



Euro 3,50

Poste Italiane s.p.a.
Spedizione Abbonamento
Postale – 70 %
NE Bolzano

Willy Verginer, *Cecità voluta*, 2007
FOTO Archivio fotografico Mart/C. Baroni

Holz gestern, heute, morgen

Gabriele Lorenzoni

Wie Douglas Davis 1979 schrieb: „Das Problem besteht nicht darin, modern oder konservativ zu sein, sondern darin, beides zugleich zu sein. Neu zu sein bedeutet heute, zugleich alt und neu zu sein.“ Eine der großen Errungenschaften der zeitgenössischen Kunst ist die Bereitschaft, jede Technik, jedes Thema, jedes Instrument und jede Haltung einzubeziehen – in einer allgemeinen Offenheit sowohl gegenüber dem Neuen als auch gegenüber der Tradition. Ausgehend von dieser Annahme könnte man erwarten, dass jede künstlerische Ausdrucksform ganz natürlich ihren Platz in der Komplexität des zeitgenössischen Denkens, der Kunst und der Gesellschaft findet. In Wirklichkeit ist die Situation jedoch eine andere: Einige Medien sind im Laufe der Jahrzehnte an den Rand gedrängt worden und führen heute ein Schattendasein.

Dies geschah wiederholt in Phasen der Vernachlässigung und anschließender Wiederbelebung, etwa in der Keramik, der Mosaik- und Gravurtechnik sowie in der Bildhauerei im Allgemeinen. Dabei darf nicht übersehen werden, dass Arturo Martini, einer der bedeutendsten italienischen Bildhauer seiner Generation, 1943 den Essay *Scultura lingua morta* (Bildhauerei,

eine tote Sprache) veröffentlichte – einen grundlegenden Text zum Verständnis der Krise der Bildhauerei im 20. Jahrhundert und zugleich ihrer möglichen Erneuerung. In diesem Text prangert Martini die Erschöpfung der Bildhauerei als autonome Sprache an, die auf bloße formale Wiederholung reduziert und ihrer Ausdruckskraft beraubt worden sei.

Seine Position, die häufig als endgültige Verurteilung gelesen wird, ist vielmehr als kritische Provokation zu verstehen – gerichtet an eine Bildhauerei, die unfähig war, ihre Beziehung zum Raum, zur Materie und zur menschlichen Erfahrung zu erneuern. Und zweifellos galt die Sprache der Bildhauerei im Allgemeinen als tot, ganz zu schweigen von ihrer populärsten Variante: der Holzbildhauerei. Holz, ein leicht verderbliches Material mit ausgeprägten Farb- und Geruchseigenschaften sowie einer tiefen Verbindung zum außerstädtischen Kontext, scheint weit davon entfernt zu sein, sich auf die Gegenwart einzulassen.

Seit prähistorischen Zeiten wurde Holz auf allen von Menschen besiedelten Kontinenten nicht nur für den Bau von Werkzeugen und Behausungen verwendet, sondern auch für die Herstellung von Objekten mit

Inhalt

- Über die historischen Wurzeln und die Entfaltung der Bildhauerei in Gröden referiert **Paulina Moroder**. 4
- Doris Ghetta** führt seit gut einem Jahrzehnt eine Galerie für Zeitgenössische Kunst in St. Ulrich und kennt den „Grödner Weg“. 5
- Bruno Walpoth** erläutert die Entwicklung der Grödner Bildhauerei – von der Tradition hin zur zeitgenössischen Skulptur. 6
- Ivo Piazza** beleuchtet die Rolle und Bedeutung der Kunst in und für Gröden. 10
- Christof Habres** analysiert Kunstinitiativen zwischen Provinz und Internationalität. 13
- CURATORS PAGE: Das Werk von **Judith Neunhäuserer** hat sich **Lisa Britzger** angesehen. 14
- Serena Ciechi** bewohnt die Rubrik SAAVANNEN der *Südtiroler Autorinnen- und Autoren Vereinigung*. 15
- Den literarischen Blick lenkt **Lydia Zimmer** raus aus den Alpen – nach Iran, Afghanistan und Oman. 16

GALERIE

Mit **Valeria Stuflesser** präsentiert die GALERIE eine junge Bildhauerin aus Gröden.

Der Grödnertag: eine Frage der Perspektive

Gröden ist kein idyllischer Sonderfall – sondern ein kulturgeschichtlich gewachsenes Freiluftlabor in den Dolomiten. Seit über 300 Jahren prägt die Kunstschnitztradition, insbesondere in der sakralen Kunst, das Selbstverständnis des Tales. Doch was einst Handwerk war, ist Teil eines internationalen Kunstdiskurses geworden. Rund zwei Dutzend Künstler*innen aus diesem kleinen Alpental sind heute in renommierten Galerien weltweit vertreten. Das ist kein folkloristischer Zufall – aber auch kein strategisch durchinszeniertes Erfolgsmodell. Im Gespräch mit Bildhauern wie Bruno Walpoth und Ivo Piazza stellt *Kulturelemente* die Frage: Wie stark ist die individuelle künstlerische Position, wenn sie sich in einem starken kollektiven Umfeld entwickelt? Entsteht Qualität nicht trotz, sondern durch Dichte? Besteht dort, wo viele ernstzunehmende Positionen nebeneinander bestehen, kein provinzieller Schulterschluss, sondern produktive Reibung? Ein Wettbewerb, der antreibt, ohne Ellbogenprinzip? Der „Grödnertag“ wurde offenbar nicht bewusst konzipiert. Vielleicht gibt es ihn gar nicht, so wie der *Trois Païan*, der Grödnertag „Weg der Heiden“, ein Wanderweg ist, der nichts mit Ungläubigen zu tun hat. Die aktuellen künstlerischen Positionen sind aus einer langen Tradition handwerklicher Präzision erwachsen, aus generationsübergreifender Praxis, aus institutionellen Strukturen wie UNIKA – und aus dem Selbstverständnis, gemeinsame Fragen der Gegenwart zu stellen. Ein regionales Fundament, das internationale Anschlussfähigkeit ermöglicht. Doch jede Erfolgsgeschichte birgt Gefahren. Wie bleibt ein künstlerisches Ökosystem beweglich, ohne zur Marke zu erstarren? Und wie behauptet sich ein alpines Zentrum zeitgenössischer Kunst in einem globalisierten Markt? Die Zukunft der Kunst in und aus Gröden wird nicht zuletzt davon abhängen, ob es den kreativen Köpfen dieses Tales gelingt, den künstlerischen Dialog in die neue Zeit zu tragen.

Haimo Perkmann

 AUTONOME PROVINZ BOZEN SÜDTIROL PROVINCIA AUTONOMA DI BOLZANO ALTO ADIGE	
HERAUSGEBER	Distel-Vereinigung
ERSCHEINUNGSSORT	Bozen
PRÄSIDENT	Johannes Andresen
VORSTAND	Peter Paul Brugger, Martin Hanni, Bernhard Nussbaumer, Reinhold Perkmann, Roger Pycha
KOORDINATION	Hannes Egger, Haimo Perkmann
VERANSTALTUNGEN	
PRESSERECHTLICH	
VERANTWORTLICH	Karl Gudauner
FINANZGEBARUNG	Thomas Zozin
SEKRETARIAT	Hannes Egger I – 39100 Bozen, Silbergasse 15 Tel +39 0471 977 468 Fax +39 0471 940 718 info@kulturelemente.org www.kulturelemente.org
GRAFIK & SATZ	Barbara Pixner
DRUCK	Fotolito Varesco, Auer
LEKTORAT	Annabel Herkströter
BEZUGSPREISE	Inland Euro 3,50, Ausland Euro 4,00
ABONNEMENT	Inland Euro 22,00, Ausland Euro 29,00
BANKVERBINDUNGEN	Südtiroler Landessparkasse Bozen IBAN IT30 F060 4511 6010 0000 1521 300 Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Südtiroler Landesregierung, Abteilung Deutsche Kultur
Die <i>kulturelemente</i> sind eingetragen beim Landesgericht Bozen unter der Nr. 1/81. Alle Rechte sind bei den Autorinnen und Autoren. Nachdruck, auch auszugsweise, ist nur mit Genehmigung der Redaktion und Angabe der Bezugsquelle erlaubt.	

sakralem, religiösem oder apotropäischem Wert. Aufgrund seiner hohen Vergänglichkeit hat es jedoch nur wenige archäologische Spuren hinterlassen. Im Laufe der Jahrhunderte haben sich alle künstlerischen Praktiken sowohl konzeptionell als auch hinsichtlich ihrer materiellen Ergebnisse weiterentwickelt und verändert. Während es der Malerei in der allgemeinen Wahrnehmung gelingt, sich kontinuierlich neu zu definieren und ihren ontologischen wie formalen Status zu überwinden, scheint die Holzskulptur hingegen zu einer fossilen Technik erstarrt zu sein, die am Rand der großen Geschichte der westlichen Kunst steht.

Holz wurde überwiegend als Baumaterial oder als Werkstoff für liturgische und devotionale Gegenstände betrachtet und ist Opfer eines tief verwurzelten Vorurteils geworden, das es historisch zu einer kostengünstigen Alternative zu edleren Materialien oder zu einem temporären Ersatz für kleinformatige Produktionen degradierte.

Die beiden zentralen Begriffe der Interpretationsfrage im Zusammenhang mit der Holzskulptur treten somit deutlich hervor: Tradition und Aktualität. Während ers-



tere reichlich vorhanden ist und den roten Faden der Geschichte der Holzschnitzerei bildet, muss letztere erst noch bewiesen oder – je nach Perspektive – erobert werden. Das ehrgeizige Ziel, die Tür zur Aktualität zu öffnen, lässt sich präziser fassen, wenn wir aus dem deutschen Sprachgebrauch das Adjektiv „zeitgemäß“ heranziehen, das Dinge bezeichnet, die im Einklang mit ihrer Zeit stehen, der Gegenwart angemessen sind und eine radikalere Bedeutung tragen als der entsprechende italienische Begriff.

Die Holzschnitzerei ist eine handwerkliche Tätigkeit, die einen erheblichen körperlichen Einsatz erfordert und äußerste Geschicklichkeit sowie Disziplin verlangt. Tradition bedeutet in diesem Zusammenhang die Weitergabe von Fähigkeiten im Rahmen eines generationsübergreifenden Dialogs: Technisches Wissen wird vom Meister an den Schüler vermittelt. Zum Träger dieses Wissens wird die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Material und den Werkzeugen. Im Laufe der Zeit ermöglicht die empirische Erfahrung dem Schüler, präzise zu bestimmen, welches Holz und welcher Stamm am besten geeignet sind, um die sensible Phase des Entwurfs und anschließend die Ausarbeitung der Details sicher zu bewältigen – stets der Maserung folgend, um Rissbildungen so weit wie möglich zu vermeiden. Doch Tradition allein genügt nicht. Wer sich darauf beschränkt, gehört zum Kreis der Holzschnitzer*innen: ein edler und sehr alter Beruf, dessen Daseinsberechtigung traditionell mit der Herstellung von Möbeln, Gebrauchs-



Peter Senoner, LEM, STITCH, MONOMON, 2000/2005
Bruno Walpoth, Mateo, 2011
FOTO Archivio fotografico Mart/C. Baroni

gegenständen und Skulpturen mit festen ikonografischen Merkmalen verbunden ist. Insbesondere seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann das Handwerk derart an Bedeutung, dass die künstlerische Holzschnitzerei zunehmend in den Hintergrund trat. Dies geschah im Zuge einer Reihe von Phänomenen, darunter der moderne Tourismus, der zur Blüte der seriellen Produktion von *souvenirs de voyage* führte, die Stärkung der Spielzeugindustrie sowie die weitreichende Ausdehnung der Handelsnetze im Bereich der Altar- und Sakralskulpturen. Der Tourismus ist ein Phänomen, das bestimmte geografische Regionen besonders betrifft, darunter die Dolomiten, in denen die Holzschnitzerei dank der Weitergabe handwerklicher Fähigkeiten – typisch für das System familiengeführter Werkstätten – sowie einer reichlichen Verfügbarkeit des Rohmaterials selbst die Geschmacksveränderungen des 18. Jahrhunderts überdauert hatte. Auf diese Weise konnte sich das Grödnertal im Laufe des 19. Jahrhunderts mit seinen Schnitzschulen und Werkstätten auf europäischer Ebene etablieren.

Das Handwerk gewann dabei eine derartige Dominanz, dass künstlerische Praktiken so weit an den Rand gedrängt wurden, dass sie vielfach zum abendlichen Zeitvertreib professioneller Handwerker*innen degradiert waren. Diese Dynamik setzte sich bis nach dem Zweiten Weltkrieg fort und erreichte mit der Verbreitung mechanischer Reproduktionsverfahren, insbesondere des Pantografen, ihren Höhepunkt.

Zunächst zaghaft, getragen von der Arbeit einzelner Vorreiter, dann zunehmend konsequent, hat das künstlerische Experimentieren in den vergangenen fünfzig Jahren gegenüber der handwerklichen Tradition wieder an Bedeutung gewonnen. Obwohl es quantitativ eine Nischenproduktion geblieben ist, wurde es für eine wachsende Zahl von Künstler*innen erneut zur einzigen beruflichen Grundlage und entwickelte sich mit Beginn des neuen Jahrtausends zu einem nicht mehr aufzuhaltenden Phänomen.

Doch worin besteht die mühsam errungene Leistung dieser kleinen Gruppe von Künstler*innen, die sich täglich der Holzbildhauerei widmen? Was unterscheidet ein handwerkliches Objekt von hoher technischer Qualität, das aus einer gefestigten Tradition hervorgeht, von einem Kunstwerk, das zeitgemäß ist, der Gegenwart entspricht und als originäres Ergebnis eines kreativen Prozesses verstanden werden kann? Aus konzeptioneller – und kuratorischer – Perspektive ist diese Trennung eindeutig: Sie beruht auf einem intellektuellen Bruch, einer abstrakten geistigen Anstrengung, einer Verdichtung von Genialität, Talent und Sensibilität.

Dieses Merkmal lässt sich präzise mit dem von Harold Rosenberg geprägten Begriff der „Tradition des Neuen“ beschreiben. Dieses Oxymoron, ursprünglich für einen anderen kulturellen und künstlerischen Kontext entwickelt, lässt sich auf die Holzskulptur übertragen. Um als zeitgenössisches Ausdrucksmittel anerkannt zu werden, darf sie ihre Verbindung zur Vergangenheit – verstanden als Träger technischen Wissens – nicht verlieren, muss zugleich jedoch den Blick nach vorn richten: auf die sozialen, ästhetischen, wirtschaftlichen und politischen Spannungen der Gegenwart und der Zukunft. Hilfreich ist hier das Bild von Matei Călinescu, der in seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff der Moderne zwei mythologische Figuren miteinander verknüpft: Janus und Proteus. Er entwirft das Bild eines viergesichtigen Janus, der zugleich in Vergangenheit und Zukunft blickt und dabei ständig bestrebt ist, sich zu verwandeln und seine Identität in permanenter Vielfalt zu finden. Dies ist die Arbeit des Holzbildhauers: die Gegenwart mithilfe der Grammatik einer fernen Vergangenheit zu interpretieren.

Wenn dies die Spielregeln sind, kann das Spielfeld nur die Figuration sein. Hier kulminiert der Konflikt zwischen Tradition und Aktualität am deutlichsten. Rosalind Krauss schließt die figurative Skulptur sogar explizit aus ihrer Untersuchung der zeitgenössischen Bildhauerei aus. Dabei entstand die Bildhauerei in frühester Zeit in enger Verbindung mit der Figuration; insbesondere die Holzbildhauerei lebt diese Beziehung bis heute in intensiver Weise weiter, da sie mit einem organischen Material arbeitet. Wie Paolo Portoghesi feststellt: „In seiner dreigliedrigen Ausdehnung – Wurzel, Stamm und Krone – ist der Baum das Äquivalent des auf das Wesentliche reduzierten menschlichen Körpers.“

Damit ist der Rahmen abgesteckt: Wir verfügen über eine starke und tief verwurzelte Tradition, gespeist aus technischem Wissen, einer etablierten Schule und historischem Bewusstsein. Gleichzeitig besteht das Streben nach Zeitgemäßheit, nach Grenzüberschreitung und nach einem hohen künstlerischen Anspruch. Hinzu kommen ein konkreter Ort und Menschen, die bereit sind, ein ambitioniertes Unterfangen zu wagen. Und schließlich gibt es einen Pionier, der auch nach über einem Jahrhundert noch wirkt: Adolf Vallazza. In den 1950er Jahren war er der Erste, der den Mut hatte, einen gut funktionierenden Handwerksbetrieb zu schließen, um seinen Traum zu verwirklichen, ausschließlich von der Kunst zu leben. Der entscheidende Wendepunkt seines Schaffens liegt in der Begegnung mit altem Holz, das zum unverwechselbaren Markenzeichen seiner Werke wurde. Vallazza bereitete den Boden, auf dem das Talent der

beiden folgenden Generationen gedeihen konnte – sichtbar in den Arbeiten von Aron Demetz, Gehard Demetz, Peter Demetz, Arnold Holzknicht, Hubert Kostner, Walter Moroder, Hermann Joseph Runggaldier, Andreas Senoner, Peter Senoner, Christian Verginer, Matthias Verginer, Willy Verginer und Bruno Walpoth.

Über die individuellen Erfolge dieser Künstler hinaus, die sich in zahlreichen internationalen Ausstellungen und einer wachsenden Wertschätzung als Sammlerobjekte manifestieren, markiert ein Ereignis einen echten Wendepunkt: die Präsentation der monumentalen, mit Harz überzogenen Körper von Aron Demetz im Jahr 2009 im italienischen Pavillon der 53. Biennale von Venedig. Diese Präsenz – zugleich persönlich und kollektiv lesbar – bedeutete die Anerkennung sowohl des individuellen künstlerischen Talents als auch der Besonderheit der *Grödnertag Schule* und stellte den Höhepunkt des von Vallazza eingeleiteten Prozesses der Wiederentdeckung dar. Seitdem kann niemand, der sachkundig und redlich argumentiert, die Holzskulptur aus dem Kanon zeitgenössischer Ausdrucksformen ausschließen.

Jenseits traditioneller Ikonografien entwickeln diese Künstler autonome, freie Kosmogonien. Sie interpretieren den menschlichen Körper, die Beziehung zur Architektur und die Entwicklung freier Formen im Raum auf offene und ungebundene Weise. Auch wenn es gelegentliche Annäherungen an abstrakte Paradigmen gibt, unterstreicht die Dominanz der Figuration die Nähe zu einer Tradition, von der man sich zugleich emanzipiert. Auf der einen Seite steht eine herausragende technische Meisterschaft, auf der anderen eine tiefe Sensibilität für zeitgenössische Fragestellungen.

Die aus Holz geschnitzten Körper und Gesichter regen zur Reflexion über Doppelgängertum, Andersartigkeit und Selbstrepräsentation an – zwischen psychologischer Analyse, Ironie und surrealem Spiel, zwischen dramati-



scher Zuspitzung und realistischer Porträthaftigkeit, zwischen fremdartigen Körpern und archaischen Töten. Dabei werden Fragen nach Geschlecht, Identität und den Bedingungen der Figuration selbst aufgeworfen, ebenso wie Themen des Werdens, der Transformation, der Ökologie, der Gegenwart und der Zukunft. Insgesamt zeigen diese Künstler, dass die Holzschnitzkunst aus Gröden nicht nur die von Martini diagnostizierte Krise überwunden hat, sondern heute einen der lebendigsten und komplexesten Bereiche der zeitgenössischen Bildhauerei darstellt. Weit davon entfernt, eine tote Sprache zu sein, erweist sich die Holzschnitzkunst hier als ein Ausdruckssystem von bemerkenswerter Vitalität – fähig, ein seltenes Gleichgewicht zwischen Erinnerung und Experiment, lokaler Verwurzelung und internationaler Offenheit zu bewahren.

Aron Demetz, Uomo Donna, 2007
FOTO Archivio fotografico Mart/C. Baroni

Der Grödner Weg: In Bewegung und zeitlos



Paulina Moroder forscht zu den Grödner Werkstätten und der Spielzeugproduktion des 19. und 20. Jahrhunderts. Als Direktorin des *Museum Gherdëina* hat sie kürzlich die Ausstellungen *Aus Holz wird Spiel – von Gröden in die Welt* und *Werke einer Welt – Grödner Figuren zwischen Selbstbild und Weltblick* eröffnet.

HANNES EGGER Wo liegen die historischen Wurzeln dieser Entwicklung, und warum wurde gerade in Gröden eine so ausgeprägte handwerkliche und künstlerische Kompetenz ausgebildet?

PAULINA MORODER Die Anfänge der Grödner Schnitzkunst liegen nicht in einer folkloristischen Winterbeschäftigung, sondern in einer professionellen Bildhauert tradition, die um 1600 einsetzt. Kunsthistorische Forschungen – etwa von Nicolò Rasmo in Zusammenarbeit mit Robert Moroder, von Leo Andergassen, Eugen Trapp und seit kurzem von Josef Nössing – zeigen, dass in St. Ulrich gut ausgebildete Bildhauer tätig waren, mitunter geschult in Brixen, Venedig oder Rom. Besonders die Werkstätten der Vinazer-Dynastie prägten bis ins späte 18. Jahrhundert das sakrale Kunstschaffen in Gröden.

Neben den professionellen Bildhauern entwickelte sich schon früh ein zweiter Strang: ein profanes Schnitzgewerbe, das aus der wirtschaftlichen Notwendigkeit heraus wuchs. Bauern, Handwerker und andere Erwerbstätige nutzten die Wintermonate zur Herstellung von Gebrauchsobjekten, Ornamenten und allerlei Figuren – nicht als „Nebenlinie“, sondern als eigenständige Dynamik neben der Sakralkunst. Der dokumentierte „Streit von 1679“ zwischen professionellen Bildhauern und sogenannten Gelegenheitschnitzern macht diese frühe Spannung – und zugleich die Produktivität dieser doppelten Struktur – besonders anschaulich.

Im späten 18. Jahrhundert, als kirchliche Aufträge insgesamt weniger wurden und sich Märkte verschoben, gewann das profane Kunstgewerbe zusätzlich an Gewicht. Schon um 1800 war Grödner Ware europaweit präsent; Nürnberg wurde auch für die Grödner Händler*innen zur Drehscheibe für den Export von Holzspielzeug, das über England bis nach Übersee gelangte. Gleichzeitig gingen viele angehende junge Grödner Bildhauer ins Ausland, wo sie an Höfen, Akademien oder als Staatskünstler Karriere machten. Wichtig ist dabei auch: Ab etwa 1820 stiegen Frauen vermehrt von der Heimindustrie des Spitzenklöppels auf das Schnitzen von Holzfiguren um und leisteten dadurch einen

zentralen Beitrag zur Weiterentwicklung dieses Kunstgewerbes. Ihre Leistungen sind bis heute noch nicht ausreichend erforscht – und gehören für mich unbedingt zur Geschichte des „Grödner Weges“. Diese Verbindung von lokaler Produktion, internationaler Mobilität und Handel ist bis heute ein Kern der Grödner Erfolgsgeschichte.

Welche Rolle spielten ökonomische und gesellschaftliche Krisen in diesem Prozess?

Ökonomische und gesellschaftliche Krisen hinterließen auch in Gröden deutliche Spuren: die Französische Revolution, die napoleonische Zeit, veränderte Zollpolitiken oder die Weltkriege wirkten sich jeweils unmittelbar auf Produktion, Absatzmärkte und Handelswege aus. Für Produzent*innen, Händler*innen und Verleger*innen bedeutete das immer wieder, gewohnte Strukturen infrage zu stellen. In solchen Phasen waren Neuorientierung und Anpassung gefragt – etwa durch die Erschließung neuer Märkte, die Entwicklung anderer Produktlinien oder veränderte Verkaufsstrategien. Diese Fähigkeit zur flexiblen Reaktion, verbunden mit genauer Marktbeobachtung, scheint meines Erachtens eines der zentralen Erfolgsgeheimnisse der Grödner Kunstproduktion zu sein, gerade im langfristigen Vergleich.

Welche Bedeutung haben Bildungseinrichtungen für diese Entwicklung?

Künstlerische Ausbildung war in Gröden stets ein Schlüssel zur Weiterentwicklung des Kunstgewerbes, besonders in Zeiten des Umbruchs. Bereits die Zeichenschule ab 1820 und die 1872 von Ferdinand Demetz gegründete erste öffentliche Lehrwerkstätte für Bildhauerei schufen die Grundlage für handwerkliche Qualität, Stilbewusstsein und Innovationsfähigkeit. Die heutige *Cademia* besteht – in veränderter Form – weiterhin als wichtiger Bezugspunkt für junge Menschen, die einen kreativen, handwerklich orientierten Weg einschlagen möchten.

Auch private Initiativen wie der Verein *La Vëta* spielen eine zentrale Rolle: Sie fördern Kreativität bereits im Schulalter und stärken das Bewusstsein für das materielle Erbe des Tals. In enger Zusammenarbeit mit dem *Museum Gherdëina* entsteht hier ein fruchtbarer Austausch zwischen Vermittlung, Praxis und historischer Reflexion. Ein sichtbares Beispiel dafür ist die neue Ausstellung zur Grödner Firma *Sevi*, die im Dezember 2025 eröffnet wurde und generationsübergreifend an die kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung des Grödner Holzspielzeugs für das gesamte Tal anknüpft. Darüber hinaus arbeitet das *Museum Gherdëina* kon-

tinuierlich an einer umfassenden Dokumentation der Werke Grödner Künstler*innen seit den Anfängen. Durch Forschung, Ausstellungen und Publikationen trägt das Museum wesentlich zur öffentlichen Wertschätzung eines reichen kulturellen Erbes bei – nicht nur als historische Rückschau, sondern als lebendige Grundlage für heutige und zukünftige künstlerische Entwicklungen.

Schränkt die Ausbildung von Traditionen und Schulen kreative Prozesse nicht auch ein, indem sie Positionen vergleichbar oder gar austauschbar macht? Oder entstehen diese künstlerischen Positionen gerade erst durch Tradition und schulische Prägung?

In Gröden war Tradition nie ein Korsett, sondern ein Resonanzraum. Schulen und Werkstätten formten handwerkliche Sicherheit – was Künstler*innen erst erlaubte, eigene Wege zu gehen. Natürlich hing viel von Lehrern und Meistern ab: von ihrer Offenheit, ihrem Blick für Talente. Nicht jede Laufbahn führte zur „hohen Kunst“, und nicht jede musste es. Zwischen Beruf, Berufung und Markt entstand ein Spannungsfeld, aus dem viele eigenständige Positionen hervorgingen.

Wie wichtig ist das Zusammenspiel verschiedener Institutionen – etwa der *Cademia*, der UNIKA, der *Galerie Ghetta*, des *Museum Gherdëina* u. a. – für die Entwicklung des Wirtschaftszweigs der Kunstproduktion in Gröden in all seinen Facetten?

In einer Zeit, in der Tourismus dominiert und das Kunsthandwerk unter Nachwuchsdruck steht, ist Kooperation entscheidend. *Cademia*, UNIKA, Galerien, Museen und Initiativen wirken gemeinsam an Sichtbarkeit, Wertschätzung und Zukunftsperspektiven. Jede Ausstellung, jede Bildungsinitiative, jedes Gespräch trägt dazu bei, Aufmerksamkeit zu schaffen – und junge Menschen für das Handwerk zu begeistern.

Was ist für dich eine authentische Grödner Kunst?

Wenn ich an authentische Grödner Kunst denke, sehe ich die kleinen geschnitzten Figuren des späten 18. und 19. Jahrhunderts vor mir: Wander*innen, Bettlerpaare, Uhrstände, Grottesken. Werke, in denen Humor, Leichtigkeit und handwerkliche Eleganz zusammenfinden. Naturbelassenes Zirbenholz mit Spuren schwungvoll geführten Schnitzzeisens Formen – dort zeigt sich für mich der alte Grödner Geist. In Bewegung und zeitlos.

Die Grödner Galerie

Mit der Gründung ihrer Galerie in St. Ulrich hat Doris Ghetta maßgeblich dazu beigetragen, zeitgenössische Kunst in Gröden zu verankern und international zu vernetzen. Ausgehend von einer starken lokalen Tradition entwickelte sie über die letzten zehn Jahre ein Programm, das regionale und internationale Positionen in einen produktiven Dialog bringt. Im Gespräch berichtet Doris Ghetta über die Anfänge der Galerie, die Rolle der Holzschnitztradition und des Tourismus für ihre Tätigkeit sowie über die Bedeutung der *Biennale Gherdëina* für die künstlerische Entwicklung des Tals.



HANNES EGGER Vor gut zehn Jahren, im Jahr 2014, haben Sie die *Galerie Doris Ghetta* in St. Ulrich in Gröden gegründet. Was hat Sie damals zu diesem Schritt bewogen?

DORIS GHETTA Die Gründung der Galerie war kein strategischer Schritt im klassischen Sinn, sondern eher eine Konsequenz aus jahrelangen Überlegungen. Ich habe gespürt, dass es in Gröden zwar eine enorme künstlerische Energie gibt, aber kaum zeitgenössische Plattformen, die diese in einen internationalen Diskurs einbinden. 2014 war für mich der Moment, in dem ich das Gefühl hatte, dass es notwendig – und zugleich möglich – ist, einen Ort zu schaffen, der zeitgenössische Kunst hier ernsthaft verankert und sich gleichzeitig nach außen öffnet.

Warum haben Sie sich für Gröden als Standort Ihrer Galerie entschieden? Inwiefern eignet sich Gröden als Marktplatz für zeitgenössische Kunst?

Ich bin in Gröden geboren, und es lag für mich nahe, hier etwas zu bewegen. Der Ort bringt eine starke kulturelle Identität mit, die durch die jahrhundertealte Tradition der Holzschnitzerei geprägt ist. Aus dieser Tradition sind bedeutende zeitgenössische Künstler*innen hervorgegangen. Zudem ist es inzwischen gängige Praxis, dass wichtige Galerien die Städte verlassen und sich in touristischen Regionen ansiedeln. Diese Spannung zwischen Verwurzelung und Offenheit empfinde ich als produktiv – auch für die zeitgenössische Kunst.



Welche Rolle spielen die lokalen Gegebenheiten – etwa die Holzschnitztradition und der Tourismus im Tal – für Ihre Arbeit als Galeristin?

Die Holzschnitztradition bildet ein kulturelles Fundament des Tals. Viele der Künstler*innen, mit denen ich arbeite, sind darin verwurzelt – auch wenn sie diese Tradition kritisch hinterfragen oder weiterentwickeln. Mich interessiert genau dieser Übergang: wo Handwerk zu zeitgenössischer Skulptur wird, wo Materialgeschichte zu einer eigenständigen künstlerischen Sprache findet. Der Tourismus wiederum bringt ein internationales Publikum mit sich, aber auch Herausforderungen. Wichtig ist mir, dass die Kunst nicht dekorativ oder folkloristisch gelesen wird, sondern als eigenständige, zeitgenössische Position.

Sie arbeiten kontinuierlich mit Grödner Künstler*innen wie Arnold Holzknecht, Aron Demetz oder Walter Moroder zusammen, vertreten aber zugleich Künstler*innen aus Südtirol sowie zahlreiche internationale Positionen. Nach welchen Kriterien entwickeln Sie Ihr Programm?

Mein Programm entsteht aus Dialogen – mit Künstler*innen, Kurator*innen und Institutionen. Entscheidend ist dabei nicht die Herkunft, sondern die Haltung. Ich suche nach Positionen, die inhaltlich präzise arbeiten, gesellschaftliche, ökologische oder formale Fragen ernst nehmen und zugleich eine starke ästhetische Sprache entwickeln. Die Verbindung von lokalen und internationalen Künstler*innen ist mir wichtig, weil sie unterschiedliche Perspektiven sichtbar macht und bestehende Hierarchien aufbricht.



Sie waren maßgeblich an der Gründung der *Biennale Gherdëina* beteiligt, die in diesem Jahr bereits zum zehnten Mal ausgetragen wird. Durch die Einladung internationaler Kurator*innen gelang es, Gröden in kurzer Zeit als Biennale-Standort zu etablieren. Welche Bedeutung hat die Biennale heute für die lokale Kunstszene?

Die Biennale hat für Gröden eine neue Sichtbarkeit geschaffen – nicht nur nach außen, sondern auch nach innen. Lokale Künstler*innen, Handwerker*innen und Produzent*innen sind Teil eines internationalen Netzwerks geworden. Durch die Einladung wechselnder internationaler Kurator*innen entstehen immer wieder neue Perspektiven auf den Ort sowie auf seine kulturellen und sozialen Strukturen. Das hat das Selbstverständnis der Region im Umgang mit zeitgenössischer Kunst nachhaltig erweitert. Gleichzeitig verstehen wir die Biennale als einen offenen Prozess. Sie ist ein langfristiges Projekt, das nach jeder Ausgabe kritisch reflektiert wird. Diese kontinuierliche Auseinandersetzung ist herausfordernd, aber notwendig – weil wir überzeugt sind, dass Kunst und Kultur einen großen Mehrwert für die Menschen vor Ort haben.

Abschließend gefragt: Braucht Gröden die Kunst – und braucht die Kunst Gröden? Oder anders formuliert: Wo sehen Sie die künstlerische Entwicklung des Tales in zehn Jahren?

Ja, beides. Kunst bietet dem Tal die Möglichkeit, sich jenseits touristischer Bilder zu reflektieren und weiterzudenken. Und die Kunst braucht Orte wie Gröden, weil hier Fragen nach Tradition, Ökologie, Identität und Handwerk besonders konkret und erfahrbar werden.

Wir hatten das richtige „Produkt“ zur richtigen Zeit am richtigen Ort



Bruno Walpoth, *Touria*
FOTO Egon Dejori

Geboren und aufgewachsen in Gröden, fertigt der zeitgenössische Bildhauer Bruno Walpoth ebendort seine bekannten, zeitlos wirkenden Skulpturen. Er ist in der Grödnertal Tradition der Holzschnitzkunst verwurzelt – und war zugleich entscheidend an ihrer Erneuerung beteiligt. Nach der Kunstschule in Wolkenstein und der *Akademie der Bildenden Künste* in München, entwickelte Walpoth früh eine unverwechselbare künstlerische Position. Im folgenden Interview spricht er mit Manfred Kilian und Haimo Perkmann über seine Beziehung zum Werkstoff Holz, über Stille als künstlerische Haltung und darüber, wie aus Tradition zeitgenössische Kunst entsteht.

KULTURELEMENTE In den letzten Jahrzehnten sind zahlreiche international anerkannte Kunstschaffende, vielfach Bildhauer wie Sie selbst, aus Gröden hervorgegangen. Zeitgleich kam es zu einem Wandel von der traditionellen Holzschnitzerei hin zur zeitgenössischen Skulptur. Ist dies dem Umfeld und Zeitgeist geschuldet oder war es eine bewusste, quasi kollektive Neuausrichtung?

BRUNO WALPOTH Dazu muss ich etwas ausholen. Als ich Anfang der 1980er-Jahre an der Kunstakademie in München studierte, war das Figurative in der Kunst nur mehr eine Randerscheinung. Nichtsdestotrotz legte unser Professor, der Tiroler Hans Ladner, großen Wert auf das Naturstudium und das Aktmodellieren. „Ihr werdet sehen, die Figur wird wieder in Mode kommen – darum müssen wir jetzt dranbleiben“, pflegte er zu sagen. Als ich dann im Jahr 1985 mit einer sehr realistischen Holzfigur nach Gröden kam, staunten die alten Bildhauermeister nicht schlecht. Diese Arbeit erschien ihnen anachronistisch, war doch ihr Bestreben, sich vom Realismus zu entfernen und in Richtung Abstraktion zu gehen.

Ich blieb jedoch – ebenso wie einige meiner Kollegen – dieser Formensprache treu. Als sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts das Figurative in der Kunst wieder zu etablieren begann, befanden wir uns mitten im Geschehen – am richtigen Ort zur richtigen Zeit. Wie man so schön sagt: Wir hatten das richtige „Produkt“ zur richtigen Zeit am richtigen Ort.

Ich glaube allerdings nicht, dass es sich dabei um eine bewusste Bewegung handelte – wir hatten einfach den Zeitgeist getroffen. Was mich persönlich betrifft, so war es vor allem eine Suche nach etwas, das mich glücklicher machen würde. Die Auftragsarbeit, insbesondere sakraler Art, lag mir nie besonders.

Die Einzigartigkeit und die handwerkliche Fertigung eines Werkes sind für mich nach wie vor entscheidend für seinen Wert. Das Genre selbst aber hat sich jedoch deutlich verändert. Hinzu kam die technologische Entwicklung, die bei manchen Kunstschaffenden vielleicht bereits zu einer konzeptuellen Form der Tradition geführt hat.

Wie gelingt es Ihnen, sich von der Tradition nicht einengen zu lassen und dennoch ihre Formensprache in die Gegenwartskunst zu übertragen? Welche Rolle spielt für Sie persönlich die religiös geprägte künstlerische Tradition ihres Tales – ist sie ein Fundament, oder auch Ballast?

Alle meine Werke entstehen nach einem lebenden Modell, eins zu eins. Das hilft mir, das sehr schematische, erlernte Handwerk – typisch für die *Grödnertal Schule* – auszublenden.

Das Religiöse hat mich zweifellos stark geprägt. Fünf Jahre Lehrzeit mit ausschließlich religiösen Motiven in den entscheidenden Jahren des Erlernens eines so anspruchsvollen Berufes hinterlassen Spuren, die sich nicht spurlos ausblenden lassen. Diese Prägung empfinde ich jedoch nicht als Ballast; auch wenn meine Arbeiten nicht religiös im engeren Sinn sind, tragen meine Figuren ganz sicher etwas Andächtiges in sich. Vielleicht ist es gerade dieses Gleichgewicht aus geballter Ruhe und leiser Spannung, welches das verblüffende Geheimnis meiner stillen Figuren ausmacht.

Strukturen wie UNIKA und Großausstellungen wie die Biennale Gherdëina werden oft als Sprungbrett, Netzwerk oder Schaufenster bezeichnet. Welche Rolle spielen sie heute für junge Bildhauer*innen vor Ort?

Ich sehe die UNIKA als eine hervorragende Plattform für junge Künstler*innen – sie war es auch für mich. Meine erste Kunstgalerie wurde über die UNIKA auf mich aufmerksam. Als wertvolle Alternative hat sich die *Biennale Gherdëina* etabliert, eine Institution, die aus der Kunstlandschaft des Tales nicht mehr wegzudenken ist. Sie kann für die einheimische Kunstszene eine bedeutende Förderplattform sein, besonders in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst. Wenn es ihr gelingt, die einheimische Bevölkerung – und vor allem die Künstler*innen und Kunsthandwerker*innen des Tales – noch stärker einzubeziehen, wird sie eine echte Bereicherung für alle sein. Voraussetzung dafür sind Offenheit, Akzeptanz und die Bereitschaft, sich mit innovativer, zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen.

Sie haben einmal gesagt, der Blick solle über den Realismus hinausgehen. Was dürfen wir uns darunter vorstellen? Wie setzen Sie dies in Ihren Arbeiten konkret um?

Der Blick soll über den Realismus hinausgehen – damit meine ich vor allem, dass der Blick des Betrachters die Oberfläche der Skulptur durchdringen sollte. Es ist jedes Mal wieder ein Versuch, dies zu erreichen. Im Holz gelingt mir das besser als in jedem anderen Material. Wie – das kann ich nicht genau beschreiben. Sicher hilft mir dabei das Handwerkliche, aber allein das wäre zu wenig.

Ich habe in den letzten sechs Monaten bewusst keine Verpflichtungen und Termine angenommen. Nun ist die Lust groß, endlich wieder in meine Werkstatt zurückzukehren. Ich möchte einfach wieder Figuren schaffen – wie und in welche Richtung sich alles entwickeln wird, bleibt offen. Die Neugier ist groß, und sie ist mein stärkster Antrieb: jedes Mal von Neuem zu beginnen und zu sehen, was und wie es entstehen wird.

Wohin entwickelt sich Ihres Erachtens die nächste Generation? Wird die Tradition weiter transformiert oder gibt es irgendwann einen völligen Bruch?

Leider gibt es heute im Tal nur noch wenige junge Menschen, die den Beruf des Holzbildhauers erlernen. Die Gründe dafür wären vielfältig, sie hier im Detail zu erläutern, würde zu weit führen. Wohin sich diese neue, kommende Generation entwickeln wird, ist schwer zu sagen – es hängt von vielen Faktoren ab. Man muss dabei klar zwischen dem traditionellen Kunsthandwerk und der freien Kunst unterscheiden. Das Kunsthandwerk ist stark von der Auftragslage in verschiedenen Bereichen – kirchlich wie privat – abhängig. Transformationen hat es in der über vierhundertjährigen Geschichte des Grödnertal Kunsthandwerks immer gegeben, und das wird wohl auch weiterhin so bleiben. In der Kunstszene hingegen hängt vieles davon ab, ob der Trend zum Figurativen bei den neuen, jungen Sammler*innen anhält. Sollte sich hier ein Wandel abzeichnen, könnte es tatsächlich sein, dass die Bedeutung der international bekannten *Grödnertal Bewegung* ins Stocken gerät. Die Zeit wird es zeigen.





„Weibliche Erbschaft“ erforscht die zeitlose Verbindung zwischen Frauen über Generationen hinweg. Die beiden Schwesternfiguren verkörpern eine gemeinsame Genealogie, die bis zur mitochondrialen Eva zurückreicht – der Urmutter, deren genetisches Erbe in uns allen weiterlebt. Sie erinnern an die Urgöttinnen, Archetypen der Fruchtbarkeit und Schöpfung, Hüterinnen des Lebens. Beide Schwestern stillen ein Kind, ein Symbol des noch Kommenden. Der Blick ist erhoben und nach vorn gerichtet und drückt ein Gefühl der Hoffnung und Transzendenz aus, das Bewusstsein, dass der Akt der Schöpfung – physisch, spirituell und künstlerisch – eine Projektion in die Zukunft ist. Durch dieses Werk wird der Kreislauf von Schwesternschaft und Mutterschaft zu einer Reflektion über Erbe, Erneuerung und die beständige Kraft der weiblichen Linie.

Weibliche Erbschaft
Zedernholz, Acrylfarben
H 82 cm, H 82,5 cm
2025

Herausgegeben von der Distel Vereinigung
Kulturelemente Nr. 188 – 2026

Valeria Stuflesser, 1996 in Brixen geboren, besuchte das Kunstgymnasium „Cademia“ in St. Ulrich sowie die Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg. 2019 erhielt Sie ein PROMOS Stipendium, um ein Semester an der Universidad de Cuenca, Ecuador, Artes Visuales zu studieren. Valeria Stuflesser lebt und arbeitet heute in St. Ulrich und ist in mehreren künstlerischen und kulturellen Vereinen in Gröden und Südtirol aktiv. Seit 2017 stellt sie ihre Arbeiten sowohl in Italien als auch im Ausland aus. In ihren Skulpturen befasst sie sich mit Konzepten, die die Menschheit seit ihrer Entstehung beschäftigen. In ihren Werken erkennt man öfters eine soziale Frage, der sich aber keine Antwort aufdrängt. Mit spielerischen Ansätzen arbeitet sie sich durch allgemeine Themen der Gegenwart und bezieht jüngste Erkenntnisse der digitalen Welt in ihre Arbeit ein. Die atypische Darstellungsweise lädt zu unterschiedlichen Gedankenwegen ein, in der die Verbindung vom Jetzt mit der generellen Geschichte der Menschheit eine wesentliche Rolle spielt.

Auf dieser Seite:

Back to business
Styropor, Lack
240 x 170 x 215 cm
2021

Viandant
Zirbelkiefer,
Wasserfarben
52 x 28 x 38 cm
2024

Salchipapa
Zirbelkiefer,
Wasserfarben
59 x 38 x 13 cm
2024

Ciavierna
Zirbelkiefer,
Wasserfarben
41 x 27 x 19 cm
2024



Kunst im Dialog – Perspektiven aus Gröden

Im Gespräch mit dem Grödner Bildhauer Ivo Piazza geht *Kulturelemente* der Frage nach, welche Bedeutung der künstlerischen Zusammenarbeit in dem kunstaffinen Alpental heute zukommt. Gröden changiert zwischen Individualismus und Gemeinsinn, aber auch zwischen Tradition und Gegenwart. Stärkt ein kollektives Selbstverständnis die eigene, individuelle Position? Wo liegt die Zukunft von Kunst und Kunsthandwerk in Gröden, wie erfolgt ihre Verortung im internationalen Kunstdiskurs, und welche grundlegende Rolle spielen Vereinigungen wie UNIKA?

HAIMO PERKMANN **Wir haben uns gefragt, wie es so vielen Grödner Kunstschaaffenden gelungen ist, den Übergang vom traditionellen Kunsthandwerk zur zeitgenössischen Kunst zu vollziehen? Ich nenne es jetzt mal den „Grödner Weg“ – gewissermaßen ein Erfolgskonzept, denn Kunsthandwerk und Kunst haben heute bisweilen wenig Berührungspunkte. Wie beurteilst du diese Entwicklung? Gab es ein Krisenbewusstsein, ein Bewusstsein dafür, dass Veränderung notwendig ist?**

IVO PIAZZA Sagen wir so: Es gibt vermutlich keine einzige, allgemein gültige Erklärung dafür, wie es zu dieser Entwicklung gekommen ist. Es existieren verschiedene Thesen, doch keine von ihnen vermag vollständig zu erklären, weshalb sich der Weg gerade in diese Richtung entwickelt und eine solche Wirkung entfaltet hat. Rückblickend lässt sich jedoch festhalten, dass wir uns stets an neue Situationen angepasst haben. Die Kunst in Gröden hat sich immer wieder den jeweiligen Anforderungen ihrer Zeit gestellt. Der kulturelle Raum war offenbar stark genug, um auf veränderte historische, gesellschaftliche und ästhetische Bedingungen zu reagieren. Das war bereits im 18. Jahrhundert der Fall, ebenso während der Zwischenkriegszeit und nach dem Zweiten Weltkrieg. Märkte, Stilrichtungen und Ausdrucksformen haben sich verändert, und wir haben diese Entwicklungen aufgegriffen, den Zeitgeist reflektiert und nach neuen Perspektiven gesucht. In anderen Regionen kam es häufig zu einer klaren Trennung: Die einen blieben stärker in der Tradition verhaftet, die anderen lösten sich vollständig vom Handwerk. Dort existiert heute das traditionelle Kunsthandwerk auf der einen Seite und die zeitgenössische Kunst auf der

anderen – oft ohne nennenswerte Berührungspunkte. Rückblickend lässt sich festhalten: Die Grödner Holzschnitzerei ist eine alpine Handwerkstradition mit Wurzeln im ladinisch-tirolischen Kulturraum und einem klaren Bezug zur mitteleuropäischen Volks- und Sakralkunst. Gleichzeitig spielte bei uns jedoch seit jeher auch ein italienisch geprägtes Kunst- und Kulturverständnis eine Rolle – eine Sensibilität für das Schöne, für Proportion, Mode, Design, Geschmack. Solche Haltungen entstehen nicht von heute auf morgen und auch nicht innerhalb einer einzigen Generation. Dahinter steht eine lange Kulturgeschichte, die den Blick schult: seit der Renaissance, in der selbst kleine Orte bedeutende Handwerker*innen und Künstler*innen hervorgebracht haben.

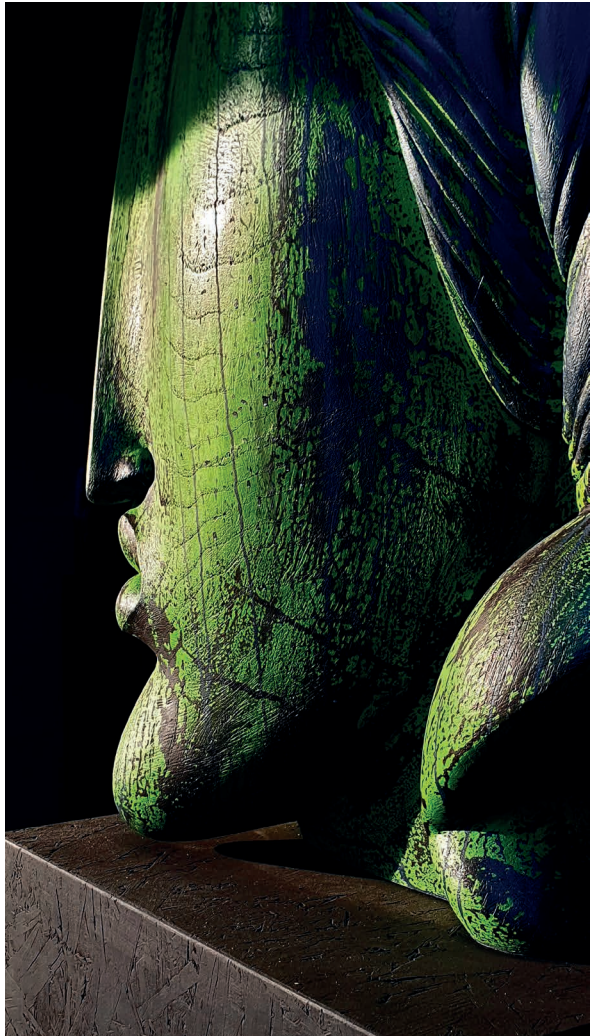
In Gröden hat sich die Kunstproduktion nur bedingt vom Kunsthandwerk gelöst. Zugleich gibt es hier erstaunlich viele erfolgreiche Kunstschaaffende. Besteht zwischen diesen beiden Entwicklungen ein Zusammenhang?

Auch darauf gibt es keine monokausale Antwort. Ein möglicher Ansatz besteht darin, zunächst zu fragen, weshalb Kunst in Gröden so allgegenwärtig ist – immerhin sprechen wir von einem Tal mit nur wenigen tausend Menschen. Es existiert, wie gesagt, eine weit zurückreichende Tradition des Kunsthandwerks, die man sich wie einen Baum vorstellen kann, an dem bis heute neue Äste wachsen, weil seine Wurzeln so tief reichen. Diese Tradition vermittelt ein starkes Qualitätsbewusstsein, zugleich aber auch die Einsicht, dass Perfektion nie endgültig erreicht ist und dass sich Zeiten und Anforderungen kontinuierlich verändern. Daraus ergibt sich meines Erachtens ein zweiter zentraler Faktor: die große Zahl an Kunstschaaffenden.

Durch diese Dichte, durch die Vielzahl an Kunsthandwerker*innen und das damit verbundene Know-how entsteht eine bemerkenswerte Quantität an Werken und Positionen – und innerhalb dieser Vielfalt immer wieder auch herausragende Qualität. Unter den Grödner Künstler*innen gab es stets Persönlichkeiten, die den Mut hatten, neue Wege zu beschreiten. Das war kein Tabu, sondern wurde vielfach positiv aufgenommen. In diesem Sinne waren wir nicht dogmatisch eingeschränkt, nicht verpflichtet, ausschließlich traditionell oder klassisch zu arbeiten, oder lediglich die Regeln einer eigenen Schule zu reproduzieren. Es herrschte eine grundsätzliche Offenheit gegenüber dem Neuen. Schon früh kam es auch zu künstlerischen Provokationen – sowohl seitens der Kunst als auch innerhalb des etablierten Handwerks. Denn nur durch das Offensein für Neues kann Neues entstehen.

Es gibt verschiedene Ansätze: die Plattform für Skulptur UNIKA, die Biennale Gherdëina und die Galerie Doris Ghetta

Das sind in der Tat sehr unterschiedliche Zugänge, und dennoch entspringen sie derselben Wurzel. So zeigt etwa die Galerie Doris Ghetta Künstler*innen, die zuvor oft Mitglieder der UNIKA waren. In diesem Sinne ist alles miteinander verkettet. Diese Entwicklungen haben sich über die Jahre organisch ergeben. Es gab keinen Masterplan, keine bewusste Entscheidung nach dem Motto: Jetzt gründen wir eine Galerie und schlagen kollektiv einen neuen Weg ein. Vielmehr handelte es sich um einen Prozess. UNIKA etwa ist 1994 spontan entstanden. Die ursprüngliche Idee war, der Öffentlichkeit stärker zu vermitteln, was wir tun und wer wir sind – denn man kannte uns schlicht nicht. Vielen war gar nicht bewusst,



dass es diese Kunstschaaffenden überhaupt gibt. Die lokale Bevölkerung und das Umfeld wussten kaum etwas von unserer Arbeit. Viele Aufträge kamen aus aller Welt, wir waren international gefragt, während man vor Ort unsere Werke kaum je zu sehen bekam. Damals entstand der Gedanke, eine große offene Werkstatt zu organisieren: eine Ausstellung, die zugleich Produktionsort war, in der geschnitzt wurde und jeder zeigen konnte, was in seiner eigenen Werkstatt entstand. Das war zudem eine Zeit, in der industrielle Produktion stark dominierte. Die Geschäfte waren voll mit maschinell geschnitzten Skulpturen, die vielfach als handgeschnitzte Arbeiten verkauft wurden. Der Bildhauer als Individuum geriet zunehmend an den Rand. Also sagten wir: Zeigen wir uns. Zeigen wir, dass es uns noch gibt. Durch die UNIKA – die damals noch gar nicht so hieß, der Name kam erst zwei, drei Jahre später – wurde sehr schnell deutlich, dass dieses Format erfolgreich war und dass es sinnvoll war, es fortzuführen. Wohin das führen würde, wusste allerdings niemand. Es war eine spontane Entscheidung: Wir machen es dieses Jahr – und dann im nächsten Jahr wieder. Natürlich blickt man heute darauf zurück und staunt, sagt: Unglaublich, das ist mittlerweile Geschichte. Zweiund-dreißig Jahre UNIKA sind Teil einer über dreihundert-jährigen Tradition. Doch all das war nicht geplant. In der Folge entstanden dann auch andere Strukturen: Galerien, neue Formate. Es gab ehemalige Mitglieder, die andere Wege eingeschlagen haben, Galerien im Ausland fanden und aus der UNIKA austraten. Doch wie gesagt: Ich sehe darin nicht die Früchte der letzten Jahrzehnte, sondern die eines Entwicklungsprozesses, der sich über drei Jahrhunderte erstreckt.

Einerseits entwickelte sich also eine zunehmend industrielle Produktion, Skulpturen wurden international in Auftrag gegeben.

Gleichzeitig waren die eigenen Bildhauerinnen und Bildhauer vor Ort kaum bekannt. Wie verlief vor diesem Hintergrund dein persönlicher Werdegang?

Für mich war seit dem Ende der Grundschule klar, dass ich Künstler werden wollte. Woher dieses Bewusstsein kam? Sicherlich auch daher, dass ich in Gröden von Kunstschaaffenden umgeben war. Ich hatte diese Möglichkeit, ich bin damit aufgewachsen. Kunst und Kunsthandwerk waren allgegenwärtig – sie prägten das gesamte Umfeld. Wenn man in einer Umgebung lebt, in der es in fast jedem Haus jemanden gibt, der schnitzt, nachschleift, fräst oder malt – einen Schnitzer, einen Bildhauer, einen Maler –, dann entsteht daraus ein Bewusstsein. Diese Präsenz schafft eine Selbstverständlichkeit im Umgang mit künstlerischer Arbeit. Mein Vater war zum Beispiel Drechsler, ich selbst bin Bildhauer geworden. Als er noch jung war, geriet die Drechslerlei in den 1960er-Jahren in eine massive Krise, als die ersten Maschinen aufkamen. Er musste den Beruf wechseln, doch die kleine Werkstatt blieb bestehen – mit den Stemmeisen. Diese Werkstatt war mein Computer, mein Handy: Ich ging hinein und schnitzte. Ich habe etwa gerne kleine Figuren für ein Schachspiel gemacht. Dann kam die Berufsschule. Wir waren etwa zehn Jungen pro Jahrgang, die diesen Beruf erlernten. Schon dort entstand eine gewisse Konkurrenz unter Kollegen, und das ist für einen künstlerischen Werdegang nicht unwichtig. Ich bin ja nur einer von vielen Künstlern, die jeweils individuell arbeiten und unterschiedliche Zugänge und Erklärungen haben. Jeder entwickelt seine eigene Vision und seine eigene Sprache – und dennoch entspringt all das einer gemeinsamen Geschichte. Das ist kein Zufall, denn auch wenn jeder seinen Weg individuell interpretiert, so waren viele von uns durch die solide Ausbildung, das vermittelte Know-how und

die erlernte Technik selbstbewusst genug, um neue Formen zu wagen. Wir sind damit auch sehr erfolgreich geworden. Aktuell gibt es meines Wissens zehn bis zwölf Grödner Künstler*innen, die weiterhin in den besten und renommiertesten internationalen Galerien vertreten sind – aus einem Tal mit knapp 8.000 Einwohner*innen. Oder denken wir an Adolf Vallazza, der mit 101 Jahren kürzlich noch eine Ausstellung hatte: Er und seine Generation haben uns alle nachhaltig geprägt.

Woran arbeitest du selbst gerade?

Ich arbeite meist parallel an zwei oder drei Werken. Manchmal sind es Auftragsarbeiten, ansonsten versuche ich innerhalb meiner eigenen Linie immer wieder Neues zu entwickeln. Nach wie vor gibt es Sammler*innen, die gezielt für traditionelle Arbeiten zu mir kommen, wobei ich heute mit einer stark reduzierten Formensprache arbeite. Dabei merke ich, dass auch nach vierzig Jahren Erfahrung immer wieder neue Formen entstehen. Man muss dem inneren Weg folgen. Formen und Geschichten sind unendlich.

Wie siehst du die Zukunft?

Im Moment – und das inzwischen seit rund zwei Jahrzehnten – ist es eher ruhig und insgesamt mager geworden. Die Situation ist schwierig. Es gibt nach wie vor sehr bekannte und etablierte Künstler*innen, doch fehlt es an jungen Positionen. Kaum jemand ist unter vierzig Jahre alt. Die prägendsten Namen bewegen sich heute in einem Alterssegment zwischen vierzig und sechzig, siebzig Jahren. Der künstlerische Nachwuchs ist quantitativ ausgedünnt. Die Gründe dafür sind vielfältig und komplex. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass sich diese Situation in Zukunft wieder verändert.

Regionalexpress Kunst – Initiativen zwischen Provinz und Internationalität

Christof Habres

Der Ort Stilfs ist für automobile Stadtmenschen das sprichwörtliche Ende der Welt – weiter geht es nur zu Fuß. Wenn dort an einem Sonntagnachmittag im Jahr 2024 plötzlich eine Gruppe von Menschen auftaucht, die unter der Leitung des dänischen Künstlers Christian Falsnaes Performances aufführt, während die lokale Bevölkerung skeptisch bis amüsiert zuschaut, dann wissen die Äpler*innen: Die Bolzano Art Weeks sind wieder im Gange.

Wir begeben uns auf eine Kulturexpedition abseits bekannter Metropolen, um anhand ausgewählter Beispiele aufzuzeigen, wie regionale Kulturinitiativen gelingen könn(t)en. Gerade während und nach der Pandemie haben regionale Projekte an Bedeutung gewonnen. Viele Kulturschaaffende kehrten in dieser Zeit in ihre Heimatregionen zurück. Das Leben in Metropolen wie London, Rom, Wien oder New York war für viele nicht mehr leistbar; zugleich erschwerte die soziale Isolation das Arbeiten. Mit der Rückkehr entstand eine neue Dynamik: Autor*innen, Künstler*innen und Kurator*innen mit internationaler Erfahrung begannen, ihre Energie in regionale Strukturen zu investieren – um kulturelle Strömungen sichtbar zu machen und aktiv gegen das Bild des „Hinterwalds“ anzukämpfen. Ein Beispiel sind die *Bolzano Art Weeks*, die 2025 zum fünften Mal zeitgenössische Performances, Installationen und ortsbezogene Ausstellungen nach Bozen und Südtirol gebracht haben. Internationale Positionen treten hier in Dialog mit der komplexen Geschichte und kulturellen Vielfalt Bozens – zwischen *Museion* und privaten Sammlungen, zwischen bürgerlichem Zentrum und von Faschismus geprägten Arbeitervierteln. Gerade Bozen ist in diesem Zusammenhang ein besonderes Terrain: Über Jahrzehnte prägte die Trennung der Sprachen – Deutsch und Italienisch – das gesellschaftliche Leben. Noch immer verlaufen kulturelle Initiativen entlang dieser Grenzen. Besonders sichtbar wird dies im *quartiere popolare Don Bosco*, jenen Arbeitervierteln, die in der Zeit des italienischen Faschismus durch gezielte Ansiedlung von Arbeitskräften entstanden sind. Hier treffen historische Lasten, politische Milieus und eine bis heute spürbare Abgrenzung auf zeitgenössische Kunst, die versucht, neue Brücken zu schlagen. Interessanterweise bietet hier die Kirche *Pius X.*, ein ikonischer Bau von Architekt Armando Ronca aus den 1960er-Jahren, Raum für aktuelle künstlerische Positionen. Auch Orte in der Umgebung – wie das eingangs erwähnte Bergdorf Stilfs – werden bespielt und zeigen, wie selbst abgelegene Regionen durch Idealismus und

Kooperation in den Fokus rücken können. Die *Bolzano Art Weeks* überzeugen durch Vielschichtigkeit, Engagement und eine gelungene Mischung aus regionaler Verwurzelung und internationalem Anspruch. Organisiert und kuratiert wird das Festival von einem Team rund um Nina Stricker, das es geschafft hat, mit wenig Mitteln, aber viel Idealismus und internationaler Vernetzung eine Plattform zu schaffen, die Südtirol kulturell neu positionieren kann.

Von Südtirol führt die Reise ins Salzburger Land: Hier etablierte sich die *sommer.frische.kunst* und die *Art Bad Gastein*. Das regionale Kunstfestival wurde von Andrea von Goetz initiiert. Jeden Sommer seit nun fünfzehn Jahren verwandelt sich der historische Kurort in ein Zentrum zeitgenössischer Kunst. Internationale Künstler*innen bespielen leerstehende Hotels oder das Kraftwerk, reagieren auf Geschichte und Niedergang des Ortes sowie auf die imposante Topografie des Gasteinertals. Neben einer Kunstmesse im *Hotel Astoria* gibt es Ausstellungen, Begegnungen und Bergbegehungen, die die Initiative zu einer lebendigen Plattform machen. Das Projekt zeigt, wie ein abgewrackter Kurort nicht nur touristisch, sondern auch kulturell wieder internationale Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann – etwa die spannende Jubiläumsausstellung *Welcome back!* (kuratiert von Silvie Aigner) mit kontrastreichen Positionen von Kater D. über Jorinde Voigt und Tjorg Douglas Beer bis zu Gerwald Rockenschauß.

Von Bad Gastein weiter ins oberösterreichische Gmunden: Dort hat die Kulturmanagerin Andrea Bier das Residency-Programm *AIR101* ins Leben gerufen, das 2025 erneut acht Künstler*innen eingeladen hat. Das ganzjährige Programm ist privat initiiert und nicht kommerziell. Im Atelierhaus am Ostufer des Traunsees arbeiten Künstler*innen im monatlichen Wechsel. Der Schwerpunkt liegt auf Frauen und Skulptur. Unter den Gästen waren u.a. Soli Kiani, Anna Jermolaewa, Judith Fegerl, Toni Schmale, Julia Haugeneder und Sofia Gosinski. *„AIR101* ist ein freier Raum, um zu recherchieren, zu experimentieren, sich zu vernetzen oder einfach zum Innehalten“, erläutert Bier im Gespräch mit *Kulturelemente*. Kooperationen mit lokalen Betrieben – etwa mit Gmunder Keramik – haben bereits spannende Projekte hervorgebracht. Ein besonderer Akzent ist die gelebte Salonkultur, die Begegnungen zwischen Künstler*innen und Bewohner*innen der Region ermöglicht. 2026 feiert das Programm sein fünfjähriges Bestehen.

Schließlich noch ein Blick auf die Kulturhauptstädte Europas: Sie verdeutlichen, welches Potenzial in regionalen Projekten steckt, wenn es gelingt, aus einem Jahresfestival nachhaltige Strukturen zu entwickeln. Ein eindruckliches Beispiel lieferte das Ruhrgebiet: Aus der Kulturhauptstadt *RUHR.2010* entstand das Netzwerk der Ruhrkunstmuseen, das bis heute gemeinsame Ausstellungen und Besucherprogramme organisiert. Auch die letzten Kulturhauptstadt-Ausgaben – etwa *Bad Ischl 2024* und *Chemnitz 2025* – versuchten, daran anzuknüpfen.

„Es sind kleine, aber nachhaltige Schritte“, sagt Elisabeth Schweeger, Leiterin der Kulturhauptstadt Bad Ischl, im Gespräch mit *Kulturelemente*. Die Resonanz war gespalten: „In Ischl gab’s einerseits Lob und nettes Begrüßen auf der Straße – dann Freude, dass es endlich vorbei war. Viele, vor allem junge Menschen, sagten aber: „Das war toll!“, beschreibt Schweeger ihre Erfahrungen mit der imperialen Operetten-Stadt. Im Fall der Industriestadt Chemnitz ging es bei den Kulturprojekten stark um sozialpolitische und demokratische Öffnung: Toleranz, Teilhabe und das gemeinsame Stärken einer Stadtgesellschaft, die lange von Abwanderung und Brüchen geprägt war. Für Stefan Schmidtknecht, Leiter des Kulturhauptstadt-Projekts, war es überraschend, auf relativ wenig Skepsis zu stoßen: „Oft hörte ich Sätze wie: „Die Kulturhauptstadt ist cool!“, berichtet er im Gespräch mit *Kulturelemente*. In zahlreichen Diskussionen habe er bemerkt, wie stark gerade die regionalen Projekte ge-griffen haben – etwa beim *PURPLE PATH*, einem Kunst- und Skulpturenweg mit 38 Positionen, der die gesamte Region langfristig einbezieht. Als Konstante könnte sich zeigen, dass Chemnitz als urbaner Underdog Sachsens wahrgenommen wird: kein glattgebügeltes Aushängeschild, sondern ein Ort, an dem Kunst und Kultur an ihren rauen Kanten verhandelt werden. „Europäische Kulturhauptstädte sind in ihrer Genese „Langlangzeitprojekte“ – da geht’s in den Kommunen und Regionen einfach ums – auch finanzielle – Durchhaltevermögen“, gibt Schweeger am Ende des Gesprächs mit auf den Weg.

Die Expedition mit dem Regionalexpress macht deutlich: Regionale Kunstprojekte sind mehr als kurze Schlaglichter. Sie können Debatten anstoßen, Identitäten neu formen und ganze Regionen verändern – vorausgesetzt, sie denken längerfristig über den Moment hinaus.

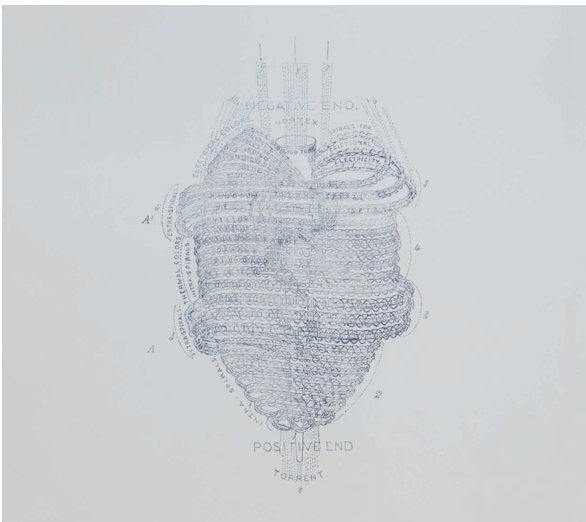


Herzlich willkommen in der SAAVanne. Kein immergrüner Regenwald, dessen Luftfeuchtigkeit Ihnen den Atem raubt. Keine Wüste, deren sengende Hitze Sie um den Verstand bringt. Lassen Sie den Blick in aller Ruhe schweifen – wenn Sie ganz genau hinschauen, können Sie sehen, was für feine Gräser, Sträucher und Bäume da wachsen...

Was bedeutet Kälte und was bedeutet Wärme?

Judith Neunhäuserers Versuch der Synthese von Weltmodellen

Lisa Britzger



Als Künstlerin und Kulturwissenschaftlerin unternimmt Judith Neunhäuserer Expeditionen auf die *Neumayer-Station III* in der Antarktis, in das spanische Untergrundlabor *LSC Canfranc*, auf der *CMA CGM Pudget* über den Atlantik und im Programm *The Arctic Circle* entlang der Westküste Spitzbergens. Als Forschende gilt ihr Interesse den Differenzen und Gemeinsamkeiten zwischen Wissenschaft und Religion. Mit anthropologischem Blick nimmt sie Wissenschaft als menschliche Kulturpraxis in den Blick, wird zur Beobachterin der Beobachter, fragt danach, was die Formulierung wissenschaftlicher Forschungsfragen über das Verhältnis von Mensch und Natur erzählt. Wissenschaft und Religion definiert sie als gesellschaftliche Felder, die Weltmodelle hervorbringen, Regeln definieren, Ordnungen ableiten und dabei doch immer um Leerstellen und Widersprüche kreisen. In jenem unbestimmten Bereich, in dem Naturwissenschaft sich mit dem Subjektiven, mit dem Spekulativen, mit dem Metaphysischen trifft, verortet Judith Neunhäuserer ihre fortlaufende künstlerische Forschung, die sie in Skulptur, Performance, Video- und Audioinstallationen übersetzt und zusammen mit ihren eigenen Texten in zahlreichen Künstler*innenbüchern veröffentlicht. 2021 überträgt sie eine Abbildung des unter Trance entdeckten sogenannten Uratoms aus dem esoterisch theosophischen Werk *Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements* von Annie Besant und Charles Webster Leadbeater aus dem Jahr 1908 auf zwei Meter Größe skaliert auf die Wand des Ausstellungsraums. Die enorme Vergrößerung verdeutlicht den universellen Erklärungsanspruch, den Status des Uratoms als Zwischenstufe zwischen Materie und dem der herkömmlichen Wahrnehmung und Forschung nicht zugänglichen „feinstofflichen“ oder übersinnlichen Bereich. Die Religionswissenschaftlerin und Esoterikforscherin Judith Bodendörfer schreibt in einem Essay zur Ausstellung: „Die Okkulte Chemie ist der Versuch einer Synthese von Wissen-

schaft und Religion. Sie ist der Suche nach dem Bindeglied zwischen Geist und Materie verpflichtet. [...] Kunst wird diesem Denken nach als eine erweiterte Wissenschaft verstanden, deren Instrumente nicht materiell sind, sondern sich auf dieser ‚feinstofflichen‘ Ebene befinden. Den Darstellungen in der Okkulten Chemie, die als Ausdrucksformen des Zugriffs auf die tieferliegende Wahrheit über die Beschaffenheit der Welt aufgefasst werden, wird also auch ein künstlerischer Wert beigemessen.“ In einer Symbiose von Wissenschaft und Kunst könnte somit der Schlüssel für eine Versöhnung des Menschen mit der Natur liegen. Fast allen von Judith Neunhäuserers Werken scheint eine Suche zugrunde zu liegen, nach dem, was fehlt, was sich widerspricht und im Wege steht um – letztendlich – die zerstörerische Dynamik der Menschheit mit dem Planeten zu versöhnen. Dafür kombiniert sie hyperindividuelle persönliche Erfahrungen, wissenschaftliche Quellen und eigene Beobachtungen zu hybriden Zeugnissen über den Ort des Menschen in der Welt. Als wäre Welt als Ganzes in jedem individuell enthalten. Als ließe sich, durch eine Sensibilisierung der Sinne ein Zustand erreichen, der eine Versöhnung der Dynamiken ermöglicht, die von Menschen aktiviert, beschleunigt, intensiviert auf Natur wirken und als Natur unter den Bedingungen des Anthropozäns auf uns rückwirken. Für die Natur in ihrer puristischsten Form steht in Judith Neunhäuserers Werk immer wieder die Arktis und die Antarktis als einzige von Menschen unbewohnte Region, die aber, durch den überall sonst anwesenden und tätigen Menschen, dahinschmilzt. Die Weite der Eiswüste, der Körper der Künstlerin im signalfarbenen Schutzanzug, ziehen sich durch ihre Videoarbeiten und vermitteln die Größenordnungen, die Dimensionen. Genau dieses Terrain, das Unwirtliche, in dem der Mensch in seiner materiellen Gebundenheit an Temperatur und Nahrung an sich nicht existieren kann, wo sich Zeit und Raum vom Menschen zu lösen scheinen, wird immer wieder Ziel

ihrer Reisen. 2022 segelte Judith Neunhäuserer im Programm *The Arctic Circle* mit 25 weiteren Künstler*innen und 11 Besatzungsmitgliedern an der Westküste von Spitzbergen entlang. In *Old Ice and Us*, erschienen 2024 bei *Ness Books*, veröffentlicht sie ihr Tagebuch, das sie in Vorbereitung auf die Expedition begann und während der Reise im arktischen Ozean weiterführte. Ihre Notizen über Wetterphänomene oder Berichte des Weltklimarats stehen neben Aufzeichnungen zu körperlicher Befindlichkeit und Primäremotionen, Therapiesitzungen, Recherchetätigkeiten, Ausstellungsbesuchen und Ernährungsprotokollen. Was siehst du gerade? Was weißt du über diesen Ort? Wie rein ist dein Gewissen? Die permanente Bewegung beziehungsweise Gleichzeitigkeit von subjektivem, situiertem, beobachtendem und analysierendem Wissen spiegelt sich auch im Fragenkatalog wieder, den sie den abgedruckten Interviews mit den Mitreisenden zugrunde legte. Die These der Abhängigkeit zwischen Beobachter und Beobachtetem führt sie in *Formation of a quantum henge*, einer 2025 fertiggestellten Installation vor dem ZQE – *Zentrum für Quantum Engineering* auf dem Forschungscampus Garching (bei München) in den Bereich der Quantenphysik. Für die Installation im öffentlichen Raum platzierte sie Findlinge aus Granit in Anlehnung an eine Bildikone der Wissenschaft, dem *Quantum Coral* von 1993, das erstmals die Wellenfunktion eines Quantenteilchens sichtbar machte, seine überlagerten Zustände, seine Gleichzeitigkeit an verschiedenen Orten zur selben Zeit mit verschiedenen Wahrscheinlichkeiten. Der menschlichen Perspektive kommt in der *Kopenhagener Deutung der Quantenmechanik* eine zentrale Rolle zu: Das Forschungsergebnis ist nicht beobachterunabhängig. Judith Neunhäuserer versteht ihren in Formation befindlichen Steinkreis als Monument für diesen historischen Wendepunkt: Den Moment, seitdem das Konzept der Objektivität auch in den Naturwissenschaften selbst hinterfragt wird.

Judith Neunhäuserer, All heat is the same, 2024
FOTO Video still/Judith Neunhäuserer

Judith Neunhäuserer, The Ultimate Physical Atom, Investigated by Clairvoyant Magnification, 2021
FOTO Constanza Meléndez

Judith Neunhäuserer, Formation of a quantum henge, 2025
FOTO Nicolás Rupcich

Scrivere per me è come respirare.

Serena Ciechi

Ti tengo per mano.
Notti buie. E davanti noi questo grande vuoto colmo, nero.
Lo so, hai paura di buttarti, hai paura dall'ignoto, di perderti.
L'ultima volta ci hai messo tanto per uscire.
Sento tremare la tua mano, la stringo più forte. Hai sempre avuto timore di conoscermi, ma soprattutto di volermi bene. Dentro di me so che non sarei mai stata abbastanza.
Nubi cupe si oscurano. La fine si avvicina. Ti trafigge, frecce ardenti.
Mi fissi su questo sguardo interrotto, occhi luccicanti pieni di dolore, impressioni deserte velandomi e facendomi dimenticare. Dimenticare tutto ciò, che cercavo di seppellire dentro di me. E vorrei piangere ma tu non me lo permetti. Mi hai puntato il coltello al cuore. Ne è passato di tempo. La cicatrice sta guarendo, eppure sanguina di nuovo, quante volte vuoi che si riapra?
Il suolo trema, il cielo crolla. Spirali, avvolgendomi, divorandomi. Sento un tuono e tu che cadi nelle profondità. La tua sagoma si dissolve, l'essenza sbriciola, scompare. Non è più rimasto niente di te. Alle tue spalle lasci un pò di nebbia, un cuore frantumato e tante domande senza risposta. Ma più di tutto questo vuoto gelido, pieno di spine che strisciano e graffiano la mia anima. Tralasciando crepe. Crepe che pensavi di poter riannodare.
Diluvia. La corrente mi travolge. Storni di persone errano per vicoli illuminati, gridando parole confuse nelle tenebre. Vivono nel flusso, consumando tempo e persone. Perfino se stessi. Devo scappare, non posso fermarmi. Stiamo vagando passivamente in questo mondo, in corsa per la sopravvivenza. Abbagliati e soffocati da una finzione, infine perdendo la vista e svanendo. Ombre. Castelli in aria.
I tuoi occhi gelidi mi traforano, mille ricordi mi tormentano. Non riesco a prendere fiato. Voglio via da qui, uscire da questo incubo. Mi lascio trascinare e cado nell'abisso, affondo. Respiro.
Candele e frammenti, scintille tremolanti. Oscurità, ascolto il blu chiaro, le sfumature, tutelo il brillio dentro di me. Voglio salvarmi, proteggermi dal grigio, dal vuoto che è in noi. Ci taglia a pezzi. Non devo tramontare, ma vedere il mondo. Mi spingo verso le sbarre, la luce e chiamo forte la mia vita. Urlo al mondo, poi emergo e lascio entrare calore al mio cuore, libero i sentimenti e vuoti soppressi dentro di me. Respiro forte.
Il mio cuore si era chiuso da solo ma sono stata io a permetterlo. So che ho sbagliato, avrei dovuto aiutargli, esserci. Non posso più scappare da me stessa, ora ha bisogno di me e rimango. Ho imparato dai miei sbagli e mi sono perdonata.
Mi sento leggera, colorata, libera.
Oggi è una bella giornata, il sole splende. L'ansia si sta staccando da me. Apro le mie ali azzurre e corro. Corro candida senza voltarmi.

Literaturen jenseits des Blickfelds

Erzählstimmen aus Iran, Afghanistan und Oman

Lydia Zimmer

Die folgenden Bücher führen in Regionen, aus deren Sprachen im deutschsprachigen Raum noch immer vergleichsweise selten Literatur übersetzt wird. Entsprechend bleiben viele dieser literarischen Stimmen im öffentlichen Diskurs unterrepräsentiert, obwohl sie zentrale Fragen von Gegenwart, Erinnerung und gesellschaftlichem Wandel verhandeln.

Gemeinsam ist diesen Erzählungen der Blick auf Gesellschaften im Umbruch: auf familiäre Strukturen, weibliche Lebensentwürfe und das Spannungsfeld zwischen Herkunft und Selbstbehauptung. Die Texte machen erfahrbar, wie sehr politische, religiöse und soziale Ordnungen in das Private hineinwirken – und wie Literatur zu einem präzisen Instrument der Beobachtung werden kann: leise, vielschichtig und mit großer erzählerischer Kraft.

In *Tarlan* erzählt Fariba Vafi von einer jungen Frau im Iran, die zwischen familiären Erwartungen, gesellschaftlichen Grenzen und dem Wunsch nach Selbstbestimmung ihren eigenen Weg sucht. Der Roman entfaltet sich konzentriert und zurückhaltend, mit einem genauen Blick auf den Alltag, auf innere Konflikte und auf die Rolle von Frauen in einer von Kontrolle und Anpassung geprägten Umgebung.

Vafis Sprache verzichtet auf Pathos; gerade dadurch gewinnen ihre Beobachtungen an Eindringlichkeit. Vafi zählt zu den wichtigen zeitgenössischen Stimmen der iranischen Gegenwartsliteratur. Auf Deutsch sind zudem weitere Werke von ihr erschienen, darunter *Der Traum von Tibet* und *Wie ein Vogel im Käfig*.

Hussein Mohammadi, 1986 in Afghanistan geboren und im Iran aufgewachsen, musste früh Erfahrungen mit Zensur machen: Seine ersten beiden Romane durften dort nicht erscheinen. Seit 2013 lebt er in der Schweiz, wo er als bildender Künstler, Schauspieler und Autor arbeitet. *Scheherazades Erben* ist sein erster auf Deutsch veröffentlichter Roman. Er entstand im Rahmen der Initiative *Weiter Schreiben Schweiz*, die Schreibende aus Kriegs- und Krisengebieten beim literarischen Weiterarbeiten unterstützt.

Der Roman spielt in Afghanistan vor der erneuten Machtübernahme der Taliban. Ausgangspunkt ist eine Familie, in der zwei Brüder für gegensätzliche Haltungen stehen: für religiösen Dogmatismus auf der einen, für Bildung, Offenheit und Selbstbestimmung auf der anderen Seite. Im Zentrum steht die junge Masomah, deren Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben einen Konflikt auslöst, der sich bis ins Innerste familiärer Beziehungen fortsetzt.

In *Herrinnen des Mondes* entfaltet Jokha Alharthi ein vielstimmiges Panorama omanischer Gesellschaft. Der Roman erzählt von drei Schwestern aus dem Dorf al-Awafi und von den unterschiedlichen Wegen, mit Tradition, Ehe, Bildung und Selbstbestimmung umzugehen. In kurzen, kunstvoll montierten Szenen werden gesellschaftliche und politische Umbrüche über mehrere Generationen hinweg sichtbar. Neben den Schicksalen der Frauen rücken auch lange verdrängte Themen wie Sklaverei, soziale Abhängigkeiten und familiäre Machtverhältnisse ins Blickfeld.

Jokha Alharthi, 1978 im Oman geboren, lehrt klassische arabische Literatur an der *Sultan-Qaboos-Universität* in der Hauptstadt Maskat. Mit *Herrinnen des Mondes* wurde sie 2019 als erste arabischsprachige Autorin mit dem *International Booker Prize* ausgezeichnet; der Roman gilt als Schlüsseltext einer bislang kaum bekannten omanischen Gegenwartsliteratur.

Diese Bücher lassen sich nicht immer beiläufig lesen. Sie folgen anderen Erzählrhythmen, anderen Traditionen und anderen Blickachsen als viele deutsch- oder englischsprachige Gegenwartsromane. Sie verlangen Aufmerksamkeit, Geduld und die Bereitschaft, sich auf unbekanntes Terrain zu begeben. Gerade darin liegt ihr Reiz. Wer sich auf diese Texte einlässt, wird langsamer lesen, genauer hinschauen und eigene Leseerwartungen hinterfragen. Die Mühe lohnt sich, denn diese Literatur öffnet Erfahrungsräume jenseits des Gewohnten und macht sichtbar, wie vielfältig, widersprüchlich und lebendig erzähltes Leben sein kann.

Autor*innen

Lisa Britzger

Kulturwissenschaftlerin, Kuratorin und Vermittlerin, *Leiterin Kunsthaus Kaufbeuren, Marktoberdorf im Ostallgäu*

Hannes Egger

Künstler, Autor, Dozent *UniBZ, Lana*

Doris Ghetta

Galeristin und Kulturmanagerin, *St. Ulrich in Gröden*

Christof Habres

Kunst- und Kulturjournalist, Autor, Kunst- und Kulturvermittler, *Wien*

Serena Ciechi

Autorin und Direktionsassistentin einer Hotelkette, *St. Ulrich in Gröden*

Manfred Killian

Autor, *Meran*

Gabriele Lorenzoni

Verantwortlicher *Galleria Civica Trento – Mart, Trient*

Paulina Moroder

Kulturanthropologin und Kunsthistorikerin, Direktorin des *Museum Gherdëina, St. Ulrich/Urtijëi/Ortisei* in Gröden

Judith Neunhäuserer

Bildende Künstlerin, *Olang/München*

Haimo Perkmann

Kulturjournalist, Übersetzer, *Meran*

Ivo Piazza

Bildhauer, *St. Ulrich in Gröden*

Valeria Stuflesser

Bildhauerin, *St. Ulrich in Gröden*

Bruno Walpoth

Bildhauer, *St. Ulrich in Gröden*

Lydia Zimmer

Literaturvermittlerin und Literaturexpertin, *Basel*



Fariba Vafi, *Tarlani*.

229 Seiten. Sujeet Verlag 2015.

Hussein Mohammadi, *Scheherazades Erben*.

176 Seiten. Edition Bücherlese 2022.

Jokha Alharthi, *Herrinnen des Mondes*.

336 Seiten. Dörlemann Verlag 2025.



STIFTUNG FONDAZIONE
SPARKASSE

Wir stiften Zukunft
Promuoviamo futuro