

Nina Schedlmayer
 „Dieses viele Holz im Innenraum, das hat ja auch etwas Künstliches“

Nina Schedlmayer
 "There's something artificial about all this wood indoors."

Urs Twellmanns künstlerische Praxis ähnelt in vielen Aspekten jener der frühen Land Art: Er arbeitet fast ausschließlich mit Holz, das er meist vor Ort mit Hilfe einer Kettensäge zu Skulpturen transformiert – diese lässt er dann, dokumentiert auf Fotografien, dort zurück. Die Ideen dafür entwickelt er in seinem Atelier, das er selbst eher als Labor denn als geheimnisvollen Ort künstlerischer Produktion sieht. Die halbe Welt hat Twellmann bereist für seine Arbeiten, die häufig in der Landschaft ebenso bald wieder verschwinden, wie sie entstanden sind.¹ In dieser Hinsicht schließt er an frühe Werke von Robert Smithson oder Michael Heizer an. Auch wenn sich Twellmann, wie er betont, der Land Art nicht wirklich verwandt fühlt, so teilt er mit ihr in diesen Arbeiten den Aspekt des Ephemeren, des für ein herkömmliches Kunstpublikum Nicht-Sichtbaren.²

Die Arbeit für den Kunstraum Dornbirn ist für Twellmann eine Premiere: Noch nie zuvor hat er eigens für einen Innenraum eine Installation gebaut. In seinem *Forstrevier 3* hat der Künstler 45 Festmeter Holz verarbeitet, ein Material, das im Kunstbetrieb des 21. Jahrhunderts unkonventioneller erscheint als reines PVC. „Die Skulptur der Moderne“, heißt es im *Lexikon des künstlerischen Materials*, „hatte die Assoziation an den natürlichen Ursprung des Holzes, den Baum, weitgehend getilgt. Joseph Beuys führte ihn wieder ein, in seinem abgetöteten und zu heilenden Zustand und als reale Pflanze [...]. Insofern ist die Rückbesinnung auf den lebendigen Ursprung [...] allegorisch für die wichtigste Tendenz der künstlerischen Holzverarbeitung in der Nachkriegszeit zu nehmen.“³ Twellmanns Ansatz ist jedoch weit von eskapistischer Naturverherrlichung entfernt. Eher geht es ihm um das Erforschen des Materials, das manchmal spielerische Züge annimmt. So war auch die Entwicklung der Installation für Dornbirn ein Spiel von Trial and Error. Die Präsentation von Naturstoffen steht im 20. Jahrhundert in einer gewissen Tradition. Robert Smithson etwa definierte die von abgelegenen Orten mitgebrachten Naturspolien, die er für seine Installationen verwendete, als „Nicht-Orte“. Er brachte das reflexive Potenzial, das bei einem solchen Vorgehen entsteht, folgendermaßen auf den Punkt: „Womit man an einem Nicht-Ort wirklich konfrontiert wird, ist die Abwesenheit des Ortes. Das heißt, es ist eine Verkleinerung, keine Vergrößerung des Maßstabes. Man ist mit einer sehr massigen, schweren Abwesenheit konfrontiert [...] Es gibt eine Dialektik zwischen innen und außen, geschlossen und offen, Zentrum und Peripherie. Es geht immer weiter und mutiert ständig in diese endlose Dopplung, so daß ein Nicht-Ort als Spiegel fungiert und der Ort als Reflexion.“⁴ Twellmanns

Urs Twellmann's artistic praxis is in many respects similar to that of early Land Art: he works almost exclusively in wood, which he mostly transforms into sculptures on site with a chain saw; the finished products are then documented on photographs and simply left behind. The ideas behind all this he develops in his atelier, which he sees more as a laboratory than as a secret locality for artistic production. Twellmann has traveled halfway round the globe to accomplish his works that often vanish just as quickly into the landscape as they emerge from it.¹ In this regard he falls in line with early works by Robert Smithson or Michael Heizer. Even if Twellmann stresses the fact that he does not really feel related to Land Art, he does share with it the aspect of the ephemeral in his works, invisible to a conventional art public.²

The work at Kunstraum Dornbirn is for Twellmann a first: he has never before built an installation for an interior space. In his *Forstrevier 3* (forest district 3), the artist worked up 45 solid cubic meters of timber, which in the art business of the 21st century is more unconventional than pure PVC. "Sculpture in modern times," as it says in the *Dictionary of Art Materials*, "has chiefly done away with any association with the natural origin of wood, the tree. Joseph Beuys introduced it again, in its felled and healing state and as an actual plant [...]. From this point of view, the reversion to its living origin [...] is to be seen allegorically as the most important tendency of working wood into artworks in the postwar era."³ Twellmann's starting point is, however, far removed from any escapist glorification of nature. More important to him is the exploration of the material itself, which sometimes takes on playful features. Thus the way the installation for Dornbirn developed was a game of trial and error. In the 20th century, the presentation of natural material stands in line with a certain tradition. Robert Smithson, for instance, called the indoor installations "non-sites" that consisted of the natural "spoils" that he brought with him from afar. He came to the point as far as the reflective potential goes that comes into being through such a procedure: "What you are really confronted with in a nonsite is the absence of the site. It is a contraction rather than an expansion of scale. One is confronted with a very ponderous, weighty absence. [...] There is this dialectic between inner and outer, closed and open, center and peripheral. It just goes on constantly permuting itself into this endless doubling, so that you have the nonsite functioning as a mirror and the site functioning as a reflection."⁴ In its material profusion and owing to the intensive smell of wood, Twellmann's installation has a greater physical presence than the objects from Land Art or Arte Povera do in an institutionalized space. With this the auratic empowerment of institutions, which necessarily first makes "art" recognizable as such, is negated.⁵

Installation hat in ihrer Materialfülle und aufgrund des intensiven Holzgeruchs eine höhere physische Präsenz als die Objekte der Land Art oder der Arte Povera im institutionalisierten Raum. Damit wird die auratische Aufladung von Institutionen, die notwendigerweise etwas als „Kunst“ erst kenntlich macht⁵, aufgebohen – auch der Titel *Forstrevier 3* (der anschließt an die zwei Dornbirner Forstreviere) trägt dazu bei: Der Raum wird zumindest ansatzweise in eine Realität geholt, die außerhalb der Kunst existiert. Damit unterscheidet sich Twellmanns Installation von den oft slicken Inszenierungen eines Smithson oder eines Giuseppe Penone, die das Kunstwerk erst recht wieder unberührbar machen.

Im folgenden Gespräch erläutert Twellmann seine Arbeitsweise und seinen Umgang mit der für ihn ungewöhnlichen Situation im Kunstraum Dornbirn.

Nina Schedlmayer: Du arbeitest üblicherweise im Außenraum, lässt dort deine Skulpturen häufig zurück. Nun hastest du es erstmals mit einem relativ großen Innenraum zu tun. Wie bist du an die Installation im Kunstraum Dornbirn herangegangen?

Urs Twellmann: Ursprünglich war das Thema für mich, die Halle zu füllen. Die ist aber 14 Meter hoch. Die Künstler, die hier eingeladen werden, machen sonst eher Bodeninstallationen. Mir war klar, dass ich die Höhe nutzen würde. Wir konnten hier auch die Laufkatze und die Seilzüge benutzen, um Dinge hoch-zuhieven.

Ni.S.: Was die Arbeiten in der Ausstellung verbindet, ist, dass sie alle Gleichgewicht ausloten: Die Türme in der Installation im vorderen Bereich des Kunstraums etwa hast du schräg gestellt. Sonst stehen deine Türme immer gerade. War das von vornherein so geplant?

U. T.: Dass sie schräg stehen, ergab sich dann eigentlich aus der räumlichen Situation. Ich konnte kein Objekt da hinstellen, das so hoch wie der ganze Raum ist. Da bleibt nur, etwas so schweben zu lassen, um die Höhe zu nutzen. Die Konstruktion, die es hält, hat so einen skizzenhaften Aspekt: Die Äste sind wie Linien. Die Elemente an sich sind im Grunde nach innen gedrehte Bäume: Das ist ein geviertelter Stamm, den ich nach innen gestülpt habe.

Ni. S.: Wie eine Negativform.

U. T.: Das Ganze ist ein künstliches Forstrevier. Ursprünglich war das hier eine Montagehalle. Es ist schon was anderes,

Even the title *Forstrevier 3* (in association with the two Dornbirn forest districts) contributes to this: the room is, at least rudimentarily, drawn into a reality that exists outside of art. In this way Twellmann's installation differs from the often slick staging of a Smithson or a Giuseppe Penone, which again, and more than ever, makes the artwork untouchable.

In the following conversation, Twellmann explains the way he works and how he coped with the, for him, unusual situation at Kunstraum Dornbirn.

Nina Schedlmayer: You ordinarily work outdoors and frequently just leave your sculptures behind there. Now for the first time you have a relatively large interior at your disposal. How did you approach the installation at Kunstraum Dornbirn?

Urs Twellmann: Originally my objective was to fill the hall. But it is over 14 meters high. The artists who are otherwise invited here tend to do floor installations. It was clear to me that I would use the height. We were able to use a crane trolley and rope hoists to heave things up.

Ni.S.: What links the works in the exhibition is the fact that they all explore the state of equilibrium: in the installation you set the towers in the room's foreground at a tilt. Towers otherwise always stand erect. Was that planned from the start?

U.T.: The fact that they are set diagonally was indeed a reaction to the spatial situation. I couldn't set up any object that reached as high as the ceiling. All that remained was to allow something to be in suspension and so make use of the height. The construction that holds it up has a sketchy look: the branches are like lines. The elements in themselves are basically inward-turned trees: it's a quartered trunk that I have turned inside out.

Ni. S.: Like a negative form.

U.T.: The whole is an artificial forest district. This space was originally an assembly hangar. It is quite different from working in a gallery. You can drive a truck or a crane trolley right in. This hangar would make me a dream of a studio. On the top floor I would build an apartment from where I could look down every evening onto my day's work.

Ni.S.: The fact that balance and equilibrium play a role: is that something new in your work?

U. T.: No, because I have also worked with wind and things that move. It has actually been a theme of my work for a long time.

hier zu arbeiten als in einer Galerie. Man kann mit einem LKW oder Kranwagen hineinfahren. Der Raum wäre ein Traumatelier für mich. Im obersten Stock da würde ich noch die Wohnung einbauen, von der aus ich abends aufs Tagewerk hinunterschauen könnte.

Ni.S.: Dass Balance und Gleichgewicht eine Rolle spielen: Ist das etwas Neues in deiner Arbeit?

U. T.: Nein, ich habe auch mit Wind gearbeitet und Dingen, die sich bewegen. Eigentlich ist das schon lange ein Thema meiner Arbeit.

Ni. S.: Es schwingt aber auch ein Moment der Gefahr mit.

U. T.: Das empfinde ich auch so. Ich weiß nicht, ob das mehr mich oder die Besucher betrifft – wahrscheinlich mehr die Besucher. Dieses Potential des Riskanten wird spürbar, wenn etwas schräg steht. Das hat es nicht, wenn es am Boden liegt. Es war mir aber nicht wirklich ein Anliegen, Gefahr darzustellen. Eigentlich war mehr das Thema, einzelne Elemente und das Skizzenhafte zu mischen. Es war jedoch eine ziemliche Turnerei. Aber das sind wir ja seit unserer Kindheit gewohnt, da sind wir viel geklettert und auf Bäumen herumgehungen. Vielleicht ist das ja auch der Ursprung des Bildhauens mit Holz. Die Treppe, die über die Holzwand führt, ist schon an der Grenze zur realen Gefahr: Wir lassen aber den Hintereingang offen, dann können die Leute selber entscheiden, ob sie über die Treppe gehen oder den Hintereingang benutzen.

Ni.S.: Wie bist du auf die Idee gekommen, eine Wand aus Baumstämmen schräg in den Raum zu stellen?

U. T.: Das hat zu tun mit dem ersten Erlebnis, das ich hier hatte: Als ich in die Halle kam, da hatte ich das Gefühl, ich hab die Ausstellung schon gesehen – noch bevor ich zur Kassa kam. Mir selbst war es wichtig, dass man nicht gleich alles auf den ersten Blick sieht, darum habe ich dieses hohe Element eingebaut. Aber mir war auch wichtig, dass sich durch den Teil mit den Ästen ein Spiel mit Transparenz ergibt. Es ist erstaunlich, welche Kräfte so ein Ast hat: Das sind ja Tonnen, die auf dieses Element von der Seite her drücken. Dabei wäre wahrscheinlich noch viel mehr Gewicht möglich.

Ni.S.: Wie hat sich der Name der Ausstellung, *Forstrevier 3*, ergeben?

U. T.: Ich wollte sie eigentlich „Fichtenraum“ nennen, weil ja alles voll ist mit Fichten. Aber durch den Titel *Forstrevier 3* wird etwas Künstliches sichtbar, was die bildhauerische Arbeit an sich ja hat – und dieses viele Holz in einem Innenraum, das hat auch was Künstliches.

Ni. S.: But there's a moment of danger that resonates here too.

U. T.: Yes, I am also aware of it. I don't know if that concerns me more or the visitors – probably more the visitors. The potential risk becomes tangible when something stands at a tilt. This is missing when it lies on the floor. But it wasn't really my plan to depict danger. My actual theme was more to fuse single elements with the sketchy. But it involved a lot of acrobatics. But we've been used to that since childhood; we did a lot of climbing and hanging from trees. Maybe that was where my idea of sculpting wood came from. The stairs that lead across the wooden wall are already on the borderline to real danger: we have left the back entrance open; that way people can decide for themselves if they want to take the stairs or use the back entrance.

Ni.S.: How did you get the idea to install a wall of tree branches diagonally into the hall?

U. T.: That had to do with the first experience I had here. When I entered the hall I had the feeling I had already seen the exhibition, even before I got to the front desk. It was important to me that you don't see everything at first sight; that's why I built in this high element. But it was also important to me that the section with tree branches introduces a game of transparency. It is astonishing what forces such a branch has. Those are tons that press sideways against this element. Whereby even a lot more weight would probably be possible.

Ni.S.: How did you think up the name *Forstrevier 3* for the exhibition?

U. T.: I actually wanted to call it "Spruce Room" because it is full of spruces. But the title *Forest District 3* gives it something that is visibly artificial, which sculptural work implies anyway – and there's something artificial about all this wood indoors.

Ni.S.: A twofold paradox: art in an art gallery would be seen as "natural", which would make nature in an art gallery into something artificial. Your work, however, seems to have a stronger physical presence than is otherwise the case with Land Art exhibitions in a museum. It is the first time that you have had such a large interior to play with; what was the biggest different to working outdoors? For the first time you have had to structure a space.

U. T.: I have to do that in any gallery room, though not in these dimensions. Actually I see more parallels than differences: outside I have to take the natural givens into account; inside it is the architectural ones. The light conditions change in the hall just as they do outside. The hall has a life of its own; there are so many impressions here. The floor is in fact the only thing that is in repose. So I filled it so much with stuff that it is just as restless as the hall itself.