ vorsichtig einzuführen. Im Editorial hiess es:

„(das Heft) versammelt Materialien für eine kulturelle Analyse aus den Archiven der teilnehmenden Beobachtung: lokale Ereignisse, Erinnerungen und lokale Reaktionen.

Bleibt die Crux, in diesen Splittern einer sehr ortsbezogenen Geschichte den internationalen Umraum dieser Szenen erkennbar zu machen, ohne zu verdrängen, daß jeder der Splitter seine eigene lokale Spezifik hat. Natürlich ist auch diese Spezifik in der reduzierten Auswahl von Bildern und Texten nur als das äussere Emblem benannt. Vielleicht ist dieses aber manchmal als Symptom erkennbar, in dem sich aus einer Vielfalt von konkreten Situationen etwas aufbaut, das tiefer, in einem nicht sichtbaren, systemischeren Grund fundiert ist.“

Doch durch wie hier angeführte Überlegungen und Initiativen sah man sich zunehmend mit der Möglichkeit konfrontiert, lokale, regionale, nationale und internationale Maßstäbe miteinander zu vermitteln und/aber auch zu differenzieren, und diese nicht nur als lokalkoloriert ortlos zu verstehen, sondern als Formulierung politisch-künstlerischer Zusammenhänge zu präzisieren.

„(ca. 130 qm) eigentliche Ausstellungsfläche, ein Bibliotheks- und Archivraum, ein



5. Häufungswerte

5. Verkehrswege

Kommunikations-, Lese- und Vortragsraum“ (so die Beschreibung der Raumressourcen in der Galerie), wurden vorrangig von und für die lokale Salzburger Community initiiert. Nicht nur für KünstlerInnen und Kulturschaffende, auch für ein Salzburger Publikum, das grossteils mit Hochkultur konfrontiert wurde.

Wichtiger Bestandteil der strategischen Vorgehensweise war die Vermittlung und dadurch auch die Überlegungen, wie man ein Support-System (Servicestelle) für junge Salzburger KünstlerInnen etablieren konnte, das nicht ausschließlich innerhalb einer Markt-Logik funktioniert.

Eine Analyse der Rahmenbedingungen im Kunst- und Kulturbereich mittels künstlerischer und theoretischer Auseinandersetzung war erforderlich, um ein Setting zu kreieren, das sich mit kultureller und sozialer Praxis beziehungsweise deren Transformationen im lokalen Kontext von Salzburg auseinandersetzt. Die Betrachtung von Begriffskonstruktionen und Identitätskonstruktionen sind dabei u.a. der Rahmen, innerhalb dessen die Galerie 5020 einen kulturellen Handlungsspielraum freilegen konnte: In welchem Verhältnis stehen individueller Ansatz, lokale Kulturpolitik und darüber hinausweisend die Einbettung in grössere Zusammenhänge? Welche künstlerischen Argumente lassen sich aus den Positionen ableiten? Und welcher Diskurse bedarf es? - waren nur einige der Fragen, die bewusst und unbewusst gestellt wurden.

Der Versuch, die Grenzen von Raum auszuloten und zugleich Rahmen(bedingungen) von Raum auszuarbeiten, führte auch zu grundsätzlichen Überlegungen über den Begriff des öffentlichen Raumes. So gab es z.B. die zur Festspielzeit am Domplatz ange-

brachte Altkleiderinstallation „Salzburger Caritas“/1995 des Wiener Künstlers Richtex, oder das Projekt „Ortsbebilderung“/1996 des französischen Künstlers Robert Milin in Mauterdorf (Kurator: Ulrich Mellitzer), mit dem Ziel, durch verschiedene Formen der Konzeptkunst (interventionistisch, partizipierend) andere Modelle der Kommunikation von Ortsbezogenheit vorzustellen, aber auch den Wirkungs- und Handlungskreis von künstlerischer Praxis auszuloten.

Diese auf physische Räume bezogene Projekte und damit einhergehende Problematiken, Fragen der Identitätspolitik, nach Autorenschaft, Originalität und Authentizität, wie z.B. das von Anselm Wagner kuratierte Projekt „Ohne Autor“, erweiterten den Rahmen für die Präzisierung permanent und machten die Galerie zu einem diskursiven dynamischen System...

(Ende 1996 ging ich nach Linz zurück. Ende 1997 begann ich in Linz eine Struktur für zeitgenössische Kunst aufzubauen, die all diese Überlegungen mit einbezog)

„(in den 1990er Jahren) haben die Künstler und Vermittler den Freiraum(...)dazu genutzt, sich vorzustellen und ihre Sprache zu entwickeln“ (Claudia Büttner, Art goes Public, 1997)

1. Jury (Programm August 1992 - Mai 1993)
Eleonora Louis, Werner Fenz, Anselm Wagner
Nominierte KünstlerInnen:
Dominik Guggenberger, Sylvia Kranawetovgl, Hannes Metnitzer, Michael Schitter, Christoph Steffner

2. Jury (Programm Juli 1992 - April 1994)
Günther Dankl, Otto Neumaier, Hemma Schmutz
Nominierte KünstlerInnen:
Annelies Oberdanner, Brigitte Häuffer, Wilhelm Scherübl, Udo Klafp, Johannes Ziegler

3. Jury (Programm Mai 1994 – Juni 1995):
Hedwig Saxenhuber, Rainer Fuchs, Anselm Wagner
Nominierte KünstlerInnen:
Thomas Jocher, Barbara Holub, Markus Scherer, Kai Kuss, Ursula Hübner

4. Jury (Programm September 1995 –Dezember 1996)
Justin Hoffmann, Lisa Hämmerle, Marika Ofner
Nominierte KünstlerInnen:
Irene Dapunt, Bernhard Gwiggner, Gerlinde Helm, Irene Kar, Christoph Steffner

5. Jury (Programm Jänner 1997 – Jänner 1998)
Brigitte Kowanz, Vera Vogelsberger, Claudia Anderle
Nominierte KünstlerInnen:
Michael Zinganel, Sigrid Langrehr, Sigrid Kurz, Friedrich Rucker, Eva Grubinger

6. Jury (Programm Februar 1998 – Februar 1999)
Cosima Rainer, Herbert Lachmayer, Nikolaus Schletterer, Karin Pernegger, Hildegard Fraueneder
Nominierte KünstlerInnen:
David Moises, Andrew Phelps, Moira Zoitl, Gebhard Sengmüller, Isa Rosenberger

7. Jury (Programm Februar 1999 – Februar 2000)
Kathrin Rhomberg, Georg Schöllhammer, Hildegard Fraueneder
Nominierte KünstlerInnen:
Amina Handke, Sylvia Winkler & Stephan Köperl, Patrick Baumüller & Severin Hofmann

8. Jury (Programm Mai 2000 – Juli 2001)
Katharina Gsöllpointner, Ilse Haider, Hildegard Fraueneder
Nominierte KünstlerInnen:
Iris Andraschek, Wiltrud Hackl & Tina Auer, Siggie Hofer, Klaus Taschler, Constanze Schweiger

9. Jury (Programm November 2001 – November 2002)
Justin Hoffmann, Karin Pernegger, Thomas Feuerstein, Hildegard Fraueneder
Nominierte KünstlerInnen:
Mona Hahn, Andreas Fogarasi, Almut Rink, Paul Divjak, Bertram Hasenauer, Franz Wassermann, Martin Osterider

10. Jury (Programm 2003)
Andreas Spiegl, Ingeborg Erhart, Erik Hable, Hildegard Fraueneder
Nominierte KünstlerInnen:
Rita Nowak, Nikolaus Gansterer, Halt + Boring, Elisabeth Penker, Lotte Lyon

MitarbeiterInnen

Susanne Derigo, Christoph Edenhauser, Ulrike Guggenberger, Erik Hable, Ines Häuffer, Gerlinde Helm, Tania Hölzl, Ulrike Matzer, Ulrich Mellitzer, Manuela Mitterhuber, Willi Moiser, Karin Pernegger, Martina Polster, Ulrike Reinert, Maren Richter, Friedrich Rucker, Peter Six, Eva Stanzl, Irma Trattner, Barbara Valenti, Bernd Wellié

JOHANNES ZIEGLER

Der Grund für ein Engagement in der IG. liegt auf der Hand: man lebt hier, isst, schläft, arbeitet hier. Man ist möglicherweise Künstler: Lust, Sucht oder Beruf?

Es ist zu beweisen.

Wie ein Beweis, wo keine Zeugen?

Es gibt Rahmenbedingungen:

Rahmenbedingungen: die Ausstellungen in den Haupträumen.

Dann Ping-Pong.

Ping-Pong mit dem Studio – man könnte die Ansätze lange herunterzählen, bei der die Liste der Personen, den Werkstätten und Institutionen sowie das hauseigene Archiv als Grundlage angreifbar ist; mehr ist als nur ein Grund.

Das Studio: Wie die Form?

Ein kleiner intimer Raum. Ein Raum, nicht gerade geeignet, für eine Werkschau oder dergleichen; der in seiner Intimität einlädt, im Spiel mit den Haupträumen zu arbeiten, in seiner spontanen Bespielbarkeit auf das aktuelle Geschehen reagieren kann.

Das Ping-Pongspiel gegenüber der vermeintlichen Vormacht der Quadratmeter anzunehmen. Entgegen dem negativen Nimbus des kleinen "Kabinetts".

Bogenschiessen:

Der Platz eines Ziels auf einer Scheibe ist räumlich begrenzt und reizt aufgrund dieser Tatsache.

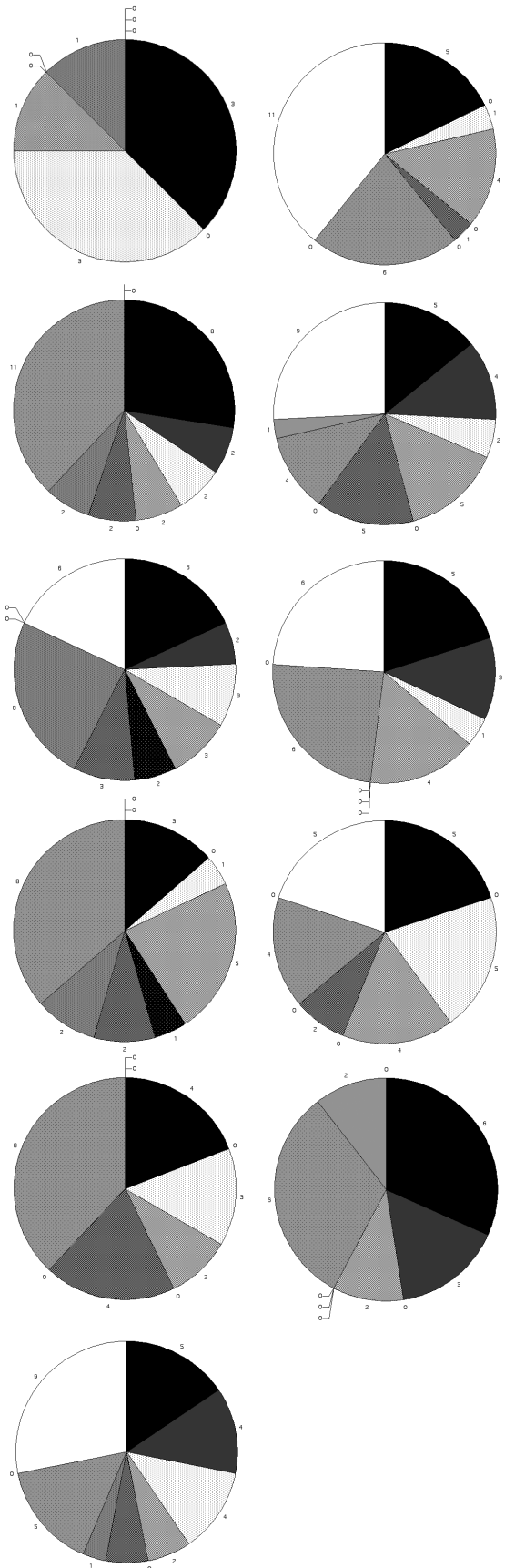
Präsentationsforum, Konzentration, Dokumentation – mehr als ein "speakers corner" – kein Ort, an dem man nur sich selber reden hört.

Für sich alleine Tischtennis zu spielen, ist nicht der Grund für die Erfindung dieses Spiels.

Für Notwendigkeiten gibt es Gründe.

- Einzelausstellung
- Event
- Gespräch/Diskussion
- Gruppenausstellung
- Kunstmesse
- Projekt
- Reihe
- Studio
- Symposion
- Vortrag

5. Verteilung, relativ



Was wäre wenn

THOMAS STADLER

Was wäre aus der Interessensgemeinschaft Bildender KünstlerInnen, Galerie 5020 geworden, wenn wir nach einem zufällig zustande gekommenen Gespräch in der Galerie im Traklhaus im Herbst 1991 nicht weitere Treffen vereinbart hätten?

Hinz und Kunz hätten es beim smalltalk über schlechte Witterung und miserable Pfründe belassen.

Und : Es gäbe andere Gründungsmythen.

Was wäre aus der IG geworden, wenn das erste informelle Treffen Ende Jänner 1992 in der St. Julienstrasse 8 keinen politischen Rückenwind verspürt hätte?

Ein KünstlerInnenstammtisch (den wir auch später nicht etablieren konnten)?

Schwangerschaftsabbruch?

Eher schon Frühgeburt (der Vater ist bekannt, er wird zahlen..)

Was wäre passiert, wenn beim Treffen Anfang Februar 1992 sich derjenige Künstler unter uns durchgesetzt hätte, der meinte: "Mir geht das alles zu schnell" und wir anderen sieben nicht in die bereits bestellten (??) Taxis gestiegen wären, um die Räume im Zipfer Bierhaus zu begutachten?

Immerhin hörten wir ähnliche Argumente noch weitere sieben mal, wenn sich jeweils wieder ein KünstlerInnenmitglied aus der Vorstandsarbeit der IG zurückzog.

Immer scharrt jemand in Startlöchern.

Was wäre geworden, wenn die Petition der siebzig Salzburger KünstlerInnen nicht bis zum nächsten Tag beim ressortzuständigen Vizebürgermeister Fartacek eingelangt wäre?

Papier ist geduldig – Wahlparolen und Mietverträge verdunkeln seine blütenweiße Helligkeit gleichermaßen.

Diejenigen, die in ihren Ateliers oder zu Hause anzutreffen waren, unterschrieben – was denn sonst?

Was wäre geworden, wenn keine Arbeitsgruppe aus KunstvermittlerInnen und KünstlerInnen sofort ein Konzept erarbeitet hätte für einen Verein IG und für eine langfristige Nutzung der Räume?

Wenn regionale Prioritäten nicht im Zusammenhang internationaler Positionierung der Bildenden Kunst formuliert worden wären?

Ein "spotlight" auf Nannerl Mozarts Schlafzimmer? Eine Bürgerliste für Kunst? Die Autonomie der Autonomie der Autonomie?

Ein Bauchladen tourismusgieriger Salzburger Schmankerln feilbietender Wegelegerer?

Eine Kopieranstalt für Bewerbungsmappen?

Ein Ofenloch hinter der „Kunstgstätte“ unter einem Dach verbannt?

Ein namenloses Kind gestorben in den Armen – des Paten?

Was wäre geworden, wenn der junge Vereinsvorstand der IG nach den drei „hearings“ für eine Geschäftsführung, sich nicht für Anselm Wagner entschieden hätte? Entschieden Nichts.

Er brachte die Sache ins Spiel.

Er machte uns einen Namen.

Was wäre geworden, wenn wir nicht von Anfang an jurierte Einzelausstellungen und später das Studio als zusätzlichen flexiblen Präsentationsrahmen beschlossen hätten?

Eine Palastrevolte vorbeifahrender Hecken-schützen?

Ellenverbogene Platzhirschen garniert im bösen Blut?

Was wäre geworden, wenn man es nicht so eilig gehabt hätte?

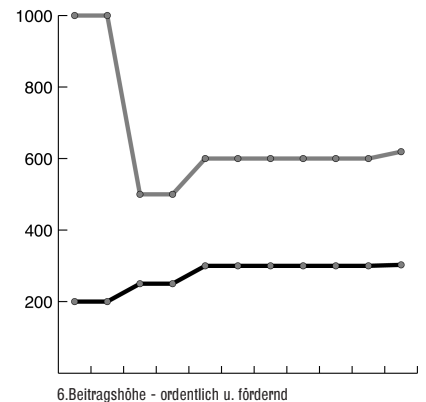
Was wäre geworden, wenn der Vorstand klarere Kompetenzen delegiert hätte, wenn der Kaffeeautomat im überdachten Innenhof sich doch amortisiert hätte, wenn die KünstlerInnen ihre Mappen regelmäßig „upgedatet“ hätten, wenn das Kind vor seinem zehnten Geburtstag an Blutarmut oder Unterernährung hätte sterben müssen?

Nicht jede Frage verdient eine Antwort, aber jede Antwort ist hinterfragbar.

Was Wäre Wenn - Spiele muten albern an und erheben doch über billigen Fatalismus. Nicht aus Selbstlob, sondern weil die nachfolgende Arbeit in der 5020 trotz unserer vielen Verwirrungen gut verlaufen ist, leiste ich mir dieses Gedankenspiel. Es bleibt für den von mir miterlebten Zeitraum Verwunderung darüber, dass zwischen Scylla und Charybdis das Kind auf der Luftmatratze diplomatischer Gemeinplätze aufs offene Meer segelte und nun sein Tod durch Ertrinken nicht mehr als umsonst bezeichnet werden müsste.

Thomas Stadler war Mitgründer und Vorsitzender der IG 1992 – 94, Stellvertretender Vorsitzender bis 1998

Grafik 5020



ELISABETH PILZ UND JOHANNES ZIEGLER

Der Vernetzungsversuch der Grafikedition 5020 war als Beginn der Erweiterung von Möglichkeiten gedacht, mit dem Fundus der Arbeiten von KünstlerkollegInnen, mit Werkstätten und Institutionen zusammen zu arbeiten. Die Edition beinhaltete unterschiedliche Medien wie Hoch- und Tiefdrucke, aber auch Serigrafien und Multiples, um die Wahrnehmung von künstlerischen Artikulationen auch außerhalb des regelmäßigen Galeriebetriebes zu ermöglichen. Sie stellte gleichzeitig eine zusätzliche Präsentationsschiene neben den zeitlichen und räumlichen Kapazitäten der Galerie dar.

Ähnlich der Idee des Archivs, das die KünstlerInnenmitglieder der IG vertritt, sollte die künstlerische Vielschichtigkeit ein repräsentatives Forum finden können und darüber hinaus die Möglichkeit bieten, Arbeiten im Original wahrnehmbar zu machen.

Die Grafikedition 5020 wurde schließlich von den neuen Vernetzungsmöglichkeiten abgelöst, wodurch auf der Galeriehomepage erweiterte Einblicke in die künstlerische Produktion der Vereinsmitglieder gegeben werden können.

„Raus mit den Bildern aus der Galerie!“

Ein kurzer Nachruf zur Systemtheorie der Galerie 5020

ULRICH MELLITZER

Als vor etlicher Zeit eine Salzburger Gemeinderätin ganz brüskiert festgestellt hatte, dass in der Galerie 5020 ja überhaupt keine Bilder an den Wänden hängen würden, war die gesamte Kunstszene ob der Blauäugigkeit einer Politikerin, die für die Kultur zuständig war, amüsiert und schockiert zugleich. Äußerungen wie diese stellen das Unwissen und die Ignoranz, mit der Kulturpolitik bisweilen betrieben wird, auf eine dermaßen peinliche Weise bloß, dass man manchmal wirklich glauben könnte, der Blockflötenunterricht in der Volksschule genüge als einziger Fähigkeitsnachweis, um in politischen Kulturressorts tätig zu sein.

Nichtsdestotrotz kann diese Feststellung aber auch dafür verwendet werden das ursprüngliche System der Galerie 5020 genauer zu beleuchten. Denn in erster Linie sollte die Galerie 5020 keine explizite Plattform für weitere Ausstellungsmöglichkeiten zeitgenössischer Kunst in Salzburg sein, sondern vielmehr einen Kommunikationsumschlagplatz bilden, wo sich Salzburger Künstler/innen und Kunstvermittler/innen mit in- und ausländischen Kulturschaffenden austauschen können.

Der Grundgedanke war relativ einfach: Es sollte möglich gemacht werden, als Künstler/in nicht unbedingt in sogenannte Kunstzentren, wie Wien oder Köln abwandern zu müssen, um sich österreichweit beziehungsweise international zu etablieren. Das Problem las sich wie überall: Nach Durchlauf aller Ausstellungsangebote und Förderungen wurde es für „Künstler/innen mit Salzburg-Bezug“ zunehmend schwieriger, ein gut funktionierendes Netzwerk von Galerien, Kurator/innen, Kunstkritiker/innen etc. aufzubauen, um in einem immer härter und selektiver werdenden „Betriebssystem Kunst“ Fuß zu fassen.

So war es den Systemprogrammierer/innen der Galerie 5020 klar, dass - pragmatisch gesehen - das Angebot einer gewissen Ausstellungsfläche zwar bessere Möglichkeiten bietet, um bestimmte Austauschprojekte überhaupt erst zu realisieren. Primär wurde aber an den Aufbau eines programmatischen Netzwerks gedacht, das die Information über Salzburger Künstler/innen, die effiziente Vermittlung von Kunst-am-Bau-Projekten und die Realisierung von Kunst-im-öffentlichen-Raum in besonderem Maße forciert. Kurz formuliert, es sollte die

„Wettbewerbsfähigkeit“ Salzburger Künstler/innen über eine solche Institution gestärkt werden.

Hinzu kam, dass sich nach dem Einbruch des Kunstmarkts Ende der 80er Jahre die aktuellen Diskurse auf eine völlige Neuorientierung der Kunst im öffentlichen Raum konzentrierten. Weg von einer traditionell dekorativen Platzgestaltung mit Skulpturen, hin zur aktiven Verzahnung von Kunst und Raum beziehungsweise Mensch. So gesehen gehörte das Fehlen von Bildern an der Wand wirklich zur Programmatik der Galerie 5020.

Darüber hinaus kristallisierte sich noch ein weiterer Systemfaktor als bedeutender heraus: Um die oben skizzierte Programmatik erfolgreich umsetzen zu können, musste sich die Galerie 5020 auch im kommerziellen Bereich ein Profil verschaffen. Kunstwerke zu verkaufen, auf Kunstmessen zu gehen, Kunst-am-Bau-Projekte mit Provisionen zu realisieren - solche Gedanken waren für eine öffentliche Institution zur damaligen Zeit einmalig. Zehn Jahre danach werden solche „Visionen“ mit einer ganz anderen Selbstverständlichkeit diskutiert und sei es nur, um von politischer Seite mehr „Eigenrentabilität“ einzumahnen. Dass die privaten Galerien davon nicht gerade begeistert waren, ist auf den ersten Blick verständlich. Bei etwas mehr Weitsicht hätte aber auch erkannt werden können, dass hier effiziente „Marktarbeit“ mit öffentlichen Geldern betrieben hätte werden können, die auch den Galerien wieder zugute käme.

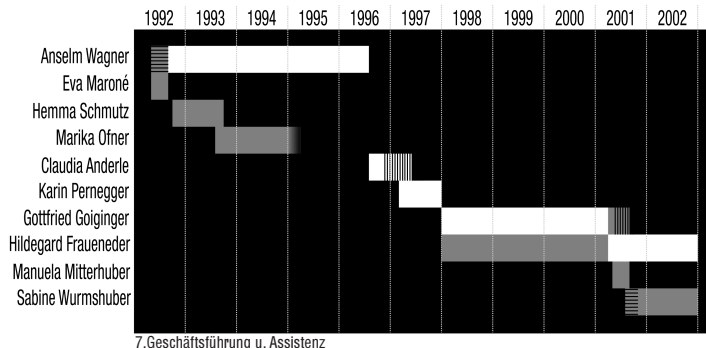
Rückblickend kann festgestellt werden, dass die Programmatik der Galerie 5020 zum Zeitpunkt ihrer Gründung durchaus bahnbrechend gewesen ist. Und die Idee einer solchen Einrichtung als ein „moderner Art Consulter öffentlicher Hand“ hätte wahrscheinlich sogar Modellcharakter bekommen.

Damit bin ich allerdings von der Theorie bei der Praxis angelangt. Und die schaut bekanntlich immer etwas anders aus. Der Erfolg der Galerie 5020 war teils überraschend groß, teils konnten Projektideen aus den verschiedensten Gründen nicht in der geplanten Form umgesetzt werden. Wirklich zum Scheitern gebracht hat dieses Modell aber der radikale Sparkurs der öffentlichen Hand, die von städtischer Seite mit der Kulturpolitik von Bürgermeister Dechant eingeleitet wurde.

„Als Teenager wollte ich entweder Terroristin oder Pornostar werden, aber mit dem Niedergang der RAF und dem Aufkommen von Aids stellten sich diese Vorstellungen als nicht mehr so sicher heraus. Deswegen entschloss ich mich Kuratorin zu werden, da habe ich u.a. beides: genug Terror und Pose.“

Warum auf den Tod der Wahrheit nicht gleich der Selbstmord folgen muss

Dissidente Diskurse in der Galerie 5020, revisited



STEFAN WEBER

Was haben Konstruktivismus, Systemtheorie, Semiotik, Kritische Theorie, Distinktionstheorie, Non-Dualismus, Feminismus und Postmoderne gemeinsam? Neben ihren je eigenen Spielen mit Unterscheidungen und Differenzen auch die Tatsache, dass zumindest jeweils ein/e Vertreter/in der genannten Theorie-Diskurse in den vergangenen Jahren in der Galerie 5020 seine/ihre Position vorgestellt hat. Dies mag an sich zwar wenig überraschen, dennoch spricht es aber für die Pluralität der Ansätze, die in den verschiedenen Diskurs-Veranstaltungen in der Galerie zu Wort kamen:

Siegfried J. Schmidt, Professor für Medienkultur an der Universität Münster, hat etwa 1998 in der Galerie 5020 prominent seinen *Konstruktivismus* vertreten – und mit ihm die Vorstellung von der Kunst als sich selbst tragendes, sprich: konstruierendes System. Die blinden Flecken des Konstruktivismus wurden anschließend in einer Diskussion, an die ich mich ob ihres hohen intellektuellen Niveaus noch gerne zurückerinnere, zumindest teilweise erhellt.

Systemtheorie und *Semiotik* hat der Luzerner Soziologe David J. Krieger in die Diskussion zur Konstruktivität der Kunst eingebracht – mit Theorie-Bausteinen, die vom Publikum nicht immer ganz geteilt wurden... Wer erinnert sich hier nicht an die These vom "Tisch als sich selbst steuerndem System"!

Als ähnlich abstrakt wie die Systemtheorie Kriegers erwies sich auch die *Distinktionstheorie* des Berliner Soziologen Rodrigo Jokisch, wenngleich er mit seinem Vortrag durchaus Erhellendes zum Verhältnis von Kunst und Technik beitragen konnte.

Aus der Perspektive der *Kritischen Theorie* – oder wie man heute etwas verächtlich sagen würde: der Alt-68er – hat der Medienwissenschaftler Jörg Becker aus

Solingen Polemisches und Kritisches zum Internet vorgetragen und dem allgemeinen Vernetzung-Wahn sein Konzept der Entnetzung entgegen gestellt. Die kontroverse Diskussion seiner Thesen war auch hier garantiert.

Aus der Sicht des *Feminismus* (und nicht nur aus diesem, dazu kommen und kamen immer Spurenelemente v.a. aus Psychoanalyse und Poststrukturalismus) sprach die Kölner Medientheoretikerin Marie-Luise Angerer über (die Konstruktion von Wirklichkeit durch) den Blick. Henry Krips war prominenter Diskutant, und der Theorie-Austausch war so fruchtbar, dass er anschließend in diversen Beisln fortgesetzt wurde (dies mag, wie immer, als Indikator für gelungene Abende gelten).

Die *Postmoderne* durfte nicht fehlen: Auch wenn er selbst mit diesem Label keine allzu große Freude haben dürfte, so versuchte sich der Berner Kulturphilosoph Gerhard Johann Lischka doch in einer alternativen, aber auch kontingenten Archäologie der kulturellen und medialen Evolution – sprichwörtlich von der Höhlenmalerei bis zur Virtual Reality.

Fast schon 'legendär' auch die Erinnerung an den Multimedia-Vortrag der kanadischen Cyber-Gurus Arthur und Marilouise Kroker. Man muss die beiden einfach mal gesehen haben, sonst glaubt man nicht die radikale Ambivalenz, die in ihren Shows bzw. Lectures liegt: Hier herbe Zivilisations- und Techno-Kritik (bezeichnenderweise auch der Titel der Salzburger Show: "Digital Delirium: Slow Suicide in the Wires") in bester Post-McLuhan'scher und Prä-Postman'scher Manier, da lustvoll-verspieltes eigenes Eintauchen in die Möglichkeiten der Technologisierung im Allgemeinen und der Computerisierung und Virtualisierung im Besonderen.

Meine persönliche Lieblingsver-

anstaltung (und ich schreibe das, ohne die anderen eingeladenen Denker und Denkerinnen beleidigen zu wollen; die Wertung ist hier sehr subjektiv und hängt auch stark mit eigenen Forschungsinteressen zusammen) war ein Diskurs-Abend zu "Geist, Wille und Wahn in der Informationsgesellschaft" gemeinsam mit Peter A. Bruck und Josef Mitterer (Bruck hatte dafür den Titel "Interlog" vorgeschlagen). Während der Salzburger Medienwissenschaftler Peter A. Bruck eine wahrlich metaphysische Theorie der Informationsknappheit entwarf (die vom lieben Gott bis zum ewigen Kampf um die Wahrheit reichte), dekonstruierte der Klagenfurter Philosoph Josef Mitterer im Rahmen seiner *non-dualistischen* Perspektive genau letztere: Seine herbe Kritik an der klassischen Philosophie, ihren unhinterfragten Dualismen wie etwa von Sprache und Wirklichkeit, seine Absagen an Wahrheit und Objektivität stimmten nicht gerade optimistisch. Wie sagte ein Diskussionsteilnehmer so schön nach der Debatte: "Wenn Mitterer recht hat, kann man sich gleich umbringen."

Wir sollten dies jedoch *so far* nicht tun und uns vielmehr freuen, dass die Galerie 5020 auch in den nächsten zehn Jahren, also *from now on* ein produktiver Ort der Auseinandersetzung über mitunter konfligierende wissenschaftliche Diskurse bleiben wird.

Abschließend mein Dank an Hildegard Fraueneder, Gottfried Goiginger und Karin Pernegger für die Ermöglichung und interessierte Begleitung der im Text erwähnten und von mir (mit-)organisierten Veranstaltungen.

Der Autor Dr. Stefan Weber <cyberwriter@utanet.at> ist Medienwis-senschaftler aus Salzburg.

Just, what is it

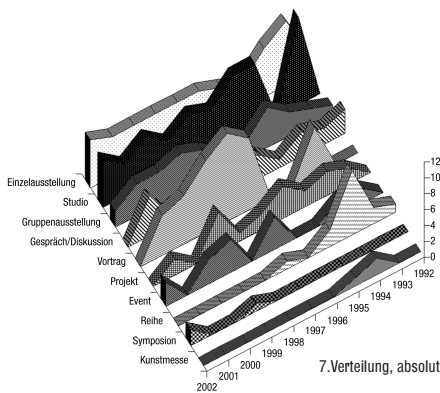
HILDEGARD FRAUENEDER

Der *Job* der Geschäftsführung der Galerie 5020 ist weder besonders einträglich noch ist er überreich mit symbolischem Kapital ausgestattet. Aber er hat mit Verantwortung und Engagement zu tun, die mit den eigenen kunst- und kulturpolitischen Interessen in einer sehr offenen Weise gekoppelt werden können. Allerdings nicht immer und nicht immer auf einfache Weise. Finanzprobleme standen wohl von Beginn an engagierten Projekten im Wege oder erhöhten unverhältnismäßig den persönlichen Aufwand. Auch dieses Jubiläum. Nicht nur, dass es sich dem Alltagsablauf mit aller Macht in die Quere stellt, auch weil es darüber hinaus auffordert, über das Beteiligtsein und das ‚Wie‘ der eigenen Verstrickungen nachzudenken. Dieses mehr oder weniger private Reflektieren allerdings in eine Erzählform zu gießen, die kein Bekenntnis und schon gar nicht ein Geständnis sein soll, konnte und wollte nicht gelingen. Nur die Jahre zuvor lassen sich wirklich erzählen; der Rest ist Einschätzung, nicht mehr und nicht weniger.

Von der Gründung der 5020 an war ich eine regelmäßige Besucherin der Galerie und im Besonderen war es die Bibliothek, die mich zumeist an Vormittagen anlockte. Sicher, auch anderswo wären etliche der Bücher, weniger zwar die internationalen Kunstzeitschriften, zu lesen gewesen, aber nirgendwo herrschte eine vergleichbare Atmosphäre. In dieser Hinsicht war mir die 5020 ein unkomplizierter und oftmals ein ebenso charmanter wie auch chaotischer Ort, an dem Stille ebenso wie quirlige Foren des Austausches zu haben waren. Ich konnte mich wohl fühlen, konnte gehen, mich distanzieren, etwas für gelungen oder misslungen erachten und vor allem: ich konnte vieles schlichtweg ignorieren. Hier zu arbeiten veränderte Alles.

Doch nie in der Geschichte der Institution war diese von einer einzelnen Person bestimmt worden. Paradigmatisch steht die 5020 für einen Ort, der kein gegebener ist, als vielmehr einer, der sich über die Handlungen und Haltungen der involvierten Personen, ihren Kompetenzen und Interessen, sich jeweils neu und anders herstellt. Mir sind aus den ersten Jahren zusammen mit Gottfried Goiginger vor allem jene an uns herangetragenen Erwartungen

in Erinnerung, die in erster Linie das einforderten, was in den Gründungsjahren in Aussicht gestellt worden war: eine bessere Vermarktung, eine bessere Vermittlung vor allem an internationale Institutionen und eine Verbesserung und Forcierung der „Kunst am Bau“. Die Argumentationen bei der Zuschreibung bestimmter Aufgaben folgten dabei zumeist der Festschreibung des einmal „Gemachten“. Dennoch, die Annahmen über vermeintliche oder die Artikulation tatsächlicher Bedürfnisse von KünstlerInnen haben viele Diskussionsforen der letzten Jahre bestimmt, von denen das KünstlerInnensymposium „ökodrom“ (der Veranstaltungsbeitrag der 5020 zu den städtischen Feierlichkeiten anlässlich des Jahrhundertwechfels) die intensivste Auseinandersetzung mit diesen Fragen brachte, aber auch die Vortragsreihen, allen voran die von Wolfgang Zinggl als Bundeskurator weitgehend finanzierte österreichweite Vortragstour „Spielregeln der Kunst“. Diese Debatten über Produktions-, Rezeptions- und Distributionsbedingungen zeitgenössischer Kunst sehe ich nicht lediglich als Ergänzung zum Ausstellungsprogramm, denn als solche könnten sie – wie jetzt angesichts des eingeschränkten Budgetrahmens – auch ausgesetzt werden, ohne dass das Profil

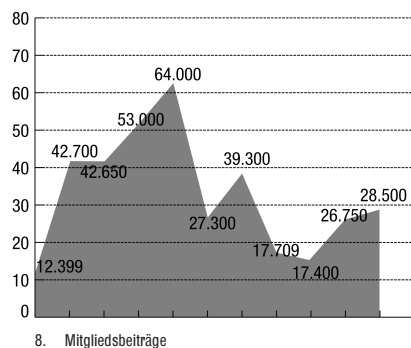


und das Eigenverständnis der Institution Schaden nehmen würde. Sie sind wesentlicher Bestandteil des Kunstbetriebes selber und müssten eher forciert denn marginalisiert werden, vor allem in dieser Stadt, die über kein so breit gefächertes Angebot wie beispielsweise Wien verfügt.

Sukzessive wurden in den vergangenen Jahren Schwerpunkte verlagert, die z. T. auch massive Einsprüche hervorriefen, oder, wie das Abgehen von einem ursprünglichen Galerieverständnis auch die Risiken erhöhte, da selbst der ökonomische Nutzen für die ausstellenden KünstlerInnen wegfiel, was auch in den kulturpolitischen Argumentationen eine nicht unerhebliche Rolle spielt(e), da auf der Einnahmenseite zumeist nur eine lächerlich kleine Summe verbucht werden kann. Der sich vor allem in

den vergangenen 5 Jahren herausgebildete Schwerpunkt auf die Produktionsunterstützung, sei es in Bezug auf Ausstellungen oder in Bezug auf unsere (technischen) Serviceeinrichtungen, macht deutlich, dass die gesellschaftliche Aufgabe einer Institution nicht nur von Kompetenzen oder Vorlieben der Beteiligten abhängt, sondern auch von äußeren Rahmenbedingungen und allgemeinen Veränderungen in der Kulturpolitik.

Dadurch unterscheidet sich die 5020 allerdings noch nicht von einigen anderen Institutionen. Das tut sie vor allem über die nicht festgeschriebenen Strukturen, die ihr eine schnelle Reaktionsfähigkeit auf aktuelle Entwicklungen erlauben, und über die Kleinheit, die ihr zugesteht, Experimentierfeld mit all der damit einhergehenden Unvorhersehbarkeit zu sein. Nicht jede Veranstaltung muss von internationalem Profil sein, muss in diverse Viten Eingang finden. Das nimmt einiges an Druck weg, führt aber auch zu höchst eigentümlichen Wahrnehmungen, vor allem seitens der Kunstkritik und zu einer seltsamen Verdoppelung des Experiments nach dem Motto: „in die 5020 schick ich meine Praktikanten, die als Noch-Nicht-JournalistInnen über Noch-Nicht-KünstlerInnen berichten können.“



Wir alle sind „Noch-Nicht“, ob bewusst oder unfreiwillig, ob Künstlerstar oder Museumsdirektorin. Aber wir hier sind heute ein Team, das manchmal ruhig und einzig agiert, manchmal laut streitfähig und auseinandersetzungswillig Nächte durchdiskutiert. Das Team sind die MitarbeiterInnen, von denen zwar die Mehrzahl nur geringfügig beschäftigt ist, und es sind die Vorstandsmitglieder, die nicht nur die eigentliche Verantwortung über den Verein tragen, sondern vor allem vielfältige Erfahrung, neue Ideen und Wissen über den gegenwärtigen Ausstellungsbetrieb einbringen, und vor allem: motivieren!

So gesehen ist der *Job* der Geschäftsführung eines sicher nicht, nämlich eintönig; und vor allem: es ist kein Job.



impressum

Hg.: Galerie 5020. Verein IG bildender KünstlerInnen Salzburgs
Sigmund Haffner Gasse 12/1 A – 5020 Salzburg
Red.: Hildegard Fraueneder, Erik Hable, Sabine Wurmshuber
Grafiken und Layout: Erik Hable Druck: Konrad Winter
T 0043 (0)662 848817 F 0043 (0)662 848817 11
galerie5020@aon.at www.galerie5020.at



unterstützt von ERSTE-Salzburger Sparkasse-Kulturfonds

