

FORMMen edition ausart

VORGANG

ROBERT RESZNER

Diese Monographie über Arbeiten Robert Reszners aus den Jahren 1993 bis 2009 - sowie dessen Zusammenarbeit mit Wolfgang Sohm - entwickelt in einer Beschreibung dazugehöriger Arbeitshintergründe die Basis für eine Auseinandersetzung mit konzeptueller versus dinglicher Kunst als auch der Rezeption von Kunst und Künstlern aus dem Umfeld der „Kollektiven Persönlichkeit Weiß“ und deren aus dieser abgeleiteten Methode der „Definition durch Geschehnis“, einer konzeptorientierten Methode künstlerischer Praxis.

Wolfgang Sohm

FORMing

PROCEDURES

Zu Arbeitsteilen bei **Robert Reszner 1993 bis 2009**
FORMen VORGANG | FORMing PROCEDURES
Monograph to Parts of **Robert Reszner's work 1993 to 2009**

	INHALT
6	VORWORT FORMen VORGANG
	ORGANIK 1993 bis 1996
10	ORGANIK Eine Ontologie der FORMFINDUNG
14	I. Das Nährende kennt keinen Menschen
22	II. Die Unmöglichkeit als paranoider Organismus
30	III. Mein Haus schießt und raucht und mein Garten trägt Früchte
	ZUSTANDSWECHSEL 1995 bis 2009
38	ZUSTANDSWECHSEL Ontologie der ZUSTANDSWECHSEL
42	Im Holz
44	Die Videoparasiten Der Wüschelrutengang
48	Das Denkmal - Das Äußere - Eine Freilegung
64	Freisetzung
68	Das Boot
	STIMMUNGSWECHSEL 1996 bis 2009
106	STIMMUNGSWECHSEL Die ORGANIK in neuem Gewand
110	Der Erdzeitverzögerer
118	Lustraum
120	Innere Wasser
122	Die Wand
128	NACHWORT Die Materialität der Dinge und deren Ordnung

	CONTENT
7	PREFACE FORMal PROCESS
	ORGANIC 1993 to 1996
11	ORGANIC An Ontology of form-finding
14	I. The nutrient knows no man
22	II. The impossibility as paranoid organism
30	III. My house shoots and smokes and my garden bears fruit
	CONDITION CHANGE 1995 to 2009
39	CONDITION CHANGE Ontology of the CONDITION CHANGE
42	In wood
44	The dowsing Video parasites
48	The Monument - The outer - An exposure
64	Release
68	The boat
	MOOD CHANGE 1996 to 2009
107	MOOD CHANGE The ORGANIC in new garment
110	The terrestrial time decelerator
118	Lust space
120	Inner water
122	The wall
129	AFTERWORD The materiality of things and their order

FORMen VORGANG

Ein zusammengesetzter Begriff, der die Zusammenhänge aufschließt, versperrt die Sichtweise auf die Bereiche der Kunst, die sich in der Arbeitsweise als eine Möglichkeit der Veränderung darstellen: der Prozessualität, der Aufhebung formaler Wertfindung in dem schönen Material seiner bildhauerischen Herkunftsgebräuchlichkeit. Eine Form eröffnet bei näherem Hinsehen die Wahrnehmung ihrer Textur im Arbeitsvorgang, unterscheidet sich nicht mehr von der Materialität, und in dieser Materialität entsteht der grundlagenbildende Vorgang der Sprache des Kontextes, der als Vorgang, als Sprachbild, erst als Sprechendes, als sich ausformulierende Begriffstextur Eingang in den Raum erfährt, der als dynamischer Raum, als dynamisiertes Material, also als Textur der Materialität eine eigene Geschichte hat. Diese aufzufinden und zu einem weiteren Gedanken zu bringen, dem Vorgang entsprechend in eine morphologische Reihung gestellt von den Umständen der Auffindung, von deren Wahrnehmungsphänomen in dem Moment der Vorfindung, dem Weg dorthin und dem Vorgang, dem der Form vorauseilenden Wahrnehmungsprozess, dem eigentlichen Sehen, entsprechend - entsteht dabei der in einem Gegenstand verlöschende Moment, der einer Form vorausgeht.

In einem Arbeitsgebiet wie dem der Bildhauerei werden in der Materialität die Geschichten der Entstehung der Formengrundlagen - der Materialien - von der klassischen Bildhauerei in ästhetisierender Weise benützt und umgangen. Indem der Eindruck des Materials als eine Sprachfindung, als eine Augenblickssache der Entstehung des Materiellen erscheint, beschreibt sich in diesem Augenblick der Wahrnehmung der Form, der Vorgang der Form, der ihr innewohnende gedankliche Konnex zu dem, was ihr begegnen mag. Dieser Vorgang findet sich auch in der Arbeitsweise Robert Reszners in vielfältiger Weise. Er ist in den Analysen der Materialität, die immer in Kontext mit der Zuwendung an eine Arbeit bei ihm neu entsteht, in allen seinen Arbeiten enthalten.

Einer Form zu folgen, ihre Entstehung zu verstehen, bedarf der Wahrnehmung der Abfolgen, die vor deren Entstehung, vor deren Formgebung, in der umgebungsparametrischen systematischen Erscheinungsweise dagelegen ist. Die Form, deren Geschichte, legt in diesem Augenblick ihr Wesen sichtbar in dem Gegenstand ab und in dessen Erscheinung wird der Weg, der in die Form mündet, als der Vorgang der Form, der Weg hin zu der Form, die uns in dem Moment bedingt, begründet scheint, noch unabhängig vor der Formung, entstehen.

Bei den hier beschriebenen Arbeiten Robert Reszners löst sich deren Ursprung immer wieder in deren Fixierung auf. Er kennt keine fixen Positionen dieser Vorgänge. Er sucht in unterschiedlichen Materialitätsfluxen die charakteristischen Strömungseigenschaften der die Form schleifenden Bedingungen aufzunehmen, gerät dann in deren Vorgang, deren Geschichte und Bedeutungsbefrachtung durch fehlgeleitete Erscheinungsweisen der Interpretation, die ja immer einer Bedeutungssuche entsprechend erfolgt, und verlässt dann möglichst rasch diesen Raum der Fixierung und der Befrachtung. Es ist eine beständige Wiederholung und Vergegenwärtigung einer Voraussetzungswiese, die sich dann in der nächsten Arbeit zu neuen Schichten der Materialitätsausformung und dabei der Maskierung dieser Vorgänge nutzen lassen kann.

FORMal PROCESS

A combined term that opens up the correlations, blocks the view onto the art areas presenting themselves in artists methods as a possibility of change: the processuality, the cancellation of formal value finding in the attractive material of its sculptural origin. On close inspection a form opens the perception of its texture in process, no longer different than the materiality, and in this materiality a foundation forming process of the context language is initiated, the context which as process, as verbal image, first as speaking, as auto-formulating concept-texture experiences entrance into the space, which just as dynamic space, dynamic material, i.e. as texture of materiality has its own history. To find it and lead to a further contemplation positioned accordingly to the process in a morphological order from the conditions of discovery, from their perception phenomena at the moment of discovery, the way leading there and the process, the perception process overtaking the form, the actual seeing - thereby a moment expiring in an object preceding a form is created.

In an area such as the one of sculpture, in the materiality, the genesis stories of forms' foundation – the materials – are used and circumvented by the classical sculpture in an aestheticizing way. By the fact that the impression of the material appears as a language finding, as a momentary affair of the materiality creation, it describes itself in that moment of the form perception, the form process, of its intrinsic, intellectual nexus to this what it might encounter. This process takes place in Robert Reszner's method in a manifold manner. It is contained in all his works in the analyses of materiality, which is always created anew in the context of the devotion to a project.

To comply with a form, to understand its creation requires the sequences perception, which precedes its creation, its formation, laid out in the ambient parametrical, systematic presentation modes. The form, its history, removes at that moment its essence visibly into the object, creating in its appearance the way that disembogues into the form as the process of the form, the way towards the form, and at that moment appears to us provisory, justified yet independent of the formation.

The source of Robert Reszner's works described herein dissolves always again in its fixation. He knows no fix positions of those processes. In various materiality fluxes he seeks the characteristic features of the current to incorporate the form-shaping conditions, gets then into their process, their history and attribution of meaning by misguided presentation modes of interpretation that always follows a search for meaning, and leaves possibly rapidly this space of fixation and attribution. It is a continuous repetition and realization of a necessity, which can be used in the next work to form new levels of materiality and simultaneously to mask those processes.

I. **Das Nährende** kennt keinen Menschen
Organik | Organic
I. **The nutrient** knows no man

ORGANIK 1993 bis 1996

Eine Ontologie der Formfindung

In ORGANIK, einer Objektserie von Mitte der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts, entwickelt sich das Thema der körpernahen Vorgänge zu den prozessualen Grundlagen, der die Arbeit Robert Reszners später auch weiterhin folgt.

BRUTANSTALT – Eine bauchige Glasflasche dient dabei als Behältnis für das Nährende.

LUFTVERHÄLTNIS – Die Umkehrung der Atemluft, die zuvor einem Lattexballon Volumen gab, wird in die Welt zurückgeführt, wieder aus Seifenlauge per Automation ein schaumiges Luftblasengemisch dabei erstellt, das seine Nähe zur organisch organisierten Materialität auch in der formalen Parallele zu Kröten- und Froschlaichakkumulationen findet.

VERLETZTES SYSTEM – In ihr wiederum ist die nährende Flüssigkeit in einer bauchigen Flasche als Tropf bereitgestellt. Sie wird in einer Nirostwanne ein Blutbad entstehen lassen können, sollte das Objekt als System wirklich bedient werden, das eben bei seiner Betrachtung verletzt, durch seine Erinnerungswachrufung an Leichenhallen mit deren Seziertischen, Blutrinnen und auch an die Schlachtsysteme, die heute in der Fleischgewinnung eingesetzt sind. Hier wird das Organische auch schon begrifflich nur als ein System innerhalb seiner jeweiligen Beziehungsmuster aufgefasst.

ORGANIC 1993 to 1996

An ontology of form-finding

In ORGANIC, an object series from the middle of the 90's of the previous century, the subject of close to the body processes develops into the processual foundations also later present in Robert Reszner's work.

HATCHERY – A bulbous glass bottle serves as a vessel for the nutrient.

AIR RELATION – the reversion of the breathing air that after giving volume to a latex balloon is fed back into the world, again out of soap-suds an automat creates at that a foamy air-bubble mix that finds its proximity to the organically organized materiality also in the formal parallels to toad and frog spawn accumulations.

WOUNDED SYSTEM – Here again, the nutrient liquid is provided in a bulbous glass in a form of an IV bag. It is able to create a blood bath in a stainless steel "Nirosta" trough, should the object be indeed operated as a system that wounds during observation by bringing to mind mortuaries with their dissecting tables, blood groves, but also slaughtering machines used nowadays in meat production. Here the organic is already conceptually understood solely as a system within its respective relation pattern.

INFUSION – Der Begriff ist hier auch eine formale Beschreibung des Objekts, bildet selbst synthetische Adernverläufe aus, die sich um deren Halterung winden, abseits der notwendig lebenserhaltenden Maßnahmen an einem Organismus menschlicher oder tierischer Art.

FIEBER – Eine kochende Installation treibt durch Latexhaut die Wasserdampfgase, die als kondensierende Tropfen durch den Umstand von hoher Temperatur in den Raum außerhalb des Biologisch-Organischen, also wie schon bei INFUSION, BRUTANSTALT und LUFTVERHÄLTNIS, in einen Raum technoider Organik treiben, was einer gleichsam virtuellen Organik gleichkommen mag. Einer synthetischen Herstellung des organisch Organisierten, nur ohne deren innerer Zweckgerichtetheit ins rein Kausale verkommend.

REANIMATION – Sie ermöglicht schließlich das Aktivieren dieser technoiden Existenz, deren paranoides Thema hier den Menschen in der gegenwärtigen Realität medizinisch-technischer Möglichkeiten beschreibt. Auch REANIMATION besteht aus den gleichen Materialien: Metall, Kunststoff, Glas und Latex, wobei das Latex nun als Haut, als Behältnis des Organismus eines Lebewesens, in der zuoberst beschriebenen BRUTANSTALT, das zu nährende Etwas ist.

WASSERWERT, SAATGUT und MAUERBEWUSSTSEIN verlassen nun den Raum paranoider Technologie und beleben mit ihren aktiven Vorgängen den Raum um die Objekte. Diese Vorgangsweise entspricht einer Entgrenzung der in ORGANIK I und II begonnenen Thematik. Sie führt in den Ordnungsversuch des Menschen in seiner Umgebung, dessen Eingriffe in den natürlich scheinenden, aber selbstverständlich kulturell strukturierten naturnahen Gestaltungsvorgang. Diese Umkehrung des gestaltenden Elements vom entgrenzend Technoiden als paranoider Dystopie verlassener Existenz, hin zu einem Beleben der Natur durch Artefakte, die aus ihrer Naturwiederholung, der neuerlichen Einbettung von natürlich vorgefundenen Grundlagen, wie dem Wasserlauf, der Saatgutverteilung, durch technische Hilfsmittel und damit möglichen Umlenkungen, entspricht dem Gestalten des Menschen, des irrtümlich oft als organisch Behaupteten, zu dem, was als menschlichem Gemütsvorgang, als dessen Seelenbeschreibung, die Möglichkeit einer erfüllenden Existenz verspricht. Die Einbettung des Menschen als kulturell sich Gestaltenden, der auf der Grundlage seiner geistigen Freiheit die Möglichkeit der Natur nützt, in dem er sie, seiner jeweiligen Wahrnehmungsmöglichkeit folgend, gestalterisch umfängt und somit begreift.

Die Natur bewegt sich in den folgenden Jahren in den Arbeiten von Robert Reszner weiter. Es entstehen um das Haus Orte für die Abfallverwertung. Eine Bienenzucht entsteht. Falter fliegen durch den Garten und der Ort wird zu allfälligen Festlichkeiten mit Ballons geschmückt.

Wie aber lebt es sich in dem innersten Bereich des Menschlichen? Welcher Körper findet sich im Inneren des nur organisch vermuteten physisch-psychischen Raums? Diese Frage beschäftigt die weiteren Jahre hindurch seine Aufmerksamkeit und bildet sich in den Arbeiten ab, die durch die Suche in der Tiefe des Erinnerns, der frühen Wahrnehmungsprägungen und Gefühlsvorstellungen, entsprechend ausgeformt werden.

Seine Suche beginnt hinter seinem Elternhaus, in einer Felswand in den niederösterreichischen Voralpen. Sein Beitrag zu DAS DENKMAL entsteht. Eine Zusammenarbeit mit Wolfgang Sohm beginnt. Zu ORGANIK als Thema kehrt Robert Reszner später aber wiederholt zurück.

INFUSION – The term here is also a formal description of the object, forms in itself pathway of synthetic veins coiling around its mounting, outside the necessary life support measures in a human or animal organism.

FEVER – A boiling installation pushes through latex skin the water vapor, that as condensation drops, through the condition of high temperature in the room outside the bio-organic, so as already in INFUSION, HATCHERY and AIR RELATION, get into a space of technoid organic, what might equal a quasi virtual organic; a synthetic creation of the organically organized, yet without reprobing its inner goal directedness into purely causal.

REANIMATION – It enables the eventual activation of the mentioned technoid existence, whose paranoid subject describes here people in the contemporary reality of medical-technical possibilities. Also REANIMATION consists of the same materials: metal, plastic, glass and latex, whereby latex as skin, as a vessel of the organism of a living creature from the described above HATCHERY, is the nutrient agent.

WATER EQUIVALENT, SEEDS and WALL AWARENESS leave the space of the paranoid technology and animate with their active processes the space around the objects. This method corresponds to a dissolution of boundaries of the thematic initiated in ORGANIC I and II. It leads into the man's ordering attempt of his environment; interventions in the seemingly natural, but of certainly culturally structured near-natural composition process. This inversion of the forming element from boundaries dissolving technoid as paranoid dystopia of a forsaken existence to nature animation through artifacts, that due to their nature imitation, the renewed embedding of the naturally found bases, such as the course of water, the seed distribution, through technical aids and so the possible diversions, corresponds to the formation of a man, often mistakenly seen as organic, to this, which as human mind process, as his soul description, promises the possibility of a fulfilling existence. The embedding of a man as self forming cultural, that on the basis of his mental liberty uses the possibility of nature in that he, within one's own perception abilities, embraces, and also understands, it creatively.

The nature continues to appear throughout years in the works of Robert Reszner. Around the house spaces for waste utilization are created; apiculture is established. Butterflies fly in the garden and the whole place is ornamented with balloons for possible celebrations.

But how is the life within the innermost sphere of the humane? Which bodies are in the inner of the only organically assumed corporal-mental space? In the next years his attention is totally focused on this question and it is represented in his works that are shaped accordingly by the search in the depth of memory, the early perception imprints and emotional representations. His search begins behind his parents' house; in a rock wall in the Prealps in Lower Austria. His contribution to THE MONUMENT comes into being. Cooperation with Wolfgang Sohm begins. Robert Reszner comes however repeatedly back to the subject of ORGANIC.

Brutanstalt | Hatchery

1993 | Metall, Latex, Glas, Wasser

Eine bauchige Glasflasche dient als „Behältnis für das Nährende“.

A bulbous glass bottle serves as a “Vessel for the Nutrient”.



Photo: Robert Reszner

Luftverhältnis | Air Relation

1996 | Latex, Metall, Seifenlauge

Die Umkehrung der Atemluft, die zuvor einem Latteballon Volumen gab, wird in die Welt zurückgeführt, aus Seifenlauge per Automation ein schaumiges Luftblasengemisch dabei erstellt, das seine Nähe zur organisch organisierten Materialität auch in der formalen Parallele zu Kröten- und Froschlaichakkumulationen findet.

The reversion of the breathing air that after giving volume to a latex balloon is fed back into the world; again out of soap-suds an automat creates a foamy air-bubble mix that finds its proximity to the organically organized materiality also in the formal parallels to toad- and frog spawn accumulations.



Photo: Robert Reszner

Verletztes System | Wounded System

1994 | Metall, Glas, Kunststoff

Wiederum ist hier die nährende Flüssigkeit in einer bauchigen Flasche als Tropf bereitgestellt. Sie wird in einer Nirostwanne ein Blutbad entstehen lassen können, sollte das Objekt als System wirklich bedient werden, das eben bei seiner Betrachtung verletzt, durch seine Erinnerungswachrufung an Leichenhallen mit deren Seziertischen, Blutrinnen und auch an die Schlachtsysteme, die heute in der Fleischgewinnung eingesetzt sind. Hier wird das Organische auch schon begrifflich nur als ein System innerhalb seiner jeweiligen Beziehungsmuster aufgefasst.

Here again, the nutrient liquid is provided in a bulbous glass in form of an IV bag. It is able to cause a blood bath in a stainless steel "Nirosta" trough, should the object be indeed operated as a system that wounds during observation by bringing to mind mortuaries with their dissecting tables, blood groves, but also slaughtering machines used nowadays in meat production. Here the organic is already conceptually understood solely as a system within its respective relation pattern.



Photo: Robert Reszner

II. Die Unmöglichkeit
als paranoider Organismus
The impossibility
as paranoid organism

Infusion | Infusion

1995 | Metall, Kunststoff

Der Begriff ist hier auch eine formale Beschreibung des Objekts. Die Infusion bildet selbst synthetische Adernverläufe, die sich um deren Halterung winden, abseits der notwendig lebenserhaltenden Maßnahmen an einem Organismus menschlicher oder tierischer Art.

The term, here also a formal description of the object, forms in itself pathway of synthetic veins coiling around its mounting, outside the necessary life support measures in a human or animal organism.



Photo: Robert Reszner

1995 | Metall, Latex, Glas, Wasser

Eine kochende Installation treibt durch Latexhaut die Wasserdampfgase, die als kondensierende Tropfen durch den Umstand von hoher Temperatur in den Raum außerhalb des biologisch Organischen, also wie schon bei INFUSION, BRUTANSTALT und LUFTVERHÄLTNIS, in einen Raum technoider Organik treiben, was einer gleichsam virtuellen Organik gleichkommen mag. Einer synthetischen Herstellung des organisch Organisierten, nur ohne deren innerer Zweckgerichtetheit ins rein Kausale verkommend.

A boiling installation pushes through latex skin the water vapor, that as condensation drops, trough the condition of high temperature in the room outside the bio-organic, so as already in INFUSION, HATCHERY and AIR RELATION, get into a space of technooid organic, what might equal a quasi virtual organic; a synthetic creation of the organically organized, yet without reprobating its inner goal directedness into purely causal.



Photo: Robert Reszner

Reanimation | Reanimation

1994 | Metall, Kunststoff, Latex

Die Reanimation ermöglicht schließlich das Aktivieren dieser technoiden Existenz, deren paranoides Thema hier den Menschen in der gegenwärtigen Realität medizinisch-technischer Möglichkeiten beschreibt. Auch REANIMATION besteht aus den gleichen Materialien: Metall, Kunststoff, Glas und Latex, wobei das Latex nun als Haut, als Behältnis des Organismus eines Lebewesens, in der zuoberst beschriebenen BRUTANSTALT, das zu nährnde Etwas ist.

It enables the eventual activation of this technoid existence, whose paranoid subject describes here people in their contemporary reality of medical-technical possibilities. Also REANIMATION consists of the same materials: metal, plastic, glass and latex here as skin, as a vessel of the organism of a living creature from the described above HATCHERY, is the nutrient agent.



Photo: Robert Reszner

III. Mein Haus schießt und raucht
und mein Garten trägt Früchte*
My house shoots and smokes
and my garden bears fruit*

Wasserwert | Water Equivalent

1996 | PVC Plane, Feuerwehrschräuche, Wasser

Die Umlenkung des Wasserlaufs durch das Atelier.

In WASSERWERT, SAATGUT und MAUERBEWUSSTSEIN gewinnt das in der ORGANIK I und II Unfassbare die natürliche Dimension zurück. Es gewinnt den Raum harmonischer Existenz. Die Natur ist gut, wenn sie den Menschen umfasst wie er auch sie.

The redirecting of a stream through the atelier.

In WATER EQUIVALENT, SEEDS and WALL AWARENESS what was inconceivable in the ORGANIC I and II reclaims its natural dimension. It claims the space of harmonious existence. The nature is good, when it embraces the man the way he is.

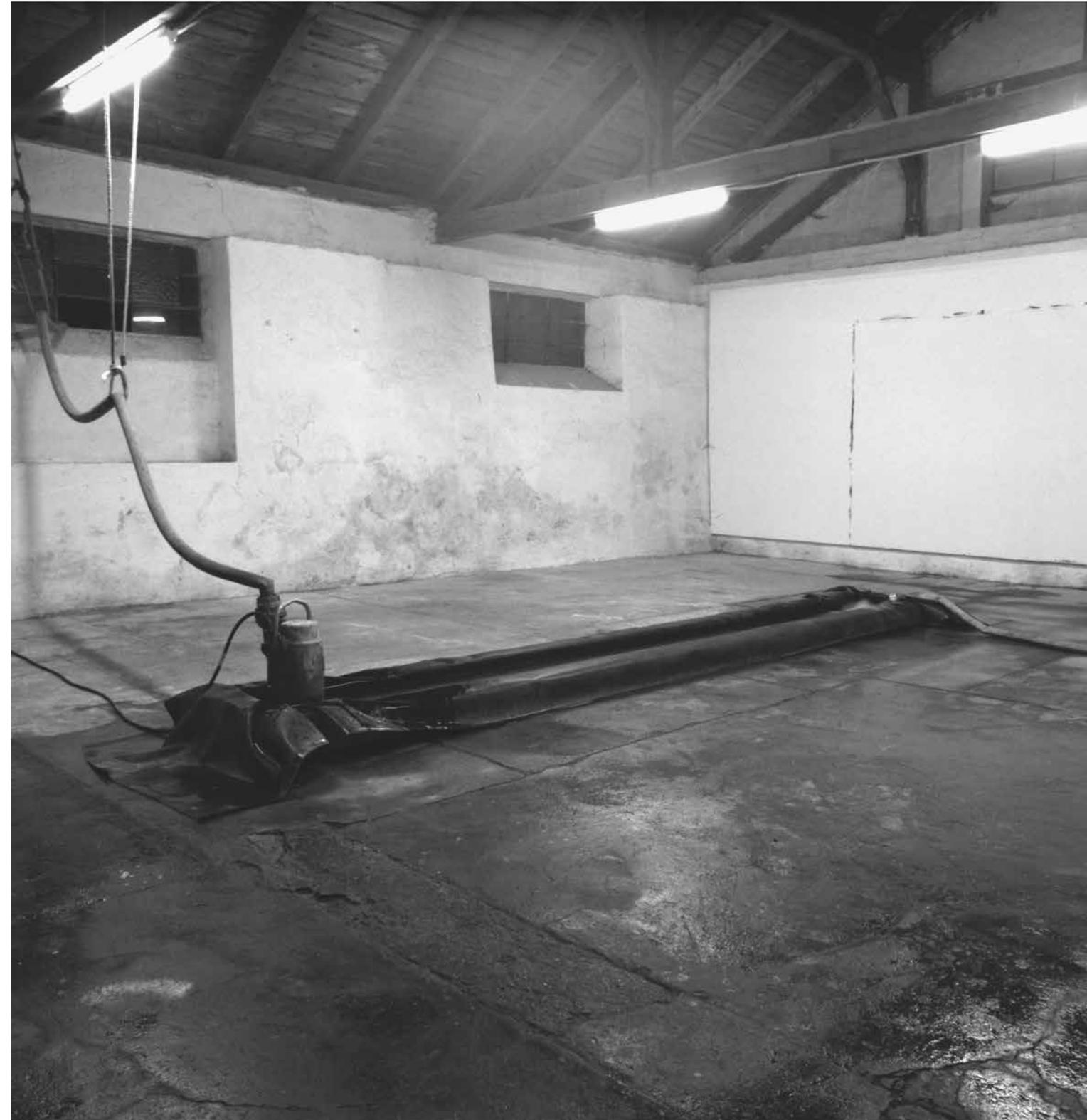


Photo: Wolfgang Sohm

Saatgut | Seeds

1996 | Fotografie, Erde, Champignons

Die Aussaat des Samens durch den Rauchfang des Hauses.
Der Zustand vor der Ernte ist erreicht.

The sowing of seeds through the chimney of a house.
The condition before the harvest is achieved.

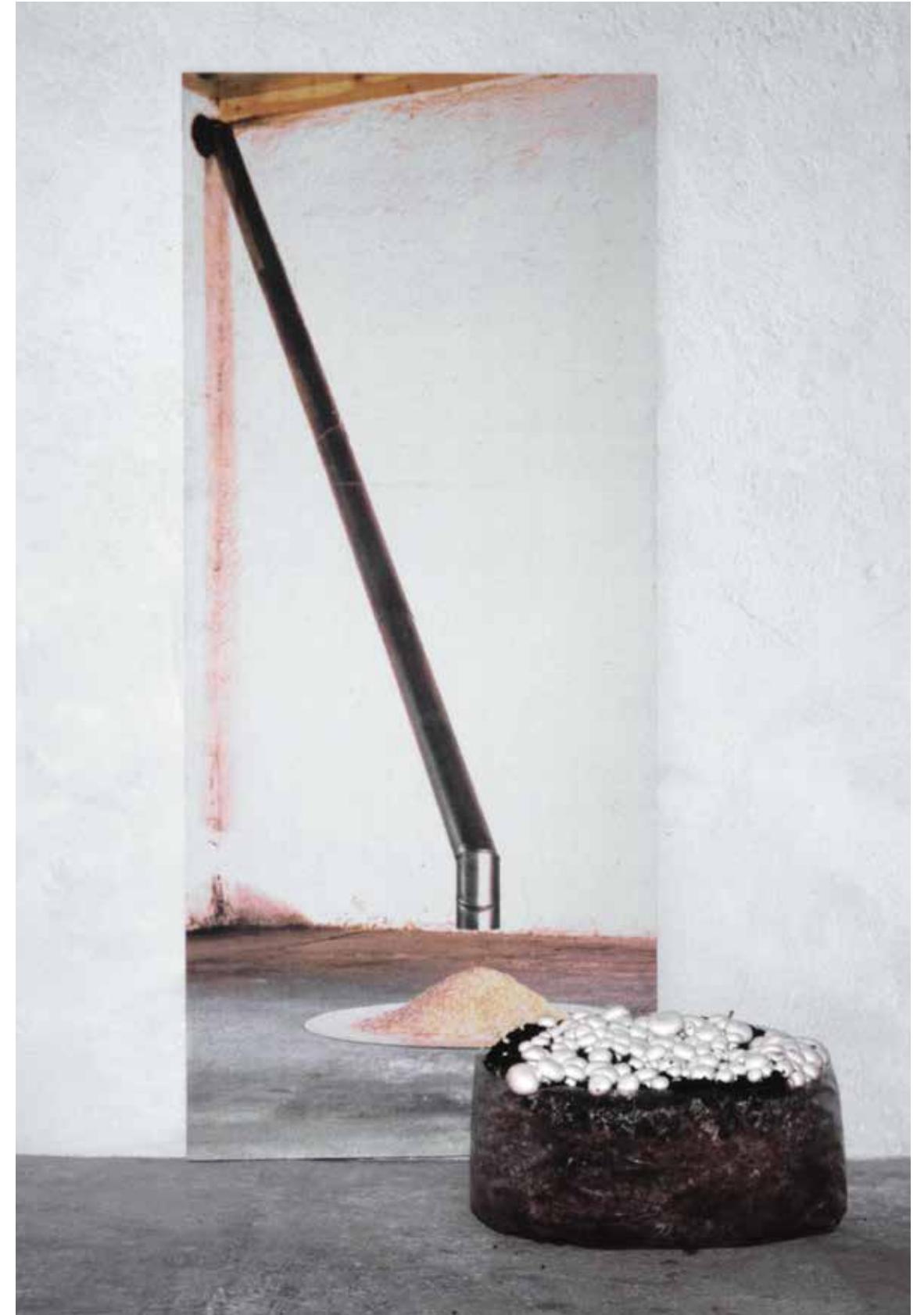


Photo: Wolfgang Sohm

Mauerbewusstsein | Wall Awareness

1995 | Ziegel, Kunststoff, Glas

Das Pulsieren der Leitungen, die als Verrohrungen jedes Haus durchziehen, bilden als die sich bewegende pulsierende Lebendigkeit den Baustein für die Rückkehr des Lebens, des für Menschen möglichen Umraums. Hier pulsiert nicht mehr Blutimitat durch Plastikschläuche, sondern ein Kalk-Sand-Wassergemisch beginnt seine Bahn durch geschlossene Mauerwerke zu finden, die ja in ihren einzelnen Elementen nur aus einem erstarrten Gemisch dieser Zusammensetzung ihre geschlossene Form gewinnen. Das Haus ist der Organismus, der hier die Haut ersetzt hat. Der Mensch kann nun den Ort der Handlung betreten, seine dritte Haut beginnt zu leben.

Pulsation of the wires that brutally penetrate each house build as a moving pulsating liveliness of stones for the comeback of life, of the humanly possible context. What pulsates here through plastic pipes is no more a blood imitation, but a lime-sand-water mix starting to find its course through closed walls, whose individual elements receive their definite form only out of a set mix of the same ingredients. The house is the organism that has replaced its skin. The man can now enter the scene of action; his third skin comes alive.



Photo: Robert Reszner

1995 bis 2009

Zustandswechsel Condition Change

1995 to 2009

Ontologie der ZUSTANDSWECHSEL

Die Auseinandersetzung mit dem Wesen der Natur entwickelt sich in den Jahren ab 1995 in den Arbeiten von Robert Reszner zu immer neuen Facetten der prozessualen Definition von Innen und Außen, Umraum und Umfeld, der Umgebung und den damit verbundenen Geschehnissen des Psychischen - der Natur von Erinnerung, Traum, sozialem Umfeld und von deren Bewertungen und somit Bewegungsmöglichkeiten, die sich in der Arbeit zu IM HOLZ schon ankündigen.

Es entstehen um das Haus Orte für die Abfallverwertung. Eine Bienenzucht entsteht. Falter fliegen durch den Garten und der Ort wird zu allfälligen Festlichkeiten mit Ballons geschmückt. Wie aber lebt es sich in dem innersten Bereich des Menschlichen? Welcher Körper findet sich im Inneren des nur organisch vermuteten physisch-psychischen Raums? Diese Frage beschäftigt die weiteren Jahre hindurch seine Aufmerksamkeit und bildet sich in den Arbeiten ab, die durch die Suche in der Tiefe des Erinnerns, der frühen Wahrnehmungsprägungen und Gefühlsvorstellungen, entsprechend ausgeformt werden.

Seine Suche beginnt hinter seinem Elternhaus, in einer Felswand in den niederösterreichischen Voralpen. Sein Beitrag zu DAS DENKMAL entsteht. Eine Zusammenarbeit mit Wolfgang Sohm beginnt aufs Neue. Zu ORGANIK als Thema kehrt Robert Reszner später aber wiederholt zurück.

Ontology of the CONDITION CHANGE

The dispute with the essence of nature develops over the years starting in 1995 in the works of Robert Reszner's to ever new facets of processual definition of the inside and the outside, environment and surroundings, environment and connected with it happening of the physical – the nature of memory, dream, social context and its valuations, and consequently movement possibilities that announce themselves already in the work IN WOOD.

Around the house spaces for waste utilization are created; apiculture is established. Butterflies fly in the garden and the whole place is ornamented with balloons for possible celebrations. But how is the life within the innermost sphere of the humane? Which bodies are in the inner of the only organically assumed corporal-mental space? In the next years his attention is totally focused on this question and it is represented in his works that are shaped accordingly by the search in the depth of memory, the early perception imprintings and emotional representations.

His search begins behind his parents' house; in a rock wall in the Prealps in Lower Austria. His contribution to THE MONUMENT comes into being. Cooperation with Wolfgang Sohm begins. Robert Reszner comes however repeatedly back to the subject of ORGANIC.

In IM HOLZ entwickelt sich die Zusammenarbeit, die in der Folge der KOLLEKTIVEN PERSÖNLICHKEIT WEIß von Wolfgang Sohm laufend betrieben wurde, in den Arbeiten von Robert Reszner zum ersten Mal sichtbar weiter. Es entsteht in Zusammenhang mit dieser in DIE KOLLEKTIVE PERSÖNLICHKEIT WEIß beschriebenen Arbeitsmethode Wolfgang Sohms eine Intervention in sozialer Konnotation und dabei werden Medienstrategien bei DER WÜNSCHELRUTENGANG und FREISETZUNG ebenso eingesetzt, wie auch die Auflagen der Ausstellungsgestaltung und der konventionellen objektgebundenen Arbeit keinerlei Rücksicht mehr erfahren. Die Entmaterialisierung der Arbeit Robert Resznerns verstärkt sich bis auf wenige Ausnahmen mit diesen Zusammenarbeitsprojekten. Die bleibende Beeinflussung durch eine prozessuale kontextbezogene Definitionsweise, die sich so zu zeigen beginnt, wird in den folgenden Arbeiten zu DAS DENKMAL und DAS BOOT in immer größere Arbeitsblöcke weitergeführt. Darin lösen sich die Autorenschaft als auch die Zusammenhänge von Bild, Abbild, Umfeld und Bezugssystem durch die Arbeitsweise in Felder von Bedeutungen mit deren Transformation auf. Dies gelingt durch Verwendung der Methode der DEFINITION DURCH GESCHEHNIS.

Die in kontextbezogenen Analysen übliche Position der Konzeptkunst als einer „Untersuchungsmethode“, die in diesen Jahren am internationalen Kunstgeschehen hohen Anteil hatte, wird bei Robert Reszner, als einem der nachfolgenden Proponenten dieser DEFINITION DURCH GESCHEHNIS - somit der Methode einer „konkreten Analyse“ - zu einer individuellen Historizität überführt, in der sich die Verschränkung von individueller Entwicklung und Ontogenese durch die prozessuale Definition einer formalen Herkunft ersetzen lässt, die sich in der Bedingung, der Bedeutung, der Befrachtung und der Beschreibung von Beschränkung, Bezug und Bedeutung der Bedingung einer Tatsache, zu einer Form verdichten lässt, die sich als das selbstbeschreibend sich Formende bedeutet und begreift. Dieser Vorgang, ein Kernvorgang in der Geschichte der Entwicklung der Kunst im 20. und nun schon 21. Jhd, hat seine Vorläufer in dem Kunstbemühen gefunden, das den Ausdruck zu transzendieren bemüht ist, der sich in den Musterbildungen von konzeptueller Analyse, medialer Materialitätsauflösung und deren Folgebedingungen, zu den Ausläufern der Moderne hinzufügt - als einzig vertretbare Möglichkeit auf der Basis von Konzeptarbeit und Ontogenese, in der die kollektive Persönlichkeit immer wieder aufs Neue sich zu erklären dabei bemüht wird.

Bis heute ist diese Arbeitsweise ein integraler Bestandteil der Folgeprojekte um die KOLLEKTIVE PERSÖNLICHKEIT WEIß und deren Bezugsarbeiten, die sich auch in Arbeiten weiterer KünstlerInnen, wie z.B. in den Arbeiten zu „Lodz - Boot“ von Antonia Petz ebenso wiederfinden lassen, wie auch Arbeitsteile von Wolfgang Sohm sich weiterhin mit den Arbeitsvorstellungen Robert Resznerns verbinden und erweitern. Die Entwicklung der 1960er Jahre in der Bildenden Kunst hat so eine Fortsetzung über die Jahrzehnte erhalten, die unbemerkt in das Medienzeitalter übertragen, ja übergewechselt wurde. Damit bildete sich ein weiterer Zweig der Analyse in den prozessualen Konzeptformen aus, die sich in den Jahren nach dem Entstehen der zweiten Richtung der Konzeptarbeit in Europa, der Richtung der Prozessorientierung minimalistischer Vorgänge in Folge von Dada, Surrealismus, Konkreter Poesie und deren Rückkopplungen mit Informel und Film, zu einem internationalen Stil hin führen ließ, wie er in den Ländern des Postkommunismus ebenso zeitgleich Entwicklung fand sowie eben auch in Mittel- und Südamerika, Asien und anderen Teilen der Welt, wo jenseits des Kunstmarktes eine Kunst gewährleistet werden wollte, die keinerlei Vorbedingung zu akzeptieren bereit war, als die der eigenen Wahrnehmung und deren wechselhafter Umgebungsbedingung im prozessualen Verlauf einer Form, also deren ZUSTANDSWECHSEL.

Cooperation, that in the result of the COLLECTIVE PERSONALITY BLANK by Wolfgang Sohm was continually executed, develops in the works of Robert Reszner for the first time in IN WOOD visibly further. In correlation with Wolfgang Sohm's working method described in THE COLLECTIVE PERSONALITY BLANK an intervention in social connotation takes place and at the same time medial strategies are also applied for THE DOWSING and RELEASE, as well as the exhibition organization conditions and the conventional object-bound work experience absolutely no regard anymore. The dematerialization of Robert Reszner's work is reinforced, apart from few exceptions with those cooperative projects. The remaining influence through a processual context-bound defining method that starts manifesting is continued in the following works to THE MONUMENT and THE BOAT in ever bigger work blocks. The authorships as well as the correlations between image, reflection, surrounding and reference system are dissolved by the working method in fields of meanings with their transformation. It succeeds by using the method of DEFINITION THROUGH HAPPENING.

The usual position in context bound analyses of the concept art as an “examination method”, that was common in those years on the international art scene, is with Robert Reszner, as one of the subsequent proponents of the DEFINITION THROUGH HAPPENING, therewith the method of “concrete analysis” transferred to an individual historicity, where the entanglement of the individual development and ontogenesis might be substituted by the processual definition of formal origin, that in the condition, the meaning, the charter and the description of limitation, reference and meaning of the fact condition can be compressed into a form that means and comprehends itself as a self-describing, and auto-formative. This procedure, a core process in the history of art development in the 20th and now 21st century, has found its precursors in the artistic endeavor that struggles to transcend the expression adding itself in the pattern formation of conceptual analysis, medial materiality dissolution and its postconditions, to the extension of the modern – as the sole supportable possibility on the base of the concept work and ontogenesis, in which the Collective Personality always attempts to declare itself anew again.

Until today this method is an integral part of the follow-up projects around the COLLECTIVE PERSONALITY BLANK and its reference projects, that are to be found also in the works of other artist, e.g. in Antonia Petz's “Lodz – Boat”, as well as works of Wolfgang Sohm that connect and expand themselves further on with Robert Reszner's work perceptions. The development of the 1960's in the fine arts maintained such a continuation throughout the decades, that was unnoticed transferred, indeed switched in the media age.

This way a further branch of analysis in the processual concept forms was created, that in the years after the rise of the second direction of the concept work in Europe, the direction of process-orientation of minimalist processes as a result of Dada, surrealism, concrete poetry and their self-feeding with Art Informel and film could be led to an international style, that developed at the same time in the post communistic countries, as well as in Central and South America, Asia and other parts of the globe, where outside its respective market art wanted to be ensured, that was not willing to accept any kind of prerequisite, other than its own perception and changing environmental conditions in the processual course of a form, that is its CONDITION CHANGE.

In dieser Zusammenarbeit von Robert Reszner und Wolfgang Sohm aus dem Jahr 1995 verbinden sich unterschiedliche Aufzeichnungsorte und Repräsentationssysteme in einem skulpturalen Geschehen.

Aufnahmen von sechzehn in Baumrinde geschnittenen Initialen aus den 30er und 40er Jahren des 20. Jhdts, auf einem kurzen Wegstück im Wienerwald über mehrere Jahre hinweg wiederholt von zwei Personen angebracht, bilden den Inhalt eines Heftes, dessen gesamte Auflage auf einer speziell dafür auf dem Betonboden eines Projektraums betonierte Ablage aufgelegt wurde.

Die betonierte Auflage war als Einheit mit dem Boden, gleich einem Formnegativ, zum Raum hin erhaben. Der Raum somit beschnitten, wie ja die Initialen und Jahreszahlen auch in die Bäume geschnitten waren.

Der Raum mit der installierten Auflage wurde fotografiert und diese Photos für einen Umschlag verwendet, der mit dem Ende der Ausstellung für die von den Besuchern übrigbelassenen Exemplare als Umschlag diente.

Die nun so fertiggestellte Publikation kam in einer Verlagsreihe heraus und wurde in den üblichen Bibliotheken archiviert. Diese Aufnahme in die Bibliotheksbestandslisten und die damit verbundene Archivierung war der letzte Schritt zur Fertigstellung dieser Arbeit, in der jeder Vorgang sich unmittelbar aus seiner direkten Herkunftsbedingung ergibt, die in Räume unterschiedlicher Struktur aber paralleler Organisation vermittelt werden, was Ausgangspunkt und Kern des Vorgangs war, vom privaten Notat zum Öffentlichen zu gelangen.

22 Seiten mit 20 SW-Abb. | Format 14,7 x 21 cm, Geheftet | ISBN 3-901796-09-6 | Beton
DONAURAUM, Wien 1995

This cooperation between Robert Reszner and Wolfgang Sohm from the year 1995 connects various representation systems in one sculptural event.

Records of sixteen initials from the 30's and 40's of the 20th century cut repeatedly by two people into the tree barks along a short path in Wienerwald over a number of years; their complete batch was put on a especially for this purpose created concrete tray put on concrete floor of a project space.

The concrete tray was as if one with the floor, same with a mold, elevated against the space. The space was cut the same way the initials and the dates were cut into the trees.

The space with the installed batch was photographed and the photo used for a wrapper, that at the end of the exhibition served as a cover for the copies left by the visitors.

The incorporation in the library inventory lists and the connected archiving was the last step to completion of this project, in which each process results directly from its immediate background conditions, which are conveyed in spaces of different structure but parallel organization, and it was the initial point and the core of the process, to succeed from private notice to the public.

22 pages with 20 BW-photos | Format 14,7 x 21 cm, stapled | ISBN 3-901796-09-6 | concret
DONAURAUM, Vienna 1995



Photo: Wolfgang Sohm

Animiertes GIF



Photo: Wolfgang Sohm

Ein Konzept von Wolfgang Sohm

Die Rekursion von Objekt, Oberfläche, Bild und medialem sowie sozialem Raum als Strategie genützt.

Der Vorgang

Anfänglich benötigt ein solcherart benütztes Objekt keine besonderen Eigenschaften. Später werden die Aufnahmen vorzugsweise an zur Anbringung der Kamera gut geeigneten Objekten gemacht.

Die Bildsequenzen werden über das Internet in Umlauf gebracht. Stills dieser Aufnahmen werden sowohl verteilt als auch gesammelt.

Mit Hilfe einer Digital- oder Videokamera werden Sequenzen der Oberfläche einer plastischen Arbeit bzw. einer ihrer möglichen subjektiven Blickwinkel aufgezeichnet. Dieser Vorgang wiederholt sich laufend von verschiedenen Positionen nahe der Objektoberfläche aus. Dazu wird an Arbeiten verschiedener Künstler eine Kamera angebracht.

Die Methode

Diese Aufzeichnungen entstehen parasitär in dem Gebiet zwischen Wahrnehmung und Gegenstand und kommen in der Funktion eines Parasiten auch dort zur Existenz.

Nun wäre es möglich, dass diese Wesensform auf die Gestaltung von Objekten Einfluss nimmt, um so eine durch interessantere und bessere Bedingungen erweiterte Verbreitung zu erfahren. So dient die weitere Verbreitung der solcherart hergestellten Vorstellungen dem Zweck der optimierten Vermehrung und bedarf somit der Nutzung von Datennetzen und anderen Repräsentationsmöglichkeiten.

Die sich schon auf diese Parasiten hin optimierenden Objekte versuchen über den Weg der Synergie als Symbiose eine vorläufige Nischenexistenz. Dabei wird Anpassung zur Transzendenz.

A concept of Wolfgang Sohm

The recursion of object, surface, picture as well as medial and social space used as a strategy.

The procedure

Initially an object used in such a manner needs no special features. Later recordings are done preferably to object adequate for mounting a camera. The picture sequences are put into circulation via the Internet. Stills from those recordings are both distributed and collected.

The sequences of a plastic object's surface or one of its possible subjective perspectives are recorded with the help of a digital or video camera. This process is repeated continually from different positions close to the object's surface. To that end a camera is brought to projects authored by various artists.

The method

The recordings arise parasitically in the area between perception and object, and come there into existence in the function of a parasite.

Now it would be possible, that this form of being influences the formation of the objects, to experience through the diffusion expanded by such more interesting and better conditions. This way the further diffusion of exhibitions organized like that serves the aim of optimized multiplication and needs therewith the use of data networks and other representation possibilities.

The objects optimizing themselves towards those parasites attempt by the way of synergy as symbiosis a temporary niche existence. At that the adjustment turns into transcendence.

Der Wünschelrutengang | The Dowsing

Animiertes GIF

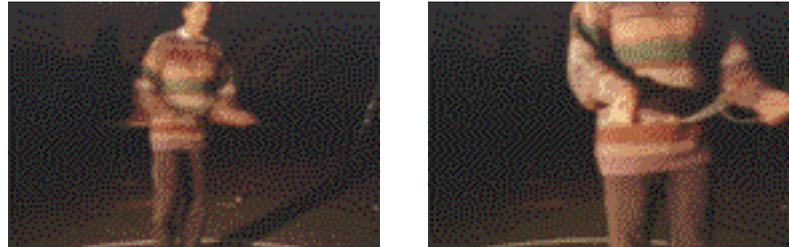


Photo: Wolfgang Sohm

Ein Konzept von Robert Reszner
Museumsquartier, Wien 1997

Das Muster

Die Anwendung des Konzeptes über Videoparasiten von Wolfgang Sohm auf die Entscheidung, die Radiästhesie als System und Systematisierung in einem Wünschelrutengang zu nützen, erzwang die Bildung einer Regel zum Wechsel in eine andere Ordnung.

Die Regel

In einem am Boden umrissenen Kreis zeigt ein Wünschelrutengänger die Bereiche mit erhöhter Strahlenwirkung an. Ein Muster bildend, schreitet er dabei die Fläche ab.

Auf dem ersten durch die Rutenreaktion bestimmten Punkt wird eine Kamera auf einem fahrbaren Computertisch montiert, so ausgerichtet, dass sie die von diesem Standpunkt aus einsehbare Restfläche des Kreises überblickt. Die nächste Reaktion der Rute bildet eine mit der Kamera aufzuzeichnende Bewegung, die dabei auch den nächsten Standpunkt dieser Kamera bestimmt. Diese Struktur wird weiterhin als Regel angewandt.

Die Verbreitung

Die auf die Strahlenwirkung hin erfolgende Wünschelrutenreaktion wiederholt sich durch Bewegungsaufzeichnungen formalisiert, aufgelöst in Bildsequenzen, am Monitor auf dem Computertisch und im Worldwideweb. Dort wirkt sie als ein Parasit in paralleler Ordnung.

Die im Nickелеisenkern der Erde entstehende Spannung wandert in Form von Strahlung über gesättigte Ladungszentren bzw. Wassersäulen aufwärts. Vom letzten Ladungszentrum dicht unter der Erdoberfläche dringen die Strahlen sodann senkrecht aufsteigend in den Kosmos.

A concept of Robert Reszner
Museumsquartier, Vienna 1997

The pattern

The application of Wolfgang Sohm's concept of video parasites to the decision to use the radiesthesia as system and systematization in dowsing, forced the creation of a rule for a change into a different system.

The rule

In a circle marked on the floor a dowser shows the area with a heightened radiation effect. Walking the area he creates a pattern.

At the first point determined by the reaction of the dowsing rod the camera is mounted on a mobile computer desk, directed in such a way that it can overview the visible rest area of the circle. The next reaction of the dowsing rod creates the movement recorded by the camera that at the same time determines its next position. This system is subsequently applied as a rule.

The expansion

The dowsing rod reaction to the radiation effect repeats itself formalized by the movement recordings, dissolved in picture sequences, on the monitor placed on the computer desk and in the World Wide Web. There, in a parallel system, it functions as a parasite.

The tension created in the Earth's nickel-iron core travels in form of radiation through saturated charge sites or water columns. From the last charge site close to the Earth's surface the rays go vertically upward into the cosmos.

Gedenktafel im Stolleninneren vor der Verfüllung

Commemorative plaque on the interior of the tunnel before backfilling

Mit der Suche nach der eigenen Erinnerung - dem privatesten Raum des Menschen - beginnt eine Aufhebung der Grenzen zwischen persönlicher künstlerischer Praxis, individueller Biographie und der gemeinsamen Erfahrung kollektiv persönlichkeitsbildender Vorgänge. Die Geschichte bindet die Personen an ihre Herkunft, Kraft der Vorstellung eine Identität zu erhalten, die, jenseits der Absolutheit völlig individuellen Erlebens, Gemeinschaft erzwingt.

Der Ort dieser Verbindungen liegt weit hinter uns, wie in einem unterirdischen Versteck, umgeben von den Hoffnungen der Kindheit und deren Erinnerung. Diese Geschichte vollzieht Robert Reszner an sich wie auch alle anderen Beteiligten an dem Projekt DAS DENKMAL, als er beginnt, für diese Suche in seiner Erinnerung zu forschen und schließlich hinter seinem Elternhaus, unter einer Felswand, zu graben. Was er dort sucht und dann auch findet ist ein äußerster Punkt seiner Erinnerung. Ein Ort der Sehnsucht, wie ihn jedes Kind erhält. Dieser ideale Ort in den imaginierten Verstecken der Kindheit, meist unbefahrbar, wurde von ihm im Inneren des Berges angenommen, als Kind von ihm schon gesucht und nun in anderer Weise auf- und vorgefunden. Was in dem Berg lag, das war ein Stollen, von Zwangsarbeitern in den Kalk getrieben, der tatsächlich eine erstaunliche Parallele zu den kollektiven Vorgängen behielt, die dem Projekt DAS DENKMAL Methode sind: Die Beschreibung eines kollektiven Biographems durch dessen Materialität, also der Herstellung seiner Form.

With the search for one's own memory – the most private of human spaces – starts a cancellation of the boundaries between the personal artistic praxis, individual biography and the common experience of the collective personality forming processes. The history binds people to their origins; the power of imagination makes them maintain an identity, which, beyond the absolute of the completely individual experience, enforces community.

The place of this connection lies far behind us, as if in a subterranean hideout, surrounded by the childhood hopes and the memory of them. Robert Reszner enforces this history on himself, just as the other participants of the project THE MONUMENT, when he begins his research before this search to finally dig behind his parents' house, under a rock wall. What he searches for there and subsequently also finds is an outermost point of his memory; a place of longing owned by each child. This ideal place in the imagined childhood hideout, usually unwalkable, was assumed by him in the inside of the mountain, already searched for by him as a child and now in a different way both found and encountered. What was in the mountain, was a tunnel dug up in limestone by forced laborers, which indeed retained an amazing parallel to the collective processes, that are the method of THE MONUMENT Project: the description of a collective biographems by its materiality, i.e. the creation of its form.



Photo: Wolfgang Sohm

Das Denkmal | The Monument

Ein Konzept von Wolfgang Sohm

Die Chronologie des Denkmals von 1995 bis 2003

Das Projekt

1995 wird die Struktur des Denkmals von Wolfgang Sohm erstmals formuliert.

Der Rand

Wolfgang Sohm beschreibt im Konzept zur anonymen Architektur der Erdgräben über der Steinernen Lahn die Vorgehensweise.

Das Äußere

1997 folgt Robert Reszner dazu einer Vorstellung seiner Kindheit und legt hinter seinem Elternhaus einen Stolleneingang frei.

Das Innere

1997 untersuchen Ewald Kittl und Wolfgang Sohm das Innere der Kollektiven Persönlichkeit: Ewald Kittl, seit 1980 als Körper der „Kollektiven Persönlichkeit Weiß“ definiert, fügt seine laufenden Traumnotate als Abbild des Inneren der Kollektiven Persönlichkeit dem Denkmalprojekt als Seele bei. Wolfgang Sohm lokalisiert und beschreibt den physikalischen Ort im Inneren des Körpers der Kollektiven Persönlichkeit, an dem diese Träume in Erscheinung treten.

Der Schnittpunkt

2000 öffnet Robert Reszner den Stolleneingang und ermöglicht sich und seiner Umgebung den Zutritt in das Innere des Äußeren seiner Erinnerung. Die dort vorgefundenen beiden blinden Stollengänge sind Teil des Lebens in seiner Heimatgemeinde während und nach Ende des 2. Weltkrieges. Der Stollen, zuerst als Luftschutzraum geplant und von Zwangsarbeitern geschlagen, wurde später als Sprengstofflager genützt und dann von der Gemeinde aus Haftungsgründen im Eingangsbereich verschüttet. Am 18. Oktober 2001 verstirbt Ewald Kittl. Von ihm gemachte Traumnotizen werden an diesem Tag von Wolfgang Sohm im Stollen installiert – das Äußere des Inneren mit dem Inneren des Äußeren verbunden. Mitte 2002 befindet sich – nach im Stollen natürlich beschleunigtem Zerfall der Notizpapiere – die Handschrift Ewald Kittls ohne Zwischenmedium direkt auf dem Fels des Inneren der Bohrlöcher.

Der Abschluss

2003 wird im Auftrag der Bundesimmobilienverwaltung Österreich, also von Seiten der öffentlichen Hand, der Innenraum des Stollens und der im Rahmen des Denkmals neu geschaffene Zugangsbereich aus Haftungsgründen mit einer Leichtbetonmischung verfüllt – was erst in Folge der Öffnung des Stollens für das Denkmal möglich wurde. Das Denkmal hat somit seine materialisierte Form im Inneren des Äußeren erhalten.

A concept of Wolfgang Sohm

The project chronology: 1995 - 2003

The Project

In 1995 Wolfgang Sohm formulates the structure of the monument for the first time.

The Frame

Wolfgang Sohm describes the approach within a concept of anonymous architecture of the pit-graves at the Steinernen Lahn.

The Exterior

In 1997 Robert Reszner adds a vision of his childhood and uncovers an entrance to a tunnel behind his parents' house.

The Interior

In 1997 Ewald Kittl and Wolfgang Sohm investigate the interior of collective personality: Ewald Kittl, defined since 1980 as a body of „collective personality blank“, adds the soul to the monument project in form of his ongoing dream-notes, as an image of the interior of the collective personality. Wolfgang Sohm localizes and describes the physical place in the interior of the collective personality's body, where those dreams emerge.

The Intersection

In 2000 Robert Reszner opens the tunnel enabling himself as well as his surrounding the access to the interior of the exterior of his memory. Both of the blind tunnels were a part of his home-community's life during and after the World War II. The tunnels, that had been first planned as air-raid shelters and hewed by forced laborers, were later used as explosives warehouse and finally, due to liability reasons, the community has had their entrances slopped. Ewald Kittl dies on 18. October 2001. On the very same day Wolfgang Sohm installed Ewald Kittl's dream-notes in the tunnel – the exterior of the interior connected with the interior of the exterior. In the middle of 2002 - after the naturally accelerated degradation of the notepaper in the tunnel – Ewald Kittl's manuscript is, without any intermediate medium, transferred directly to the rock of the inside of the boreholes.

The Completion

In 2003 at the behest of Austrian federal estate management, i.e. on the part of the public sector, the interior of the tunnel as well as the access area newly created within the scope of the monument are filled with lightweight concrete due to the liability reasons – the procedure only possible as a result of the tunnel's opening for the monument. Hence, the monument has achieved its materialized form in the interior of the exterior.

Das Äußere

Ein Konzept von Robert Reszner | Text von Wolfgang Sohm

Mein Elternhaus in Pernitz, in Niederösterreich, lag in der Pottensteinerstr. 12 nahe einem kleinen Felsabbruch. Aus dieser Felswand ragte ein kleiner Holzvorbau. Von 1972, also von meinem dritten Lebensjahr, datiert meine früheste Erinnerung daran. Er war aus rohen Ziegellatten ausgeführt und zwischen diesen war eine verschlossene rote Eisentüre durchzusehen. Ein Felssturz deckte den Vorbau teilweise zu. Um die Gefahr von Nachstürzen zu vermeiden, wurde danach der restliche Überhang beseitigt und dabei der Vorbau endgültig verschüttet. Während meiner Volksschulzeit entwickelte ich Interesse an dieser Erinnerung. Ich vermutete den Innenraum des ehemaligen Vorbaus als noch intakt, und so begannen ich und ein Schulfreund dort zu graben. Wir kamen bis zu dem Dach des Vorbaus und sahen wiederum bis zur roten Eisentüre, aber diesmal durch den Giebel. Durch beständige Nachrutschungen mussten wir die Grabung aufgeben. Als Kind war mir bekannt, dass die rote Eisentüre in einen ehemaligen Luftschutzraum führt und dass dieser zuletzt als Sprengstoffdepot in Verwendung war. Zwangsarbeiter, die alle einer Minderheitengruppe in Rumänien, den Huzulen, angehörten (sie trugen weiße Kitteln mit breiten Ledergürteln), trieben während des 2. Weltkrieges händisch Sprenglöcher in den Fels und führten nach den Sprengungen auch die sonstige Bearbeitung ausschließlich händisch durch. Der Stollen soll 30 bis 50 Meter in den Berg führen, sich nach hinten zu verbreitern und einen Steintisch beinhalten. Diese Vorstellung habe ich in meiner Kindheit gehabt und sie wurde mir durch ältere Verwandte bestätigt. / 23. - 26. April 1997: Die Freilegung beginnt. Acht Kubikmeter Material werden abgetragen und abtransportiert. Eine Niveautiefe von 3,5 Metern ist erreicht. 2. Mai 1997: Verwitterte Holzbretter kommen zum Vorschein. Es handelt sich um den Vorbau aus Holz, der durch den Druck geknickt und zum Großteil mit Material ausgefüllt ist. 6. Mai 1997: Lüftungsgitter werden sichtbar. Die rote Eisentüre ist erreicht. 17. Mai 1997: Die Eisentüre wird geöffnet. Hinter der Eisentüre erscheint eine zweite aus Holz bestehende Türe, die stark verwittert ist und bei Berührung in sich zusammenfällt. Der vordere Stollen wird betreten. Das feuchte, erodierte, rohe Kalkgestein bildet das Gewölbe. In einer Tiefe von 3 Metern schließt eine Ziegelwand den Stollen ab. Der Hauptteil des Stollens ist nach wie vor verschlossen. 22. Mai 1997: Drei von den vier zum sicheren Zugang notwendigen Rohrteilen werden eingesetzt. Mitte Juni 1997 wurde nach der Installation des letzten Rohrteils eine sichere Besichtigung des vorderen Stollens möglich. Die Ziegelmauer die den inneren Stollenraum abschließt, bleibt noch undurchbrochen.

The Exterior

A concept of Robert Reszner | Text by Wolfgang Sohm

My parents' house in Pernitz, in Lower Austria, was in Pottensteinerstr. 12, close to a little rock formation. Jutting out of the rock wall there was a small wooden construction. My first memory connected with it dates back to the year 1972, when I was three years old. It was completed with raw brick panels and between them there was a closed red iron door visible. A rock avalanche has partially covered the construction. In order to avoid further slopping, the remaining overhang has been removed and the construction permanently spilled. During my time in the elementary school, I developed an interest in that memory. I assumed the interior of the former construction was intact, and so together with a school-mate we began to dig there. We reached the roof of the construction and again we saw till the red iron door, but this time through the gable. Due to continual avalanches we were forced to give up the digs. As a child I knew that the red iron door led into the former air raid shelter and that it was lastly used as an explosives warehouse.

During the World War II forced laborers, who all belonged to a Romanian minority the Hutsuls (they wore white smocks with a wide leather belt), hewed blast holes in the rock and executed all the works after the explosion exclusively by hand. The tunnel was supposed to go 30 to 50 meters into the mountain, widen towards the end and contain a stone table. I had this image during my childhood and it was confirmed by my elderly relatives. / 23. - 26. April 1997: The uncovering begins. Eight cubic meters of material have been removed and transported away. A depth of 3,5 m is reached. 2. May 1997: Weather-beaten wooden boards came into view. It is a construction of wood, crestfallen by pressure and for the most part filled up with material. 6. May 1997: The grid of the ventilation is visible. The iron door is reached. 17. May 1997: The iron door is opened. Behind it there is a heavily weathered wooden door that collapses at a touch. The front tunnel is entered. The wet, eroded raw limestone has created a vault. At the depth of 3 meters the tunnel is closed by a brick wall. The main part of the tunnel is still closed. 22. May 1997: Three from four tubes, that are necessary for a secure access, are implanted. In the middle of June 1997, after the installation of the last tube, a safe inspection of the front tunnel is possible. The brick wall that closes the inner tunnel part remains closed.

Das Denkmal | The Monument

Eine Ziegelwand schließt den Stollen ab
A brick wall closes the tunnel

Die Freilegung
The exposure



Photo left: Robert Reszner | Photo right: Wolfgang Sohm



Das Denkmal | The Monument

Die Ziegelwand wurde mit einer Türe versehen
The brick wall has been furnished with a door

Die rote Eisentüre ist erreicht
The red iron door is reached



Photo left: Robert Reszner | Photo right: Wolfgang Sohm



Das Denkmal | The Monument

Die Ziegelwand wurde mit einer Türe versehen
The brick wall has been furnished with a door

Der Einstieg Mitte Juni 1997
The entrance in the middle of June 1997



Photo left: Robert Reszner | Photo right: Wolfgang Sohm



Das Denkmal | The Monument

Stollenende des linken Ganges
mit in den Sprenglöchern installierten Traumnotizen

The end of the left tunnel
with the dream-notes installed in the blast holes

Ein Konzept von Robert Reszner | Text von Wolfgang Sohm

Mitte Juni 1997 war nach der Installation des letzten Rohrteiles im Äußeren eine sichere Besichtigung des inneren Raumes bis zur Ziegelwand hin möglich. Diese Ziegelmauer wurde im Jahr 2000 geöffnet und mit einer Türe versehen. Hinter der Wand wurde ein sich rechtwinklig in 2 Stollen teilender Raum betretbar. Die Raumlänge bis zum jeweiligen Stollenende betrug etwa 10 Meter, die Höhe, abhängig von der Gesteinsbeschaffenheit bzw. deren Schichtung, zwischen 2 und 3 Meter. An den beiden blinden Stollenenden fanden sich Bohrlöcher wie bereit zur weiteren Arbeit am Stollen.

A concept of Robert Reszner | Text by Wolfgang Sohm

In the middle of June 1997, after the installation of the last tube on the exterior, a safe visitation of the interior space until the brick wall was possible. The brick wall was opened in the year 2000 and furnished with a door. Behind the wall there was a room divided at right angles into 2 tunnels. The length of the room until the end of each tunnel measured about 10 meters and the height, depending on the texture of the stone, or its stratification, between 2 and 3 meters. At the end of both blind tunnels there were boreholes, as if prepared for further prolongation of the tunnels.

Photo: Wolfgang Sohm



Das Denkmal | The Monument

Stollenende des rechten Ganges
mit in den Sprenglöchern installierten Traumnotizen

The end of the right tunnel
with the dream-notes installed in the blast holes

Ein Konzept von Wolfgang Sohm

Am 18. Oktober 2001, am Sterbetag von Ewald Kittl, wurden seine Traumnotizen in das Innerste des Äußeren – die Bohrlöcher am jeweiligen Stollenende – verbracht. Eine Tafel wurde im Stolleninneren montiert, die Türe verschlossen und der Einstieg mit einer Abdeckung gesichert. Im Zuge des natürlich beschleunigten Zerfalls des Papiers der Traumnotizen im feuchten Stollen übertrugen sich die auf den Zetteln befindlichen Traumnotizen Ewald Kittls, die meist mit dokumentenechtem Kugelschreiber notiert waren, innerhalb des nächsten Jahres direkt auf das Gestein im Inneren der Bohrlöcher, in denen die Notizblätter zusammengerollt installiert waren.

A concept of Wolfgang Sohm

On 18. October 2001, the dying day of Ewald Kittl, his dream-notes were brought to the interior of the exterior – the boreholes at the end of each tunnel. On the interior of the tunnel there was a plaque mounted, the door was closed and the entrance secured by means of a cover. In the course of the naturally accelerated degradation of the notepaper of the dream-notes in the moist tunnel, Ewald Kittl's dream-notes, written mostly in a waterproof ball pen, were transferred within the next year directly onto the rock on the inside of the boreholes, where the note paper sheets, rolled up, had been installed.

Photo: Wolfgang Sohm



1998 | Bienenstock, Schemel, Zeitung

Ein Konzept von Robert Reszner | Text von Wolfgang Sohm

Ich kaufe Bienen und einen Bienenstock und lasse die Bienen nach ihrer Nutzung als Beobachtungsobjekte in der Natur zurück.

Eine Zelle ist auf optimierte Funktion hin ausgerichtet. Ihr Maß bestimmt sich aus der Lebensfähigkeit des Körpers. Ohne Freiheit, auch ident mit Körper, bezieht sie aus diesem ihre Form. Ihr Ursprung bleibt die maximale Effizienz in vorgegebener Struktur.

Die Kabine ist ein nur für kurze Zeit gebrauchter Raum, eine Art von willkürlichem Körper. Ihre Hülle bietet dem in ihr Anwesenden meist nur für kurze Zeit Gebrauch und so ist ihr Zweck auch die bestimmte Freiheit. Ihr Ursprung ist die Strukturierung von Handlungsräumen. Sie ist eine Form des Nutzens.

Beobachte ich eine Zelle, brauche ich eine Kabine.

Um ca. 3.000,- ATS kaufe ich im März 1998 einen Bienenstock. Im Rhythmus des Jahreszeitenwechsels, mit der Explosion der Natur im Frühjahr, wächst dessen mitgekaufte Population. Von den Bienen eingebrachte Pollen dienen dem Wabenbau in den Zargen dieses Bienenstocks. Die Wabenzelle ist die kleinste dabei gebildete Einheit. Sie optimiert durch ihre sechseckige Form den Raum. Die Flachheit der Zargen bildet dabei optimale Beobachtungsstruktur. Die Zargen werden dazu aus dem Bienenstock gezogen.

Die Beobachtung des Lebens im Bienenstock ist auch dessen neuerlicher Bau. Als einer der ursprünglichsten Kunsträume des Menschen, als eines der frühesten auf biokybernetischer Struktur aufbauendem Raumgebilde, gilt er nicht nur als Abbild der Gemeinschaft, als Prototyp des Organischen, sondern auch als Kultort und Orakel.

Ich sammle keinen Honig und ich beobachte. Der Nutzen der Honiggewinnung weicht dem Nutzen der Beobachtung. Durch dieses Unterlassen des Nutzens, des Zwecks der Kabine (des Bienenstocks), entbinde ich diese ihrer Notwendigkeit, ihrer Funktion von direktem Nutzen. Diese Bindung, durch die Kabine festgeschrieben, wird somit durch diese, meine Unterlassungshandlung, aufgelöst.

Über mich und mein Unterlassen wird in einer Lokalzeitung berichtet, werde ich so wiederum beobachtet, und der Artikel bzw. ein Zeitungsexemplar zusammen mit dem Bienenstock werden Ausstellungsexponat.



Photo: Robert Reszner

1998 | Presseaussendung

A concept of Robert Reszner | Text by Wolfgang Sohm

I buy bees and a bee-hive and leave the bees after using them in nature as observation objects.

A cell is oriented towards an optimal function. Its size depends on the viability of the body. Without freedom, also identical with the body, it derives its form from it. Its origin remains the maximal efficiency in the predefined structure.

The cabin is a space used just for a short time, a form of a random body. Its shell can be utilized by people within it only for a short period of time and therefore its purpose is also specific freedom. Its origin is the structuring of action spaces. It is a form of utilization.

If I observe a cell, I need a cabin.

In March 1998 I buy a bee-hive for ca. 3000,- Austrian Schillings. Following the rhythm of seasons' change, with the nature's explosion in Springtime, the population bought along the hive grows. The pollen brought in by the bees serves the construction of the honeycombs within the hive's frames. The honeycomb cell is the smallest unit constructed. It optimizes the space by means of its hexagonal form. The flatness of the frames offers the optimal structure for observation. In order to do that, the frames are taken out of the hive.

The observation of life within the bee-hive reveals also its recent construction. As one of people's most initial art spaces, as one of the earliest spatial structures built on a bio-cybernetic arrangement is this hive not only an image of a society as a prototype of the organic, but also as a place of cult and an oracle.

I harvest no honey and observe. The use of harvesting honey makes way to use of observing. By neglecting the use, the purpose of the cabin (of the hive), I release it from its necessity, its function of the direct use. This attachment established by the cabin, is released therewith though my neglecting action.

Me and my neglecting action are reported in a local newspaper, and so I am observed, and the article or better yet, an issue of the newspaper together with the hive become an exhibit.

Kulturverein Ausart
Münichreiterstr. 22
A-1130 Wien
Tel: 01/877-76-20

Wien, am 5.5.1998

Die Freisetzung: Ein Kunstprojekt von Robert Reszner
Ort: in Pernitz
Zeit: Mitte Mai

Eine Freisetzung im Piestingtal

Der Pernitzer Künstler Robert Reszner plant Mitte Mai die Freisetzung eines Bienenschwarms im Piestingtal. Vom Kulturverein *Ausart* und heimischen Imkern unterstützt, thematisiert diese Handlung die Eingriffe des Menschen in den Kreislauf der Natur.

Die scheinbare Sinnlosigkeit des Unterfangens, nämlich keine Honiggewinnung zu betreiben sondern Bienen um ihrer Beobachtung willen zu züchten, setzt Selbstzweck und Nutzen von Eingriffen und Unterlassungen bei natürlichen und künstlichen Kreisläufen einander gleich.

Robert Reszner setzt einen von einem Rainfelder Imker gekauften Bienenschwarm mit Königin in eine neue Zarge ein. Im Honigraum entsteht der Honig ohne menschliches Zutun. Wenn das Schwarmfieber eintritt (eine neue Königin ist geschlüpft und bildet außerhalb des alten Bienenstocks eine neue Kolonie), wird auch die alte Königin ausgesetzt, die restlichen Bienen folgen ihr, und die Zarge bleibt mit Pollen und Honig nutzlos zurück. Das Aussetzen der alten Königin ist der Eingriff, der die eigentliche Handlung, nämlich die Unterlassung, initiiert und beendet.

Die Beobachtung des Lebens im Bienenstock ist auch dessen neuerlicher Bau. Als einer der ursprünglichsten Kunsträume des Menschen, als eines der frühesten auf biokybernetischer Struktur aufbauendes Raumgebilde gilt er nicht nur als Abbild der Gemeinschaft, als Prototyp des Organischen, sondern auch als Kultort und Orakel.

Robert Reszner beschreibt seine Handlung so: "Ich sammle keinen Honig und ich beobachte. Der Nutzen der Honiggewinnung weicht dem Nutzen der Beobachtung. Durch dieses Unterlassen des Nutzens des Bienenstocks entbinde ich diesen seiner Notwendigkeit, der Funktion von direktem Nutzen. Diese Bindung wird somit durch meine Unterlassungshandlung aufgelöst."

Diese Loslösung des Nutzens ist genau das, was eine "Freisetzung" in Folge einer Genmanipulation bedeutet, denn deren Nutzen ist scheinbar. Die Eingriffe lösen nicht von vorgegebener Notwendigkeit - letztlich verbinden sich nur Kultur und Natur, indem sich durch diese Veränderungen beide unterlassen.

Das Boot | The Boat



Robert Reszner in dem mit Wasser gefüllten Bootskörper
Robert Reszner in the water-filled hull

Das Boot bildet eine Geschichte der innersten Formen in einer völligen Trivialität von Arbeits- und Handlungsmetaphern des Höhlentraums. Der Höhlentraum ist ein schon in der Suche nach der frühesten Erinnerung sich zeigender Wunsch nach den tieferen Schichten erinnerlicher Bilder.

Diese Bilder werden allesamt in einer generalisierten Metapher als Zusammenhänge von archetypischen Ängsten und Bildern mit deren ihnen innewohnenden Handlungsmustern beobachtet und dann beschrieben. Dabei wird der Materialumgang mit den Erinnerungen gleichgesetzt, der eigene Körper in die Umgebung eingepasst. Dabei wird als Umgebung aber das Erinnerliche und das Handlungsumfeld als das einzig Verhandelbare betrachtet und beschrieben.

Die Möglichkeiten dieser Arbeit erschließen sich aus den Gegebenheiten, die der Umgebungsraum, die Sozialisation und deren gesellschaftliche Sprachumgebung fixieren und bestimmen. Der Künstler durchbricht diese Formen und dabei entsteht eine Suche nach den inneren Räumen, die in dem inneren Fels, dem Kalk hinter dem Elternhaus und den Geschichten, die dieser birgt, Bezeichnung findet. Die Bezeichnung einer Sache, eines leblosen Dings, eines außerhalb des Selbst befindlichen, im physischen bestehenden statischen Etwas, ist die losgelöste Betrachtung in der Welt, die Paradoxie der Existenz, die Dichotomie von Geist und Körper, die nur durch den Lebensvorgang, den Vorgang der beständigen Aktion, der Reibung von Geist und Körper und des Bestimmens der Bewegungsrichtungen in dieser Reibung als einer Bewegung hin zu einer Form, als deren Formgebung führt, die als Kunst, als veredelte Sache, diese umformt zu einer Formlosigkeit, einer prozessualen Angelegenheit, die angelegen zu sein, sich das Selbst auferlegt und das dabei bedingt ist, diese selbst zu erfüllen und damit sich selbst zu erfüllen – mit seiner Bedeutung der Dinge, der Vorgänge des Lebens.

Das ist ein grundlegender Naturversuch in der Arbeit bildender Künste, der sich über die Vorstellung der geistigen Form erhebt und in die physische Bedingung wechselt, bis zu einem bestimmten Punkt der Auflösung in der Materialität und deren bedingungsloser Abhängigkeit an die Formgebung der Umstände, wo sich daraus eine neue Form, eine neue Beständigkeit der Zusammenhänge ergeben hat. Diese Beständigkeit der Zusammenhänge ist der Boden für das selbstständige Agieren eines zusammenhanglos scheinenden und sich dann von der Zusammenhanglosigkeit abscheidenden Selbst.

Eine Entstehung in dem künstlerischen Vorgang ist immer auch eine Verdinglichung und Vereinzelung, die sich dann wiederum in den Zusammenhang einfügen mag, die den Dingen und den Menschen ihre Bedeutungslosigkeit entziehen können. Das ist die Entstehungsmöglichkeit der Kunst als Schöpfungsvorgang aus dem Chaotischen der Umgebung, das sich vorfindet, wenn ein Mensch mit der Geburt in die Bedingungslosigkeit des Daseins geworfen wird. Die Bedingungslosigkeit des Daseins ergibt sich durch sein noch nicht eingebunden sein in die Zusammenhänge der Weltvorgänge, die immer nur die Vorgänge innerhalb unseres Daseins, also unserer Materialitätsorganisation bedeuten.

Diese Bewegung und deren bedingungslose Bedeutung geschieht in dem Vorgang zur Bootsfindung und Bootsbildung Robert Reszners.

The boat encompasses a history of the innermost forms in a work's complete triviality and activity metaphors of the cave dream. The cave dream is a wish manifesting itself already in the search for the earliest memory, for the deeper levels of rememberable images.

All those images are observed together and subsequently described in a generalized metaphor as correlations of archetypal fears and images with their intrinsic activity patterns. The material handling is equated at that with memories, and the own body adapted to the environment. However, the substance of the rememberable is regarded and described as environment and the operation surrounding as the only negotiable.

The project's possibilities develop from the circumstances, fixing and determining the surrounding space, the socialization and its social locale. The artist breaches those forms simultaneously commencing the search for the inner spaces that find definition in the inside of the rock, the lime behind the parents' house and the stories hidden there. The identity of a thing, of an inanimate object, located outside the self, in physically existing, static something, is the detached contemplation of the world, the paradox of the existence, the dichotomy of spirit and body, that leads only through the life process, the process of consistent action, the friction of spirit and body and the determiner of the movement directions in this friction as a movement towards a form, as its formation, which as art, as ennobled thing, this unformed to formlessness, to processual opportunity, that in order to be located auto-imposes the self and is at that conditioned to fulfill this self and therewith to fulfill itself – with its meaning of things, of procedures, of life.

It is a basic field test in the work of visual arts, that elevates itself above the vision of spiritual form and shifts into the physical condition until a certain point of dissolution in the materiality and its unconditional dependence in the formation of circumstances, where new form, new constancy of correlations has happened. This constancy of correlations is the base for the independent action of a seemingly contextless and cutting itself off from the contextlessness self.

A creation in the artistic process is always a objectification and isolation that might then assimilate again in the correlation, that are able to deprive things and people of their meaninglessness. This is the forming power of art as the surrounding's chaos creative process that takes place when a man by his birth is thrown into the conditionlessness of existence. The conditionlessness of existence arises through its not yet involved being in the correlations of the world's processes that are always only the processes within our existences, our materiality organization.

This movement and its unquestioned meaning appears in the procedure of Robert Reszner's boat finding and boat building.











Beiträge, Beobachtungen und Bearbeitungsschritte

In der Arbeitsreihe „Das Boot“ entwickelt sich das Thema der Reise in das Unbewusste, Unbekannte, Unerforschte bei Robert Reszner zu einem Vorgang, der wiederum der DEFINITION DURCH GESCHEHNIS folgend, seinen prozessualen Lauf durch das Bewusstsein, die Arbeitsweisen und die Vorstellungsräume nimmt, die diesem Boot begegnen und in ihm etwas für sie Eigenes finden, also eine ihnen selbst jeweils eigene Vorstellung von einer Fahrt durch ihre Sehnsüchte und Wünsche, aber auch Ängsten oder Verlorenheit.

Das erste Mal begegnete mir das Boot in den Erzählungen von Robert Reszner. Er stellte einmal in einem Gespräch fest, ein Boot gebaut zu haben, von dem er geträumt hatte, als Folge des Traums, der die Ausweglosigkeit in der Versklavung - im Sinne einer festen Furcht, einer stabilen Zwangshandlung oder einer alles bestimmenden Vorstellung - beschrieb.

Es war das Rudern im Inneren, im Wasser des Inneren einer Galeere.

Einem festen Rhythmus folgend, wiegten sich die Sklaven im Takt der Ruderschläge als ausgelieferte Körper in dem Wasser, das das Bootsinnere, den Bootsrumpf selbst verfüllt hielt. Ihre Ruder waren nach Innen gerichtet. In das Bootsinnere hinein. Dort schlugen sie das Meer mit ihren eigenen Riemen, wie die Ruder der Galeeren genannt wurden, und dort wogte das Einzige, was sie dabei auch festzuhalten schien: Ein Meer aus eigenem festgefahrenen ermüdenden Plagen.

Das Boot wollte er nach dem Traum sofort bauen. Es sollte nicht diese Galeere werden, sondern ein Ruderboot vernünftig angepasster Größe an seine eigene Person. Da dabei die Ruder schlecht nach innen laufen konnten, und dabei auch noch beweglich sein sollten, wählte er eine andere Form dieser Bewegung. Er baute ein Tretboot. Ein Boot mit innenliegenden Schaufelrädern, das in der Schaufelradachse eine simple Art von Tretwelle hielt. Aus einer Galeere wurde ein Tretboot, wie es zum Vergnügen gebaut, doch dann als wirkliches Reisegerät jedem nur zur Plage wird, der damit tatsächlich im Urlaub weit aufs Meer hinaus und wieder zurück wollte. Er baute also das ihm untauglichste mögliche Boot, das den Wasserdruck von Innen und nicht von Außen aushalten sollte und dabei ohne realer Tauglichkeit für jeden praktischen Einsatz war. Es sollte also ein unmögliches Boot sein, ein nicht real funktionierendes, sondern unserer Realität einer Bootsnutzung im Binnenland bei den meisten Menschen entsprechendes. Ein Vergnügungsboot ohne Vergnügen dabei und dazu.

2002 wurde geträumt und dann auch gebaut. Jetzt stand es da und wartete bzw. musste verwendet werden. Ein Boot ist ein Nutzobjekt. Es verlangt danach genützt, ins Wasser gesetzt zu werden. Das Wasser dieses Bootes war aber nicht sein Umgebungsmedium, sondern sein Gewässer war die Mühe der Menschen mit ihm. Es war also einfach im Weg. Es stand herum und wurde bedacht. Es wurde mit Vorstellungen befüllt, die sich in seinem Innersten zu der Bewegung abbilden sollten, die ja die Schaufelräder führen könnten. Diese Schaufelräder waren auch zum Antrieb der Mühlen geeignet und so mahlte die Zeit an der Existenz dieses ursprünglichen Traumes vom sinnlosen Sein in den Mühlen des Lebens.

Contributions, observations and process steps

In the series of Robert Reszner's works "The Boat" the topic of the journey into the unconscious, unknown, unexplored developed itself to a process, which following on the other hand the DEFINITION THROUGH HAPPENING, takes its processual course through the consciousness, the working methods and the exhibition spaces, that come across this boat, and find in it something of their own, their own vision of a journey through their longings and wishes, but also fears or forlornness.

The first time I came across the boat was in Robert Reszner's stories. In one of our conversations he admitted to building a boat he had dreamt about, as a result of this dream, which described the hopelessness in slavery – in the sense of a great dread, a stable compulsive act or all-defining vision.

It was the rowing on the inside, in the water of the galley's interior.

Following an even rhythm, the slaves rocked in pace of the oars' hits as if they were bodies at the mercy of the water that continuously filled the boat's interior, even the hull. Their oars were directed to the inside; into the boat's interior. There they stroke the sea with their own oars, and surging was the only thing that seemed to hold them at that: the sea of their own gridlocked, wearisome plagues.

He wanted to build the boat immediately after the dream. It wasn't supposed to be a galley, but a rowboat reasonably adapted to his size. As it was hardly possible to make the oars directed to the inside, and make them movable as well, he chose a different form of this movement. He built a pedal boat. A boat with peddle wheels on the inside, that in the bucket wheel axis held a simple type of a pedal shaft. A galley turned into a pedal boat, as they make them for pleasure, and yet as a true travelling device that becomes a nuisance for everyone, who actually ever wanted to go with it on holidays far into the sea and then back again. So he built the most unpractical boat he possibly could, which should stand the water pressure from the inside and not the outside and at the same time it was really unfit for any practical use. It should be an impossible boat, a non-functioning one, but according to our reality of a boat usage in the inland by most people. A pleasure boat without pleasure to it.

In 2002 it was dreamt and then built. Now it was there and waited to be used, or better, it needed to be used. A boat is a useful object. It demands to be used, to be put onto water. The water of that boat was however not its environment, but it was the effort the people had with it. It was simply in the way. It stood there and attracted attention. It was filled with visions supposed to reflect the movement in the innermost that would lead the paddle wheels. Those paddle wheels were also fit to power the mills and so the time ground the existence of this original dream of senseless being in the mills of life.

2002 | Bootsmodell mit Ballon als Montgolfiere
Model of the boat as a montgolfier



An diesem Punkt begegnete ich dem Boot immer wieder. Zuerst wurde es ausgestellt, dabei auch demonstrativ in Bewegung versetzt, dann wurde ein Modell davon zur Montgolfiere, die ich zu Fotografieren bemüht war. Bilder wurden auf den Rumpf projiziert, um es zu einem archaischen Boot, ein einem Stammesritual entkommenem Artefakt, werden zu lassen. Wiederum fotografierte ich diesen Zustand. Zuletzt füllte es den Dachboden, auf dem eben vieles lagert, für das sonst kein Platz mehr ist. Und dort fand ich es dann vor.

Bisher war es ein künstlerisch nutzbares Objekt gewesen, für vieles vorsehbar - von Installationen über Performances bis zum Nutzen als Projektionshintergrund und Metapher für vieles. Jetzt sollte es genützt werden, auf eine Reise zurück zum Ursprung der Piesting, diesem Wasserlauf in der Natur folgend. So erzählte mir das Robert Reszner 2003, als ich bei ihm zu Besuch war. Ich ging an diesem Tag auf den Dachboden seines alten Bauernhauses und dort stand dann das Boot in einem Bootshaus, das seinem Nutzen angemessen als einem Unterschlupf, ihn in dem Raum eines Hauses gefunden hatte, der dem eigenen Vergangenen, dem nicht los werden könnenden, dem die Herkunft und Vergangenheit bestimmenden oft als Aufbewahrungsort dient. Das war wirklich sein ideales Haus. Sein Bootshaus.

Ich bat an diesem Tag die Bewohner des Hauses, also Robert Reszner und dessen Lebensgefährtin Nicole Riederer, in dieses Bootshaus und inszenierte ein Bild. So entstand das BOOTSHAUS I und meine Beteiligung an diesem Projekt Robert Resznerns.

In der Folge wanderte das Boot zu zwei weiteren Dachböden zu Ausstellungen, bei denen ich jeweils die Benutzer des Hauses um deren Teilnahme bei den dort dann jeweils inszenierten Aufnahmen bat.

Es entstand BOOTSHAUS II in Schiltern mit Marietta Huber und BOOTSHAUS III in Salzburg mit dem Vorstand des Vereins, der den Ausstellungsort Berchtoldvilla führte.

Plötzlich kamen immer mehr Anfragen wegen eines möglichen Dachbodens, für den so ein Boot doch geeignet sei. Wir wollten das Projekt aber begrenzen und Robert Reszner seine Fahrt den Lauf der Piesting hinauf endlich realisieren.

Nun begann die Frage, wie denn so eine Fahrt einen Flusslauf hinauf mit einem ja eigentlich schwimmunfähigen Boot, dessen Schaufelräder ja nur im eigenen Inneren liefen, überhaupt zu realisieren wäre. Robert Reszner wollte das als Film dokumentiert, ähnlich einer Abenteuerreise. Dabei wäre am meisten zu sehen und alle könnten mitmachen, die an dem Boot Anteil durch ihre Projektteilnahme hätten oder weil sie ja an dem Flusslauf lebten, an dem er diesen Traum ja ursprünglich hatte.

Nach einigem Hin und Her, wer denn da so einen Film machen könnte, und den Überlegungen bezüglich einer konkreten Reiseroute, entstand dann ein gemeinsames Konzept von Robert Reszner und mir zu diesen Aufnahmen, das ich dann in Folge realisieren wollte.

Die Dreharbeiten liefen etappenweise vonstatten und näherten sich dabei dem konkreten Vorgang dokumentarisch. Dabei ergaben sich grundlegende Veränderungen zu dem Konzept. Wir waren nämlich zu der Meinung gelangt, dem Flussverlauf nicht im Lauf der äußeren Piesting, sondern in der inneren, also ihrem Ursprung, und dabei im besonderen ihrem Zufluss aus dem Unterberg heraus, hinein ins Myraloch zu folgen.

So entsprach die Dreharbeit einer kleinen Expedition in das Berginnere, dem Wasserlauf der Myra, zu deren erstem Aufsteigen aus einem unterirdischen Syphon, der von einem sagenumwobenen See im Berginneren gespeist, selbst schon im Inneren der Höhle - des Myralochs - liegt.

At that stage I came across the boat again and again. At first it was exhibited, and also put in motion for demonstration, then its model became a montgolfiere, that I was attempting to photograph. Pictures were projected onto the hull in order to allow it to become an archaic boat, an artifact that escaped a tribal ritual. Again I photographed this condition. Finally it came to an attic accommodating many things that have no other place. And there I discovered it.

Until then it was an artistically useful object, versatilely applicable for much - from installations through performance to the usage as a projections background and a metaphor for many things. Now it should be used in its journey back to the spring of Piesting following the course to their origins in nature. Robert Reszner told me this when I visited him in 2003. On that day I went into the attic of his old farm house and there the boat was standing in a boathouse, a shelter, I found it in a room that often serves its own past, those that cannot be let go, those that determine the origin and the past as a repository. It was indeed its perfect house. Its boathouse.

On that day I asked the inhabitants of the house, i.e. Robert Reszner and his life partner Nicole Riederer into the boat house and staged a photo. This way the Boathouse I and my participation in this project of Robert Reszner came into being. Before that, I was involved solely as a documenting artist, by means of my proposals and photographic work.

Subsequently the boat traveled into two further attics for exhibitions, where each time I asked the users of the house to participate in respectively staged photos.

The Boathouse II in Schiltern with Marietta Huber and the Boathouse III in Salzburg with the board of the association that run the exhibition place: Berchtoldvilla.

Suddenly came ever more queries about a possible attic that the boat would fit. However, we wanted to limit the project and Robert Reszner wanted to finally realize his journey up the course of Piesting.

Then a question arose how such a trip up a river in an actually unfloatable boat, whose paddle wheels were directed to the inside, was at all to be done. Robert Reszner wanted to document it on film, similar to an adventure travel. This way the most would be shown and all those, who took part in the project or lived at the river, where he originally had the dream, could participate.

After some to and fro about who could make such a film, and the considerations regarding the specific route, a common concept of Robert Reszner and myself came into being about the recordings, that subsequently I was willing to realize.

The recordings went ahead stage by stage and approached at that the concrete process documentarily. Fundamental changes of the concept ensued. We came namely to a conclusion not to follow the river Piesting in its outer course, but the inner, that is the spring, and at that especially its affluent coming out of the Unterberg into the Myra cave.

This way the filming became equivalent a small expedition into the mountain, the course of Myra, to its first ascension out of a subterranean siphon, fed by a seeped in legend lake in the inside of the mountain, that lies by itself already in the inside of the cave, the Myra cave.

Das Boot | The Boat

Bootsmodell mit Ballon als Montgolfiere
Model of the boat as a montgolfier



Das Boot | The Boat

Neue Geschichten wurden dabei von mir gefunden. So führte die Sage des Sees, der im Inneren des Berges liegt und dort mit einem Sandstrand versehen, aus den Tränen eines einfachen Mädchens entstanden war, das von einem schönen Ritter verschmäht wurde, zu der Geschichte vom Myramann, der eines Tages einem Traum folgend, ein Boot mit innenliegenden Schaufelrädern baute, wie sie an Wassermühlenträgern Verwendung fanden.

In dieser Zeit war der Wasserlauf der Myra nur dünn. Als dieser Mann den dünnen Wasserlauf entlang ging, der dem Myraloch entfloß, hörte er eine innere Stimme, die in großer Trauer nach jemandem rief und so kam er im Berginneren des Myralochs bis zu dem Syphon, der auch damals schon die Quelle der Myra bildete. Dort gab es kein Weiterkommen. Das Wasser drang in dem blinden Höhlengang einfach nur aus dem Boden, und das Weinen, das in diesem Wasser immer lauter mitschwang, bedrückte ihn so sehr, dass er in seiner Verwirrung sein Boot mit den Schaufelrädern in das Myraloch trug und dort in den Wasserlauf stellte. Es war ein seltsames und verrücktes Unterfangen, war doch das Gemüt des Mannes durch das Weinen und Klagen, das im Wasser mitschwang, schon völlig verwirrt. Dies geschah im Herbst, schon kurz vor dem Winter. Die Dorfbewohner in Muggendorf sahen diesen Mann dann dieses Jahr nicht mehr wieder, aber im nächsten Frühjahr begann die Myra plötzlich so viel Wasser zu führen, dass eine neue Abfolge wunderschöner Wasserfälle, die heutigen Myrafälle, unter dieser Wasserflut entstanden. Durch das viele Wasser wurden so die Mühlen möglich, für die der obere Lauf der Myra dann bald bekannt war und auch heute noch kann jeder die Myrafälle bewundern, die zu den schönsten Teilen dieses Landstrichs gehören, nun mit einem eigenen Steig versehen, der ihren Anblick jedem zugänglich macht. Im Spätherbst aber, kurz vor Winterbeginn, wenn der Frost in den Vorraum der Höhle dringt, da kann jeder, der sich bemüht und zum Myraloch geht, dort ganz leise tief aus dem Inneren des Myralochs, den Rest des Klagens und Weinens hören, das erst im Frühjahr wieder völlig verschwindet, und manche Leute erzählen sich dann diese Sage und denken an die Mühen dieses Mannes, der nun schon so lange das ganze Tal mit seinen Wasserschaufeln im Berg mit den Myrafällen versorgt.

Soweit die Sage vom Myramann.

Aufgrund dieser Sage, die mir bei einer zufälligen Begegnung ein altes Ehepaar erzählte, als ich auf Motivsuche in der Gegend war, hatten die Aufnahmen eine ungewollte zusätzliche narrative Ebene erhalten, die in weiteren Projektteilen ihren Niederschlag fand.

So war es um so schlüssiger, dass die Aufnahmen im Jahr 2008 mit dem Boot im Berginneren erst mit der Bergung des Bootsrumpfes im Frühsommer 2009 ihren vorläufigen Abschluss fanden, das Boot also in dieser Zeit im Berg verblieben war, was wegen des Wasserstandes ein praktisch notwendiger Vorgang wurde. Ebenso war der Plan Robert Reszners, das Boot schlussendlich am Wasserlauf aufzustellen, so auch um so schlüssiger an dem dafür vorgesehenen Ort geworden, nämlich auf dem Fundament einer ehemaligen Mühle am direkten Lauf der Myrafälle. Es ist vielleicht auch noch erwähnenswert, dass die Schaufelräder des Bootes bei seiner Bergung nicht mehr gefunden werden konnten.

Aus dem Boot im Myraloch ergab sich der Film mit dem Titel „Im Berg“. Er beinhaltet einen einzigen in sich geschlossenen Take.

At that time I found new stories. And so the legend went from the lake, inside the mountain and surrounded by a sandy beach, which came to being from the tears of a simple girl rebuffed by a handsome knight, to the story of Myra man, who following his dream, one day built a boat with paddle wheels on the inside, as they were used at the water mills.

At that time the waters of Myra were sparse. As the man was walking along the thin stream of water running out of the Myra cave, he heard an inner voice miserably calling somebody and so he went into the Myra cave until the siphon that was already then the spring of Myra. There was no going on from there. The water seeped in the blind passage simply out of the ground and the lament resonating in the water louder and louder affected him so much, that in his confusion he carried his paddle boat into the Myra cave and put it there into the water. It was a strange and insane venture, but the mind of the man was completely confused by the crying and the lament that resonated in the water. It happened in autumn, not long before winter. The villagers from Muggendorf did not see the man in that year anymore, but the next spring Myra started suddenly to run so much water, that new succession of wonderful waterfalls, known nowadays as Myra falls, came into being. The masses of water enabled the building of the mills that soon made the upper course of Myra known and still on this day everyone can admire the Myra falls that belong to the most beautiful parts of this area, and thanks to a dedicated crampon their view is accessible to everyone. In late autumn, shortly before the onset of winter, when the frost gets into the mouth of the cave, everyone who makes the effort of going to the Myra cave, can hear the very quiet, coming from the depths of the Myra cave, remains of the complaint and the crying, that only in spring disappears completely, when some people tell this legend and think of the effort of the man, who has for such a long time been providing the whole valley with the Myra falls by means of his boat's paddles in the mountain.

So much for the legend of the Myra man.

Due to this legend, which I was told by an elderly couple during a chance meeting when I was looking for a motive in the area, the recordings got an unwanted, additional narrative level that found its expression in further parts of the project.

It was the more conclusive, that the recordings in the year 2008 with the boat in the inside of the mountains found their temporary end first by the rescue of the boat's hull in early summer of 2009; the boat was staying during that time inside the mountains, which due to the water level was practically a necessary procedure. Likewise Robert Reszner's plan was to eventually launch the boat, so the designated place, namely the fundament of a former mill directly on the waters of the Myra falls, has become more conclusive. It might be also worth mentioning, that the paddle wheels of the boat could not be found at its rescue.

The boat in the Myra cave project brought the film entitled "Inside of the cave" that comprises a singular, self-contained take.

Bootsmodell mit Ballon als Montgolfiere
Model of the boat as a montgolfier



Das Boot | The Boat

Das Bootshaus I

Eine inszenierte Fotografie von Wolfgang Sohm
Waidmannsfeld/Vienna 2003

„Das Boot“ von Robert Reszner mit ihm darin sitzend,
seine Lebensgefährtin Nicole Riederer daneben stehend,
am Dachboden seines Hauses in Waidmannsfeld 2003
Bedruckte PVC-Plane 180 x 200 cm
Lambdaprint 60 x 54 cm, Auflage 3 Stück

The Boathouse I

A staged photography by Wolfgang Sohm
Waidmannsfeld/Vienna 2003

“The Boat” by Robert Reszner with him sitting inside,
his life partner Nicole Riederer standing next to it,
in the attic of his house in Waidmannsfeld 2003
Printed PVC-fabric 180 x 200 cm
Lambda print 60 x 54 cm, Number of copies: 3



Das Boot | The Boat

Das Bootshaus II

Eine inszenierte Fotografie von Wolfgang Sohm
Schiltern/Altlenbach 2006

„Das Boot“ von Robert Reszner mit Marietta Huber am Dachboden ihres Schuppens in Schiltern
Bedruckte PVC-Plane 200 x 340 cm
Lambdaprint 60 x 101 cm, Auflage 3 Stück

The Boathouse II

A staged photography by Wolfgang Sohm
Schiltern/Altlenbach 2006

“The Boat” by Robert Reszner with Marietta Huber in the attic of her shed in Schiltern
Printed PVC-fabric 200 x 340 cm
Lambda print 60 x 101 cm, Number of copies: 3



Das Bootshaus III

Eine inszenierte Fotografie von Wolfgang Sohm
Salzburg/Altlenbach 2006

„Das Boot“ von Robert Reszner, die PVC-Plane „Boathouse II“ und der beschlussfähige Vereinsvorstand der „art by Berchtoldvilla“ am Dachboden des Vereinssitzes in Salzburg
Von links: Agnes Winzig, Michaela Conforto, Maria Anna Mahr, Hanne Engelhardt, Max Auböck, Peter Wiener (verdeckt), Nermina Auböck, Peter Semperboni
Lambdaprint 30 (von 60) x 32,9 cm, Auflage 3 Stück

The Boathouse III

A staged photography by Wolfgang Sohm
Salzburg/Altlenbach 2006

“The Boat” by Robert Reszner, the PVC-fabric “Boathouse II” and the quorum of the board of the association “art by Berchtoldvilla” in the attic of the association’s seat in Salzburg
From left: Agnes Winzig, Michaela Conforto, Maria Anna Mahr, Hanne Engelhardt, Max Auböck, Peter Wiener (covered), Nermina Auböck, Peter Semperboni
Lambda print 30 (out of 60) x 32,9 cm, Number of copies: 3



Das Boot | The Boat

Im Berg

Ein Experimentalfilm von Wolfgang Sohm
Österreich 2009 | 16 Minuten | Stereo

Regie, Kamera, Schnitt: Wolfgang Sohm
Drehbuch: Robert Reszner, Wolfgang Sohm
Akteur: Robert Reszner
Tonassistent: Antonia Petz
Produktion: CONCEPTUALnow | Wolfgang Sohm

„Im Berg“ reduziert sich alles auf das Wesentliche: Eine LED, ein durchgehender Schwenk, am Schluss ein Schnitt. Akteure sind ein Mensch und drei Insekten. Alle symbiotisch mit einem Bootsrumf auf der Fahrt durch die Zeit, die im Berg still zu stehen scheint. Doch als einzige Bewegung in dem engen Raum der Höhle bleibt der Verlauf der Zeit. In ihm beginnt sich alles zu bewegen: Das Boot, die Schaufelräder, der Mensch, die Insekten und dazu die einzige LED.

Inside of the Cave

Experimental movie by Wolfgang Sohm
Austria 2009 | Running Time 16 min | Stereo

Director, Cinematography, Editing: Wolfgang Sohm
Screenplay: Robert Reszner, Wolfgang Sohm
Actor: Robert Reszner
Sound: Antonia Petz
Production: CONCEPTUALnow | Wolfgang Sohm

“Inside of the cave” everything is reduced to the essential: one LED, one continuous pan, in the end one cut. Actors are a man and three insects. All of them symbiotic to a boat’s hull on a journey through time, which seems to stand still in the mountains ground. But the only movement in the narrow space of the cave remains the elapsing of time. There in everything begins to move: the boat, the paddle-wheels, the man, the insects and in addition the only LED.



Inschrift am Bootshaus bei den Myrafällen
nahe Muggendorf in Niederösterreich
Inscription on the boathouse at the Myra Falls
near Muggendorf in Lower Austria

The Legend of Myraman

There was a time, when Myra was but a weak, small trickle. One day a man went up the stream until he came to its spring, the Hole of Myra, a cave in the Unterberg, where Myra springs from. He was a sickly old man and did not have much life left in him. He heard voices coming from the Hole of Myra, that were calling him. It was a sad and doleful sound. He followed the water into the inside of the mountain until he came to a siphon that fed the stream.

Back at home the man dreamt the following night of a boat propelled by mill wheels. The thought of a boat with mill wheel directed to the inside fascinated him so much, that he began building the boat to understand it better.

The summer brought much dryness and Myra provided always less water for the fields and the mill. The boat with the mill wheels was soon ready and was standing useless in the yard. Only rain filled it with water. It was good for nothing.

When the man went again along the stream, now almost dried out, up to the Hole of Myra, he once more heard something. This time it was just a whimper and crying from the inside of the mountain. He entered the cave again and at the spring of Myra, the siphon in the inside of the mountain, he heard the voices get louder and he thought he heard his name and the following words: "Myra... Boat... Myra... Boat".

He ran back home, got the useless boat, pulled it into the Hole of Myra and disappeared with it in the mountain. Soon after there came bad weather and Myra swelled so much, that nobody could get into the Hole of Myra anymore. The man has been gone ever since.

However, in the next year Myra had more water than even before. A man ventured into the mountain to look for the lost one, who had not been seen the whole winter. But he found only the boat. It was left in the inside of the mountain near the siphon without the mill wheels and without the man.

Since that year the water in Myra has risen so much, that there are even waterfalls and in the whole valley there have been mills built and operating. That's how the Myra Falls were created and also the story of the Myraman has here its origin.

This legend is probably partly based on the legends about St. Nicolas from Myra, whose feast is celebrated on December, 6th.

Die Sage vom Myramann

Es gab eine Zeit, da war die Myra nur ein schwaches kleines Rinnsal. Damals ging ein Mann einmal den Bachlauf entlang, bis er zu dessen Ursprung kam, dem Myraloch, einer Höhle im Unterberg, dem die Myra entspringt. Es war ein kränklicher älterer Mann und er hatte nicht mehr sehr lange zu Leben. Da hörte er Stimmen aus dem Myraloch, die nach ihm riefen. Es war ein trauriger und klagender Klang. Er folgte dem Wasser in das Berginnere, bis er zu einem Siphon kam, aus dem sich der Wasserlauf speiste.

Wieder bei sich Zuhause angelangt, träumte der Mann in der folgenden Nacht von einem Boot mit nach innen gerichteten Mühlrädern als Antrieb. Er wunderte sich so sehr über diesen Gedanken von nach innen gerichteten Mühlrädern in einem Boot, dass er begann es selbst zu bauen, um es besser zu verstehen.

Dieser Sommer brachte viel Trockenheit und die Myra gab immer weniger Wasser für die Felder und die Mühle. Das Boot mit den Mühlrädern war schon bald fertig geworden und nun stand es nutzlos am Hof herum. Nur der Regen füllte es mit Wasser. Es war für nichts zu gebrauchen.

Als der Mann wieder einmal, den nun fast schon trockenen Wasserlauf entlang, bis zum Myraloch ging, hörte er wieder etwas. Diesmal aber ein Wimmern und Weinen aus dem Berginneren heraus. Wieder ging er in die Höhle und bei dem Ursprung der Myra, dem Siphon im Inneren des Berges, hörte er Stimmen lauter werden und er glaubte, seinen Namen und folgende Worte zu hören: „Myra ... Boot ... Myra ... Boot“

Da lief der Mann nach Hause, holte das nutzlose Boot, zog es in das Myraloch und verschwand damit im Berg. Bald darauf kam ein Unwetter auf und die Myra schwoll so stark an, dass niemand mehr in das Innere des Myralochs gelangen konnte. Der Mann blieb seitdem verschwunden.

Im nächsten Jahr aber, da gab es so viel Wasser im Myralauf wie noch nie. Ein Mann traute sich dann doch in den Berg um nach dem verschwundenen Mann zu suchen, den niemand seit damals den ganzen Winter hindurch gesehen hatte. Alles, was er fand, war aber das Boot. Es war ohne den Mühlrädern und ohne den Mann im Berginneren nahe dem Siphon verblieben.

Seit diesem Jahr steigt das Wasser in der Myra jedes Jahr so stark an, dass sich sogar Wasserfälle bilden und im ganzen Tal wurden seitdem viele Mühlen gebaut und betrieben. So entstanden die Myrafälle und auch die Geschichte vom Myramann hat hier ihren Ursprung.

Diese Sage bezieht sich in Teilen ihrer Geschichte vermutlich auf Legenden über den Heiligen Nikolaus von Myra, dessen Festtag der 6. Dezember ist.



Bootshaus an den Myrafällen
nahe Muggendorf in Niederösterreich
Boathouse at the Myra Falls
near Muggendorf in Lower Austria

Photo: Robert Reszner

1996 bis 2009

Stimmungswechsel Mood Change

1996 to 2009

Die ORGANIK in neuem Gewand

Parallel zu den prozessualen Vorgängen in Zusammenarbeitsprojekten, die sich vom Thema der Natur und des Lebensumraums in der Natur, in Wohnung, Haus und damit verbundenen Artefakten aus reinen Objektbezügen entfernt haben, betreibt Robert Reszner in Objekten und nutzbaren Installationen eine Weiterführung der Auseinandersetzung mit dem Wesen von Einzelobjekten im nutzbaren oder im darstellbaren Zusammenhang mit dem sie Umgebenden. Das Thema von ORGANIK ist darin weiterhin präsent und wird in aller Stille auch fortwährend weitergeführt. Ein Innenraum wird sich dabei der Arbeit von im Äußeren nutzbaren Objekten, wie dem Kompostieren in einem Gestell, und dem Licht-Luft-Faltergemisch in dem LUSTRAUM in die entfaltete Hand gelegt, dazugewinnen lassen und die Verbindung der Eigenschaften von Hartem und Weichem, Stein und Wasser, Beton und Holz sowie von Erstarrung und Fluss werden in deren einzelnen Faktoren aufgegliedert beschrieben und damit polarisiert zur Anschauung gebracht. Der schon in der ORGANIK-Serie früh als Organismus beschriebene Mensch ist in neuer Form dabei präsent. Es entwickelt sich eine Beschreibung seiner innersten Eindrücke, der Verklumpungen im Darm, der Auflösungsversuche in einer Transformation vom Harten zum Weichen und dabei aber auch eine Beschreibung des Verlustes von Sinnsuche und Sinnfindung in eine Auffindung rein physischer Wahrnehmungen und der Identifikation mit einer Materialität, die zwischen Polaritäten aufgerieben, eine natürliche Welt aufzubauen bemüht ist, die sich nur in den Körpern und der aufgegebenen Seele in die Materialität verlieren mag.

Die Entgeistigung der Form. Die Auflösung der Form in die Richtung materialhafter Vorgänge im prozessualen Beschreiben. Dieser Widerspruch zum geistigen Vorgang und zu dem Entwickeln einer Eigenständigkeit, einer Singularität, erlischt dann in der Arbeit DIE WAND, in der die Artefakte auf einer Stützmauer als durch Aggregatzustände von Fluidem, also hier der Kälte, gebunden, dann durch den Wechsel der Umgebungsbedingung aufgelöst, hier durch Wärme geschmolzen, in eine reine Existenz gelangen, wobei der eigentliche Geist der Arbeit in der Stützung dieser Form, in der Gravitation und dem Widerstand dazu, der Halterung, dem Gefäß der Form, verborgen liegt und so als unbemerktes Vergessen zurückbleibt.

DIE WAND beschreibt als Ganzes eine vollständige Analyse der Vorgänge, die eine Form bewohnen, den Wechsel der Zustände, der ihre Struktur beschreibt. Der formgebende Zustand, der nicht wahrgenommen, sondern dem Vorgang hinterlegt als Grundlage dient. Der Aufmerksamkeitsverlust in die mediale Repräsentation und deren sinnlichen Gewinn hinein, und die strukturelle Verschiebung der Wahrnehmung vom Gedachten, sich Konturierenden, in das so Gestützte, Geworfene hinein, das den Umgebungsbedingungen ausgesetzt, seine Stütze letztendlich verliert und in das Wesen der Materialität, das Wesen des fluid Existenten zurückgleitet, das ohne Stütze, ohne Gerüst, formlos verbleibend, einen Moment lang besteht und dann in seiner Existenz verrinnt. Als Herkunft bildet es den Boden, den Teich, die Wasserfülle, aus der sich dann jede Form ergibt - wird sie nur zum rechten Zeitpunkt in einer Form aufgetragen, die so gerinnt, dass eine Beständigkeit erscheint, die außerhalb einer wechselnden Welt zwar ein Abbild bliebe, so aber als Materielles erlischt.

Am Schlusspunkt der ORGANIK findet sich so der reine Wechsel von Erstarrung zu Fluss, der ohne die Stütze, die Form, einen Augenblick, einen Schein lang besteht.

Die Stütze, das Gerüst, der Hintergrund bewegt sich weiterhin in seiner Struktur, so wie in den Arbeitsblöcken der ZUSTANDSWECHSEL beschrieben.

The ORGANIC in new garment

Parallel to the procedures in cooperation's projects, that has removed themselves from the topic of nature and the living space in nature, in apartment, house and connected with them artifacts of pure object relations, Robert Reszner operates in objects and useful installations as continual involvement with the essence of individual objects in the practical or educible correlation with their surrounding. The subject of ORGANIC is therein still present and also silently permanently continued. An inner space can be gained at that by the work of the objects used outside, such as the composting rack, and the light-air-moth mix placed in the opened palm of a hand in the LUST SPACE, and the connection of the features of hard and soft, stone and water, concrete and wood, as well as solidification and flow are in their individual factors dissected described and therewith polarized brought to the view. Already in the ORGANIC-series, man - early described as an organism - is here present in a new form. There developed the description of his innermost impressions, the aggregations in the intestine, the dissolution attempts in a transformation from hard to soft, at that however also a description of the loss of sense search and sense finding in a discovery of purely physical perception and the indentifying with a materiality that wears itself out between polarities, strives to establish a natural world, which might lose itself only in the materiality in the bodies and the abandoned soul.

The de-spiritualizing of the form; the dissolution of the form in the direction of the material processes in the processual description. This paradox to the spiritual process and to the development of one's own autonomy, singularity, expires then in the work "THE WALL", in which the artifacts on a supporting wall set by state of matter from liquid, here by the cold, then through the change of the surrounding conditions dissolved, here melted by warmth, reach a pure existence, whereby the actual spirit of the work in the supporting of this form, in the gravity and the resistance against it, the retainer, the container of the form, lies hidden and so remains an unnoticed oblivion.

An entirety described in THE WALL is a complete analysis of the procedure inhabiting a form. The change of conditions that describes its structure. The form-giving condition that not acknowledged, but subordinated the procedure serves as a foundation. The attention loss in the medial representation and its sensual advantage within, and the structural shift of the acknowledgement of the thought, the outlining, into so supported, tossed inside, that exposed to the surrounding conditions ultimately loses its support and in the essence of the materiality, that redirects the essence of the fluid existing, that without support, without frame, remaining formless persists one moment and then trickles away in its existence. As origin it creates the ground, the pond, the waterfalls from which each form arises - it is only at the proper moment applied onto a form that congeals in such a way that constancy arises, which outside the growing world would stay admittedly a reflection, but this way it expires as material.

At the end of ORGANIC there is such a pure change from congealment to flow, which without support, without frame, exists one instant, one flash long.

The support, the frame, the background moves still in its structure, just as described in the work blocks of the CONDITION CHANGE.

Stimmungswechsel | Mood Change

1996 | Latexballon, Neonröhren, Metall
Installation im öffentlichen Raum
Baden bei Wien
Installation in public space
Baden near Vienna



Photo: Robert Reszner

Der Erdzeitverzögerer | The terrestrial time decelerator

Abbildungen Folgeseiten:
1998/1999 | Installation und Verwendung des Multiples „Der Erdzeitverzögerer“
nahe Pernitz in Niederösterreich
Images on the following pages:
Installation and utilization of the multiple “The terrestrial time decelerator”
near Pernitz in Lower Austria

In dieser Arbeit beschreibt Robert Reszner den Umgang und Vorgang von serieller Produktion und Kompostgewinnung anhand eines von ihm entwickelten möglichen Multiples. Dieses Multiple hat Werkzeugcharakter und entspricht den Fertigkompostierern, wie sie in Baumärkten und Gartenbauketten angeboten werden.

Das eigentliche Geschehen umgibt das Objekt bzw. durchläuft es. Zur Befüllung werden Stahlplatten in dafür vorgesehene Führungen gesetzt, um eine selbstständige Stabilisierung des an sich losen Materials zu erreichen. Mit dem Ende der Befüllung werden diese Platten entfernt, was eine beschleunigte Verwitterung ermöglicht und auch mit dem Verfallsprozess ein selbstständiges Verlassen von Humus aus dem Gitterkäfig ermöglicht.

Der Sinn scheint simpel, der Zerfall löst diesen Sinn auf. Was bleibt, ist der in der Natur befindliche Vorgang, der aufgehalten von dem Artefakt, also mit einer „Erdzeitverzögerung“, die Skulptur durchläuft.

Reszner beschreibt dabei zwei Geschwindigkeiten, die in einer temporär stabilisierenden Form zusammen kommen. Der Zyklus der Natur im Lauf der Jahreszeiten, der mit seinem Werden und Vergehen auch in der Kompostierung zu Nutzen geführt wird sowie eine sich diesem Vorgang anpassende technoide Struktur, die als Gebilde Durchblick erlaubt, als auch verschließen kann, letztlich aber als ein Blickfang unsere Betrachtung hält, die sonst dem Naturgeschehen geltend, in einem Stahlgefäß eine Vorstellung seiner Nutzung erhält.

In this work, Robert Reszner describes the handling and the procedure of the serial production and compost extraction on the basis of one of the possible multiples he has developed. This multiple is a tool in its character and corresponds to the ready composters as offered in home-improvement markets and horticultural store chains.

The actual event surrounds or rather flows through the object. Steel plates placed in the designated tracks help achieve an independent stabilization of the physically loose material. Concluding the filling the plates are removed to enable the accelerated decomposition and also the autonomous leaving of the humus out of the grated cage accompanying the decay.

The rule seems simple, the decomposition dissolves this rule. What stays is the process taking place in the nature, that arrested by the artifact, that is with a “terrestrial time deceleration” passes through the sculpture.

Reszner describes at that two speeds that come together in a temporarily stabilized form. The natural cycle following the course of the seasons, whose coming and passing is also used in the compost extraction, just as a technoid structure adapting itself to this process, which as a construct allows perspective but can also close it, ultimately however attracts our view as an eye catcher, which otherwise according to the natural process receives in a steel container a vision of its usage.

Der Erdzeitverzögerer | The terrestrial time decelerator



Photo: Wolfgang Sohm

Der Erdzeitverzögerer | The terrestrial time decelerator



Photo: Wolfgang Sohm

Der Erdzeitverzögerer | The terrestrial time decelerator



Photo: Wolfgang Sohm

Lustraum | Lust Space

2008 | Mixed Media

In der Vitrine befinden sich 5 Caligo Teucer Puppen (Bananenfalter).
Sie entpuppen sich während der Ausstellungsdauer, werden danach gefüttert und verbleiben als Falter bis zum Ende der Ausstellung im Ausstellungsraum.

In the display cabinet there are caligo teucer pupae (owl butterfly).
They emerge from their cocoons during the exhibition, are then fed and stay until the end of the exhibition in the showroom.



Photo: Robert Reszner



2008 | Mixed Media

Photo: Robert Reszner

Ein Spiel aus horizontalen und vertikalen Wasserflächen. In einem Moment gefroren und dann verrinnend wieder aufgetaut, entsteht so eine Gegenseite zu der Wasseroberfläche. Gerinnend auch in seiner Baustruktur, die in den Schalungsteilen als vorgefertigt modulares Element die Geschwindigkeit der bautechnischen Normen bedeutet und nützt.

Die Modularität der Artefakte findet sich in dieser Arbeit nur in den Schalungsstehern wieder, die in sich zusammengeklammert eine ebenso serielle Ordnung ergeben wie die Wassertropfen, die sich als eine simulierte regenbogenähnliche Wasserform in ihrer Unmöglichkeit zu fließen, in unsere Vorstellung ergießen kann.

Eine Vorstellung zu einem ruhigen Zustand zu führen, verlangt, die immer wiederholte Erwartung zu durchbrechen, einen Wasserlauf als etwas Dynamisches, etwas sich beständig Bewegendes und mit Folgen Versehenes zu betrachten. Dieser Vorgang der Durchbrechung des Erwarteten, des Bekannten, ist der eigentliche prozessuale Akt.

Solange dieser Vorgang bestehen bleibt, erneuert sich die Spannung beständig auf das zu Erwartende hin. Entspannung tritt erst ein, wenn die Normalität wieder erreicht, die Bewegung des Wassers wieder zum Spiel der Elemente wird, was sich durch die Serienfotos des Schmelzvorgangs ergibt und darin in einer einheitlichen Wasseroberfläche retinaler Freude versinkt.

A play of horizontal and vertical planes of water. Frozen at one moment and then trickling defrosted again, creating in this way an opposition to the water's surface. Coagulating also in its building structure that in the casting parts as a prefabricated, modular element the means and uses the speed of the building technique norms.

The modularity of the artifacts is retrieved in this work solely in the formwork, which bracketed together also creates a serial order, as the drops of water, that as a simulated rainbow-like water form in its impossibility to flow can debouch in our imagination.

Leading a vision into a calm state requires breaking the constantly repeated expectation to regard the course of water as something dynamic, something constantly moving and equipped with successors. The procedure of breaching the expectation, the familiar, is the genuine processual act.

As long as this process lasts, the tension persistent towards the expected renews itself.

Relaxation commences only then, when the normality is achieved again, the movement of water returns to being a play of the elements, which come about through the serial photos of the defrosting process and therein sinks in a homogenous water surface of retinal joy.

Die Wand | The Wall

2009 | Schalwände, Plastikfolie, Wasser



Photo: Robert Reszner

Die Wand | The Wall

2009 | Plastikfolie, Wasser
Waidmannsfeld in Niederösterreich



Photo: Robert Reszner

Die Materialität der Dinge und deren Ordnung

Stofflichkeit und prozessuale Definition, die Herausarbeitung des dem Material innewohnenden Vorgangs, das ergibt sich in unterschiedlichster Weise in der klassischen Bildhauerei des 20sten Jahrhunderts.

Der prozessuale Akt, dessen Bewegung in jeder Materialstruktur eingeschrieben steht, diesen Vorgang herauszufinden, sich in der Stofflichkeit zu bewegen und deren geistigen Zusammenhalt zu suchen, zu bezeichnen und so zu beschreiben, ist der große Zusammenhang der Arbeitsvorgänge dazu, der sich in unterschiedlicher Weise in einzelnen Projektgruppen und Arbeiten abbildet.

In ihrem Entstehen parallelisieren sich Vorgänge der dem Material innewohnenden Struktur, mit den Zuständen ihrer Herstellung und Bearbeitungsweisen, wie auch mit der gedanklich erstellten Vorgangsweise, ohne der bewussten konzeptuellen Vorarbeit im Detail zu bedürfen, die sich im Materialzusammenhang mit der den Werkstückmöglichkeiten eigenen Arbeitsnutzung aus dem Vorgang von umgebendem Prozess und zusammengeführten Vorgängen einer dem Material innewohnenden Grammatik, der Erstellung des Physikalischen anzunähern beginnt.

Die Entstehung des Physikalischen, die ihr innewohnende Grammatik ihrer Herkunftsweise und deren Verbindungen in den abstrakteren Kräften des Natürlichen, die den Zusammenhalt der Dinge, deren Nutzung und die stoffliche Bedingung für deren Nutzung durch den Menschen – die Form des sich aus dem Physischen in das Gebräuchliche hin Bewegenden uns beständig als Vollzug selbstverständlich Umgebende – diese praktische Grammatik der Natur als Vorstellung ihrer Selbst in uns, wenn wir in die Abstraktion zwischen die Dinge gelangen – wird in einer Handlung genützt und zu der Erstellung neuer Muster geführt.

Muster und Handlungsfelder sind ein sich ausformender Zustand eines Raumes, der in einem Kunstwerk als das Werk, als dessen innerster Zusammenhalt und dessen Schlüssigkeit, zu der stoffgebundenen Form mutiert, die uns als Einzige - als zwischen uns Menschen sich physikalisch parallel definierendes Artefakt - zu dem kommunikativen Teil eines gegenständlichen Denkens machen lässt, das in sich aus dem Vergleich untereinander eine Form, und damit den Konsens von Gleichem unter Gleichen ermöglicht. Wird diese Form geöffnet, wird also der Kontext zwischen den Formen, zwischen den Gegenständen unterbrochen, dann ergibt sich eine naheliegende Veränderung des Stofflichen an sich. Dieser Umbruch, dieser veränderte Lauf der Ordnung, benötigt den Künstler, der ihn herbeiführen kann, um so in die Bedeutungsebenen als Realem, als aus zusammenhängender Form Existentem zu gelangen. Dieser Vorgang, an sich ein konzeptueller Bedeutungsgebung naher Schritt, ist in der Stofflichkeit ein sich verändernder Zusammenhalt der Umgebungsparameter, die den gesamten Raum umreißen, der sich in einem Kunstwerk bewegt.

Die Bewegung eines Kunstwerks ist bei der prozessualen Definition einer Grammatik des Stofflichen zu einem Werk, einem Werkstück, als einem Artefakten letztlich anhaftenden physikalischen letzten Teils - ein in dem Material eingeschriebener Vorgang. Diese Erkenntnis, eine Vorstellung, die sich aus den Details der Materialität ebenso ergibt wie aus der Frage nach der Auflösung von Bedeutungen, letztlich rein sozial gefundener Wertungen über künstlerische Qualität - diese beiden Vorgänge sind gleichwertig eine Methode zu der grundlegenden Bildung der Materialität jenseits des physikalischen Artefakts, hin zu dem Moment der künstlerischen Realität, die als Verbindung zwischen Kunst und Natur in dem Poetischen, dem Akt konkreter Poesie und dem Akt vorgestellter Zwänge und deren sich auflösender Notwendigkeit ihren Zusammenhalt in den prozesshaften Erstellungsweisen der handwerklichen Arbeit gleichsam auffinden und so fortsetzen können.

Diesen Vorgang einer DEFINITION DURCH GESCHEHNIS exemplarisch darzustellen, ist mit dieser Monographie möglich.

The materiality of things and their order

Materiality and processual definition, the working out of the material's intrinsic process, emerges in the most different form in the classical sculpture of the late 19th and also the 20th century.

The processual act, whose movement is inscribed in each material structure, to find this procedures, to move in the materiality and to seek its mental cohesion, to designate and so to characterize, is the big correlation of work processes to that, what is reflected in the most different ways in individual project groups and works.

In its creation the processes of the material's intrinsic structure parallelize themselves together with the conditions of its creation and ways of treatment, as well as with the mentally created approach, without requiring the conscious conceptual preparatory work in detail, that in material correlation with the work piece possibilities of one's own labor utilization out of the process of the surrounding process and the brought together processes of the material's intrinsic grammar, that starts to come close to the creation of the corporal.

The formation of the physical, the intrinsic grammar of its origin and its connections in the abstract powers of the natural, that the cohesion of things, their usage and the material condition for the usage by people – the form of the moving out of the physical into the common obviously surrounds us permanently as execution – this practical grammar of nature as the vision of its self in us, when we get into the abstraction between the things – is used in one activity and leads to the creation of new patterns.

Patterns and activity fields are a self-shaping condition of a space, that in a piece of art as work, as its innermost cohesion and its conclusiveness, mutates to the materiality bound form, that as the only one allows us – as an artifact defining itself physically between us people – to be made to the communicative part of an objective thinking, that in itself out of the comparison among themselves enables a form, and therewith the consensus of equal among equal. When this form is opened, that is the context between the forms, between the objects is interrupted, then an obvious change of the material as such arises. This change, this changed course of the order needs the artist, who can induce it, so as to arrive on the meaning levels as the real, as from interrelated form existing. This process, in itself a step close to the conceptual meaning-bestowing, is in the materiality a changing coherence of the surrounding's parameters, that outlines the whole space, that moves within a piece of art.

The movement of a piece of art is by the processual definition of a grammar of the material to the work, a piece of work, as to an artifact of the ultimately inherent physicality of the last part – a procedure inscribed in the material. This recognition, the vision arising out of the materiality details as well as out of the question about the dissolution of meanings of ultimately purely socially found valuations of artistic quality – those two procedures are equally a method of the fundamental creation of the materiality beyond the physical artifacts, up until the point of artistic reality, which as a connection between art and nature in the poetic, in the act of concrete poetry and of imagined compulsions and their dissolving necessity they can quasi find and so continue their cohesion in the process-oriented creating methods of the technical work.

Making this procedure, this manner of DEFINITION THROUGH HAPPENING exemplary is enabled with this monograph.

Impressum | Imprint

Übersetzung:
Aleksandra Kulesza-Fink

Lektorat:
Darja Kutschma

Alle Rechte vorbehalten

© Wolfgang Sohm
Österreich, Altlenzbach 2013/2015

Translation:
Aleksandra Kulesza-Fink

Editing:
Darja Kutschma

All rights reserved

© Wolfgang Sohm
Altlenzbach, Austria 2013/2015

edition ausart
ISBN 978-3-901796-29-6