

Im Leo

Kunst auf der Donauinsel zwischen zeitkritischem Anspruch und Community Based Art

Patricia Gronzka



Es gibt nur wenige Kunstwerke, die bis heute auf der Donauinsel einen permanenten Standort gefunden haben, und nur die wenigsten Besucherinnen und Besucher kennen sie und nehmen sie als solche wahr. Das liegt weniger an ihrer Größe als vielmehr an ihrer Sichtbarkeit, denn die meisten von ihnen befinden sich zwar im mittleren Teil der Insel in der Nähe der Reichsbrücke, jedoch stehen sie erhöht oder abseits, sodass man nicht gleich auf sie aufmerksam wird. Zudem wirkt das ungepflegte Erscheinungsbild der Skulpturen und Objekte, als hätte sich seit ihrer Entstehungszeit in den 1980er und 1990er Jahren niemand mehr um sie gekümmert: Richard Deacons Eisenröhre *Zeitweise* ist über und über mit Graffiti bemalt, zwischen Herbert Traubs Figurenensemble *Die Passanten* sprießen Wildpflanzen, und Herman Priganns *Hanging Tree* fehlt überhaupt der wesentliche Bestandteil dieser skulpturalen Installation: der hängende Baum.

Der desolate Zustand dieser Arbeiten, von denen manche sogar als Hauptwerke der betreffenden Künstler gelten, wirft Fragen zum Erhaltungsaufwand, zum Umgang mit Kunst im

öffentlichen Raum, aber auch zur prinzipiellen Sinnhaftigkeit von Kunst auf der Donauinsel auf. Vielleicht wollte dieses besondere künstliche Eiland, das heute ein einzigartiger Freiraum in der Stadt ist und von der Bevölkerung für unterschiedlichste Freizeit- und soziale Aktivitäten genutzt wird, auch überhaupt nie ein Kunstort im üblichen Sinn einer Manifestierung öffentlichen Kulturinteresses sein? Vielleicht liegt das Potenzial von künstlerischen Aktivitäten auf der Donauinsel eher im Erfahrbarmachen dieses besonderen Möglichkeitsraums – als *anderer* Ort, wo *andere* Gesetze gelten – im Sinn von Michel Foucaults Heterotopie-Idee?¹ Die Donauinsel hat sich in den letzten Jahren – insbesondere nach der Coronapandemie – zunehmend als Entfaltungsraum temporärer performativer Nutzungen etabliert, die nicht nur, aber oft auch Kunstcharakter aufweisen. Ein generell verändertes Kunstverständnis, aber auch neue Prämissen für Kunst im öffentlichen Raum haben zum Verschmelzen der Grenzen von Kunst und Alltag geführt – und beeinflussen auch die Art, wie Kunst heute wahrgenommen wird. Die Donauinsel hat sich zu einem ungeahnten Freiraum entwickelt, zu einem Ort, wo mit neuen Formen von Kunst experimentiert wird.

Abb. 1

Herbert Traub: *Die Passanten*, 1985
(Foto: Klaus Pichler/Wien Museum, 2025)



1985–1993: Kunst muss her!

Erste permanente Kunstwerke für die neue Insel wurden von der Planungsabteilung der Stadt Wien noch vor Abschluss der Bauarbeiten in Auftrag gegeben.² 1985 entstand nach einer langjährigen Vorbereitungsphase und plastischen Studien eine vierteilige Großskulptur von Herbert Traub (1940–2022): *Die Passanten* (Abb. 1). Die einzelnen, zwischen 3,2 und 1,2 Meter hohen Stahlskulpturen wurden in einer beziehungsweise rund um eine trichterförmige, mit Pflastersteinen ausgekleidete Vertiefung in der Nähe der Reichsbrücke positioniert. Dieser Standort wurde bewusst mit Sichtbezug zum im Jahr 1979 fertiggestellten Vienna International Centre (UNO-City) im 22. Bezirk gewählt. Herbert Traubs auf diesen Ort referierende Gruppe „entkleideter Alltagsbürger“ zeigt ein demoliertes Menschenbild in einer Welt der Transformation:³ Die Figuren sind ineinander verhakt oder vollführen akrobatische gymnastische Verrenkungen, ihre Körperdetails sind grotesk und bizarr verzogen. Ihre Gesichter wirken verzerrt – vor Schmerz, vor Grauen, vor Freude? Traub wollte mit diesem expressiven Mahnmal die Entfremdung der Menschen untereinander thematisieren: Opfer- und Täterproblematik, psychische Isolation, die Erfahrung und Ausübung von Gewalt und Macht, Unterwerfung und Triumph sind Themen, die diese Arbeit widerspiegelt. Der Künstler bezog sich dabei auf zeitgeschichtliche, politische Anlässe – neben dem Super-GAU im Atomkraftwerk Tschernobyl 1986 und einer kritischen Referenz zum Zweiten Weltkrieg auch auf

das Attentat auf den deutschen Studentenführer Rudi Dutschke 1968 und die öffentlichen Reaktionen darauf: „Für mich kristallisierten sich Strukturen heraus, die bis zum Zeitpunkt des Attentats nicht klar sichtbar waren: Die Macht der Medien und deren Manipulationsmöglichkeiten, das erschreckte demokratische System, das ohnmächtig danebenstand, und die Bürger dieses Systems, die zu diesem Attentat keine Emotionalität entwickeln konnten.“⁴ Heute wachsen zwischen den Pflastersteinen Wildpflanzen, Blumen und Gras; einzelne Skulpturen weisen Spuren von Gewalteinwirkung auf, wurden besprayt oder bemalt.

Ebenfalls aus dem Jahr 1985 stammt die mittlerweile noch stärker vernachlässigte Arbeit *Hanging Tree* von Herman Prigann (1942–2008). Auch diese vom damaligen Bürgermeister Helmut Zilk beauftragte Skulptur befand sich ursprünglich gegenüber der UNO-City auf der Donauinsel, inzwischen wurde sie jedoch in die Nähe der Floridsdorfer Brücke verlegt. Heute ist nur noch das dreibeinige Monumentalgerüst vorhanden, und der eigentliche Sinn dieses über 23 Meter hohen Kunstwerks kann nur mehr anhand von Archivbildern rekonstruiert werden, denn das wichtigste Element fehlt: Ursprünglich war hier der entwurzelte Baumstamm einer Lärche, deren Krone zugespitzt wurde, mit der Spitze nach unten eingehängt und sollte sich wie ein gigantisches Pendel im Wind hin und her bewegen (Abb. 2).⁵ Prigann war ein Pionier ökologischer Kunst, er verband politische und umweltkritische Themen mit ephemeren Land-Art-Projekten. Sein *Hanging Tree* stand als Metapher für die gefährdete Natur in Zeiten von multiplen Umweltkrisen; der „arbol inversa“ verweist zudem auf die Tarotkarte des „Gehängten“. Im Konzept war vorgesehen, dass der kopfüber hängende Baum alle paar Jahre erneuert werden sollte; heute allerdings baumelt am Tripod nur noch eine Stahlkette.

Abb. 2
Herman Prigann mit seinem neu installierten Werk *Hanging Tree*, 1985
(Fotos: Bettina Secker)

Die inzwischen unvollständige Skulptur, 2025
(Foto: Klaus Pichler/Wien Museum)



Abb. 3

Robert Adrian X: *Picassos Auge*, 1993
(Foto: Ewald Judt, 2016)

Weiterhin präsent im Stadtraum ist die Arbeit *Picassos Auge* des Medienkünstlers Robert Adrian X (1935–2015), die 1993 an der Gebäudefassade des Umspannwerks Handelskai am rechten Donauufer installiert wurde (Abb. 3). Den simplen Umstand nutzend, dass die Donauinsel aufgrund ihrer Dimension immer nur einen beschränkten Blick auf sich zulässt und selbst eigentlich „blind“ ist, wurde das 5,5 mal 2,4 Meter große

Metallpanel, das das grau verpixelte linke Auge von Pablo Picasso zeigt, so positioniert, dass es sich direkt auf die Donauinsel richtet. Dieses wie ein großformatiges Billboard montierte Werk basiert auf 576 grau bemalten Einzelbildern und konnte durch die Vermittlung der Wiener Galeristin Grita Insam (1939–2012) erworben werden.⁶ Die auf einer Amiga-Computeranimation basierende Arbeit verbindet Konsumkritik mit einer transformierten Werbeästhetik. Alles, selbst das Auge von Pablo Picasso, der damals als wohl berühmtester Künstler der westlichen Welt galt, kann in eine bloße Zeichenformation umgewandelt werden.



Abb. 4

Richard Deacon: *Zeitweise*, 1993
(Foto: Thomas Ledl/Wikimedia Commons, 2017)

Der ursprüngliche Standort des letzten von der Stadt Wien kommissionierten Kunstwerks für die Zone um die Donauinsel befand sich nur unweit von Robert Adrian X' kritischem Kommentar nahe der Landestelle der Donaudampfschiffahrtsgesellschaft (DDSG) bei der Reichsbrücke. Lange wurde für Richard Deacons (geb. 1949 in Bangor/Wales) Großskulptur *Zeitweise* ein Standort gesucht, 1993 glaubte man mit der breiten Uferpromenade an der Donau den perfekten Ort dafür gefunden zu haben (Abb. 4). Deacon reflektierte mit dieser begehbaren Skulptur das Verhältnis zwischen Architektur und Skulptur als Pole grund-

legender Formparameter: Öffnung und Schließung, Gravität und Auflösung. In einem Interview spricht der Künstler über eine zeitgleich in Krefeld entstandene vergleichbare Arbeit, in der er sich auch auf den öffentlichen Raum bezog: „The work [...] was an attempt to make an opening in space of a particular sort, to create a potential, and to act as a generator for the space that surrounds it. It's not a sign, it's not a logo, it's not a monument.“⁷ Die geschwungene rostfarbene Monumentalröhre aus Stahl musste jedoch in weiterer Folge dem zunehmenden Platzbedarf für die Erweiterung der Landebrücken für Kreuzfahrtschiffe weichen und wurde kurzerhand auf die Donauinsel übersiedelt, wo sie direkt neben Traubs *Passanten* mehr lieblos als bedacht abgestellt wurde. Zu eng nebeneinandergelegen, behindern sich die beiden Großskulpturen nun gegenseitig und zeigen, wie die Ansprüche an und die Realität von Kunst im öffentlichen Raum auseinanderdriften können.

Neue Zugänge oder Die Liebe zur Insel

Die Beauftragungen für diese vier Arbeiten folgten keinen verbindlichen Kriterien oder einem systematischen Plan für Kunst im öffentlichen Raum,⁸ sondern gingen auf Einzelinitiativen aus der Planungsabteilung zurück und wurden in letzter Instanz vom Bürgermeister in Auftrag gegeben. Sie sind, wenn auch nicht sitespezifisch im engeren Sinn, so doch für den spezifischen Ort ausgewählt und definieren diesen in besonderer Weise.

An die Stelle der offiziell beauftragten Kunstwerke traten ab den 2010er Jahren temporäre performative Arbeiten, in denen der Wiener Donauraum und die Insel selbst in Szene gesetzt und als Bühne für ephemere, kurzlebige Projekte wie Theaterstücke, Filmprojektionen oder Miniausstellungen genutzt werden. Das *Erste Wiener Krandaubel Opening* etwa widmete sich 2023 mit einem Veranstaltungsprogramm rund um eine temporär für Besucher:innen zugängliche Kran-

Abb. 5
Donauwalzerinterpretationen des *Ersten Wiener Krandaubel Opening*, 2023, gefördert von Shift, Grafik und Illustration: Francesca Centonze



daubel den schwimmenden Fischerhütten auf der Donau und deren Bedeutung in der Geschichte der Wiener Arbeiterbewegung (Abb. 5).⁹ Auch zahlreiche semi-dokumentarische oder fiktionale Projekte zum ehemaligen Schwemmgebiet der Donau, zu deren Ökologie oder zum biodiversen Lebensraum entstanden in den letzten Jahren. So spezialisierte sich der Workshop *Hybrid Waters: Donau* der Künstlerinnen Lili Carr und Gabriele Sturm im Sommer 2025 auf die Untersuchung eines sich nach dem Hochwasser 2024 neu formierenden Insel-Biotops, das allerdings aktuell gefährdet ist und zerstört werden soll. In gemeinsamen Spaziergängen und Schwimmausflügen mit den Künstlerinnen wurde dieser neu entstandene Lebensraum erkundet und ein Bewusstsein für die Prozesse eines sich in permanenter Wandlung befindlichen ökologischen Systems geschaffen.¹⁰ Die Donauinsel sei wie ein riesiger Schutzraum, ein entschleunigter Freiraum, aber auch ein Ort der Geborgenheit – ein „Leo“, meint der Künstler Nikolaus Eckhard. „Im Leo sein“ bedeutet im Österreichischen geschützt und in Sicherheit sein, was wohl auch das Gefühl vieler Besucher:innen der Donauinsel trifft. Zusammen mit Christoph Weber hat Eckhard von 2021 bis 2024 das Langzeitforschungsprojekt *Reverse Imagining Vienna* realisiert, das als künstlerische Forschungsarbeit mythologische, archäologische und urbanistische Untersuchungen rund um das historische Donauebiet verknüpft.¹¹ Mit weiteren Beteiligten widmeten sich die Künstler den möglichen „Zukünften“ und Spekulationen über die anthropogene Masse – also die Gesamtmenge des menschengemachten Materials auf der Donauinsel. Was passiert, wenn sie einst überflutet wird? Eckhard beschäftigte sich in seinem Beitrag *Uruk* auch mit dem durch die Regulierung ausbleibenden Geschiebe der Donau, das



Abb. 6
Nikolaus Eckhard und Christoph Weber: Donauziegel aus dem Projekt *Reverse Imagining Vienna*, 2021–2024 (Foto: Christoph Weber)

nicht nur aus manifestem Gesteinsmaterial besteht, sondern auch aus immateriellen, geteilten Geschichten. Er entwickelte eine Palette von gebrannten und mit neuen Insignien versehenen Mauerziegeln und erinnert damit an alte Tauschökonomien, die in diesem Landschaftsraum einst gelebt wurden (Abb. 6).

Das ursprünglich rein technische Hochwasserschutzprojekt Donauinsel ist heute zu einem Refugium für die Bevölkerung Wiens geworden und zu einem sozialen Treffpunkt, der sich im Gegensatz zu den kommerzialisierten und ‚festivalisierten‘ öffentlichen Plätzen der Wiener Innenstadt weitgehend konsumfrei nutzen lässt. Dieser bisweilen utopisch wirkende Freiraum, der sich hier geöffnet hat, wurde im Juni 2025 in der Wiener-Festwochen-



Abb. 7

Performance *Inselliebe*
(Regie: Thomas Verstraeten),
Wiener Festwochen 2025
(Foto: Lynn Van Oijstaeijen)

Produktion *Inselliebe* (Abb. 7) des belgischen Regisseurs Thomas Verstraeten¹² quasi zum Zentrum einer kollektiven Erzählung. Das einem mobilen Tross folgende Publikum wurde an mehrere Stationen mit eigens entwickelten Bühnenbildern geführt, die von den unterschiedlichsten Communitys, die sich hier regelmäßig treffen, bespielt wurden: vietnamesische

Sänger:innen, Turner:innen, Degenfechter:innen, Fischer:innen, Schwimmer:innen, Ruderer und Ruderinnen, Raver:innen. Zusammen ergaben die Szenen, in denen sich die Akteur:innen selbst ‚spielten‘, ein bezauberndes Wimmelbild mit unzähligen Details, ein bewegtes Monument des Momentanen. Spätestens bei Projekten wie diesem wird deutlich, welche Vielfalt und welches Potenzial die Donauinsel als offenes Laboratorium und Freiraum für sowohl künstlerischen als auch nicht künstlerischen Ausdruck birgt.

- 1–Vgl. Michel Foucault: *Andere Räume* (1967), in: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, 5. Aufl., Leipzig 1993.
- 2–Dank an Berthold Ecker (Wien Museum) für wertvolle Auskünfte und für den Hinweis zu Herbert Traubs Publikation *Die Passanten*.
- 3–Wolfgang Hilger: Über die Arbeit Herbert Traubs, in: Harald Gardos (Hg.): „Die Passanten“. Ein Wiener Monument von Herbert Traub oder Kunst im großstädtischen Raum, Wien 1987, S. 128–131, hier 130.
- 4–Herbert Traub, in: „Die Passanten“, S. 141.

- 5–Vgl. <https://hermanprigann.com/hanging-tree/> (12.7.2025).
- 6–Vgl. *Erste Allgemeine Generali-Foundation* (Hg.): *Robert Adria X. Picassos Auge*, Wien 1990.
- 7–Pierre Luigi Tazzi: Interview. In conversation with Richard Deacon, in: Pierre Luigi Tazzi, Jon Thompson, Peter Schejdahl (Hg.): *Richard Deacon*, London 1995, S. 22. Übersetzung (P. Grzonka): „Das Werk [in Krefeld] war ein Versuch, den Raum auf eine bestimmte Art zu öffnen, ein Potenzial zu schaffen und als Generator für den Raum zu wirken, der es umgibt. Es ist kein Zeichen, kein Logo, kein Denkmal.“

- 8–Vgl. Thomas Edlinger, Bettina Leidl (Hg.): *Wem gehört die Stadt? Wien – Kunst im öffentlichen Raum seit 1968*, Wien/Nürnberg 2009.
- 9–Vgl. Natascha Muhić, Francesca Centonze, Christoph Freidhöfer, <https://shift.wien/projekte/erstes-wiener-opening/> (1.9.2025).
- 10–Vgl. <https://hybridwaters.net/neue-donau> (1.9.2025).
- 11–Vgl. Nikolaus Eckhard, Christoph Weber (Hg.): *Reverse Imagining Vienna. Anthropogene Masse und ihre spekulativen Zukünfte*, interdisziplinäres Forschungsprojekt, Wien 2025.
- 12–Vgl. <https://www.festwochen.at/inzelliebe> (1.9.2025).