



Roland Maurmair

RADICAL BIRD RESEARCH







Roland Maurmair

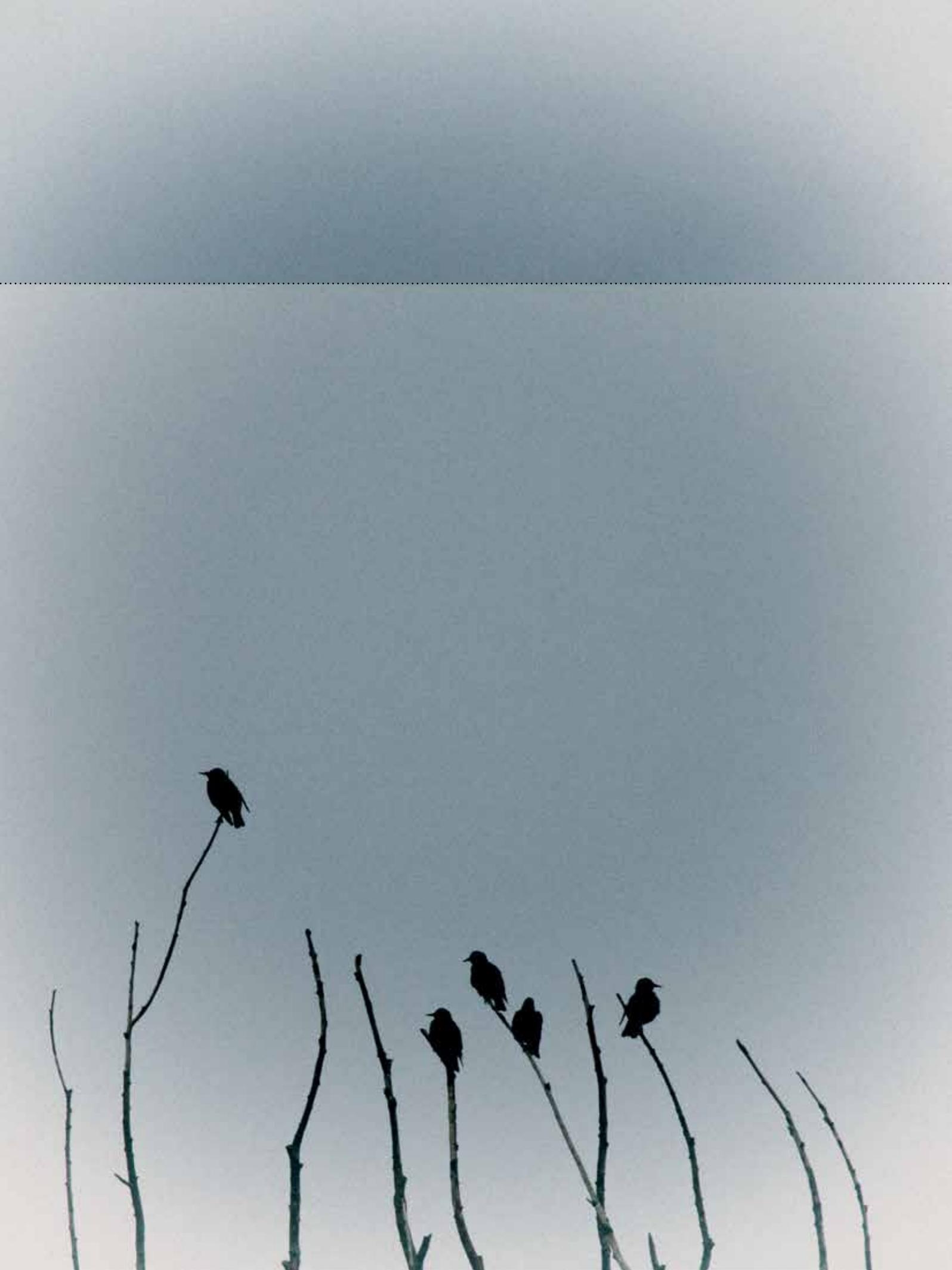
RADICAL BIRD RESEARCH

SCHLEBRÜGGE.EDITOR



Allen schrägen Vögeln gewidmet ...

Dedicated to all the crazy birds ...



SAME SAME, BUT DIFFERENT

Es wurde der Autorin und den Autoren überlassen, über die Verwendung einer gendergerechten Schreibweise zu entscheiden. In diesem Sinne wurde auf eine einheitliche Vorgangsweise verzichtet. Trotzdem legen wir großen Wert darauf, dass sich alle Lebewesen aller Geschlechter gleich behandelt fühlen.

It was left to the authors to decide on the use of a gender-sensitive language, that is we did without consistent guidelines on the matter. However, it is of great importance to us that all creatures of all sexes feel treated equally.



Vorwort Preface <i>Roland Maurmair</i>	11
Vogelbegegnungen <i>Ralph Müller/Roland Maurmair</i>	14
Bird Encounters <i>Ralph Müller/Roland Maurmair</i>	18
Zu groß für die Disco Too big for the disco	20
Über urbane Wildnis & Experimente in artenübergreifender Architektur <i>Ivana Marjanović</i>	25
On Urban Wilderness & Experiments in Multispecies Architecture <i>Ivana Marjanović</i>	31
Zugvogel Migration Bird	38
Kunst im Vogelzug, Vogelzug in der Kunst <i>Burghart Schmidt</i>	40
Art in Bird Migration, Bird Migration in Art <i>Burghart Schmidt</i>	48
Gevögel <i>Andreas Oberprantacher</i>	56
Birds Do It <i>Andreas Oberprantacher</i>	64
Rising from the Ashes	76
Literaturverzeichnis Bibliography	82
Index	84
Impressum Colophon	87



Vorwort | Preface

Roland Maurmair

Ich habe eine weite Reise hinter mir:

*Bin über den Wolken geflogen, im Eis getaucht,
habe Beute ergriffen, Körner gepickt und Federn gelassen.*

*Bin im Sturzflug entlang der Mauern gesegelt,
Donnervögeln und komischen Käuzen begegnet.*

*Ich habe gevögelt,
ein Nest gebaut, ein Ei gelegt und lange in Höhlen gebrütet.*

*Ich konnte meinen Schnabel nicht halten.
Habe gezwischtert, geschnattert, gekräht,
und gurren kann ich auch.*

*Beflügelt-beschwingt dem goldenen Käfig entflohen und endlich,
Vogel,
endlich frei!*

I've been on a long journey:

*I flew above the clouds, dove in the ice,
seized prey, picked grains, and shed feathers.*

*I swooped along the walls,
met thunderbirds and queer owls.*

*I screwed,
built a nest, laid an egg, and hatched in caves for a long time.*

*I couldn't keep my beak shut,
chirped, cackled, crowed,
and am also able to coo.*

*Taking to my wings and escaping the golden cage, and finally,
bird,
finally free!*





Vogelbegegnungen

Aus einem Gespräch zwischen Ralph Müller und Roland Maurmair

Seit Ewigkeiten spielt der Steinschmätzer dasselbe Spiel. Bricht der Winter ein, bricht er auf. Jahr für Jahr fliegt er von den entlegensten Teilen der Welt nach Afrika, um dort zu überwintern. Wozu der Aufwand, wenn er doch genauso gut woanders überwintern könnte? Eine Theorie besagt, dass Afrika die Wiege des Lebens ist und sich unter anderem die Vögel von dort aus verbreitet haben. Aus diesem Grund kehren sie jedes Jahr dorthin zurück. Wieso also eine Strategie ändern, die schon seit Urzeiten funktioniert?

Doch der Steinschmätzer ist nicht allein im Himmel. Damit sich Vögel und Flugzeuge nicht in die Quere kommen, muss jeder Flughafen ein Gutachten erstellen, wie hoch die Vogelschlaggefahr für den Bereich der Start- und Landebahnen ist. Gleichermäßen geht es dabei um Sicherheitsaspekte, sowohl für die Menschen wie auch für die Flugzeuge selbst. Ein kleiner Buchfink beispielsweise, der in ein Triebwerk fliegt, kann schon einen immensen Schaden an der Maschine anrichten. Dabei sind Finken eher Tiefflieger im Vergleich zu den Kranichen, die in einer höheren Atmosphäre zu finden sind. Da ein Flugzeug beim Starten oder Landen aber mehrere Luftschichten durchquert, ist es essenziell, Bescheid zu wissen, was wo im Himmel los ist. Eine Koexistenz im Luftraum scheint unausweichlich.

Ein schönes Beispiel dafür ist in Israel zu finden. Abgesehen davon, dass Israel ein Zentrum verschiedener Kulturen und Religionen ist, ist auch die Tier- und Pflanzenwelt von verschiedensten Einflüssen geprägt. Dort treffen Flora und Fauna aus Asien, Europa und Afrika aufeinander – aus Nord, Süd, Ost und West taucht dort alles auf. Esel sind da, Strauße, Gazellen, Antilopen – sogar der Wolf und der Leopard begegnen sich dort! Verständlich, dass diese Vielfalt zu einem intensiven Überlebenskampf führt, und irgendwie auch recht sonderbar, dass dieses Gebiet ebenso in menschlicher Hinsicht konfliktgeladen ist.

Noch dazu ist das Gebiet der größte Knotenpunkt für Zugvögel aus Europa und Mittelasien. Jährlich ziehen durch einen relativ schmalen Korridor über Israel, Palästina und die Sinai-Halbinsel Milliarden Kleinvögel und mehrere Millionen Großvögel, wie Adler, Pelikane und Weißstörche, zu ihren Winterquartieren nach Afrika. Aufgrund mehrerer Kollisionen von Kampfflugzeugen und Vögeln waren die Zuständigen gezwungen zu handeln. Das Militär richtete dort gemeinsam mit Sachverständigen eigene Beobachtungsstände ein, die die Zugbewegungen beobachteten und Daten sammelten, um diese Gefahr zu minimieren. Mittlerweile werden diese Daten grenzüberschreitend verwendet und tragen auch zum Teil zu einer friedlichen Koexistenz zumindest zwischen Vögeln und Menschen bei. Es bleibt zu hoffen, dass sich diese Errungenschaft auch auf zwischenmenschlicher Ebene fortsetzt.

Um noch bei den Steinschmätzern zu bleiben. Wie kommunizieren diese Vögel miteinander, wenn sie aus allen Ecken der Welt zusammenkommen? Gibt es eine gemeinsame Sprache? Grundsätzlich ja, aber es kann auch sein, dass es zu so etwas wie *kulturellen Unterschieden* kommt. Wenn ein Vogel lange wandern musste und sich beispielsweise an geografische Gegebenheiten anzupassen hatte, kann es sein, dass sich sein Gesang verändert hat. Obwohl sich ihre Melodien möglicherweise unterscheiden, funktionieren die Grundlagen der Kommunikation, wie Alarmrufe und die Wahrnehmung von Gefahr, überall. Sowohl Menschen als auch Tiere haben eine sensibilisierte Wahrnehmung dafür, ob sie sicher sind oder ob Gefahr droht. *Wie* drückt sich jemand aus? Ist er gereizt oder entspannt? Was drückt seine Körperhaltung, was drücken seine Gesten aus? Weltsprache Empathie. Die ist universell und funktioniert in der Vogelwelt genauso.

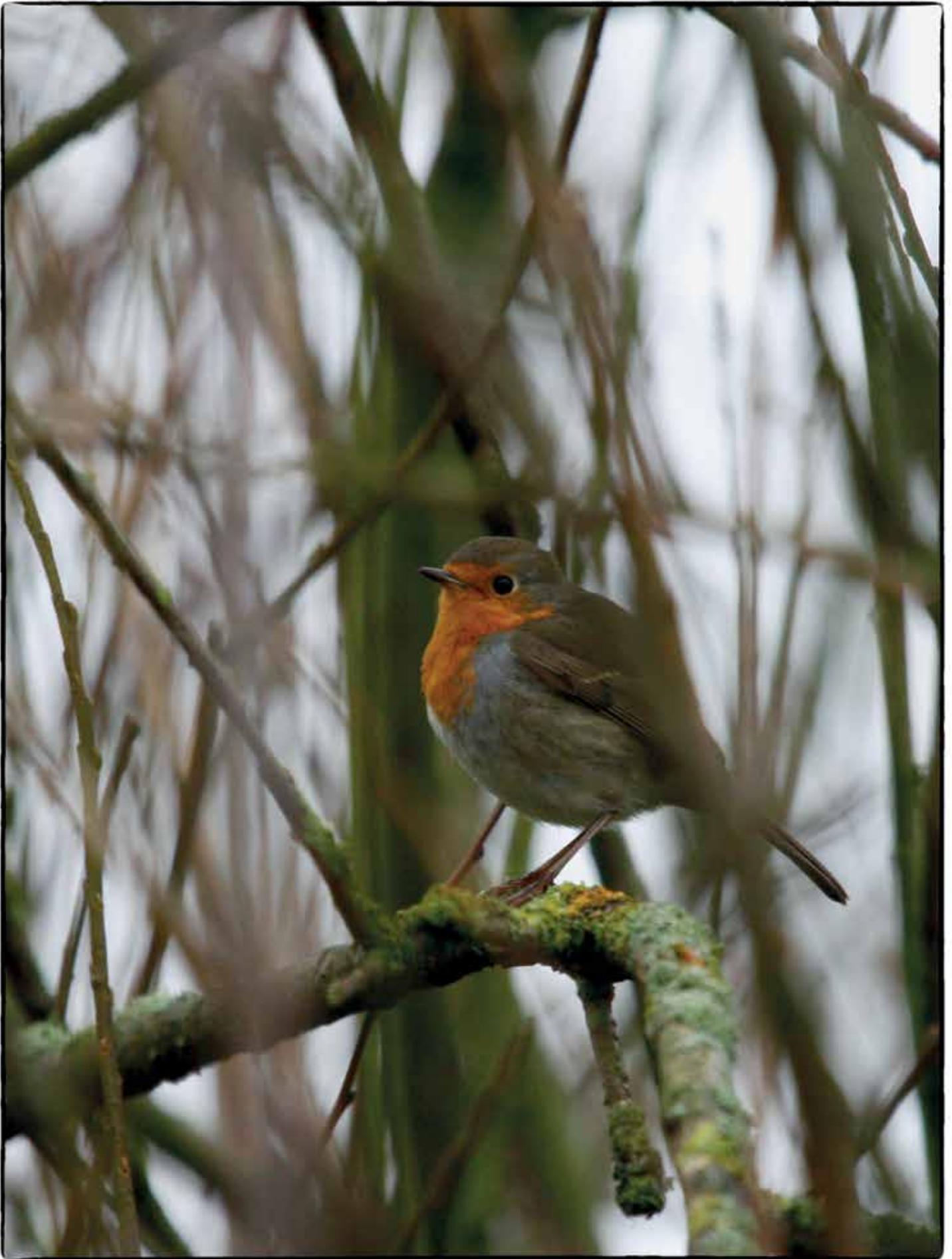
Neben der Empathie, die uns zweifelsohne helfen kann, uns in die Gefühlswelt anderer Lebewesen hineinzuversetzen, ist der Instinkt ein weiteres Tool, das uns zunehmend in unserem hektischen und technologiegetriebenen Alltag abhandenkommt, wodurch wir jedoch die Verbindung zur Natur und anderen Lebewesen verlieren. Unsere Wahrnehmung ist meist primär menschenzentriert, auf symbolischer Ebene nehmen wir aber gerne Bezug auf die Natur.

Die Verwendung von Vögeln als Symbol ist in unserer modernen Gesellschaft allgegenwärtig. Warum haben viele Länder einen Adler als Symbol auf ihrer Flagge? Und warum wird die Taube beispielsweise als Friedenssymbol genutzt? Eine mögliche Erklärung liegt in ihrer friedlichen Natur. Tauben ernähren sich von Pflanzen und töten keine anderen Lebewesen im klassischen Sinne. Auf der anderen Seite haben wir den Adler, der in vielen Kulturen als Symbol der Freiheit und Stärke gilt und deshalb auf vielen Flaggen zu finden ist. Vieles davon hat seinen Ursprung in unserer archaischen Vergangenheit. Die Tiere, die Pflanzen, das Wasser, die Erde – alles ist belebt und kommuniziert auf irgendeine Art und Weise mit einem. Manche Menschen – wie Indigene, Schamanen oder Medizinleute – sind empfänglicher für diese „Sprache“. Wenn man es schafft, darauf zu verzichten, Phänomene aus der Tier- und Pflanzenwelt rational einzuteilen und zu kategorisieren, wird man vielleicht auch ein Stück hellhöriger dafür. Die Begegnung mit Tieren kann uns auf eine mythologische Ebene führen und emotionale Reaktionen in uns auslösen.

Ein Aspekt, den viele indigene Völker uns Durchschnittsmenschen voraushaben, ist, neben ihrem Vertrauen auf ihre instinktiven Fähigkeiten, auch der Respekt gegenüber den Tieren. Sobald wir eine engere Verbindung zu einem Tier aufbauen, verändert sich unser Verhalten dem Tier gegenüber und in Folge auch sein Verhalten uns gegenüber. Es erkennt beispielsweise die Zeiten, zu denen wir an einem bestimmten Ort sind, und kommt uns besuchen. Gleichzeitig lernen wir das Tier besser kennen, verstehen seine Eigenarten und geben ihm vielleicht sogar einen Namen. Dadurch wird es für uns zu einem Individuum, das es eigentlich immer schon war. Sobald wir Tiere als Individuen betrachten, denen wir wertfrei und auf Augenhöhe begegnen, können wir auch von ihnen lernen. Wenn wir glauben, bereits alles zu wissen, werden wir nur selten eine echte Verbindung zu anderen Lebewesen herstellen können. Stattdessen sollten wir unsere Achtsamkeit schulen und offen sein für die Geschenke, die das Leben bereithält.

Nehmen wir zum Beispiel das Rotkehlchen. Wenn wir das Rotkehlchen betrachten und glauben, bereits vieles über diesen kleinen Vogel zu wissen, verschließen wir uns neuen Erfahrungen und verharren in unserer Überheblichkeit. Wenn wir uns jedoch auf eine tiefere Ebene des Lernens einlassen, beginnt eine Reise der Transformation. Wenn wir das Rotkehlchen aufmerksam beobachten und diesem Lebewesen in einer Haltung der Demut begegnen, öffnen sich neue Türen der Erkenntnis. Dadurch können wir eine intensivere Verbindung zu diesem Tier und letztendlich zur Natur insgesamt herstellen. Wie schafft es dieser winzige Vogel, mit nur sechs Gramm Gewicht und drei Gramm Fett auf den Rippen, bei eisigen Temperaturen von minus fünfundzwanzig Grad draußen zu überleben? Wie schafft es dieses zarte Geschöpf, Greifvögeln, Füchsen und uns Menschen auszuweichen?

Rotkehlchen, sei mein Lehrmeister!





Bird Encounters

From a conversation between Ralph Müller and Roland Maurmair

Since time immemorial, the wheatear has been playing the same game. Once the winter sets in, it takes wings. Year after year, it flies from the remotest corners of the world to Africa, in order to spend the cold season there. Why the trouble, if it could just as well spend the season somewhere else? One theory is that Africa is the cradle of life and that birds, among other animals, have spread from there. For this reason, they return every year. Why change a strategy, that is, which has been working for ages?

But the wheatear is not alone in the sky. For birds and airplanes not to get into each other's way, every airport has to submit an assessment on how high the risk of bird strike is for its runways. The reason, of course, are safety aspects, both for the people and the planes themselves. Even a little chaffinch, for instance, flying into a plane engine can cause considerable damage. Yet finches are low flyers compared to cranes, that are to be encountered in higher atmospheres. As a plane, while taking off or landing, crosses several stratum of air, however, it is essential to know what happens where in the sky. A coexistence in air space seems unavoidable.

A beautiful example in this context is Israel. Aside from the fact that the country is a hub of various cultures and religions, its fauna and flora too are characterised by a multitude of influences. The flora and fauna of Asia, Europe and Africa meet, and animals and plants from North, South, East and West are to be found there. Donkeys are there, ostriches, gazelles, antelopes, even the wolf and the leopard come face to face there. It is only natural that this diversity results in an intensive fight for survival, and also quite strange that the area is just as conflict-ridden as far as its human population is concerned.

Moreover, the area is the biggest hub for migrating birds from Europe and Central Asia. Every year, billions of small birds and several million large birds, such as eagles, pelicans and white storks, pass through a relatively small corridor above Israel, Palestine and the Sinai Peninsula to their winter quarters in Africa. Due to several collisions between fighter jets and birds, the authorities were forced to take steps. Together with experts, the military installed dedicated observation posts that monitor the migratory movements and collected data in order to minimise the danger. In the meantime, this data is used even beyond Israel's borders and contributes in parts to a peaceful coexistence at least between birds and humans. It remains to be hoped that this achievement also rubs off on the human relations in the area.

But let us return once more to the wheatears. How do these birds communicate with each other, coming together from all corners of the world as they are? Is there a common language? Basically, yes. But it can also happen that there is something like *cultural differences*. If a bird had to migrate long distances and to adapt, for instance, to geographical circumstances, it can happen that their song has changed. Although their melodies may differ, the basics of communication, like alarm calls and the cognition of danger, work everywhere. Both humans and animals have a fine sensorium to determine whether they are safe or in danger. *How* does someone express themselves? Are they irritable or relaxed? What does their posture tell us, what do their gestures express? Empathy, a lingua franca. It is universal and works in the bird world just as well.

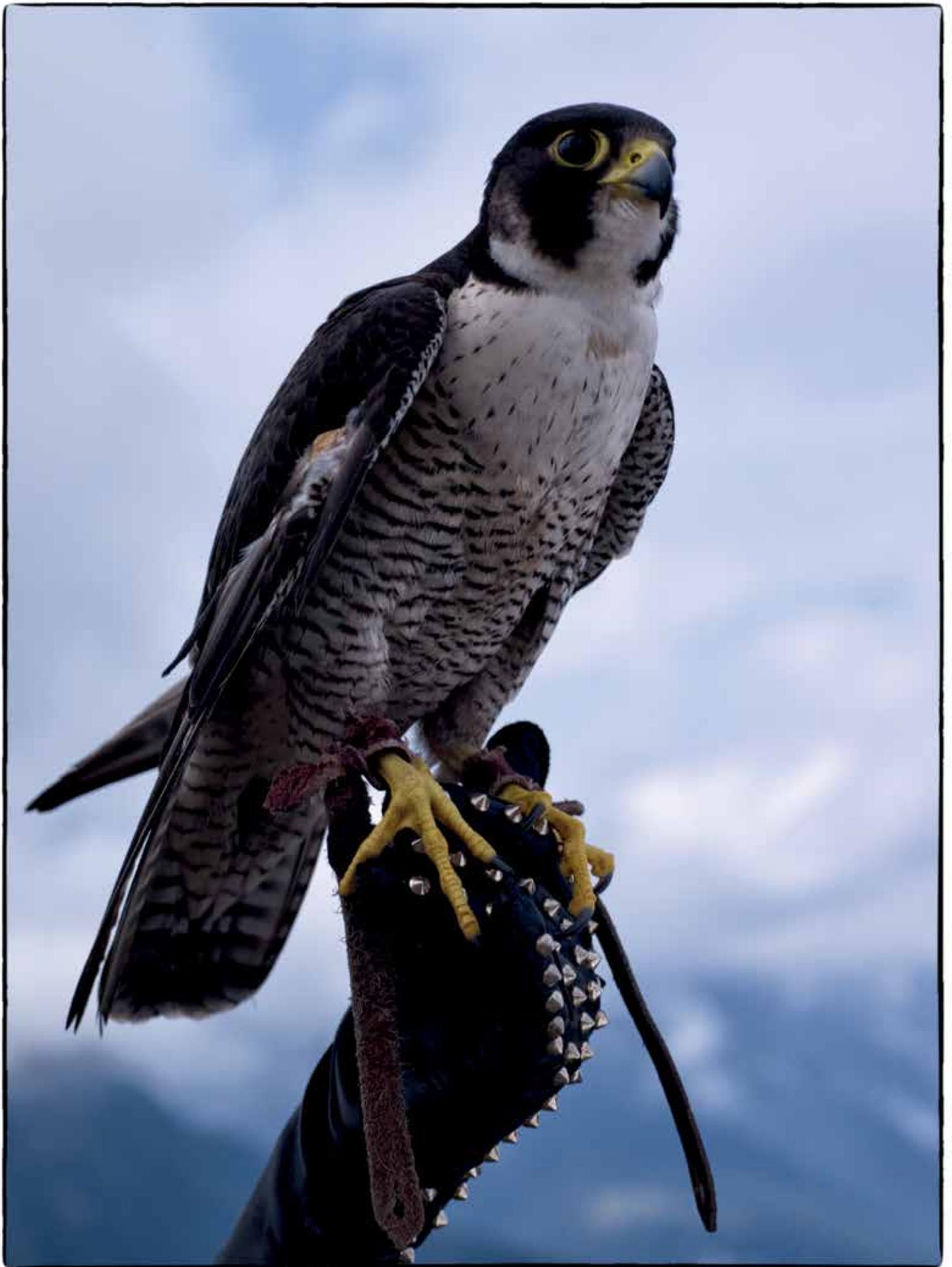
Besides empathy, which no doubt can help us comprehend the emotions of other creatures, instinct is another tool that is increasingly lost in our hectic and technology-driven everyday life, so that we lose contact with nature and other living beings. Our perception mostly and primarily is humancentric. On a symbolical level, however, we like to make reference to nature.

The use of birds as symbols, however, is omnipresent in our modern society. Why do so many countries have an eagle as a symbol on their flags? And why is the dove, for example, used as a peace symbol? A possible explanation is to be found in its peaceful nature. Doves feed on plants and do not kill other creatures in the classical sense. On the other hand, we have the eagle, which in many cultures is seen as a symbol of freedom and strength and therefore is to be found on many flags. Much of this has its origins in our archaic past. Animals, plants, water, soil – everything is alive and communicates with us in some way or other. Some people – such as indigenous people, or shamans – are more responsive to these “languages”. If you manage to avoid categorising phenomena from the animal and plant world rationally, you probably also become a little more sensitive to them. The encounter with animals can lift us onto a mythological level and trigger emotional reactions in us.

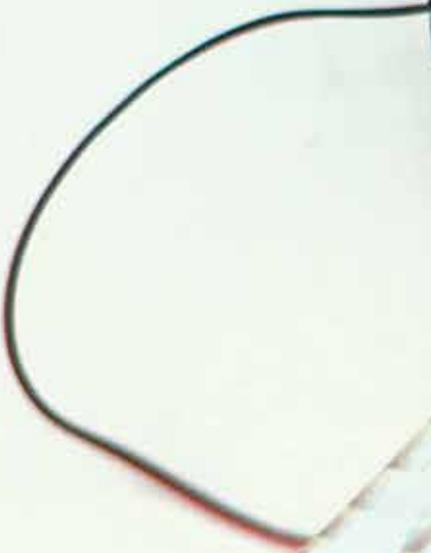
One aspect where many indigenous peoples have the advantage over us average persons, beside their confidence in their instinctive abilities, is the respect for animals. As soon as we strike a closer bond with an animal, our behaviour towards this animal changes and, consequently, also its behaviour towards us. It recognises, for instance, the times of day at which we are in a certain place and comes to visit us. At the same time, we learn to know the animal better, understand its peculiarities, and perhaps even give it a name. Thus, it becomes an individual, which in fact it always has been. Once we regard animals as individuals, whom we encounter impartially and at eye level, we can also learn from them. If we believe we already know everything, we will only rarely be able to forge a true connection with other living beings. Instead, we should train our awareness and be open for the gifts that life has in store.

Let's take the robin, for example. If we observe the robin and think we already know everything there is to know about this little bird, we blind ourselves to new experiences and remain stuck in our arrogance. If we let ourselves in for a deeper level of learning, we start out on a journey of transformation. If we observe the robin attentively and encounter this living creature with an attitude of humility, new doors of perception open up to us. Thus, we are able to create a more intensive connection to this animal and ultimately to nature. How does this tiny bird, with a mere six grams of weight and three grams of fat on its ribs, manage to survive outdoors in freezing temperatures of twenty-five degrees below zero? How does this tender creature manage to elude birds of prey, foxes, and us humans?

Robin, be my teacher!



Disco





DISCO





Über urbane Wildnis & Experimente in artenübergreifender Architektur

Ivana Marjanović

„Die Wildnis beginnt vor der Haustür, nur nehmen wir sie meist nicht als solche wahr.“¹

Roland Maurmair

Als Marion von Osten, Künstlerin und Kuratorin aus Berlin, mich einlud, mich am Forschungsprojekt *Cohabitation* über die Solidarität zwischen Tieren und Menschen in urbanen Räumen zu beteiligen, schlug sie vor, der Kunstraum Innsbruck solle doch eine der Partnerorganisationen in dem Projekt werden.² Es war Anfang 2020 und wir eröffneten gerade die erste von mir dort kuratierte Ausstellung, nämlich Naomi Rincón Gallardos *May Your Thunder Break The Sky*. Kurz vorher hatte ich einen Newsletter verschickt und Marion hatte sich umgehend gemeldet und vorgeschlagen, dass wir uns unterhalten. Sie war die Hauptbetreuerin für meine Doktorarbeit und ich war sehr froh, nachdem ich meine Bildungslaufbahn abgeschlossen hatte, ein neues Projekt in Angriff nehmen zu können. Es war ein völlig neues Forschungsfeld für mich, aber das Timing war perfekt und ich freute mich auf die Herausforderung. Unglücklicherweise verstarb Marion bald darauf. Sie hatte jedoch Samen für die kommenden Jahre für eine unglaublich bereichernde Forschungsarbeit gesät und den Austausch zwischen Künstler*innen und Architekt*innen in Innsbruck, Berlin und rund um die Welt initiiert. Eine der Personen, die zu diesem Prozess beigetragen hat, war Roland Maurmair.

Kurz zuvor war ich nach Innsbruck übersiedelt und ganz begeistert von der alpinen Landschaft ringsum. Nach einem Jahrzehnt in Wien war das Großstadtleben langsam beengend geworden. Wenn ich mich zwischen den Gebäuden der post-imperialen Stadt bewegte, war einfach zu wenig Himmel sichtbar. Meine letzte Wohnung in Wien war in einem Altbau im 16. Bezirk, in der Herbststraße. Interessanterweise wohnte Roland Maurmair damals in derselben Straße, aber abgesehen von einer kurzen Begegnung auf der Straße kannte ich ihn kaum. Ich hatte allerdings von seinem Buch *Urban Wilderness* gehört, doch zu jener Zeit war ich mit anderen Projekten beschäftigt.

Ich erinnere mich an das letzte Telefonat mit Marion, als das Projekt *Cohabitation* noch in seinen Kinderschuhen steckte, und ich ihr aufgeregt über meinen Umzug nach Innsbruck erzählte und meine Vorfreude darauf, umgeben von Wäldern und Bergen zu leben (später wurde mir klar, dass auch diese Umgebung eine kontrollierte Kulturlandschaft ist). Marion meinte, dass sie immer schon ein „Stadtmädchen“ gewesen sei. Sie erzählte mir über ihr jüngstes Projekt *fallingwild* (2019). Dabei handelte es sich um den Entwurf einer Fassade für einen Neubau des *Hauses der Statistik*, eines DDR-Gebäudes, das seit 2008 den Status „Leerstand“ hatte, aber alles andere als leer war. Es war zur Heimstatt von verschiedenen Vogelarten, Fledermäusen und Insekten geworden. Marion und ihr Partner Peter Spillman interviewten eine Reihe von Berliner Wildtierexpert*innen, zogen Vogelbeobachter*innen zu Rate, die genau wussten, welche Arten dort lebten, ihren Schutzstatus und ihre Bedürfnisse kannten.

¹ *Urban Wilderness. Begegnung mit urbaner Natur/Encounter Urban Nature*, Hrsg. von Roland Maurmair, Edition Angewandte, Wien 2015

² Marion von Osten (1963–2020) war eine Künstlerin, Kuratorin und Forscherin, die das Projekt *Cohabitation* initiierte. Sie verstarb im November 2020 und das Projekt wurde in Folge ihr gewidmet. Die Ausstellung *Cohabitation – A Manifesto for the Solidarity of Non-Humans and Humans in Urban Space* wurde 2021 im *silent green* Kulturquartier in Berlin unter der künstlerischen Leitung von Marion von Osten, Christian Hiller, Alexandra Nehmer, Anh-Linh Ngo und Peter Spillmann in Kooperation mit der Zeitschrift ARCH+ präsentiert. <https://archplus.net/de/cohabitation>

Der neue Fassadenentwurf von Marion und Peter sah eine hölzerne Struktur mit vielen Nischen und Becken vor, die die bereits dort lebenden Tiere miteinbeziehen sollte. Dieser Entwurf war ein Verweis auf *Fallingwater*, das legendäre Haus, das Frank Lloyd Wright, der Pionier der modernen organischen Architektur, im Jahr 1935 teilweise über einen Wasserfall gebaut hatte.³ Zeitgenössische hegemoniale, menschen-zentrierte Stadtplanung, negative Diskurse über Tiere ebenso wie das Thema Hygiene widersprachen Visionen dieser Art, weshalb das Projekt den Wettbewerb nicht gewann. Das Projekt *fallingwild* war jedoch Vorläufer der Forschungen zu *Cohabitation* und von Ausstellungen und Präsentationen, die viele Künstler*innen und Architekt*innen zusammenführen sollten, die sich seit geraumer Zeit mit dem Thema des Zusammenlebens von Mensch und Tier beschäftigten.

In Zusammenarbeit mit lokalen Architekt*innen und Philosoph*innen zielte unser Innsbrucker Projekt *Cohabitation, Space for All Species. The Future of Alpine Cities and the Coexistence of Humans and Animals* darauf ab, „den speziellen Kontext einer alpinen Stadt als umstrittenen Lebensraum verschiedener Spezies und als Ausgangspunkt für eine futuristische Vision einer Umgebung, die nicht ausschließlich von Menschen dominiert wird, einer Multi-Spezies-Stadt“⁴ anzudenken. Die initiierten Kunst- und Architekturprojekte wollten „gängige Entwicklungen von menschen-zentrierten Umgebungen und rücksichtslose urbane Entwürfe, menschlichen Exzeptionalismus, ausgrenzende ‚Sicherheits‘-Maßnahmen und die Kommodifizierung der natürlichen Welt kritisch hinterfragen. Sie modellieren und reflektieren eine Reihe von Alternativen, wobei Tiere und nicht-menschliche Organismen als Architekten und urbane Akteure anerkannt werden.“⁵

Mit der Forschung zu *Cohabitation* beginnend, und in Erinnerung an das, was Roland „die Wildnis vor der Haustür“ nennt, fing ich an, Beobachtungen zu machen – rasch fühlte ich mich irritiert von der sterilen Umgebung des Kunstraum Innsbruck und des Arkadenhofs, in dem dieser sich befindet. Dieser wunderschöne, saubere und ruhige kleine Barockinnenhof im Zentrum der Stadt, mit seinem roten Teppich im Eingangsbereich, war jedoch kein konfliktfreier Raum. Mir wurde klar, dass er Habitat für einige Tiere war, die entweder dort lebten oder den Hof auf der Suche nach Futter oder Ruhe besuchten, trotz der Tatsache, dass der Abfall des angrenzenden Bio-Supermarkts sorgfältig weggeschlossen wurde. Doch wo Menschen sind, da ist auch Futter für andere. Ich beobachtete Mäuse vor dem Blumenladen im Hof, die am frühen Abend von einem Strauch zum anderen liefen, während Menschen im noblen Restaurant einige Meter entfernt speisten. Tauben landeten trotz der bedrohlichen Plastikkrähen, die im einsamen Baum im Gastgarten des Restaurants installiert waren, noch immer auf unseren Fensterbänken. (Ich nenne die Vögel bei dem Namen, den sie hatten, bevor sie zu den „Ratten der Lüfte“ gemacht wurden, wie der Philosoph Fahim Amir über die Transformation in den Diskursen über die Tiere schrieb, die einst von Menschen domestiziert und gegessen worden waren.⁶)

In diesem „friedlichen“ Setting im Kontext der Ausstellung zu *Cohabitation* im Jahr 2021 fantasierte ich darüber, Roland Maurmairs Arbeit *Singlehit/Garçonnière* auf dem Dach des Kunstraum Innsbruck zu installieren. Diese bestand aus einem überdimensionalen Vogelnest, etwa zwei Meter im Durchmesser, einer Antenne, ungefähr zwei Meter hoch, und einem verborgenen Radio, welches Rauschen erzeugte. *Singlehit/Garçonnière* war ein ironischer Kommentar zur akuten Wohnungsnot und dem spekulativen neo-liberalen Wohnungsmarkt, der es für gewöhnliche Arbeitnehmer*innen beinahe unmöglich gemacht hat, sich in Innsbruck eine Wohnung leisten zu können. Indem sie die metaphorische Bedeutung einer Wohnung als Nest wörtlich nahm, verwies die Arbeit auch auf Vögel und ihre Wohnungsprobleme als Folge moderner und zeitgenössischer städtebaulicher Entwicklungen und der Spekulation mit Immobilien.

³ Labor k3000 Berlin, *fallingwild*, https://fallingwild.org/wp-content/uploads/2019/09/fallingwild_label_screen.pdf

⁴ Vgl.: *Cohabitation. Space for All Species. The Future of Alpine Cities and the Coexistence of Humans and Animals*, Ausstellungstext, <https://www.kunstraum-innsbruck.at/en/archives/exhibitions/cohabitation>

⁵ Ibid.

⁶ Fahim Amir, *Being and Swine: The End of Nature (As We Knew It)*. Between the Lines, Toronto 2020

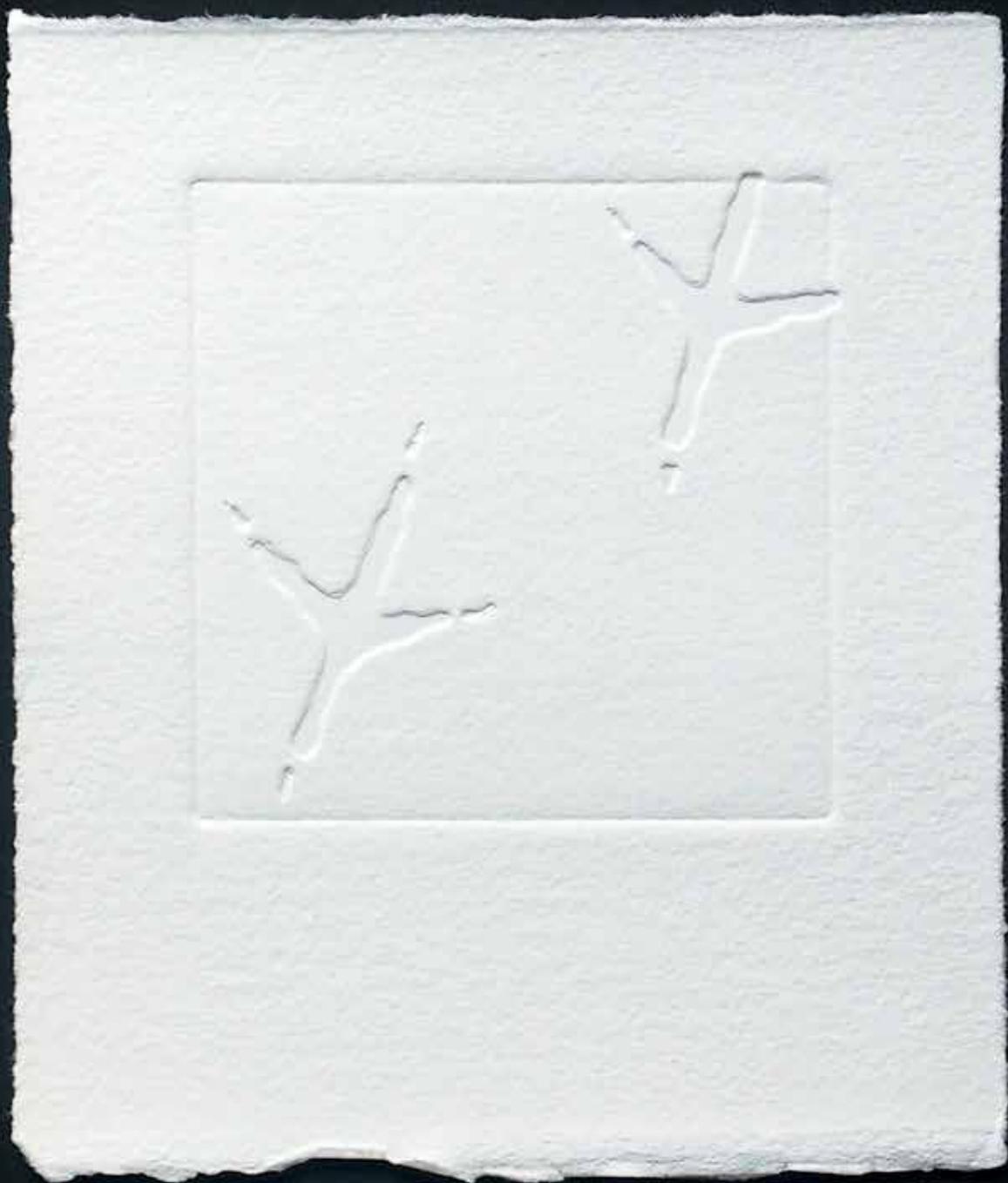


Wir installierten die Arbeit jedoch nie auf dem Dach, da sie nicht für draußen konzipiert war. Sie wurde in der Ausstellung gezeigt, Seite an Seite mit einem anderen Werk, das Roland für *Cohabitation* gemacht hatte, welches für den öffentlichen Raum gedacht war und in seinem Konzept und seiner Herstellung mehr als ein klassisches zeitgenössisches Kunstprojekt war. Die Installation *Airfield* sah auf den ersten Blick aus wie ein Modell des Kontrollturms vom Flughafen Innsbruck, mit zwei Landebahnen, einer davor und einer dahinter. Bei genauerem Hinsehen stellte sie sich jedoch als Futterstelle für Singvögel heraus. Genauso wie Flugzeuge von Lichtern geleitet werden, die entlang von Landebahnen installiert sind, wurden hier auch Vögel durch solarbetriebene Lampen, die die zwei Landebahnen beleuchten, eingeladen, sich des Abends sicher niederzulassen. In Anlehnung an den lokalen Flughafen war diese Vogellandebahn ein künstlerischer Vorschlag und plädierte für eine Zunahme der Vogelpopulationen (anstatt sie durch die Installation von Attrappen in Bäumen und auf Balkonen abzuschrecken). Im Hintergrund dieser Arbeit schwang auch Folgendes mit: Während sich Menschen vieles vom Know-how der Tiere aneigneten (Fliegen, Flugzeuge), bedienten sich Tiere wiederum ihrer Architektur.

Während der Ausstellung *Cohabitation* war *Airfield* für einige Monate im Ausstellungsraum aufgebaut und konnte als künstlerische Installation oder aber auch als ein Architekturmodell verstanden werden. Begleitet von einer Videodokumentation, die erste Experimente zu ihrer Funktionalität präsentierte: Mit einer Weitwinkelkamera aus dem Atelierfenster des Künstlers gefilmt, zeigte das Videomaterial Vögel, die regelmäßig auf dem *Airfield* landeten, Körner aufpickten und wieder abhoben. Das Video war unterlegt mit online gefundenem Audiomaterial – einem Auszug aus einer Unterhaltung zwischen einem Piloten und dem Bodenpersonal, was dem Film eine humoristische Note verlieh (die so charakteristisch für Maurmairs Arbeiten ist). Eine andere Arbeit, mehr oder weniger in gleicher Bauart, ein zweites *Airfield*, wurde im öffentlichen Raum im Innsbrucker Hofgarten ausgestellt und dort tatsächlich von Vögeln genutzt. Während die Hofgartenverwaltung sehr hilfsbereit war und darauf achtete, dass stets Körner im Tower zur Verfügung standen, waren auch Passant*innen dazu eingeladen, die Vögel zu füttern.

Das Miniaturmodell – diese *Vogelarchitektur* impliziert Parallelen zwischen Menschen und Tieren, diese als ebenbürtig wahrzunehmen und in gleicher Weise respektvoll zu behandeln. Maurmairs Arbeiten zur Vogelwelt sind gleichsam lustige Experimente wie kritische Kommentare menschlichen hegemonialen Verhaltens anderen Lebewesen gegenüber. Ebenso beinhalten sie auch andere Formen von Solidarität und Unterstützung. Während Marion von Osten und Peter Spillman *fallingwild* in einem größeren Maßstab visualisierten, modellierte Maurmair kleine Visionen von Architektur für eine Multi-Spezies-Stadt. Seine Arbeit darf durchaus auch als „realistische“ kritische Kunst betrachtet werden, als eine Kunst, die konkrete Vorschläge macht, im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Kunstprojekten, die nicht über eine bloße Geste in der Kunstvermittlung und Kunstunterhaltung hinausgehen und nur auf einer symbolischen Ebene verharren.⁷

⁷ Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics. Hg. steirischer herbst & Florian Malzacher. Co-Hg. Anne Faucheret, Veronica Kaup-Hasler, Kira Kirsch, Andreas R. Peternell, Johanna Rainer. Sternberg Press, Berlin 2014.







On Urban Wilderness & Experiments in Multispecies Architecture

Ivana Marjanović

“Wilderness begins in front of your entrance door, we however most frequently do not notice that.”¹

Roland Maurmair

When Marion von Osten, who was an artist and curator from Berlin, invited me to take part in the *Cohabitation* research project on solidarity between animals and humans in urban space, she suggested Kunst-raum Innsbruck to become one of the partner organisations contributing to the project.² It was the beginning of 2020 and we just opened the first show I curated for the institution, namely Naomi Rincón Gallardo’s *May Your Thunder Break The Sky*. Shortly before that I had sent out a newsletter and Marion responded immediately suggesting that we talk. Marion was the main mentor for my PhD dissertation, and I was very happy, after I had concluded my educational journey, to join in at a new project. It was a completely new territory of research for me. But it was perfect timing and I was looking forward to the project. Unfortunately, Marion soon passed away. But she planted seeds for the next years of incredibly enriching research and exchange between artists and architects in Innsbruck, Berlin and worldwide. One of these persons who contributed to that process was Roland Maurmair.

Not long before, I had moved to Innsbruck and was very excited about the alpine landscape around. After a decade of living in Vienna the big city’s life had slowly started to become restricting. There had been too little sky visible while walking daily between the buildings of the post-imperial city. My last apartment in Vienna was in an *Altbau*, an old building in the 16th district, in Herbststrasse (Autumn Street). Interestingly, Roland Maurmair lived in the same street at the time, but apart from once being introduced in the street briefly, I didn’t really know him. However, I had heard about his book *Urban Wilderness*. But I was into other projects at the time.

I remember the last phone call I had with Marion, when the *Cohabitation* project was at its beginnings, and I was sharing with her my excitement about moving to Innsbruck and living surrounded by forests and mountains (later I learnt these are a controlled nature-cultural landscape). Marion commented that she had always been a “city girl.” She told me about her last project *fallingwild* (2019). It was a façade model for the rebuilding of the *Haus der Statistik*, a GDR building which since 2008 had had the status of being “empty” (*Leerstand*). However, this building in reality wasn’t empty at all. It had been home to many different birds’ species, bats and insects. Marion and her partner Peter Spillman interviewed a number of experts on wildlife in Berlin, consulted observers of birdlife who knew exactly which species lived there, their status and needs.

¹ *Urban Wilderness. Encounter Urban Nature*. Ed. by Roland Maurmair, edition Angewandte, Vienna 2015

² Marion von Osten (1963–2020) was an artist, curator and researcher who initiated the *Cohabitation* project. She passed away in November 2020 and the project was dedicated to her. The exhibition *Cohabitation – A Manifesto for the Solidarity of Non-Humans and Humans in Urban Space* was presented in Berlin in 2021 at *silent green* under the artistic direction of Marion von Osten, Christian Hiller, Alexandra Nehmer, Anh-Linh Ngo and Peter Spillmann as a collaboration with ARCH+ magazine <https://archplus.net/de/cohabitation>

The new façade design proposal by Marion and Peter was envisioned as a wooden structure with many niches and basins integrating the animals already living there. The *fallingwild* façade design was a reference to *Fallingwater*, the iconic house built partly over a waterfall by Frank Lloyd Wright, pioneer of modernist organic architecture, in 1935.³ The contemporary hegemonic human-centred urban planning as well as oppressive discourses on animals, concerning also the subject of hygiene, they all were not in favour of visions of this kind, so the project didn't win the competition. However, *fallingwild* was a predecessor of the *Cohabitation* research and exhibitions that brought together many artists and architects who have been working for a very long time on the topic of animal human cohabitation.

Working with local architects and philosophers in Innsbruck, our project *Cohabitation, Space for All Species. The future of Alpine Cities and the Coexistence of Humans and Animals* wanted to consider “the specific context of the alpine city as a conflict-ridden home of different species and as a starting point for a futuristic vision of a realm not exclusively dominated by humans: the multispecies city.”⁴ The art and architecture projects initiated aimed to “challenge ongoing developments of human-centred environments, critically questioning reckless urban designs, human exceptionalism, exclusionary ‘security’ measures, and the commodification of the natural world. They reflect, propose, and create models of a number of alternatives where animals and non-human organisms are acknowledged as architects and autonomous urban actors themselves.”⁵

Starting out on the *Cohabitation* research, and thinking about what Roland calls “wilderness in front of the door,” I started making observations and got irritated by the sterile surroundings of the Kunstraum Innsbruck and the Arkadenhof courtyard where it is situated. However, this beautiful, clean and calm small baroque yard, with its red-carpet entrance in the heart of the city centre, was not a completely conflict-free space. I realised it was a place for some animals who either lived there or visited it for feeding or resting, despite the fact that the garbage of the organic supermarket located there was carefully locked. But where there are humans there is food for others as well. I observed mice in front of the flower shop in the yard running from one bush to the other in the early evenings while humans ate at the fancy restaurant a few metres away. Doves still landed on our windowsills despite the “threatening” plastic crows installed on the lonely tree in the garden of the restaurant (I call the pigeons the name they had before they were turned into the “rats of the air,” as philosopher Fahim Amir writes on the transformations of the discourses on this bird that was once domesticated and eaten by humans⁶).

In this “peaceful” setting in the context of the *Cohabitation* exhibition in 2021, I fantasised about installing on the Kunstraum Innsbruck building's rooftop Roland Maurmair's work *Singlehit/Garçonnière* (2021). The installation consisted of an oversized bird's nest, about two meters in diameter, a terrestrial antenna, about two metres high, and a hidden radio which emitted noise. *Singlehit/Garçonnière* ironically commented on the acute housing shortage and speculative neo-liberal real estate market which made it nearly impossible for common working people not only to own but even to rent an apartment in Innsbruck. By using the metaphorical meaning of home literarily in the form of a nest, the work also referred to birds and their housing problems as part of the modern and contemporary architecture developments and real estate investments.

We never installed the work on the roof, because it was not made for outdoors. It was shown in the exhibition, next to another artwork Roland made for *Cohabitation* that was envisioned also for the public space and in its conceptualisation and production was more than a classical contemporary art project. The installation *Airfield* (2021), at a first glance, looked like a model of the tower of the Innsbruck Airport with two landing strips, one in front and one in the back.

³ Labor k3000 Berlin, fallingwild: https://fallingwild.org/wp-content/uploads/2019/09/fallingwild_label_screen.pdf

⁴ *Cohabitation. Space for All Species. The future of Alpine Cities and the Coexistence of Humans and Animals*, exhibition text: <https://www.kunstraum-innsbruck.at/en/archives/exhibitions/cohabitation>

⁵ Ibid.

⁶ *Being and Swine: The End of Nature (As We Knew It)*. Ed. by Fahim Amir, Between the Lines, Toronto, 2020



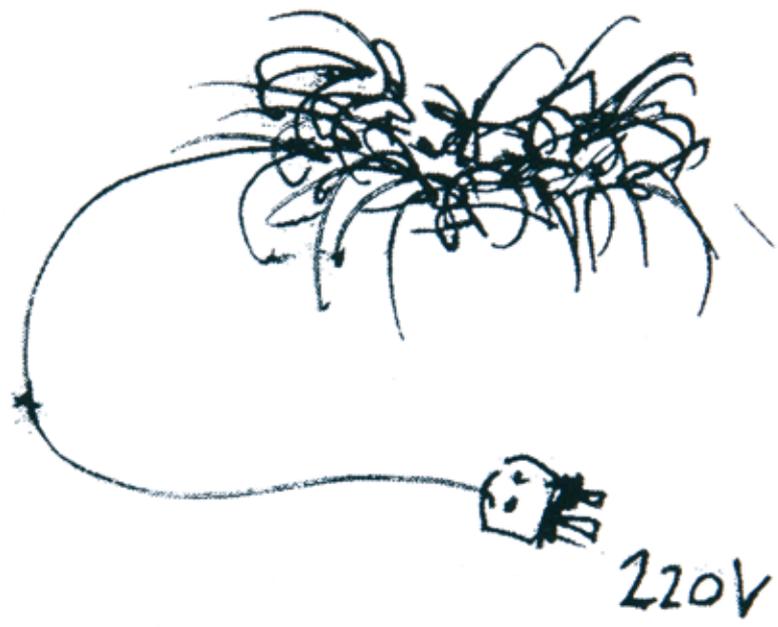


A closer look revealed, though, that it was actually a feeding station designed for songbirds. Just as airplanes are guided by lights installed along airport landing strips, birds were invited here to land safely in the evening as well through the solar-powered lamps which illuminate two runways. Modelled on the local airport, this bird landing strip was an artistic proposal and called for increasing the bird populations (rather than deterring them away by installing decoys on trees and balconies). In the background of this work resonated the fact that while humans appropriated much of the animal knowledge (flying/airplanes), animals appropriated human architecture.

For a couple of months during the *Cohabitation* exhibition *Airfield* was installed in the exhibition space and it could be interpreted as an artistic installation or as an architectural model. The model was accompanied by a video documentation presenting first experiments of its functionality. Filmed with a wide-angle lens camera from the artist's window, the video footage showed birds regularly landing on the *Airfield*, eating seeds and leaving. The video was accompanied by audio footage found online, featuring an excerpt from a conversation between a pilot and a ground base, which added a humorous tone to the video footage (characteristic of many of Maurmair's works). Another work, in more or less the same form, i. e. the second *Airfield*, was on display in public space, in the Hofgarten park, and it was in real use by birds. While the Hofgarten park management was very supportive and took care that seeds were regularly provided inside of the tower, passers-by were also invited to feed the birds.

This miniature architectural model and architecture for birds implied parallels between humans and animals as equals to be treated with the same care. Maurmair's artworks on birdlife are simultaneously funny experiments and critical comments on the hegemonic behaviour of us humans towards other living beings. But they also think about other forms of solidarity and support. While Marion von Osten and Peter Spillman were imagining *fallingwild* on a bigger scale, Maurmair models small visions of architecture for the multispecies city. His work can also be considered "realist" critical art, though, art that submits concrete proposals, in contrast to many of contemporary art projects that work on the symbolic level and do not move beyond gesture in the context of art education and art entertainment.⁷

⁷ *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics.* Eds. steirischer herbst & Florian Malzacher. Co-eds. Anne Faucheret, Veronica Kaup-Hasler, Kira Kirsch, Andreas R. Peternell, Johanna Rainer. Sternberg Press, Berlin, 2014.





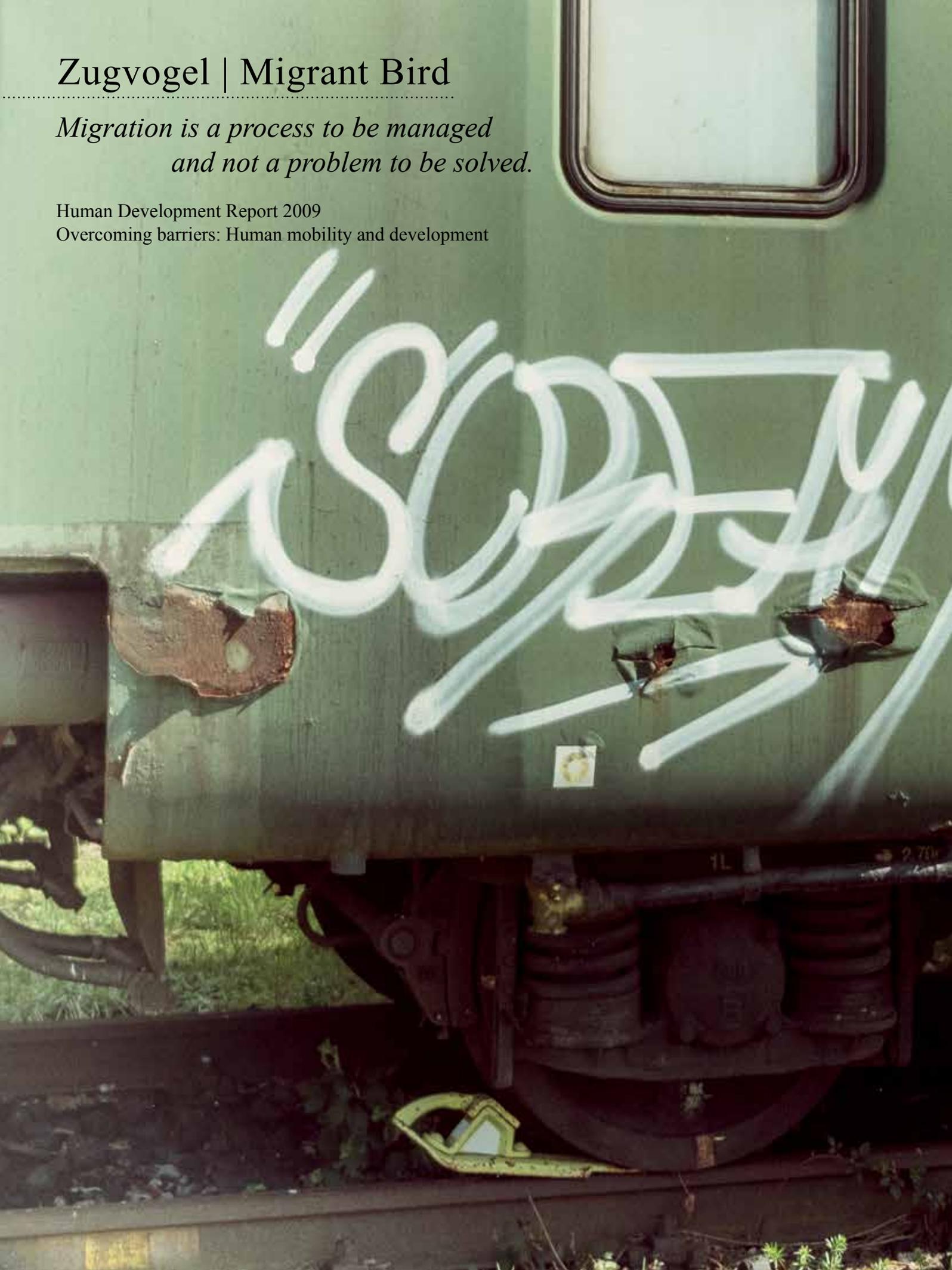


Zugvogel | Migrant Bird

*Migration is a process to be managed
and not a problem to be solved.*

Human Development Report 2009

Overcoming barriers: Human mobility and development





Raucher

2L

Kunst im Vogelzug, Vogelzug in der Kunst

Burghart Schmidt

Kunst und Vogelzug? Schwierig wird eine Suche nach Zusammenhängen. Sie liegen nicht auf der Hand und sie verstehen sich allemal nicht direkt. Der Vogelzug ist ein Phänomen der lebendigen Natur, der Natur des Lebens überhaupt, vor und um den Menschen herum und Kunst ist Menschenwerk. Nur wenn man sich an Immanuel Kant wendet und seine Einsicht darein, dass der Künstler schaffe wie die Natur, und nicht nach ihr, so müsste die Kunst auch dem Vogelzug Entsprechendes hervorbringen, wo der ja von der lebendigen Natur hervorgebracht wurde, Entsprechendes wohlgemerkt, nicht Ähnliches oder gar Identisches, das wäre ein Nach-der-Natur-Schaffen. Nun hat der Vogelzug ohnehin kaum als ein besonders starkes Motiv die Kunst angeregt und angestoßen. Sicher, das eine oder andere Bildwerk zeigt ziehende Vögel; Stilleben, die gern Marktangebote darstellen, lassen unter den Kadavern der Fleischangebote auch erjagte Zugvögel auftauchen, die erst durch ihren Zug in Zonen des Jagens gerieten. Aber um solche Marginalität mag es nicht gehen.

Vergewissern wir uns also zunächst einmal einiger Strukturen und Beschaffenheiten des Vogelzugs, die mancher Struktur des Künstlerischen verwandt zu sein vermöchten, statt dass wir nach dem Vogelzug als Motiv- und Fragenbereich des Künstlerischen suchen. Einerseits fliegen die Vogelzüge von Süd nach Nord und Vice-Versa und doch auch von West nach Ost und Vice-Versa, letzteres vor allem wegen der Erschwerungen der Hochgebirge und wegen der Suche nach den förderlichen Meerengen, Gibraltar, Sizilien–Tunesien und Bosporus mit Umgebungsbogen um das östliche Mittelmeer. Doch so manchen Vogelarten reicht zum Überwintern schon aus der Aufenthalt im Nordostatlantischen, an den Westküsten von England, Irland, Frankreich, Spanien, Nordafrika, wobei sie den Sommer in der Region von Nordskandinavien bis Sibirien verbringen. Denn der berühmt-berüchtigte Golfstrom als Wärmestrom samt Atlantikwasserreservoir sorgt dafür, dass es in den nordostatlantischen Zonen bei gleichem Abstand zum Nordpol im Winter so viel wärmer bleibt als in den anderen Zonen der asiatischen Landmassen. Darum ziehen bestimmte Vögel nur, das heißt allerdings nur so ungefähr, von Westen nach Osten und zurück. Andere Vogelarten orientieren sich zwar an der Süd-Nord-, Nord-Süd-Bahn, schlagen aber Bögen ins West-Ost, Ost-West, wegen der angezeigten Geographica. Die vorherrschenden Bahnen des Vogelzugs, sie zeigen sich auch als die Bahnen der kulturellen Bewegungen in der euroasiatischen Geschichte. Der kulturelle Weiterschritt – so gesagt, um das Problem des Fortschritts einmal vorläufig, soll ich sagen, in phänomenologischer Reduktion der Epoche auszuklammern – verlief stets in der Hauptbahn von Süd nach Nord, was ja auch die Hauptbahn des Vogelzugs markiert, von den geographisch-geologisch erzwungenen Bögen und jenen Vogelarten einmal abgesehen, denen das Ausweichen in den milderen Winter eines Nordatlantikbereichs des europäischen Westens ausreicht. Die Renaissance entstand in Italien und wanderte nach Norden, der Manierismus glich der Renaissance darin wie der Barock und der Klassizismus. Italien aber ist schon für viele nordische Vogelarten beliebtes Überwinterungsgebiet, mindestens Zwischenstation für die Stärkung zum Queren des Mittelmeers, desgleichen Griechenland, woher ohnehin die europäische Hochkultur ihren Ausgang nahm, ebenfalls allgemeines Wissen, wie das Wissen um den Golfstrom.

Allerdings gab es in Ausnahme auch Kulturbewegung von Nord nach Süd, wie etwa die Gotik, aus der Normandie hervorgegangen und erst später, teilweise ungeliebt, daher ihr Name, in Italien empfangen, mehr als Hohn, nämlich zu übersetzen in Barbarenkunst. Aber anlässlich des Vogelzugs sprachen wir ja schon vom Vice-Versa. Tiefer zu unserer Zugsfrage greift allerdings anlässlich der Bahn von Süd nach Nord das Vorstellen der Ausbreitungswege des Neandertalers und des Jetztmenschen in vorgeschichtlichen Zeiten aus

Mittelostafrika über die Nilschiene, entlang der Ostküste des Mittelmeers hin zu Hellespont, Bosporus und den Pässen des Kaukasus oder über den Iran nach Indien und Zentralasien samt den Wegen der Rückzüge im Schwanken der eiszeitlichen Lebensbedingungen im Nordwärts-Gelände an der Eiskante. Nun aber von der Hauptschiene zur querenden Nebenschiene – zunächst die vorgeschichtlichen Zeiten: Wie viel Wander-Bewegung gab es auf der Ost-West-Bahn bis zu den Kelten und Germanen, aber auch auf der West-Ost-Bahn, wo die Leute der Megalithkultur im großen Bogen aus dem Süden kamen, man führt ihre Kultur der Großsteinanlagen auf das Ägyptische zurück, in Weise eines transformierenden, diesesfalls reduzierenden Derivats. Nach Erreichen Westspaniens aber breiteten sie sich bis Norddeutschland, Dänemark, Schweden, also im Prinzip und so ungefähr nach Osten aus, auf den Wegen des Vogelzugs. Während die Urnengräberleute wiederum aus dem Norden nach dem Süden wanderten, was ja schließlich in der Endphase ihrer Bewegung die Griechen auf dem Balkan taten.

Und in der Neuzeit? Mit großem Sprung aus der Vorgeschichte? Da wanderte ja nicht nur die Kunst, sondern die Wirtschaftstechnik des Geldverkehrs renaissancelich aus Italien bis ans Nordkap, zusammen mit der neuen Militärweise, weshalb deren Sprachen voll des Italienischen sind. Selbst die Franzosen haben nur einen militärischen Titel, allerdings den höchsten, aus ihrer Ursprache des Fränkischen abgeleitet, den *maréchal*. Aber gerade die Franzosen waren es, die am stärksten die Nebenbahn des Vogelzugs, die von West nach Ost und Vice-Versa, nun nach Ost befuhren, als sie, seit dem Absolutismus allemal, die kulturelle Totalhegemonie in Europa erlangten, wenn ihnen das auch nicht, vom napoleonischen Abenteuer in seinem kurzfristigen Vorübergang abgesehen, im Politischen gelang. Man sprach schließlich in den höheren Schichten der Gesellschaft bis St. Petersburg französisch, Europa hatte nach dem lateinischen Mittelalter im Französischen wieder eine Einheitssprache.

Das führte dazu, dass Leo Tolstoi gerade den aus naturalistischer Gesinnung geschriebenen, weltberühmt gewordenen Roman *Krieg und Frieden*, dessen Handlung in den höheren Kreisen Russlands spielt und sich hauptsächlich in großen gesellschaftlichen Zusammenkünften abwickelt, deswegen, eben aus Naturalismus, zu einem Drittel in Französisch schreiben musste. So ist also dieser Roman in einem seiner Haupteffekte, der Konfrontation von Russisch und Französisch, nicht ins Französische übertragbar, außer es würde sich bei dem Französisch von Tolstoi um ein russisch-tolstoiisches Pidgin-Französisch handeln.

Auf dieser von Frankreich eröffneten Wanderbahn von West nach Ost gab es dann ab Ende des 19. Jahrhunderts großen Gegenlauf aus Russisch-Ost nach West, durch die Maler, Architekten, besonders die Konstruktivisten und die Literaten. Vorher Tolstoi, Puschkin, dann Dostojewski, Malewitsch, Kandinsky, Jawlensky, Lissitzky, Tatlin und so weiter. Ja, der frühe Georg Lukács jubelte im Beschluss seiner *Theorie des Romans* Dostojewski zum Homer des neuen Zeitalters hoch, bevor seine Parteitreu zur sowjetisch geprägten kommunistischen Bewegung ihn dazu vermochte, weil völlig parteiideologisch Dostojewski aufs Äußerste zur Persona non grata erklärt war, das mächtige Lob für Dostojewski ins Gegenteil zu verwandeln, in seine Verdammnis aus außerliterarischen Gründen. Da kannte Lukács' Parteihörigkeit und Parteipragmatismus nichts.

Von dem ungerührt wirkte aber die Kunstbewegung aus Russland nach dem Westen von der Wende ins 20. Jahrhundert bis in dessen zweite Hälfte, einschließlich Dostojewski, nach. Dostojewski wurde neben Flaubert der wichtigste Literat des französischen Existenzialismus. Und der russische Konstruktivismus wurde im Westen debattiert, was die Fach-Zungen herhielten, in der Malerei die russischen Konkreten, die russischen Expressionisten und Marc Chagall, sie blieben seminal bis dahinaus, also die neue, laufende Kunstproduktion an anderem Ort, wie beim Vogelzug, befruchtend, wie man so schön sagt.

Die Kulturbewegungen verstanden sich also auf die Wege des Vogelzugs, genauso auch auf deren Vice-Versa. Und doch! Die einzelnen Kulturbewegungen selber vollzogen ihre Bewegung ohne Wiederkehr, außer vielleicht, wie ich schon zu Vorgeschichte der Menschheit anmerkte, in ganz großen Phasen, dann aber wiederum ohne Phasenregelung, einige Wiederkehren durch Rückkehren. Einzig die Künste bis in Literatur

und Musik hinein riskierten Rückkehren und Wiederankünfte, etwa in den Wellen des immer wieder aufkommenden Klassizismus, der immer wieder aufkommenden Gotisierung, der immer wieder ausbrechenden Barockisierung, des immer wieder auftauchenden Manieristischen, denen sich nahezu schon eine Phasenregelung nachsagen lässt. Weil die Künste eben immer wieder echt virtuell zu ihren Ausgangslagen zurückzukehren vermögen; denn sie sind wesentlich reflexiv.

Nicht so die gesamten Kulturkomplexe, wie sie verstrickt, verhäkelt, verstrukturalisiert sind in die jeweiligen gesellschaftlichen Gesamtpraktiken, die sie vermitteln. Darin, in der Gesamtgeschichte, gibt es höchstens den Schein vom Wiederhervorbringen alter Zustände, über solchen Schein hinaus kennt die menschliche Geschichte trotz Begriffen wie Religion, Revolution, Reform, Restauration, Rekonstruktion und so weiter, außer in ihren reflexiven Wissenschaften, keine Rückkehren, alles ist real auch im Zeichen der Gottheit Re immer wieder ganz anders. Das wusste schon der nie zu vergessende Hegel trotz seines Votums: Alles geschehe in der Geschichte zweimal. Er setzte die Transformation hinzu: einmal als Tragödie und einmal als Komödie.

Nun trifft das Verstrukturalisiertsein in die gesellschaftliche Totale auch die Produktionsarbeit der Künste so wie ihre leitenden Ideen, nämlich nach ihrer realen und realisierenden Seite, aber sie hatte eben auch immer schon die andere Seite des Virtuellen. Das lief stets oder mindestens seit der Romantik des 19. Jahrhunderts unter dem Namen Phantasie – ein wesentliches Reflexionsvermögen, das aus den Zwängen der funktionierenden gesellschaftlichen Praxis vorübergehend heraushebt. Aus dem Doppelcharakter des Künstlerischen versteht sich Adornos bleibendes Votum, so sehr es eine Paradoxie auszusprechen scheint, ganz unparadoxal dialektisch: Kunst sei „fait social“ und autonom. Das Provisorisch-Vorübergehende an Autonomie muss betont werden, dann überträgt sich das Provisorisch-Vorübergehende auch aufs „fait social“. Und in der Autonomie als Moment machen sich die Künste dem Vogelzug, der so autonom uns sich zeigt, in der größten Nachhaltigkeit unter allem Kulturellen am nächsten verwandt.

Freilich, es geht hier ganz und gar um ein Metaphorisieren, das deuten, aber nichts überspannen soll. Der Vogelzug ist realiter nicht autonom, er folgt den genetisch angelegten Instinkten. Nur uns scheint es so, in unserer Naturwahrnehmung, als ob die Vögel, sich einem Wünschen und Sehnen folgend, frei in die Luft erheben und von ihnen gewählte Ziele ansteuern. Was ist aber dann gewonnen, wenn realiter ein solcher Unterschied besteht, einmal die Autonomie des Künstlers in seinen Hin- und Herwanderungen, andererseits der genetische Zwang im naturphänomenalen Vogelzug? Das Phänomenale im phänomenologischen Sinn führt uns näher an die Beantwortung dieser Frage.

Mindestens liegen, dem Menschen auffassbar, Momente, Prozessstrukturen des Entsprechens vor, ja nicht nur auffassbar, sondern erfahrbar, als ob Realität des Entsprechens bestünde. Wobei, wie aufgewiesen, die Künste die höchsten Grade des Entsprechens erreichen. Indem dadurch dem Menschen in seinem sinnlichen wie intellektuellen Auffassen ein Naturzusammenhang von Künsten mit einem erstaunlichen Naturphänomen erscheint, also ein enger Zusammenhang von Kunst und Natur, stärkt das den Sinn des Kantischen Votums, der Künstler schaffe wie die Natur. Allerdings muss man dieses Votum verstehen unter dem Gesichtspunkt der Wandlung, die passierte im Übergang von bloßer Naturgeschichte zu menschlicher Geschichte, durch die allerdings die Naturgeschichte nicht abgelöst ist, da hatte Hegel Unrecht, vielmehr bleibt die menschliche Geschichte in Naturgeschichte verstrickt. Das müssen nicht erst die Natur- wie Technik-Katastrophen immer aufs Neue entsetzlich nahebringen. Deswegen ist ja auch der Zusammenhang von Kunst und Natur, der Zusammenhang, ausgedrückt in Kants Votum, der Künstler schaffe wie die Natur, so entscheidend wichtig, für das das Wörtchen „Wie“ nachhaltig betont werden muss. Es liegt keine Identität vor.

Solches macht auch einsichtig, dass es nicht um eine Einbettung der Kunst oder überhaupt Kultur in die Natur geht, als wären diese bloße Transformationen der Natur, das liefe auf die Metaphysik des Lévi-Strauss hinaus, mit ihrer Annahme einer Kälte der Geschichte im alleinigen Girlanden-, Ornamentik-Flechten um

die Grundmuster der Natur herum. Nein, man muss sich mit Hegels Sinn für die heiße Geschichte der kalten Geschichte des Lévi-Strauss weiterhin erwehren. Sosehr die Kultur oder enger die Künste in die Natur verstrickt, verhäkelt, verstrukturalisiert sind, haben sie gemäß der referierten Sentenz Adornos einen Freiheitsfaktor gegen die Natur ihrem Wesen innewohnen. Erst auf solchem Überlegungsgang taucht eine nachhaltige Aufwertung dialektischer Weise für beide Komponenten auf, durch meine Darlegungen beleuchtet. Die Kunst und mit ihr die Kulturproduktion wahrt ihre kosmischen Bezüge bis zu den Gestirns- und Magnetismusverbindungen in den Orientierungsprozessen des Vogelzugs und die Natur wahrt ihre Stellung in der menschlichen Kulturgeschichte, ohne dass sie zum reinen Rohmaterial der menschlichen Produktivität verkommt. Immerhin ist das schon eine These, einiger Argumentationsarbeit wert.

Doch lassen sich auch noch andere Entsprechungen zwischen Vogelzug und Kunst überlegen, außer den bisher behandelten der Wanderungsbahnen. Und durch diese anderen Überlegungen wird das Entsprechungsgeflecht reicher, was es selber umso plausibler macht. Abgesehen davon, dass alles etwas außerhalb der gewohnten Bahnen des uns niemals loslassenden sprachbildlichen Vergleichens Ablaufende im dauernden Metaphernspiel uns entweder unterhält oder uns über das stets unhaltbar gewesene, heute weithin dem Glauben nicht mehr zugängliche, metaphysische Sinnen in seinem Verlust hinwegtröstet. Denn es spricht immerhin noch von einer Metaphysik des Als-Ob (vgl. Hans Vaihinger) oder über eine erst werdende Metaphysik des Noch-nicht-Seins (vgl. Ernst Bloch). Und der Stachel des metaphysischen Sinnens verlässt uns ja bei aller glänzenden Widerlegungsarbeit der Neuzeit in ihrer zweiten Phase so wenig wie die Lust auf das Metaphorisieren.

Also folgen wir dem Entsprechungsgeflecht und durchdenken andere Faktoren des Vogelzugs. Der spannt sich aus in alle möglichen Mischformen der Extreme. Da gibt es die Vögel, die gerade nur die Hauptbeanspruchungszeit ihrer Lebensleistung auslagern aus ihrem üblichen Lebensraum in die entgegengesetzte Weltgegend, wie etwa den Mauersegler, der gleich nach Eintreffen um den Beginn des Maies herum in Mittel- und Nordeuropa Eier legt und ausbrütet, und, sobald die Jungen aus dem Nest ausgeflogen sind (und zwei, drei Tage Flugübung gemacht haben), wobei sie sich Reisereserven verschafften, ab Mitte Juli in seine südafrikanischen Heimatgebiete zurückkehrt, obwohl von den Insektenmengen her noch viele Wochen lang Mitteleuropa ihm genügend Ressourcen böte. Dagegen der Seidenschwanz als das andere Extrem weicht nur dann aus seinem nordischen Aufenthalt nach Süden oder Westen aus, wenn die Beerenernte im Nordischen schlecht ausfällt und dort außergewöhnlicher Futtermangel herrscht. Denn Kälte ist es nicht, weswegen Vögel in den Vogelzug gehen, vielmehr fliegen müssten. Ihr Gewand aus in alle möglichen Stellungen drehbaren Federn ist auf eine große Temperaturspannbreite ideal eingestellt. Zwischen beiden Extremen dann die vielen Mischformen in vielen Graden, etwa Rotkehlchen, Hausrotschwänzchen, Buchfinken, die nur eben so spät wie möglich, aber regelmäßig, dem mitteleuropäischen Winter ins Mittelmeerische ausweichen, oder die nordischen Bergfinken, die auf gleiche Weise als Kurzzieher nach Mitteleuropa kommen. Was ich jetzt so einmal eben für das Mitteleuropäische, von ihm her, gesagt habe, gilt für das Zugvogelwesen weltweit. Entsprechendes nun findet man in dem ausziehenden, überschreitenden, solchen Sinns immanent transzendierenden Charakter der Künste, ihrer Grundbestimmung also. Da gibt es Künstler, die im Überschreiten zu Neuem das gewonnene Neue ausarbeiten und ausarbeiten, sozusagen beharrlich ausdauernd und nachhaltig auswalzen, ehe sie einen Sprung zu Anderem wagen oder wollen. Da gibt es Künstler, die von einem Neuen zum anderen Neuen hetzen und so viele Phasen im Überschreiten durchmachen. Da gibt es Künstler, die sich immer einmal wieder zu relativ flüchtigen Ausflügen in andere Richtungen genötigt sehen, um dann zu alten Ansätzen und der Weiterarbeit daran zurückzukehren. Sie haben aber im Ausflug die größte Leistung eines minimalen Transformierens ihrer alten Ansätze erlangt und ein Bewähren derer auf anderem Gelände, in anderen Zusammenhängen wie Vernetzungen – sie haben also ihre größte Leistung ausgelagert.

Im Letzteren gibt es die wiederholten Rückkehren des Vogelzugs offensichtlich. Wie steht es aber mit dem Vorgegangenen? Ihm entspricht im Überschreiten wohl die Wanderung des Vogelzugs, aber die Wanderung scheint eine Entwicklung zu sein und gerade Entwicklung mag gewöhnlich keine Rückkehren kennen.

Doch werden nicht die lang zuwartenden Sprünge sowie der rasche Wechsel zu neuen Phasen durch die Rückkehr des Künstlers in seine Ansätze gewonnen? Ich kann mir das gar nicht anders denken und vorstellen. Das muss so sein; denn allein die Macht der Reflexion führt zu Neuem, alles Andere nur zu Neuerungen. Auch das ist ein Moment des Vogelzugs, alle Erstziehenden kehren genau zum Geburtsort zurück, selbst wenn Jahre zwischen erstem Hin- und Rückflug liegen, wie beim Weißstorch. So also wird die Wiederholung des Zurückkehrens, wie sie den Vogelzug auszeichnet, doch ebenso gewahrt im gemeinten Künstlerverhalten. Und es bewährt sich auch hier ein Vogelzugwesen der Künste in metaphorisierenden Überträgen und Übersetzungen. Die Künste bewahren ein Entsprechen zur Natur gerade in ihrer Beweglichkeit, wodurch die nämliche Aufwertung und Gewichtung beider im gegenseitigen Entsprechen sich herausarbeiten lässt, wie sie vorhin schon zu den verwandten Bahnennetzen aufgezeigt waren.

Und nun leuchtet dasjenige auf, was am stärksten die metaphorische Präsenz des Naturphänomens Vogelzug in den Künsten zuwege bringt und gründet: die Sehnsucht nach dem Anderen, nach dem ganz Anderen als dem, worin man ist und sich aufhält, also das Utopische schlechthin, wie es Ernst Bloch über alles Soziale hinaus insbesondere den Künsten zusprach und wie es Theodor W. Adorno trotz Verdikts gegen das Bildermachen in Sachen Zukunft nicht verleugnete, mindestens nicht in jener Sentenz, in der er verzweiflungsvoll an Utopie festhielt. So sagte er: „Denn nur, wenn, was ist, auch anders sein kann, ist, was ist, nicht alles“. Für die Sehnsucht nach dem Anderen hat der Vogelzug als Naturbild dem Menschen freilich überall in der Welt gegolten, von der religiösen Ritualität über die Volksmusik zum Schlagerkitsch und wiederum in den Hintergrund der Hochkunst hinein. Für die ziehenden Vögel hingegen hält die Naturrealität Vogelzug kaum ein solches bereit, vielleicht noch für die Erstlinge der Teilnahme an ihm, doch auch hier ist das Andere wohl mehr oder weniger ausgelöscht durch das Programm des Instinkts, das die Bewegung ins Andere schon gleichsam als vertraut abgesteckt hat.

Aber eben im Sichbegegnen von Mensch und Natur hebt, zusammen mit der wissenschaftlichen Einsicht, ein Metaphorisieren an, in dem, durch das der Vogelzug dem Sehnen eingebunden wird. Und dieses Metaphorisieren gehört genauso zur Realität der Mensch-Natur-Beziehung wie die wissenschaftlich-wertfrei-objektive Natureinsicht. Solchen Sinns geht es im Vogelzug also um ein dem Menschen unausweichliches Sehnen, wobei Ernst Bloch, Spezialist des Philosophierens über Sehnsucht, einmal sich fragte, mehrfach sich fragte, ob nicht das Sehnen die einzige ehrliche Eigenschaft des Menschen wäre.

Das Sehnen mag sogar sich in negative oder dunkle Horizonte ausstrecken, sich ausdehnen, dahin vorstellend überschreiten, es beinhaltet dann immer noch von seinem Wesen her, dem des Sehns, jene Garantie der Möglichkeit immanenten Transzendierens (Ernst Bloch). So erst vermag es sich überzusetzen im Sicherstrecken zu ersehnter Unmöglichkeit. Da gibt es ja den Spruch der Situationisten aus dem Pariser Mai 1968: „Seien wir Realisten, verlangen wir das Unmögliche.“ Oder Walter Benjamin: „Man muss über das Ziel hinausschießen, um es zu treffen.“ Sehnen hat zu solchem seine melancholische Seite, wie sie gerade metaphorisch sich im Vogelzug vermittelt an den Menschen, aus dem Naturphänomen heraus. Dafür hatte der genaue Naturbeobachter Gottfried Benn hervorstechenden Sinn: „Noch einmal ein Vermuten, wo längst Gewissheit wacht. Die Schwalben streifen die Fluten und trinken Fahrt und Nacht.“

Und da bleibt noch ein anderes Thema, das Thema des Umgangs mit der Kunst oder den Künsten, dieses ist aber ein neues Thema für einen neuen Aufsatz.

Auf alle Fälle lässt sich sagen, dass auch für den Umgang mit Kunst gilt, was ich von ihrer Produktion schrieb – es würden sich darin die Horizonte bilden zu den Sehnsüchten, die das Naturphänomen des Vogelzugs durch seine Metaphorik in uns allen auslöst, nicht nur im Künstler.







Art in Bird Migration, Bird Migration in Art

Burghart Schmidt

Art and bird migration? A search for connections proves difficult. They are not obvious, and they generally resist straightforward understanding. Bird migration is a phenomenon of living nature, the nature of life in general, before and around humans. And art is a human invention. Only if we turn to Immanuel Kant, and his insight that the artist creates like nature does, and not after it, art would also have to bring forth something corresponding to bird migration, as the latter was brought forth by living nature. Something corresponding to, mind you, not something similar or even identical. That would be a creation after nature. Well, bird migration has not been a particularly strong motif inspiring and driving art anyway. Sure, the one or the other picture shows migrating birds. Still lives, in many cases showing market offerings, also present slain migrating birds, among the cadavers of meat, that only strayed into the spheres of hunting in the course of migration. But such marginalities shall not concern us here.

So, first of all, let us get a clear picture of some of the structures and conditions of bird migration, which may be related to many an artistic structure, instead of searching for bird migration as a motif or subject matter of art. On the one hand, birds migrate from north to south, and vice versa, and yet also from west to east, and vice versa. The latter happens mainly because of obstacles in the shape of high mountain ranges and in search of advantageous straits, i.e., Gibraltar, Sicily/Tunisia, and the Bosphorus, taking the detour around the eastern Mediterranean. But many a bird species makes do for the winter with a sojourn in the North Atlantic, on the western coasts of England, Ireland, France, Spain, North Africa, having spent the summer in the regions spanning from northern Scandinavia to Siberia. For the infamous Gulf Stream, as a warm current, including Atlantic water reservoir, makes sure that the regions of the North Atlantic, equidistant from the North Pole, stay that much warmer in the winter than the other areas of the Asian land masses. Which is why certain birds migrate only, that is more or less, from west to east, and back. Other bird species orientate themselves by the south-north, or north-south route, occasionally veer west- or eastwards, though, depending on geography.

The predominant routes of bird migration also have turned out to be the paths of cultural movements in Eurasian history. Cultural progression – to put it thus in order to leave the problem of progress aside, for the moment, in phenomenological reduction of the epoch, shall I say? – always moved along the main route from south to north, in parallel to the main route of bird migration, apart from the geographically-geologically enforced detours and those bird species content with a retreat to the mild winters of the North Atlantic of the European west. Renaissance originated in Italy and wandered north. Mannerism followed suit, just as Baroque and Classicism did. Italy, though, already is a popular wintering ground for many northern bird species, or at least a stop-over for getting strength back up before crossing the Mediterranean. The same goes for Greece, prime source of European high culture. Which is common knowledge, just as the knowledge about the Gulf Stream is.

There also was the odd exception of a cultural movement from north to south, however, such as the Gothic style, emerging in Normandie and welcomed in Italy only later, and still grudgingly in many quarters, hence the name, to be translated to mean barbaric art. But, on the occasion of bird migration, we already spoke of the vice versa. More to the point, our question of migration, in the context of the route from south to north, is the tracing of the migratory routes of Neanderthals and modern man, in prehistoric times, from central East Africa along the Nile and the east coast of the Mediterranean to the Hellespont, the Bosphorus, and the passes of the Caucasus, or via Persia to India and central Asia, including the retreats in the face of changing Ice Age living conditions in the regions north of the ice edge.

Now, though, from the main route to the transversal route. First, let's look at prehistoric times: How much movement there may ever have been on the east-west axis down to the Celts and Teutons, but also from west to east, along which the people of the megalithic culture came in a great arc from the south, their culture of megalithic structures is traceable to Egypt, in the way of a transforming, in this case reductive derivative. After reaching western Spain, though, they spread as far as northern Germany, Denmark, Sweden, i.e., in principle and more or less eastwards, along the routes of bird migration. While the urn grave people, for their part, wandered from north to south, which the Greeks, after all, also did in the Balkans towards the end of their movement.

And what about modern times? Taking a long leap from prehistory. It is not just art that was on the move back then, but also the economic technique of the monetary system, from Renaissance Italy to the North Cape, together with a new kind of military, which is why military language everywhere is full of Italian words. Even the French derived only one military rank, albeit the highest, from their original language, Franconian, the *maréchal*. Yet, of all peoples it was the French who travelled the secondary route of bird migration, the one from west to east, and vice versa, in this case eastwards, most intensively when they, at least since the beginnings of totalitarianism, achieved total cultural hegemony in Europe, even if they did not manage the same in the political sphere, aside from the Napoleonic adventure during its short duration. After all, the higher ranks of society, as far as St. Petersburg, spoke French. After the Latin Middle Ages, Europe had a unified language again.

This led to Leo Tolstoy having to write a third of his now world-famous novel *War and Peace*, written with a naturalist approach in the first place, the plot of which is set in Russia's higher ranks, mostly describing big social gatherings, in French, for that very reason, namely naturalism. Thus, the novel in one of its main effects, the confrontation of Russian versus French, cannot be translated into French, except the French of Tolstoy were a sort of Russian-Tolstoyan Pidgin French.

Along this migration route from west to east, opened up by the French, there was a massive countermovement from the Russian east westwards, from the end of the nineteenth century, through the painters, architects, especially the Constructivists, and the writers. First Tolstoy, Pushkin, then Dostoyevsky, Malevich, Kandinsky, Jawlensky, Lissitzky, Tatlin, etc. Yes, the early György Lukács, in his book *The Theory of the Novel*, hyped Dostoyevsky as the Homer of the new age, before his party loyalty to the Soviet-led communist movement caused him, as party ideology in the strongest terms had declared Dostoyevsky *persona non grata*, to turn the mighty praise for the writer into the opposite, into the latter's condemnation for non-literary reasons.

Irrespective of all that the art movement from Russia westwards, including Dostoyevsky, continued from the turn to the twentieth century until its second half. Dostoyevsky, beside Flaubert, became the most important literary voice in the eyes of French Existentialism. And Russian Constructivism was discussed by the experts in the West for all they were worth, as were the Russian Concretists, the Russian Expressionists and Marc Chagall in painting. They remained seminal, as it were, informing the new, ongoing art production in other places, just as in bird migration. The cultural movements, as we can see, knew a thing or two about the ways of bird migration, just as they did about its vice versa. And yet! The individual movements themselves completed their movement with no return, except perhaps, as I already mentioned in the context of humanity's prehistory, in very large phases, but there again without phasing, i.e., some recurrences through returns. Only the arts, including literature and music, risked returns and rearrivals, for instance in the waves of the frequently rearing Classicism, the frequently rearing Gothic, the frequently erupting Baroque, the frequently emerging Mannerism, all of which could be said to be subject to a phasing. Just because the arts are able to frequently return, truly virtually, to their initial positions. For they are essentially reflective.

Not so the cultural complexes as a whole, that are entangled, structuralised in the respective social practices they transmit. There, in general history, is a semblance at most by way of a reemergence of old states. Beyond such semblance human history, despite terms such as religion, revolution, reform, restauration, reconstruction, etc., knows no returns, except in its reflective sciences. Everything in reality, also under the sign of god Re, is totally different time and again. Which also Hegel, never to be discounted, knew, despite his observation that everything happened twice in history. He added transformation, once as tragedy and once as comedy.

Now, the structural integration into the social totality also affects the production work of the arts as well as their leading ideas, i.e., after its real and realising side. Yet it always also has had the other side, the virtual one. All that, at all times, or at least since the days of nineteenth century Romanticism, has gone under the heading of imagination, a crucial reflective capacity that lifts us momentarily out of the strictures of functioning social practice. The double character of the artistic also completely unparadoxically informs Adorno's abiding assertion, as much as it may appear to express a paradox, namely that art was a *fait sociale* and autonomous at the same time. That autonomy has something provisionally transient about it needs to be stressed here. In which case the provisionally transient also applies to the *fait sociale*. And in autonomy, as a moment, the arts make themselves, thanks to the greatest sustainability among all things cultural, most closely resembling bird migration, which presents itself so autonomous to us.

Of course, this is all nothing but metaphorisation, that is supposed to help interpret, but never is meant to go too far. Bird migration in reality is not autonomous. It follows genetically programmed instincts. It only appears to our perception of nature as if birds, obeying a desire, were rising into the air and heading for destinations of their own choosing. What is gained, however, if there is in reality such a difference, on the one hand the autonomy of the artist in their wanderings to and fro, on the other the genetic urge in the natural phenomenon of bird migration? The phenomenal in the phenomenological sense leads us closer to the answering of this question.

At least, there are moments, process structures of correspondence, not only understandable to humans but also experienceable, as if there were a reality of correspondence. Whereby, as shown, the arts achieve the highest degree of correspondence. By giving humans, in their sensual as well as intellectual comprehension, the impression of a natural connection of the arts with a remarkable natural phenomenon, i.e., a close connection of art and nature, the sense of the Kantian observation is strengthened that the artist created like nature does. This observation, though, has to be understood against the background of change that took place at the transition of mere natural to human history, which does not replace natural history, however, contrary to what Hegel said. Much rather, human history remains entangled in natural history. A fact which natural as well as technical disasters have to keep bringing close to us. And this is also why the connection between art and nature, the connection, expressed in Kant's observation, that the artist created like nature does, is so crucially important, where the little word like has to be emphasised in retrospect. For there is no identity.

This also proves that it is not about an embedding of art, or culture in general, into nature, as if these were transformations of nature. Which would amount to Lévi-Strauss' metaphysics, with their assumption of a coldness of history in its mere braiding of garlands and ornaments around the basic patterns of nature. No, we have to hold with Hegel's sense of a hot history and continue to resist the cold history of Lévi-Strauss. As much as culture, or art more narrowly, may be entangled, embraided, instructuralised with nature, it carries a certain freedom from nature in its heart, as Adorno has shown. Only this train of thought results in a lasting revaluation of a dialectical kind of both components, thrown light on through my observations. Art, and cultural production with it, retains its cosmic references, down to the connections to stars and magnetism in the orientation processes of bird migration, and nature retains its position in human cultural history, without being reduced to a mere raw material of human productivity. This is a thesis, anyway, worth some argumentation effort.

Yet there may also be other correspondences between bird migration and art apart from those concerning migratory routes dealt with so far. And through these other reflections the web of correspondences grows richer, which makes it all the more plausible. Apart from the fact that everything taking place a little outside the wont paths of our never-ending game of metaphorical comparisons either entertains us or consoles us for the ever-untenable metaphysical brooding, today mostly inaccessible to faith, in its loss. For at least it still speaks of a metaphysics of the as-if (*Als-Ob*, cf. Hans Vaihinger) or a yet-to-emerge metaphysics of the not-yet-existing (*Noch-nicht-Seins*, cf. Ernst Bloch). And the prick of the metaphysical brooding, despite all the brilliant refutation work of the modern age in its second phase, leaves us just as little as our pleasure in metaphors does.

So, let us follow the web of correspondences and think through other factors of bird migration. Which reaches out into all possible hybrid forms of extremes. There are the birds which outsource merely the main stress time of their productive lives from their usual habitat to the opposite part of the world, like the common swift, that soon after its arrival in Central and Northern Europe, around the beginning of May, lays eggs and hatches them and, as soon as the hatchlings have left the nest (having gone through two or three days of flight rehearsals), after building up some travel reserves, returns to its South African homelands, from the middle of July, even though there would be plenty of resources in Central Europe, in terms of insect life, for many weeks yet. The waxwing, on the other hand, veers south- or westwards from its northern sojourn only if the berry harvest in the North is bad and there is an extraordinary food shortage. For the cold is not the reason why birds would have to migrate resp. fly. Their vestment, made of feathers manoeuvrable into all possible positions, is ideally adapted to a wide range of temperatures. Between the two extremes, then, there are the many hybrid forms in many degrees, such as robins, black redstarts, chaffinches, that escape the Central European winter for the Mediterranean as late as possible, but still regularly, or the Nordic bramblings, that come to Central Europe for a short period in the same manner. What I stated for Central Europe here, taking the Central European perspective, applies to bird migration phenomena worldwide.

Correspondences can be found in the adventurous, transcending, and in that sense immanently transcendental character of the arts, i.e., their fundamental definition. There are artists who, transcending the conventional for the new, elaborate and elaborate on the achieved new, tenaciously, persistently and lastingly roll it out, as it were, before daring, or wanting to jump to something else. There are artists who rush from one new thing to the other and go through so many phases of transcendence. There are artists who feel themselves forced, now and again, to take relatively fleeting excursions into other directions, in order then to return to familiar approaches and working on those. Taking the excursion, though, they have gained the greatest achievement of a minimal transformation of their old approaches and a preservation of the latter on other terrains, in other contexts as well as networks. In other words, they have outsourced their greatest achievement.

In the latter the repeated returns of bird migration are obvious. What about the previous, though? In terms of transcending, it possibly corresponds to the wandering of bird migration, yet the wandering appears to be a development, and development in general seems to know no returns. However, aren't the long-deferred jumps and the quick changes into new phases gained through the artist's return to his approaches? I can't think and imagine it to be any other way. It has to be that way. For the power of reflection alone leads to new things, everything else only to reforms. That too is a moment of bird migration. All the novice migrants return exactly to their birthplace, even if years have passed between the journey to and the return, as with the white stork. Thus, the repetition of returning, that characterises bird migration, after all also is preserved in the artistic behaviour described. And here too a characteristic of bird migration shared by the arts proves itself in metaphorising transfers and translations. The arts preserve a correspondence with nature exactly in their mobility, which makes possible the very revaluation and evaluation of both in their mutual correspondence demonstrated previously in connection with the related network of routes.

Which brings us to the point that most strongly enables and establishes the metaphorical presence of the natural phenomenon of bird migration in the arts, namely the longing for the other, for the totally other than what we are in and inhabit, i.e. the utopian per se, which Ernst Bloch, beyond all things social, attributed especially to the arts, and which Theodor W. Adorno in terms of the future, despite his verdict against picture-making, did not repudiate, at least not in the sentence in which he desperately held on to Utopia. He said: "For only if what is can also be different that which is is not all." (in the original: "Denn nur, wenn, was ist, auch anders sein kann, ist, was ist, nicht Alles.")

Of course, bird migration has served humans around the world as a natural symbol of the longing for the other, from the religious ritual via folk music and pop kitsch all the way into the backgrounds of high art. For the migrating birds, on the other hand, the natural reality of bird migration has nothing of the kind to offer, except perhaps to the novices. But in that case too the other is more or less wiped out through the programme of instinct that has staked out the movement into the other as more or less familiar.

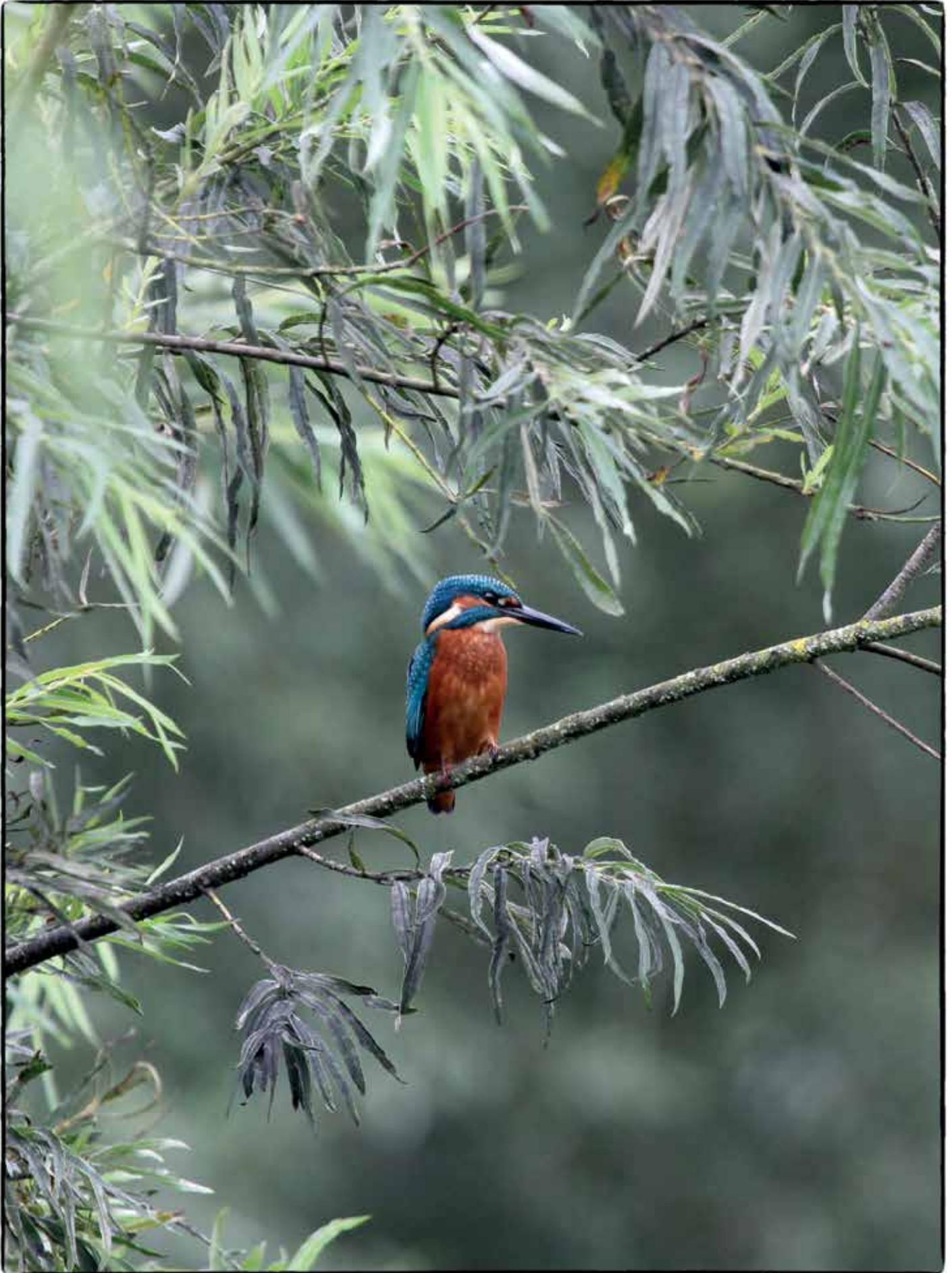
Yet in the very encounter of human and nature a metaphorising begins, together with the scientific insight, in which and through which bird migration is incorporated into longing. And this metaphorising is part of the reality of the relationship of humans and nature just as the scientific-unbiased-objective insight into nature is. From this point of view, bird migration is about a longing inevitable to humans. Ernst Bloch, specialist in philosophising about longing, once asked himself, and asked himself repeatedly, whether longing in fact wasn't the only honest human characteristic.

Longing may even reach out for, expand into, imaginatively go beyond negative or dark horizons. In which case, according to its character, the character of longing, it still contains the guarantee of the possibility of immanent transcendence (Ernst Bloch). Only thus it may translate itself in extending as far as longed-for impossibility. There is the Situationist slogan, after all, from the Parisian May 1968: "Be realistic, demand the impossible." Or, as Walter Benjamin put it: "You have to overshoot the mark in order to hit it." And then, longing also has its melancholy side, as is metaphorically suggested to humans in particular through bird migration, the natural phenomenon itself. Gottfried Benn, astute observer of nature, had an acute sense of the fact: "one more presentiment / where certainty is not hard to come by: / wing tips brush the face of the waters, / swallows sip speed and night" (transl. by Michael Hofmann, in the original: „Noch einmal ein Vermuten, wo längst Gewissheit wacht. Die Schwalben streifen die Fluten und trinken Fahrt und Nacht.“)

And there remains one more subject, the subject of how to deal with art or the arts. But that is a new subject for a new essay.

In any case, we can say about the way we deal with art the same I wrote about its production, namely that the horizons were forming in it for the longings that the natural phenomenon of bird migration triggers through its imagery in all of us, not just in the artist.







Andreas Oberprantacher

„Senpre il moto dell’uccello debbe essere sopra alli nugoli, acciò che l’alia non si bagni, e per iscoprire più paesi, e per fugire il pericolo della revoluzione de’ venti infralle foce de’ monti, li quali son senpre pieni di gruppi e retrosi di venti. E oltre a di questo, se lo uccello si voltassi sotto sopra, tu ài largo tempo a rivoltarlo in contrario, colli già dati ordini, prima che esso ricaggia alla terra.“ (1505)

Leonardo da Vinci, *Volo degli uccelli*, Folio 7 [6] – verso

I

Sigmund Freuds Studie *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910) widmet sich einer biographischen Notiz da Vincis, von der Freud meint, sie sei von „höchst befremdender Art“¹, und zwar in einem zweifachen Sinn: „Befremdend wegen ihres Inhalts und wegen der Lebenszeit, in die sie verlegt wird.“² Es handelt sich um jene Passage aus da Vincis Sammlung von Skizzen namens *Codex Atlanticus* (1478–1519), wo dieser an einer markanten Stelle darauf zu sprechen kommt, dass einmal, als er „noch in der Wiege lag, [...] ein Geier zu mir herabgekommen [ist, der] mir den Mund mit dem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen [hat]“³, was da Vinci gleichsam als Zeichen verstand, dass die Beschäftigung mit diesem Vogel wohl sein (Trieb-)Schicksal sei.

Von dieser Kindheitserinnerung, die Anlass zu einer Reihe von Kontroversen bezgl. der Wissenschaftlichkeit psychoanalytischer Traumdeutungen gegeben hat, zumal es sich bei dem von Freud zitierten „Geier“ laut Quellenangaben eigentlich um einen „nibio“ (ital. *nibbio*), das heißt um einen Milan handelte,⁴ schreibt Freud, dass sie für das Verständnis der weiteren Entwicklung da Vincis als wissbegieriger Forscher *und* Künstler bedeutsam sei. Es zeige sich nämlich, so Freud, dass die Wissbegierde selbst – als komplexer Trieb verstanden – sexuellen Ursprungs ist, ursprünglich also einer sexuellen Erregung geschuldet sei. Denn die Schaffenskraft werde im Wesentlichen durch die infantile Sexualforschung vorgebildet, welche trotz aller sukzessiven Umbildungen nachwirke und nicht zuletzt da Vincis Werke über Umwege immer wieder heim-suche.

¹ Freud 1969, S. 150

² Ibid.

³ Da Vinci zit. nach Freud 1969, S. 109; vgl. da Vinci 1970, S. 414

⁴ Dieser Übersetzungsfehler wird insofern gerne als Argument gegen die Psychoanalyse verwendet, als er exemplarisch veranschaulichen soll, dass und wie das weitere argumentative Gedankengebäude Freuds – insbesondere die „Entstehung der Geierphantasie Leonardos“ (Freud 1969, S. 159) durch eine diskursive Rekonstruktion der altägyptischen Symbolik des Geiers (*Mut*) als Inbegriff von Mütterlichkeit – auf einem hohlen Boden ruhe. Es handle sich um einen wissenschaftlich trügerischen Boden, wird kritisiert, von dem im Gegenzug wiederum behauptet wird, er kaschiere Freuds eigene Fehlleistung, welche darin bestehe, die Mutter-Fixierung sowie die homoerotischen Tendenzen unverhältnismäßig stark zu betonen (siehe dazu u.a. Meyer Schapiro 1956; Fletcher 2013).

Selbst wenn Freuds psychoanalytische Lektüren von da Vincis Notizen und Skizzen bezweifelt werden können, was die Details der Genese der so genannten „Geierphantasie Leonardos“ betrifft, so zeigt sich an mehreren anderen Stellen doch, dass die These, zwischen Vögeln und Fliegen gebe es einen „großen Zusammenhänge“⁵, etwas für sich hat und die Annahme, dass „die Aviatik, die in unseren Zeiten endlich ihr Ziel erreicht, ihre infantile erotische Wurzel“⁶ habe, insgesamt plausibel ist. Einmal abgesehen davon, dass selbst die Etymologie der deutschen Sprache ziemlich explizit ist, wenn es etwa um die Zweideutigkeit des Wortes „Vögeln“⁷ geht, zeigt sich nämlich speziell bei da Vinci, wie sehr der damals noch durchtriebene Wunsch, es den Vögeln gleichzumachen und fliegen zu lernen, libidinös besetzt ist.⁸ Wenn es sich aber tatsächlich so verhält, dass die Geschichte der Flugapparate eine ist, die von Anfang an technische und sexuelle Komponenten hat beziehungsweise ein technisch-sexuelles Kompositum darstellt, dann stellt sich unter anderem auch die Frage, wie es um diese Geschichte gegenwärtig, also mehr als 100 Jahre nach Freuds Erinnerungen an die Kindheitserinnerungen da Vincis, bestellt ist.

II

Gleich zu Beginn seines postum um die Jahrtausendwende erschienenen Essays mit dem prägnanten Titel „Vögel“ schreibt Vilém Flusser, dass wir „den Flug der Vögel nicht mehr so erleben [können], wie ihn unsere Vorfahren erlebt haben: als einen unmöglichen Traum. Vögel haben aufgehört, jene Wesen zu sein, die den Raum zwischen uns und dem Himmel bewohnen, sie sind zu Wesen geworden, die den Raum zwischen unseren Autos und Sportflugzeugen bewohnen. Einst Bindeglieder zwischen Tier und Engel, sind sie nun Gegenstand für die Verhaltensforschung.“⁹ Was Flusser primär als eine durch fortschrittliche Propulsionsmethoden bedingte Krise, ja als einen dramatischen Crash bisheriger Flugphantasien thematisiert – mit dem Schwund des bewundernden Blicks auf Vogelflüge geht auch „eins der traditionellen Ideale der Freiheit und die konkrete Sicht auf das ‚Sublime‘ verloren“¹⁰ und hat auch noch andere Konsequenzen für das, was wir in Anlehnung an Flusser als „unsere Weltanschauung“¹¹ bezeichnen können: Wir befinden uns in einer, so Flusser, perspektivisch völlig veränderten beziehungsweise re-dimensionierten Welt wieder, zumal die Verwirklichung des Fliegens in Form eines den Planeten Erde umspannenden Luftverkehrs – und die sich mittlerweile verstärkt ankündigenden „bemannten“ Raumflüge Richtung Mars – zur Folge hat, dass wir „nicht mehr verstehen [können], wie [...] unsere Ahnen [den Flug der Vögel] gesehen“¹², wie sie phantasiert haben.¹³ Zwar nehmen wir retrospektiv am „Mythos des Fliegens“¹⁴ noch immer teil, schreibt Flusser, aber wir verstehen und erleben diesen nicht mehr als etwas, das uns sinnliche Dimensionen der Freiheit entfalten könnte. Anders gesagt, die Vögel, welche von unseren Vorfahren einst geradezu als über-irdische Wesen angesehen wurden, sind für uns heutzutage kaum mehr als „schlecht fliegende Lebewesen“¹⁵, sprich: umherflatternde Hühner.

⁵ Freud 1969, S. 148

⁶ Ibid.

⁷ Eine etymologisch bedeutsame Sammlung an Fundstellen bietet bereits das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm, welches unter anderem auch an Goethes Hanswursts Hochzeit erinnert: „und hinten drein komm ich bey nacht und vögle sie, das alles kracht“ (Goethe zit. nach Grimm 1951, S. 433; siehe auch Freud 1969, S. 148)

⁸ Siehe da Vinci 1893; Freud 1969, S. 197

⁹ Flusser 2000, S. 25

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ähnlich argumentiert auch Günther Anders in seiner Studie *Der Blick vom Mond* (1970), wo er parallel zu Flusser zum Schluss kommt, dass „[d]ie heute wirklich gelingenden Flug-Aktionen [...] sich an die mythischen Unternehmungen, namentlich an die von Ikaros und Daedalos anzuschließen [scheinen] – nur daß diese gescheitert sind, sogar so spektakulär gescheitert sind, daß deren Scheitern auch heute noch berühmt ist; während die heutigen Unternehmungen von Erfolg gekrönt sind, tatsächlich von so spektakulärem, daß die Namen der heute schon großen Zahl von erfolgreichen Weltraumfliegern und -spaziergängern, selbst die Namen der Helden des vorigen Monats, bereits zu verlöschen beginnen.“ (Anders 1994, 137)

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

Solch ein herab- beziehungsweise entwürdigender Blick auf die Vogelflüge gibt gleich mehreres zu erkennen: Er signalisiert zunächst einmal, dass sich parallel zur technischen Errungenschaft des Luftverkehrs und Erkundung des Weltraums ein neues Raum- und Zeitverständnis durchgesetzt hat, welches – verglichen mit der (angeblich) konkreten Lebenswelt – relativ abstrakt erscheint und tendenziell auf Messungen und Berechnungen beruht. Anders gesagt, das Verschwinden (oder, besser, Verdrängen) der Vögel aus dem Horizont der menschlichen Phantasie bedeutet, dass an ihrer Stelle das Kalkül beziehungsweise die Kalkulation getreten und bestimmend geworden ist. Das vielleicht deutlichste Kennzeichen dieser veränderten Raum- und Zeitbeziehung ist, wie Flusser in einem Beitrag für *Artforum* aus dem Jahr 1991 zu verstehen gibt, dass „sich [gegenwärtig] unter dem Einfluß der im Weltraum und [kalkulatorisch damit zusammenhängend] im virtuellen Raum gewonnenen Erkenntnisse der Deckel des Lebensraumes aufzulösen [beginnt], und wir beginnen, mitten im Lebensraum obdachlos zu werden. Der sich empörende Wurm [namens Mensch] beginnt sich vom Boden abzukleben, bodenlos zu werden.“¹⁶ Diese doppelte Loslösung, von der Flussers Texte wiederholt handeln, diese Obdachlosigkeit *und* Bodenlosigkeit besagt, dass der (aviatorische) Mensch prinzipiell un-sesshaft (aber nicht etwa nomadisch) ist, zugleich komputabel, sodass seine Freiheit, um es in der Sprache der Vögel zu sagen, darin besteht, „vogelfrei zu werden“¹⁷.

Dieser herabwürdigende Blick signalisiert zugleich aber auch, dass sich die Beziehungen zwischen Menschen und Vögeln (und Tieren im Allgemeinen) ändern und zwar in dem Sinne, dass diese Beziehungen zunehmend kalkuliert und kontrolliert erscheinen, und zwar meist im Namen ihrer (zumindest latenten) Verwert- und Verbrauchbarkeit. Es ist ja nicht so, dass alle Vögel, wie Flusser suggeriert, „den [verbleibenden] Raum zwischen unseren Autos und Sportflugzeugen bewohnen“ würden oder könnten. Wird bedacht, dass jedes Jahr Abermillionen an Vögeln – speziell Hühner – in Miniaturkäfigen oder -stallungen gehalten, industriell geschlachtet und schließlich mehr oder weniger automatisiert zu Fleisch „verarbeitet“ werden, dann zeigt sich, dass der knappe Lebenszeitraum, der diesen Vögeln (wie viel zu vielen anderen Tieren) bleibt, ein denkbar miserabler und von Unfreiheit geprägter ist.

Diese Misere ist einer konsequenten Automatisierung der Mensch-Tier-Beziehungen geschuldet, die im Falle der Schlachtung von (nicht nur) Hühnern zur Folge hat, dass wir die Konsequenzen unserer technischen (wie sexuellen) Phantasie nicht wirklich zu imaginieren vermögen, wie etwa Dinesh Wadiwel schreibt: „Durch den reibungslosen, nahtlosen Betrieb des Fördersystems können große Mengen lebender Vögel schnell ‚verarbeitet‘ werden. Einige Anlagen sind in der Lage, mehr als 1.000 Vögel pro Stunde zu töten und in Lebensmittel zu verwandeln. Die Geschwindigkeit und Präzision der Tötung sowie die komplizierten Zucht- und Haltungseinrichtungen, die den Schlachtmaschinen vorausgehen, garantieren einen scheinbar unbegrenzten Nachschub, der die unersättliche menschliche Nachfrage nach Hühnerfleisch stillt. Die Geschwindigkeit des industriellen Tötens hilft uns zu verstehen, wie es möglich ist, dass Hühner innerhalb des ‚tierindustriellen Komplexes‘ zu den am häufigsten geschlachteten Landtierarten der Erde gehören. In diesem Fall haben Technologien das Töten in einem Ausmaß ermöglicht, das jede Vorstellungskraft übersteigt.“¹⁸ Schier unermesslich und unberechenbar ist aber auch der euphemistisch als „Vogelsterben“ bezeichnete Massenschwund von Vögeln. Wie so gut wie alle ökologischen Forschungsinstitute betonen, die sich mit Biodiversität und speziell mit Vogelbeständen befassen, ist der gegenwärtige Avizid enorm und katastrophal, nicht zuletzt was die ökologischen Folgeerscheinungen betrifft. Anders gesagt, wir blicken zunehmend einem von Vögeln entleerten Himmel entgegen.

¹⁶ Flusser 2000, S. 278

¹⁷ Flusser 2000, S. 280

¹⁸ Wadiwel 2015, S. 2; Übersetzung AO.

Diese Argumentation erinnert an die vergleichsweise frühe Studie *Mechanization Takes Command* (1948) von Sigfried Giedion, der sich vor allem im vierten Teil mit der Mechanisierung des Organischen und schließlich mit der Mechanisierung des Todes beziehungsweise mit der fleischverarbeitenden Industrie befasste (siehe Giedion 1970, S. 209–246; siehe auch Pachirat 2013).



III

Ähnlich wie bereits Pier Paolo Pasolini in seinem Text *La scomparsa delle lucciole* (dt. „Das Verschwinden der Glühwürmchen“) argumentierte, welcher gekonnt mit der Mehrdeutigkeit des Wortes „lucciole“ (Glühwürmchen und Stricherinnen) spielt und von Georges Didi-Huberman in seinem Buch *Survivance des lucioles* weiterreflektiert wurde, geht uns der Schwund an Vögeln (und, damit zusammenhängend, Insekten), ihre Entwürdigung und Vernichtung, etwas an. Das sollte er zumindest. Der massive Vögelschwund bedeutet den hier vermischten Gedanken zufolge nicht nur, dass unser ach so „humaner“ Umgang mit der planetarischen Biodiversität katastrophal ist, was den Bestand von Tieren jenseits der Logik ihrer Verzehrbarkeit betrifft. Er signalisiert auch, dass unsere Sicht Gefahr läuft, sich fatal zu nivellieren, das heißt, dass sich unser Weltbezug in mehrfachem Sinne bereits verflacht hat und dass uns, so gesehen, „erhabene“ Begriffe von Freiheit abhandengekommen sind.

Können wir also, um es abschließend auf den Punkt zu bringen, erneut von Vögeln und zu vögeln lernen, um so ein anderes Erleben (und interspezifisches Weiter- und Besserleben) zu versuchen? Ein Erleben (im Plural) vielleicht, das uns eine andere als eine so art-zerstörerische Lust bereiten wird? Diese dringende Frage scheint mir eine zu sein, die auch Roland Maurmairs *Radical Bird Research*, seine verschiedenen Vögel-Projekte, umtreibt. Bei diesem *Research*-Projekt der etwas anderen Art handelt es sich um ein Verständnis von und um einen Zugang zur Ornithologie, welche das ornithologische Fachwissen wiederholte Male so durchkreuzen, ja stören und karikieren, dass ganz andere Sichtweisen und somit Erfahrungsweisen entstehen. Dies lässt sich etwa an jenen Stellen erkennen, wo Trennlinien zwischen Mensch und Tier ebenso wie zwischen Natur (evolutionär Gewachsenem) und Kultur (technisch Gemachtem) gewitzt verzerrt und „remixed“ werden, sodass Anomalien, das heißt Monstrositäten, „ihr Unwesen treiben“.

Solche Monstrositäten evozieren allerdings weder Schauer noch Entsetzen, sondern sie belustigen und erregen stattdessen – etwa das *Flugzeugträgerlein*-Vogelhäuschen, das einerseits Hans Holleins bombastische Flugzeugträger-Collage als Miniatur zu zitieren scheint und andererseits eine martialische Tradition der zerstörerischen Kriegsinfrastruktur de-militarisiert und re-konfiguriert.

Oder man denke in diesem Zusammenhang an Roland Maurmairs Performance-Reihe *Animalforms*: Als Teil dieser Reihe wurden performative Szenen dargestellt beziehungsweise szenische Performances durchgeführt, welche wiederholt darin bestanden, das Tierische und das Menschliche spielerisch zu durchmischen und umzuschichten. Anders als im Sinne der bellizistischen Mimikry, die ein integraler Bestandteil kriegerischer Logik ist und destruktiv wirkt, studiert und übt Roland Maurmair durch seine Performances Haltungen, die im spielerischen Sinne ent-waffnend wirken und gewitzt einen kreativen Umgang erkennen lassen, der eine ganz andere interspezifische Sensibilität zum Vorschein und Ausdruck bringt. So spielt etwa die *Animalform#01 „Pfau2“* einerseits mit der Idee, sich „mit fremden Federn zu schmücken“, indem ein als Pfau getarnter Mensch beim Balzverhalten gezeigt wird, andererseits wird auch die sexuelle Dimension der martialischen Tradition des Verkleidens erkennbar gemacht und sozusagen enttarnt. Es sind meist Re-Kombinationen wie diese, die uns sozusagen im Vorbeiflug zu einem Denken des Beseelten (lat. *animatus*) animieren, welches sich quer zu dichotomen Kategorisierungen verhält und in diesem Sinne auch instrumentelle Zuordnungen sprengt. Oder, um es anders zu sagen: uns Bewegungen der Befreiung wieder schmackhaft macht.

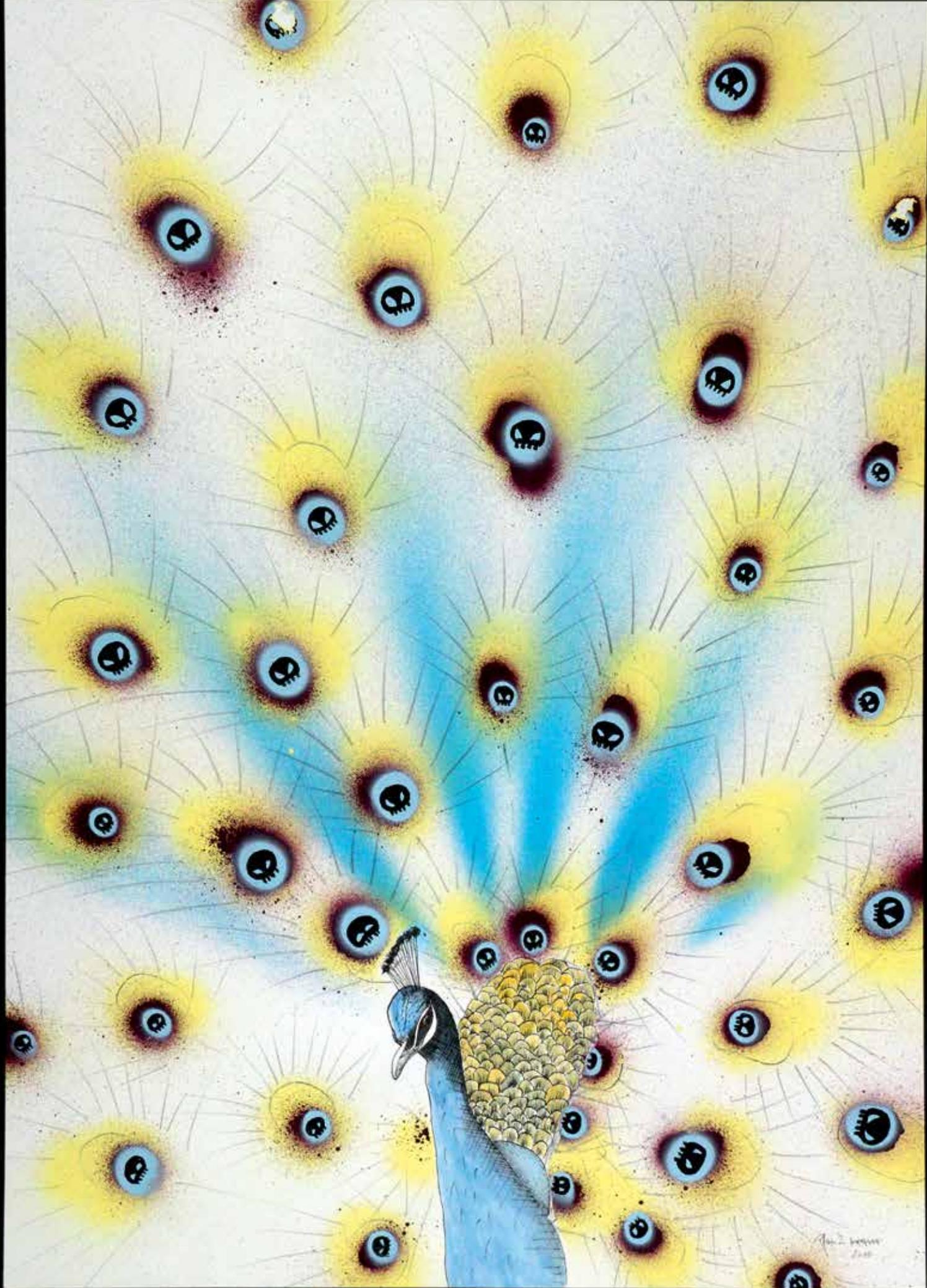
Was sich durch so ein *Radical Bird Research*, wie es von Roland Maurmair be- und getrieben wird, zeigt, ist also, dass die Kunst des Herum- und Umher-Vögeln eine gerade heute brisante ist. Angesichts einer unermesslichen Dezimierung und ungeheuerlichen Konsumtion von Vögeln kommt es tatsächlich darauf an, einen anderen Umgang pflegen zu lernen. Dieser kann nicht einfach darin bestehen, nostalgisch gestimmt, die Vögel bloß sein zu lassen, von unten nach oben (zu den Vögeln) zu blicken, uns wieder standhaft an einem Begriff der Freiheit zu errichten, um nicht zu sagen: zu erigieren, der gänzlich „geerdet“ wäre, als ob die Boden- und Obdachlosigkeit ungeschehen gemacht, ein angeblich ursprünglicher Zustand wieder hergestellt werden könnte. Davon handeln Roland Maurmairs Vögel-Exerzitien nicht, würde ich meinen. Sie veranschaulichen eher, wie inmitten vielfältig kontaminierter, bedrohter Lebensbereiche unkonventionelle Berührungspunkte und Begegnungszonen zwischen mehr oder minder Flug(un)fähigen gestaltet und skizziert werden können.

Angesichts einer sich katastrophal beschleunigenden Klimakatastrophe und rasanter globaler Temperaturanstiege, die uns allen Angstschweiß auf die Stirn treiben sollten (falls sie das nicht bereits tun), ist beispielsweise Roland Maurmairs „*EISvogel*“ mehr als ein bloßes Sinnbild unserer vielfach ruinierten Gegenwart: Gezeigt wird eine Eisskulptur-Miniatur eines *Alcedo atthis*, welche, auf einem Felsen ruhend, sprichwörtlich zu zerrinnen beginnt. Am Schnabel bildet sich ein erster Wassertropfen und es ist zu vermuten, dass von dieser Tierform als Skulptur in Kürze kaum mehr geblieben sein wird als eine zerflossene Erinnerung daran, was einst einmal war. Die Eisschmelze, die uns noch mehr als bisher schon zu schaffen machen wird, zeigt sich an der Zerbrechlichkeit solch kleiner Skulpturen, deren Habitate zunehmend schwinden, dahinschmelzen. Was bleibt und uns jetzt motivieren sollte, andere Umgänge zu pflegen, ist ein – um es emphatisch zu formulieren: *amouröses* – Verständnis für die Zerbrechlichkeit und für die Interdependenz aller irdischen Lebensformen. Es geht, so gesehen, immer auch um Übungen der Sinnlichkeit, die sich zur Transgression des katastrophalen Status quo bekennen, multiple Co-Habitationen¹⁹ testen, ohne sich dabei an den Beteiligten zu vergehen.

Es bleibt zu hoffen, dass Hegels Eule der Minerva ihren Flug nicht erst dann beginnt, wenn es bereits zu spät ist. Denn dann wären wir f*cked.

.....
¹⁹ Siehe auch Fahim Amirs wunderschönes Manifest „Solidarität ist die Zärtlichkeit der Spezies, Cohabitation ihre gelebte Erkundung“, welches als Versprechen Folgendes gibt: „Das Versprechen der Cohabitation lautet: Die Mauern der Polis sind gefallen, beginnen wir, mit ihren Ruinen eine neue Stadt für alle zu bauen.“







Birds Do It

Andreas Oberprantacher

„Senpre il moto dell’uccello debbe essere sopra alli nugoli, acciò che l’alia non si bagni, e per iscoprire più paesi, e per fugire il pericolo della revoluzione de’ venti infralle foce de’ monti, li quali son senpre pieni di gruppi e retrosi di venti. E oltre a di questo, se lo uccello si voltassi sotto sopra, tu ài largo tempo a rivoltarlo in contrario, colli già dati ordini, prima che esso ricaggia alla terra.“ (1505)

Leonardo da Vinci, *Volo degli uccelli*, Folio 7 [6] – verso

I

Sigmund Freud’s study *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910) deals with a biographical note by da Vinci that, in Freud’s opinion, was of a “highly peculiar kind,”¹ namely in two respects: “Peculiar because of its content and because of the stage of life it is attributed to.”² It is the passage from da Vinci’s collection of drawings and writings entitled *Codex Atlanticus* (1478–1519), where, in a prominent place, he explains that once, when he “was still in the cradle, a vulture came down to me, he opened my mouth with his tail and struck me a few times with his tail against my lips.”³ Which da Vinci took to be a sign, as it were, that the occupation with this bird apparently was his (*Trieb*) fate.

About this childhood memory, which has been the cause of many a controversy concerning the scientific nature of psychoanalytic dream interpretation, especially as the “vulture” quoted by Freud in fact, according to a list of references, was a nibio (ital. nibbio), i.e., a kite⁴, Freud wrote that it was of some significance for the understanding of da Vinci’s subsequent development as an inquisitive investigator and artist. For it shows, as Freud claims, that inquisitiveness itself – taken as a complex desire – was of a sexual nature, originally owing to a sexual arousal, that is.

Even if Freud’s psychoanalytic reading of da Vinci’s notes and sketches may be cast into doubt, as far the details of the genesis of Leonardo’s so-called “vulture fantasy” is concerned there are several other passages showing that the thesis that there was a “close connection”⁵ between sex and flying has something going for it and that the assumption that “aviation, which in our day and age is finally achieving its goal, [had] its infantile erotic roots,”⁶ overall is plausible. Irrespective of the fact that even the etymology of the German

¹ Freud 1969, p. 150

² Ibid.

³ da Vinci 1970, p. 414

⁴ This translation error is often used as an argument against psychoanalysis in so far as it is meant to demonstrate that, and how, Freud’s further argumentative construction, in particular the development of Leonardo’s vulture fantasy through a discursive reconstruction of the old Egyptian symbolism of the vulture (courage) as the epitome of motherliness, was standing on hollow ground. The latter was a scientifically treacherous ground, critics say, of which is claimed, in turn, that it masks Freud’s own slip, consisting of disproportionately over-emphasising mother fixation and homo-erotic tendencies (cf. Meyer Shapiro 1956; Fletcher 2013; et al.)

⁵ Cf. Freud 1969, p. 148

⁶ Ibid.

language is rather explicit when it comes, for instance, to the ambiguity of the word “Vögeln”⁷ (which not only literally means to do as the birds do, but also to have sexual intercourse), the case of da Vinci in particular shows to what extent the then still shrewd desire to emulate the birds and learn how to fly comes with libidinous connotations.⁸ If it is in fact the case that the history of the flying machines is one that from the beginning has technical and sexual aspects, or constitutes a technical-sexual compositum, then we are confronted also with the question, among others, how this history today, that is more than one hundred years after Freud’s memories of those childhood memories of da Vinci, must be viewed.

II

At the very beginning of his essay coming with the catchy title “Birds”, published posthumously at the turn of the millennium, Vilém Flusser writes that we “are no longer able to experience bird flight the way our ancestors experienced it, as an impossible dream. Birds have ceased to be the creatures inhabiting the space between ourselves and the sky, they have become creatures inhabiting the space between our cars and sports planes. Once links between animal and angel, they have now become a subject of behavioural research.”⁹ What Flusser addresses primarily as a crisis caused by progressive propulsion methods, indeed as a dramatic crash of previous fantasies of flying – with the fading of the admiring gaze at bird flights also “one of the traditional ideals of freedom and the concrete view of the ‘sublime’ is lost,”¹⁰ which has other consequences as well for that which, in the manner of Flusser, we could call “our weltanschauung”¹¹. We find ourselves, Flusser says, in a completely changed resp. re-dimensioned world, as far as perspective goes, especially as the realisation of flight in the form of an air traffic spanning the globe, and the manned space flights towards the planet Mars, taking ever more concrete shape, has the effect that we “no longer can understand how our ancestors may have seen the flight of birds,”¹² how they fantasised about it.¹³ Retrospectively, we may still partake in the “myth of flying”¹⁴, Flusser writes, but we understand and experience it no longer as something that could open up sensual dimensions of freedom to us. In other words, the birds, once regarded by our ancestors as no less than super-natural beings, for us today are hardly more than “badly flying creatures”¹⁵, i.e., chicken flapping their wings.

Such a derogatory, or downright degrading, view of bird flights puts the spotlight on several issues at once. For one thing, it signalsises that, alongside the achievement of air traffic and the exploration of outer space, a new concept of space and time has gained acceptance, in comparison to the (supposedly) concrete living environment, appears relatively abstract and tends to rely on measurements and calculations. In other words, the disappearance (or better, displacement) of birds from the horizon of human imagination means that calculation has taken their place and has become the determining factor. Perhaps the clearest indicator of this altered relationship to space and time is, as Flusser explains in a contribution to *Artforum* from 1991, that “the lid of the habitat, under the influence of the insights gained in outer space and (linked to it

⁷ An etymologically significant collection of references is already to be found in the Grimm brothers’ *German dictionary*, which also mentions, among other things, Goethe’s farce “Hanswursts Hochzeit”, where it says: “und hinten drein komm ich bey nacht und vögle sie, das alles kracht” (Goethe quoted in Grimm 1951, p. 433; cf. also Freud 1969, p. 148

⁸ Cf. da Vinci 1893; Freud 1969, p. 197

⁹ Translated from Flusser 2000, p. 25

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Translated from Flusser 2000, p. 25

¹³ A similar argument is used by Günther Anders in his study *Der Blick vom Mond* (1970), where – in parallel with Flusser – he comes to the conclusion that “the flying feats really succeeding today seem to echo the mythical undertakings, in particular those of Icarus and Daedalus, only that the latter failed, failed so spectacularly indeed that their failing is famous to this day, while today’s undertakings are crowned by success, by such spectacular success indeed that the names of the already numerous successful space aviators and strollers, even the names of the previous month’s heroes, already begin to fade.” (Translated from Anders 1994, p. 137)

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

by calculation) in virtual space, currently begins to dissolve, and we begin to become displaced within this habitat. The rebelling worm (called human) begins to get unstuck from the ground, to become groundless.”¹⁶ This double disengagement, that Flusser’s texts are repeatedly dealing with, this displacement *and* groundlessness, signifies that the (aviatory) human being in principle is un-settled (but not nomadic, mind you), and at the same time computable, so that their freedom, in order to say it in the language of the birds, consists of “becoming free as the birds.”¹⁷

This degrading view at the same time signals, though, that the relationships between humans and birds (and animals in general) are changing, namely in so far as these relations appear increasingly calculated and controlled, namely on behalf of their (at least latent) exploitability and consumability. For it is not the case that all birds, as Flusser suggests, would or could “inhabit the (remaining) space between our cars and sports planes.” Considering that every year millions upon millions of birds, especially chickens, are kept in miniature cages or houses, industrially slaughtered, and finally processed more or less automatically into meat, we can’t help but accept that the scarce life span granted these birds (as to far too many other animals) is a most miserable one, determined by unfreedom.

This misery is owing to a consequent automation of the human-animal relations, which in the case of the slaughter of chickens (and not just of them) entails that we cannot really imagine the consequences of our technical (as well as sexual) fantasy, as for instance Dinesh Wadiwel states: “The smooth, seamless operation of the conveyor system enables large numbers of live birds to be ‘processed’ quickly. Some systems are capable of killing and transforming more than 1,000 birds per hour into food. The speed and precision of death, and the intricate breeding and containment facilities that precede the slaughter machines, guarantee a seemingly limitless supply, feeding a voracious human demand for chicken meat. The speed of industrialised killing helps us to understand how it is possible for chickens within the ‘animal industrial complex’ to be one of the most prolifically slaughtered land species on Earth. Technologies in this case have facilitated killing on a scale that defies imagination.”¹⁸ Literally unfathomable, and incalculable, is also the massive decrease in bird populations, euphemistically called “bird die-off.” As practically all ecological research institutes dealing with biodiversity, and especially bird populations, emphasise, the current avicide is enormous and catastrophic, not least as far the ecological implications are concerned. Or, to put it differently, we are increasingly looking forward to a sky depleted of birds.



.....
¹⁶ Translated from Flusser 2000, p. 278

¹⁷ Translated from Flusser 2000, p. 280

¹⁸ Wadiwel 2015, p. 2. This argument seems to echo the comparatively early study entitled *Mechanization Takes Command* (1948) by Siegfried Giedion, which, especially in part four, deals with the mechanisation of the organic and finally with the mechanisation of death resp. the meat-processing industry (cf. Giedion 1970, pp. 209–246; also Pachirat 2013).

As Pier Paolo Pasolini already argued in his text *La scomparsa delle lucciole* (Engl. The Disappearance of Fireflies), which masterfully plays with the ambiguity of the word *lucciole* (fireflies resp. hustlers) and was used as a starting point by Georges Didi-Huberman in his book *Survivance des lucioles*, the depletion of birds (and, by implication, of insects), their degradation and destruction, is a cause for us to worry. Or at least it should be. The massive bird depletion, according to the thoughts assembled here, not only means that our ever so “humane” interaction with planetary biodiversity is catastrophic, as far as animal populations beyond the logic of their consumability is concerned. It also signals that our gaze is running the risk of being fatally levelled, meaning that our relation to the world in more than one sense has already flattened, and that we have already lost certain “exalted” concepts of freedom.

Can we, therefore, to put it finally in a nutshell, once more learn from birds and their behaviour in order thus to attempt a different way of experiencing (and an interspecific way of living on and living better)? An experiencing, perhaps, that will give us another than such a species-destroying pleasure? This urgent question appears to me to be one that inspires also Roland Maurmair’s *Radical Bird Research*, his various bird projects. This *research* project of a somewhat different kind is rooted in an understanding of and an approach to ornithology that repeatedly intersects, indeed disrupts and caricatures ornithological knowledge in such a manner that completely different perspectives and thus experiences come about. This may be perceived, for instance, in those places where dividing lines between humans and animals, as well as between nature (things having grown through evolution) and culture (things made technically) are wittily distorted and “re-mixed”, so that anomalies, i.e., monstrosities, are free “to make trouble.”

Such monstrosities, however, evoke neither shiver nor horror, they rather amuse and arouse us, such as the *Flugzeugträgerlein* (lit. little aircraft carrier) bird house that seems, on the one hand, to quote Hans Hollein’s bombastic aircraft carrier collage in miniature, and, on the other hand, de-militarises and re-configures a martial tradition of destructive war infrastructure. Or, in this context, we may also remind ourselves of Roland Maurmair’s performance series *Animalforms*, which included performative scenes resp. scenic performances that repeatedly consisted of playfully blending and re-deploying animalistic and human aspects. In contrast to martial mimicry, which is an integral part of the logic of war and works destructively, Maurmair through his performances studies and rehearses stances that, in the playful sense, appear dis-arming and reveal a creative approach that testifies to a totally different interspecific sensibility. Thus, *Animalform#01 “Pfau2”* (peacock2) on the one hand toys with the idea to “adorn oneself with borrowed plumes”, by presenting a human disguised as a peacock during mating rituals, and on the other hand also makes visible, and uncovers, as it were, the sexual dimension to the martial tradition of disguising. Mostly, it is re-combinations like these that, in the flyby, as it were, animate us to an inspired thinking (Lat. *animatus*), which behaves in opposition to dichotomous categorisations and in this sense also departs from instrumental classifications. Or, to put it differently, makes movements of liberation once more tempting to us.

What manifests itself through such *Radical Bird Research*, as undertaken by Roland Maurmair, is that the art of birding around is a most controversial one, especially today. In view of an immeasurable decimation and an outrageous consumption of birds, what really matters now is to learn to practice a different approach. Which cannot simply consist of simply, from a nostalgic impulse, letting the birds be, of looking up (to the birds) from below, of staunchly drawing ourselves up once more, if not to say becoming erect again, against a concept of freedom, that would be totally “grounded”, as if the ground- and homelessness could be undone, a supposedly original state be re-established. This is not what Roland Maurmair’s bird exercises are about, I would claim. They rather demonstrate how, amidst diversely contaminated, threatened areas of life, unconventional points of contact and meeting places between creatures more or less (un)able to fly can be designed and drafted.

In view of an ever-accelerating climate catastrophe and rapidly rising global temperatures, which should make us all break out in a cold sweat (if you don't already), Roland Maurmair's *EISvogel*, for instance, is more than a mere symbol of our multiply ruined present. It presents a miniature ice sculpture of *Alcedo atthis*, which, resting on a rock, literally begins to fade away. At its beak a first drop of water is forming already, and it may be assumed that soon little more will be left of this animal in sculpture form than a fleeting memory of what used to be. The melting of the ice, that will give us even more reason to worry about than it already does, is illustrated by the fragility of such little sculptures, whose habitats are increasingly disappearing, melting away. What is left, and what should motivate us to deal with our surroundings in a different way, is – and let's formulate it emphatically – an amorous understanding of the fragility and the interdependence of all earthly life forms. Viewed in this light, what this is also always about is exercises in sensuality that commit to the transgression of the catastrophic status quo, and rehearse multiple co-habitations¹⁹, without abusing any of the parties involved.

What remains to be hoped is that Hegel's owl of Minerva begins its flight before it is too late. Because otherwise we would be well and truly f*cked, whether we like it or not.



.....
¹⁹ Cf. also Fahim Amir's wonderful manifesto "Solidarity is the Tenderness of the Species – Cohabitation its Lives Exploration," which contains the following passage: "The promise of cohabitation is: The walls of the polis have fallen. Let us begin to build with its ruins a new city for all."





Explosionsgefahr

NEYZE

PUNK IS NATURAL











Rising from the Ashes

Die Arbeit entstand anlässlich des traurigen „Jubiläums“ der Bücherverbrennungen durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933. Thomas und Heinrich Mann, Franz Kafka, Sigmund Freud, Bertolt Brecht oder Walter Benjamin seien stellvertretend für viele genannt, deren Werke als „volkszersetzend“ denunziert und vernichtet wurden.

Auch heutzutage werden leider immer noch Bücher verbrannt, wie diverse Medien 2023 von einer genehmigten Koranverbrennung in Schweden am Tag des islamischen Opfer-fests berichteten.

Die Arbeit *Rising from the Ashes* ist als ein Statement gegen diese erbärmliche Form der Zensur zu verstehen. Die Bücher fliegen wie Phönixe aus der Asche. Entgegen allen Anstrengungen gelingt es nicht, unerwünschtes Wissen zu vernichten. Es wird immer Wege geben, Informationen für die Nachwelt zu erhalten und weiterzugeben.

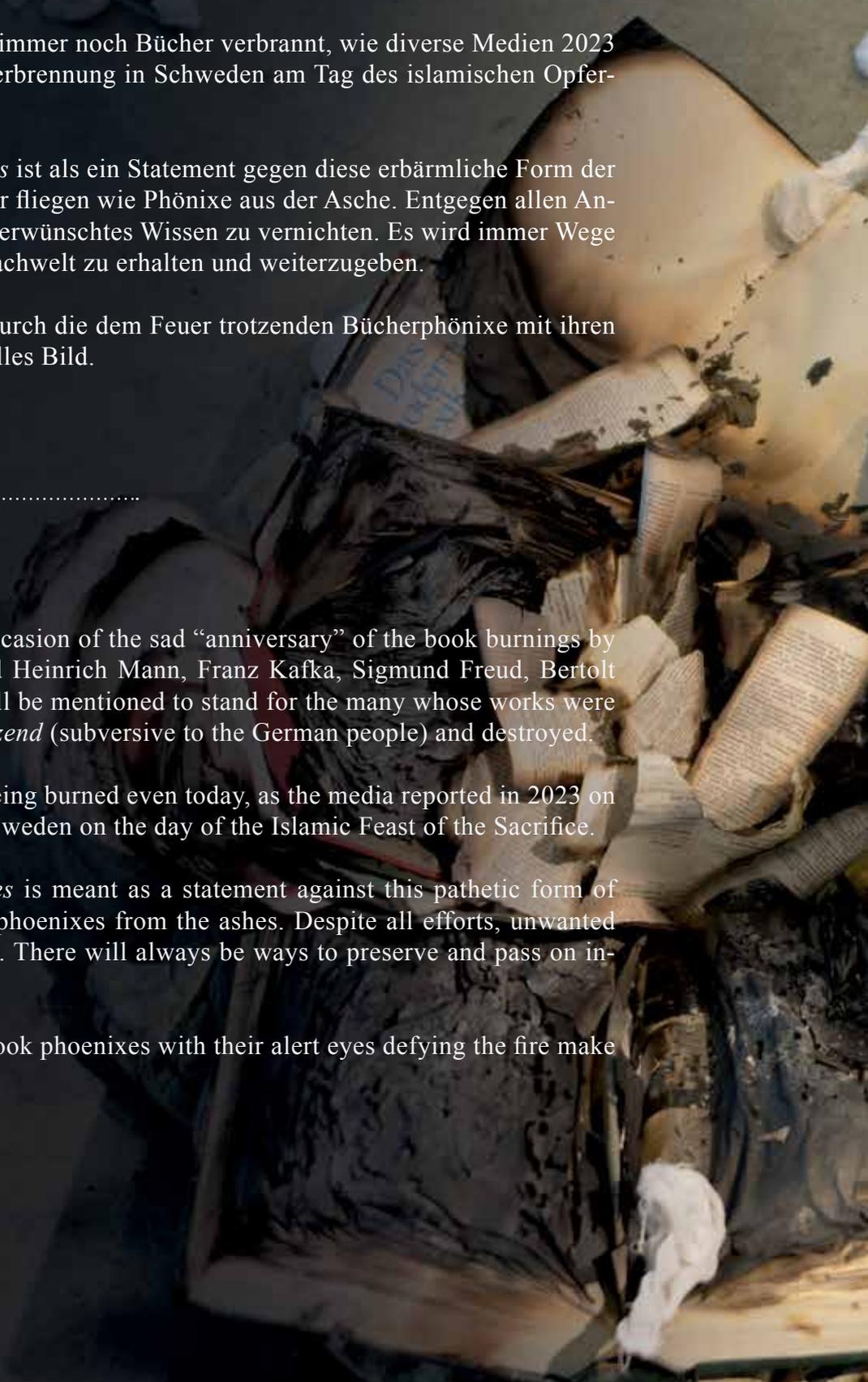
So formt sich trotz der Tragik durch die dem Feuer trotzensen Bücherphönixe mit ihren wachen Augen ein hoffnungsvolles Bild.

The work was created on the occasion of the sad “anniversary” of the book burnings by the Nazis in 1933. Thomas and Heinrich Mann, Franz Kafka, Sigmund Freud, Bertolt Brecht, or Walter Benjamin shall be mentioned to stand for the many whose works were denounced as being *volkszersetzend* (subversive to the German people) and destroyed.

Unfortunately, books are still being burned even today, as the media reported in 2023 on an approved Koran burning in Sweden on the day of the Islamic Feast of the Sacrifice.

The work *Rising from the Ashes* is meant as a statement against this pathetic form of censorship. The books fly like phoenixes from the ashes. Despite all efforts, unwanted knowledge cannot be destroyed. There will always be ways to preserve and pass on information to future generations.

Thus, despite the tragedy, the book phoenixes with their alert eyes defying the fire make for a hopeful image.











Literaturverzeichnis | Bibliography

Ivana Marjanović

<https://archplus.net/de/cohabitation>

https://fallingwild.org/wp-content/uploads/2019/09/fallingwild_label_screen.pdf

<https://www.kunstraum-innsbruck.at/en/archives/exhibitions/cohabitation>

Being and Swine: The End of Nature (As We Knew It). Fahim Amir (Ed.), Between the Lines, Toronto 2020.

Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics.

Hrsg. von steirischer herbst und Florian Malzacher. Co-Hg. Anne Faucheret, Veronica Kaup-Hasler, Kira Kirsch, Andreas R. Peternell, Johanna Rainer. Sternberg Press, Berlin 2014.

Urban Wilderness. Begegnung mit urbaner Natur/Encounter Urban Nature.

Hrsg. von Roland Maurmair, Edition Angewandte, Wien 2015.

Burghart Schmidt

Erstmals erschienen in: *Zugunruhe. Migrierende Kunst und Wissenschaft.*

Hrsg. von Gertrude Moser-Wagner, Sonderzahl Verlag, Wien 2010.

Andreas Oberprantacher

Amir, Fahim. „Solidarität ist die Zärtlichkeit der Spezies, Cohabitation ihre gelebte Erkundung“, in: *ARCH+ Projekt Cohabitation*: <https://archplus.net/de/cohabitation>

Anders, Günther. *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*. München: Beck, 1994.

Da Vinci, Leonardo. *I Manoscritti di Leonardo da Vinci: Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie*. Pubblicato da Teodoro Sabachnikoff. Parigi: Edoardo Rouveyre, 1893.

Da Vinci, Leonardo. *The Notebooks of Leonardo da Vinci, Vol. II*.

Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter. New York: Dover, 1970.

Didi-Huberman, Georges. *Überleben der Glühwürmchen*.

Übersetzt von Markus Sedlacek. München: Wilhelm Fink, 2012.

Fletcher, John. *Freud and the Scene of Trauma*. New York: Fordham University Press, 2013.

Flusser, Vilém. „Räume.“ *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*.

Hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 274–288.

Flusser, Vilém. „Vögel.“ *Vogelflüge. Essays zu Natur und Kultur*. München/Wien:

Carl Hanser, 2000, S. 25–31.

Freud, Sigmund. „Eine Kindheitserinnerung des Leonard da Vinci (1910).“

Freud-Studienausgabe, Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 1969, S. 87–160.

Giedion, Sigfried. *Mechanization takes Command: A Contribution to Anonymous History*.

New York: Oxford University Press, 1970.

Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch, Band XII, II. Abteilung: Vésche–Vulkanisch*.

Bearbeitet von Rudolf Meiszner. Leipzig: S. Hirzel, 1951.

Pachirat, Timothy. *Every Twelve Seconds: Industrialized Slaughter and the Politics of Sight*.

New Haven: Yale University Press, 2011.

Schapiro, Meyer. „Leonardo and Freud: An Art-Historical Study.“ *Journal of the History of Ideas* 17/2 (1956): S. 147–178.

Wadiwel, Dinesh. *The War Against Animals*. Leiden/Boston: Brill, 2015.



Index

- Cover: „Coming eagle“ – Photo, Vienna 2012
Cover inside: „Untitled“ – Potato print, Vienna 2010
S. | p. 2 „Selbstportrait“ | “Self-Portrait” – Photo, Innsbruck 2015
S. | p. 4 „Untitled“ – Compositing, Frankenmarkt 2020
S. | p. 6 „Untitled“ – Photo, Netherlands 2010
S. | p. 8 „Fast Crow“ – Compositing, Vienna 2017
S. | p. 10 „Dem Adler is wurscht.“ | “The eagle doesn’t care.” – Collage, Vienna 2023
S. | p. 12 „Knock in“ – Drawing, Vienna 2013
S. | p. 13 „Schwarzspecht“ | “Black woodpecker” – Object, Vienna 2016
S. | p. 16 „Rotkehlchen“ | “Robin” – Photo, Netherlands 2011
S. | p. 17 „Aus voller Kehle“ | “Full-throated” – Etching, Vienna 2020
S. | p. 20 „Disco Falcon“ – Photo, Vienna 2012
S. | p. 21 „Vogeldisco“ | “Bird disco” – Object, Vienna 2012
S. | p. 22–23 „Zu groß für die Disco“ | “Too big for the disco” – Drawing, Vienna 2010
S. | p. 24 „Fly-in“ – Object, Frankenmarkt 2022
S. | p. 27 „Airfield“ – Videostill, Frankenmarkt 2021
S. | p. 28 „After the flood“ – Embossing pressure, Vienna 2016
(Originalbeilage | Original supplement, QUART Heft für Kultur Tirol)
S. | p. 29 „Asphaltspur“ | “Tarmac track” – Photo, Vienna 2012
S. | p. 30 „Airfield“ – Object, Innsbruck 2021
S. | p. 33 „Singlehit/Garçonnière“ – Installation, Innsbruck 2021
S. | p. 34 „Airfield II“ – Object, Innsbruck 2021
S. | p. 35 „Legebatterie“ | “Laying battery” – Screenprint, Innsbruck 2004
S. | p. 36 „USB Duck“ – Object, Vienna 2009
S. | p. 37 „Manticor“ – Object, Vienna 2010
S. | p. 38–39 „Zugvogel“ | “Migration bird” – Performance, Upper Austria 2023
S. | p. 45 „Zugvogel“ | “Migration bird” – Performance, Upper Austria 2023
S. | p. 46–47 „Zugvögel“ | “Migration birds” – Photo, Frankenmarkt 2021
S. | p. 53 „Zugvogel“ | “Migration bird” – Performance, Upper Austria 2023
S. | p. 54 „Eisvogel“ | “Kingfisher” – Photo, Netherlands 2011
S. | p. 55 „EISvogel“ – Object, Frankenmarkt 2023
S. | p. 59 „Portaavionesito/Flugzeugträgerlein“ – Videostill, Frankenmarkt 2020
S. | p. 61 „Portaavionesito/Flugzeugträgerlein“ – Object (courtesy of Klocker Museum), Frankenmarkt 2019
S. | p. 62 „Pfau2“ | “Peacock2” – Drawing, Vienna 2010
S. | p. 63 „Pfau2“ | “Peacock2” – Performance, Schnifis 2010
S. | p. 66 „Portaavionesito/Flugzeugträgerlein“ – Videostill, Frankenmarkt 2020
S. | p. 68 „Bachstelze“ | “Wagtail” – Performance, Schnifis 2010
S. | p. 69 „Untitled dream“ – Etching, Vienna 2023
S. | p. 70 „Schluckspecht“ | “Boozer” – Performance, Vienna 2023
S. | p. 71 „Punk is natural“ – Drawing, Frankenmarkt 2023
S. | p. 72–73 „Komm an Bord“ | “Come on board” – Etching, Vienna 2019
S. | p. 74 „Ölvogel“ | “Oil Bird” – Object, Frankenmarkt 2023
S. | p. 75 „Rabe“ | “Raven” – Drawing (includes augmented reality), Vienna 2016
S. | p. 76–78 „Rising from the Ashes“ – Installation, Laakirchen 2023
S. | p. 79 „Rising from the Ashes“ – Etching, Vienna 2023
S. | p. 80 „Bäng Bäng Bäng“ – Mixed Media, Frankenmarkt 2023
S. | p. 81 „Anfänger“ | “Beginner” – Photo, Vienna 2014
S. | p. 83 „Lexikon der Musik“ | “Lexicon of Music” – Object, Vienna 2023
S. | p. 85 „Juvenes, igitur.“ – Mixed Media, Frankenmarkt 2023
S. | p. 86 „Wer Ratten füttert, füttert Tauben“ | “Who feeds rats, feeds pigeons” – Intervention, Vienna 2017
Back inside: „Untitled“ – Potato print, Vienna 2010
Backside cover: „Shit happens“ – Photo, Vienna 2017



mar-mar 2023



Impressum | Colophon

Herausgegeben von | Edited by: Roland Maurmair

Mit Beiträgen von | Contributions by: Ivana Marjanović, Roland Maurmair, Ralph Müller, Andreas Oberprantacher und Burghart Schmidt

Lektorat | Proofreading: Konstantin Teske, Petra Möderle

Übersetzung | Translation: Daniel Ostermann

Graphik | Design: Roland Maurmair

Satz und Druckvorbereitung | Layout: Mark Beckmann, Roland Maurmair

Photographie | Photographs:

falls nicht anders angegeben | unless otherwise indicated: Roland Maurmair

Cover, S. | p. 20 Gunda Dittrich, S. | p. 1, 17, 22, 23, 28, 62, 72, 73, 88 Peter M. Kubelka,

S. | p. 2, 13, 21, 37 Peter Philipp, S. | p. 12 Paul Ohnmacht, S. | p. 33, 34 Daniel Jarosch,

S. | p. 38, 39, 45, 53 Erwin Kovacs, S. | p. 70 Georg Egger, S. | p. 86 Michael Loizenbauer

Gedruckt in der EU. | Printed in the EU.

Besonderen Dank an | Special thanks to: Mark Beckmann, Tommi Bergmann, Agata und Georg Egger, Bianca Maurmair, Petra Möderle, Daniel Ostermann, Johannes Schlebrügge, Konstantin Teske, alle AutorInnen und Mitwirkenden | all authors and participants und an die ganze Vogelschar | and to the whole flock of birds

Mit freundlicher Unterstützung von | Kindly supported by



mit Unterstützung von

Kultur



Bundesministerium

Kunst, Kultur,

öffentlicher Dienst und Sport

Copyright © 2023 Roland Maurmair, SCHLEBRÜGGE.EDITOR

PhotographInnen, AutorInnen und Übersetzer | Photographers, authors and translator

Alle Rechte, insbesondere das Recht jeglicher Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, auch nur auszugsweise, vorbehalten. | All rights, especially the right of any form of reproduction and distribution as well as translation, also of parts, are reserved.

ISBN: 978-3-903447-10-3

Vertrieb Österreich und Schweiz | Distribution Austria and Switzerland:

SCHLEBRÜGGE.EDITOR, Wien | Vienna

Vertrieb Deutschland | Distribution Germany:

Runge Verlagsauslieferung, Steinhagen

Vertrieb Europa und weltweit | Distribution Europe and worldwide:

John Rule, Art Book Distribution, London

SCHLEBRÜGGE.EDITOR

quartier21/MQ

Museumsplatz 1

1070 Wien, Austria

www.schlebruegge.com

www.maurmair.com





©
Roland Maurmair
SCHLEBRÜGGE.EDITOR
2023



Die Vögel scheißen vom Himmel
Und ich schau dabei zu

AnnenMayKantereit



9 783903 447103

SCHLEBRÜGGE.EDITOR