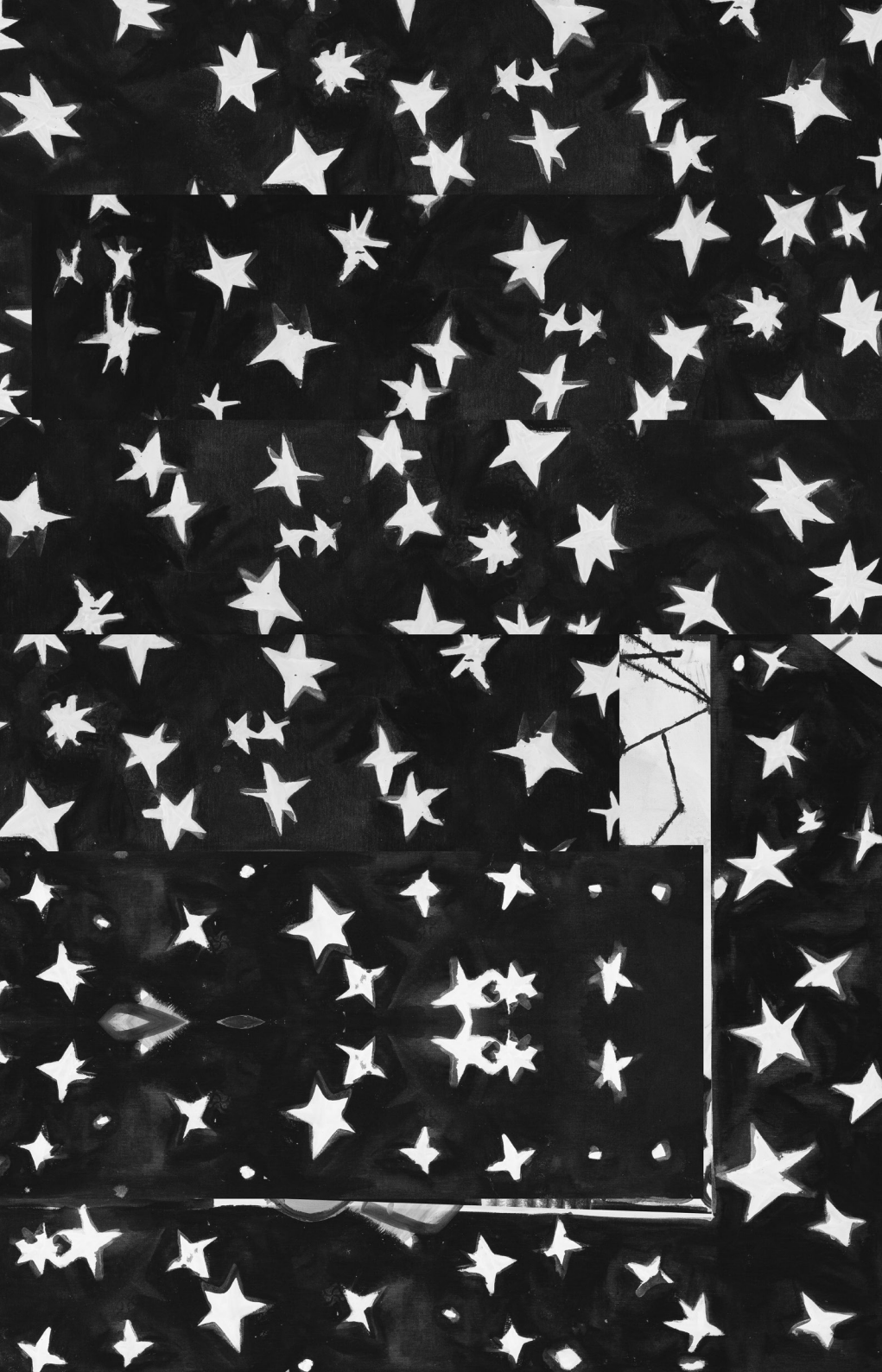




Tobias Pils. Shh

27. September 2025 bis 12. April 2026

Kuratiert von Manuela Ammer

Tobias Pils. Shh

27. September 2025 bis 12. April 2026

Kuratiert von Manuela Ammer

Ausstellungsrundgang
mit Tobias Pils und Manuela Ammer

Atrium

Manuela Ammer: Tobias, noch bevor man die Ausstellung betritt, trifft man im Foyer des Museums auf eine neue Arbeit von dir. Auf dem *Weißten Kubus* des österreichischen Künstlers Heimo Zobernig, der die zwei durch den Lichtschacht getrennten Hälften des Hauses verbindet, ist eine Projektion zu sehen, die sich aus Elementen deiner Malereien zusammensetzt. Wie darf man das verstehen?

Tobias Pils: Die Idee ist, ein bestimmtes Vorgefühl oder eine bestimmte Schwingung herzustellen, ohne zuvor ein Bild gesehen zu haben. Wie ein Nebel oder eine Wolke, die eine bestimmte Temperatur und einen bestimmten Sound kreieren; Sonne, Mond und Sterne. Die erste Projektion zeigt die Montage eines Sternenhimmels, der die Frage aufwirft, was dahinter liegt. Mit der zweiten Projektion blickt man hinter das Firmament und sieht Schlieren, Partikel, etwas Fernes und Nahes zugleich. Die Projektion reagiert auch auf den Kubus selbst, der im Ausstellungskatalog von Ferdinand Schmatz als „Kühlschrank“ beschrieben wird: Mit der „Wolke“ überlagere ich die strenge geometrische Form, um sie aufzulösen. Von Beginn an geht es also um das Verhältnis von Fläche und Raum – und um ein zentrales Thema meiner Arbeit: die Ambivalenz.

Ebene 0

MA: Beim Betreten der Ausstellung eine Einstiegsfrage an dich, Tobias: Kannst du uns etwas über deinen künstlerischen Werdegang erzählen? Du arbeitest heute hauptsächlich als Maler, hast aber auch ein spezielles Verhältnis zur Zeichnung ...

TP: Mein Vater hat an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Josef Mikl studiert und meinen Bruder und mich schon als Kinder mitgenommen. Die Atmosphäre dort hat mich von Anfang an fasziniert. Mit 17 habe ich begonnen, täglich zu zeichnen, und mich dann an der Akademie beworben. Bis 2005 habe ich ausschließlich Zeichnungen angefertigt, zuerst kleine Tuscheblätter und später großformatige Bleistiftzeichnungen. Mitte 30 ist mir das Zeichnungskorsett zu eng geworden, und ich besorgte mir Leinwand und Pinsel. Es dauerte aber einige Jahre, bis ich in der Malerei eine eigene Sprache gefunden hatte.

MA: Die Ausstellung im mumok ist die bislang umfassendste Präsentation deines Werks. Welche Aspekte deiner künstlerischen Praxis werden hier denn zum ersten Mal zusammengeführt? Und wie ist die Ausstellung, die auf zwei großen und einer kleinen Ebene des Museums zu sehen ist, aufgebaut?

TP: Die Ausstellung ist keine Retrospektive, sondern eher eine Vorschau: Wir fokussieren auf die letzten zehn Jahre als Bogen beziehungsweise Bewegung. Die Räume funktionieren so, dass man nie alles auf einmal sieht. Die Blickachsen erzeugen immer wieder neue Bezüge und Dialoge zwischen den Bildern. Auf der Eingangsebene zeigen wir die jüngsten Arbeiten, während auf der Ebene –2 Werke zu sehen sind, die ich zwischen 2014 und 2022 geschaffen habe. Auf der Ebene –2 gibt es auch einen kleineren Raum mit einer großen Wandarbeit, auf deren gegenüberliegenden Seite eine Serie kleiner Bleistiftzeichnungen gehängt ist – eine Art Alphabet.

Und dann gibt es dort noch einen Einblick in meine künstlerischen Anfänge: Zeichnungen, die 1993 gemeinsam mit der österreichischen Literatin Friederike Mayröcker entstanden sind.

MA: Der Titel der Ausstellung ist speziell, auch in seiner Kürze. Kannst du etwas zu dem titelgebenden *Shh* sagen, das ja eigentlich kein Wort ist, sondern ein Laut, der zum Leise-sein auffordert.

TP: Wir haben nach einem Titel gesucht, der etwas Universelles hat. Ein Sound oder Klang, der zum Innehalten und zum Verweilen anregt, aber auch eine Brücke schlägt zwischen Wachsein und Schlaf – ein Moment der Transformation.

MA: Jene, die deine Arbeit schon länger kennen, verbinden sie oft mit einer sehr reduzierten Farbpalette aus Schwarz und Weiß. Betritt man die Eingangsebene des mumok, sieht es hier jedoch eher bunt aus ...

TP: Für mich war Farbe immer anwesend. Anwesenheit durch Abwesenheit. Bei diesen bunteren neuen Bildern habe ich genauso viel oder wenig über Farbe nachgedacht wie bei den schwarz-weißen oder grauen Bildern. Ich habe so lange im Schwarz-Weiß-Spektrum gearbeitet, weil ich aus der Zeichnung komme und diese Limitierung auch als Freiheit empfunden habe. Es hat sich immer wieder eine neue Tür aufgetan. Die Farbe ist mir eigentlich durch einen Unfall passiert. Ich habe falsche Tuben gekauft – ein Blau statt einem Grau. Die Farbe hat sich also eingeschlichen, wie etwas, das von innen kommt. Bice Curiger hat dafür im Katalog ein sehr schönes Bild gefunden: das Erröten der Haut.

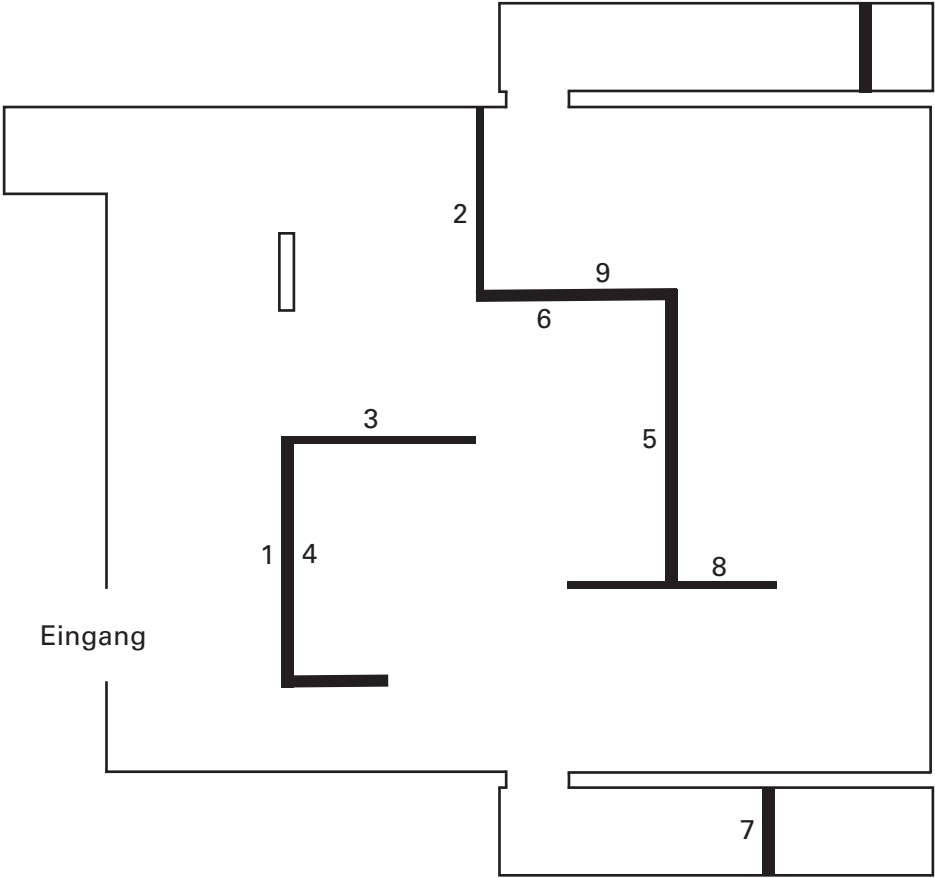
- 1 MA: Das erste Bild der Ausstellung, das man schon von außen durch die Glasscheibe sieht, trägt den Titel *Blindensturz* und ist letztes Jahr entstanden. Damit beziehst du dich auf ein sehr bekanntes Vorbild des niederländischen Künstlers Pieter Bruegel der Ältere, der 1568 eine Gruppe von sechs blinden Bettlern gemalt hat. Warum hat dich dieses Motiv interessiert? Nimmst du öfters Bezug auf kunsthistorische Vorbilder?

TP: Der *Blindensturz* ist eine Ausnahme, wenngleich man sich beim Malen immer in einem *shared space* mit anderen Malerinnen und Malern befindet. Dieses Bild allerdings ist ein Schlüsselbild für mich, das mich seit meiner Kindheit begleitet. Wir hatten zu Hause ein Buch über Bruegel, das sich mein Bruder und ich stundenlang angeschaut haben. Dieses Bild hat sich eingeprägt, und ich hatte Lust, es zu malen. Wie fühlt es sich an, dieses Bild zu malen? Das hat mich interessiert – und wenn, dann groß! Beim Malen wurde mir klar, dass es eher ein Nachhall als ein Nachbild sein sollte, und ich beließ das Bild im Anfangsstadium. Dass die Leinwand weitgehend leer ist, dass also der ganze Hintergrund – die Landschaft, die Kirche, der Fluss – fehlt, ergab auch inhaltlich Sinn. Blinde können das ja nicht sehen. Das Bild vermittelt also eher ein Gefühl: Wie ist es, wenn man von jemandem berührt oder gehalten wird, oder wenn jemand fällt? Wie überträgt sich Energie von einer Person auf die nächste?

MA: Ich erlaube mir noch eine Bemerkung zu dem Bild, weil hier etwas zum Thema wird, was in vielen deiner Arbeiten eine Rolle spielt. Dieses Verhältnis, das du angesprochen hast, zwischen Auge und Hand ist eines, das für die Malerei grundsätzlich wichtig ist. Es verweist auch auf so etwas wie „innere Bilder“, auch wenn das kitschig klingt.

TP: Jede und jeder von uns hat Erinnerungen, wir alle träumen. Das heißt, es gibt Bilder, die aus dem Inneren kommen, ohne dass man das als „Innerlichkeit“ definieren muss.

Ebene 0



2 MA: Ganz in der Nähe des *Blindensturzes* hängt ein Triptychon, also eine dreiteilige Malerei, die du *Happy Days* nennst. Sie zeigt Körper, die sich einander zuwenden oder voneinander abwenden. Eine Frau mit langen Haaren erscheint darin mehrmals, ebenso wie in den zeitgleich entstandenen Malereien mit dem Titel *Us*. Was hat dich bei diesen Bildern beschäftigt?

TP: Bei diesem Triptychon geht es darum, wie wir Menschen mit dem inneren und äußeren Wahnsinn zurechtkommen – eine Groteske im Sinne von Samuel Beckett, auf dessen Theaterstück sich auch der Titel bezieht. Es geht also um einen psychischen Zustand, der auch auf den Hintergrund ausstrahlt, ein Flirren oder Flimmern.

MA: Du meinst die Art und Weise, wie du die Hintergründe bearbeitet hast, mit Tupfern und Wischern ... Warum verwendest du eigentlich die Form des Triptychons?

TP: Weil man inhaltlich und formal in größeren Bögen denken und ein Werk in mehrere Sequenzen aufteilen kann. Bei mir ergibt das erste Bild immer das zweite, und die beiden zusammen das dritte. Daraus resultiert eine fixe Anordnung.

MA: Es gibt aber auch andere Bildzyklen von dir, wo die Reihenfolge variabel ist – bei den Triptychen ist sie festgelegt.

TP: Ja, aber es gibt kein zentrales – im Sinne von wichtigstes – Bild, wie es bei klassischen Triptychen der Fall ist. Bei mir sind alle Bilder gleichwertig. Trotzdem gibt es im letzten Bild immer so etwas wie eine Auflösung oder auch Erlösung. Hier ist es die Frauenfigur, die sich ihr Haar wäscht, während eine Miniversion von ihr zärtlich ihren Fuß berührt, als würde man mit sich selbst Frieden schließen.

MA: Viele deiner Bilder – das Triptychon zählt dazu – entstehen in Gruppen, die du auch „Familien“ nennst, was speziell ist. Normalerweise würde man bei Bildern von einer Gruppe, einer Serie oder einer Reihe sprechen. Warum verwendest du in Zusammenhang mit deinen Bildern den Begriff der „Familie“?

TP: Ich habe den Begriff der „Serie“ für meine Arbeit nie als richtig erachtet, weil ich immer von einem Bild zum nächsten gehe und jedes Bild als Individuum sehe – vergleichbar einer Person. Über einen bestimmten Zeitraum entsteht eine Gruppe von Bildern, die zusammengehören, obwohl sie unterschiedlich sind. So wie eine Familie, in der es Väter, Geschwister, vielleicht sogar Zwillinge gibt. Natürlich geht es mir dabei nicht um einen traditionellen Familienbegriff, sondern um die Idee der Zugehörigkeit.

MA: Der komische Onkel und die schräge Tante ...

TP: Und das Baby. Aber irgendwann gibt es dann das Bild, das nicht mehr zu dieser Familie gehört. Dann beginnt etwas Neues.

- 3 MA: Unweit von *Happy Days* hängt ein Bild mit dem Titel *Me*. Es zeigt eine kindliche Figur mit einem Mondgesicht, das uns später in der Ausstellung noch einmal begegnen wird. Diese Figur hat die Augen geschlossen und scheint etwas zu imaginieren oder zu träumen – vielleicht die anderen Figuren, mit denen sie die Bildfläche teilt. Ist dieses „Me“ eine kindliche Version von Tobias Pils?

TP: Ja, eine kindliche Version von mir. Die Augen schließen und dem „kleinen Tobi“ begegnen. Quasi ein Entflechtungsproblem. Aber auch ein Innehalten, um seine Grundenergie zu spüren. Um einen Kontakt zu sich selbst herzustellen. Es gibt noch ein zweites Selbstporträt in der Ausstellung, auf Ebene –2. Da hält eine größere Figur eine kleine in Händen, ähnlich wie das kleine Echo, das die Frau an der Ferse fasst.

- 4 MA: Im selben Jahr wie *Happy Days* sind auch Bilder entstanden, die eine ganz andere Stimmung vermitteln. Die Körper, die dort zu sehen sind, füllen die weißen Bildflächen kaum aus. Sie wirken ausgemergelt, tragen Prothesen, die Knochen liegen frei. Wenn man genau hinschaut, erkennt man Anspielungen auf eine manuelle Behandlung, die ziemlich schmerzhaft zu sein scheint ...

TP: Diese Bilder sind vor dem Triptychon und den *Us*-Bildern entstanden. Ich hatte im Herbst 2022 einen Fahrradunfall, bei dem ich mir die rechte Schulter gebrochen habe. Über Monate konnte ich meinen rechten Arm kaum bewegen und damit auch nicht malen. Irgendwann ist mir das zu blöd geworden und ich habe versucht, aus dieser Limitierung etwas zu machen. So sind diese minimalistischen Bilder entstanden, mit einem eingeschränkten Bewegungsradius. Weil mir mein eigener Körper fremd geworden war, wollte ich auch etwas in die Bilder reinbringen, das von mir sehr weit weg ist. Deshalb webte ich in die Kompositionen Elemente aus japanischen *Shunga* ein; das sind pornografische Holzschnitte. Daher kommt der Titel *Sh*. Es geht um Verletzlichkeit und Ausgeliefertsein.

- 5 MA: Nach all diesen Körperbildern beginnst du im Vorjahr mit einer Gruppe von Bildern, die du *Geist* betitelst und in der die Farbe Grün dominiert. In diesen Bildern taucht wiederholt eine Art Gespenst mit einer Kerze auf, das sich in unterschiedliche Kompositionen einzuschleichen scheint. Einmal kommt es von rechts und kreuzt die liegende Silhouette eines Kopfes, ein andermal kämpft es mit einer Figur aus dem *Blindensturz*, und in dem kleinsten Bild der Gruppe sieht man es als weißes Schema von oben kopfüber ins Bild ragen. Was war deine Idee bei diesen *Geist*-Bildern?

TP: Das hat sich organisch ergeben, weil der Körper auch einen Geist braucht. Malerisch bedeutet das eine Auflösung. Und anders als der Körper ist ein Geist nicht an die Schwerkraft gebunden – er kann von überall kommen; Verschiebungen im Körperplan.

6 MA: Das letzte *Geist*-Bild, in dem Rosa- und Gelbtöne das Grün ablösen, ist ein Übergangsbild, oder? Da gibt es zwar auch zwei geisterhafte Gestalten, die sich aneinanderklammern, aber sie treten in Konkurrenz zu einer Reihe von Kerzen, von denen manche brennen und andere ausgelöscht sind. Und dann gibt es noch einen seltsamen Moment in der linken oberen Ecke: ein skizzenhaftes Fenster, in dem ein gepunktetes Gefäß zu sehen ist ...

TP: Das Bild ist ein Übergangsbild. Um die Erzählung zu unterlaufen, setzte ich in das Fenster einen Krug, den ich mit Punkten versah, und plötzlich war es ein Bierkrug. Dadurch hat sich ein Raum zu den Stilleben geöffnet.

7 MA: In den Stilleben taucht das gepunktete Gefäß tatsächlich wieder auf, dieses Mal aber nicht als Bildzitat, sondern im Zentrum. Das erste Stilleben, das du gemalt hast, trägt den Titel *Hmm* und wird gesondert in einem Seitenkabinett gezeigt. Darauf sind auf einem weiß gedeckten Tisch Kerzen zu sehen, der gepunktete Krug, welche Rosen und zwei Sektgläser, von denen eines umgekippt ist und beinahe aus dem Bild fällt. Eigentlich eine sehr klassische Komposition ...

TP: Mich hat nicht das Klassische, sondern das Genrehafte interessiert. Dass es eben nichts Besonderes ist, sondern etwas, das schon tausende Male gemacht wurde. Darin liegt eine Form von Wahrheit. In meinem Fall gibt es dieses Ikea-Glas, eine vertrocknete Rose, die mein Vater einmal zurückgelassen hat, und diese Kerzen, die ich im Atelier habe. Banale Dinge, die von mir übrigbleiben. Aber in dieser Banalität, in dieser Einfachheit steckt gleichzeitig alles drin. Tausendmal gesehen, tausendmal gemacht, aber mein Bild ist trotzdem etwas Neues.

- 8 MA: Dann folgen aber Arbeiten, die sich deutlich entfernen
9 von einem generischen Stillleben. Es gibt dieses eine Bild,
in dem eine Kerze und ein Glas monumentale Ausmaße
annehmen, und von rechts ragt – total absurd – ein Bein ins
Bild. In einem anderen, das an das letzte *Geist*-Bild erinnert,
wird aus einer Kerze eine Figur, deren Bein wiederum in
dem gepunkteten Gefäß steckt. Diese Stillleben sind so gar
nicht „still“, eigentlich ist alles in Bewegung ...

TP: Naja, ich wollte mir das Problem näher anschauen – vor
allem das Verhältnis von Bewegung und Stillstand. Deshalb
bin ich an die Kerze und das Glas buchstäblich nah rangan-
gen. Die Dinge werden quasi zu Körpern, deshalb auch das
Bein, das reingeht. Was dieses große, relativ bunte Stillleben
betrifft, das *Wrong* heißt: Da kommen zwei Ebenen zusam-
men, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, in dieser
„Anti-Logik“ aber einiges erklären. Eine Art LSD-Rausch, der
zu tiefen Erkenntnissen führt.

Ebene – 2a

- 10 MA: Das erste Bild dieser Ebene zielt auch das Cover des
Buches zur Ausstellung. Es heißt *Untitled (Mädchen)* und
ist 2015 entstanden. Irgendwie ist es ein absurdes Bild, weil
es eine Strichfigur in riesigen Dimensionen zeigt, also etwas
Beiläufiges, Unwichtiges monumentalisiert. Darüber hinaus
wächst der Figur ein Fuß aus dem Kopf, und sie trägt eine
leere weiße Fläche vor sich her. Was ging dir bei dieser Figur
durch den Kopf? Warum bekommt sie hier so eine
Bedeutung?

TP: Was mir genau durch den Kopf ging, daran kann ich
mich nicht mehr erinnern. Sie ist für mich eine Art Bretterfi-
gur, als würde man Holzbretter nehmen und daraus eine Figur
bauen. Um der Figur Leben einzuhauchen, habe ich ihr einen
Fuß aus dem Kopf wachsen lassen. Der ist anders gemalt als

die Beine der Figur, die erinnern eher an eine Hampelfrau. Im Mühl- und Waldviertel, wo ich aufgewachsen bin, gibt es Christus- und Heiligenfiguren, die aus Blech und ganz flach sind, das hat mich auch interessiert. *Untitled (Mädchen)* könnte ja auch eine Kreuzigung sein. Ein anderes Bild von mir heißt *Jesus is a Woman* ... Letztlich ist das Bild ein Prototyp, so wie ein Kleiderständer, der alle Bilder, die davor kamen, und alle Bilder, die danach gemalt wurden, tragen kann – wie ein Skelett oder Knochengerüst.

MA: An dem Bild sieht man auch gut, dass du deine Male-
reien über viele Jahre nicht an der Staffelei, sondern auf dem
Boden gemalt hast. Die schwarze Acrylfarbe, die du für
Untitled (Mädchen) verwendet hast, war ganz dünnflüssig
und hätte Rinnsuren verursacht, wenn das Bild aufgestellt
gewesen wäre. Stattdessen sieht man aber an mehreren
Stellen dunkle Pfützen, wo die Farbe im Stoff der Leinwand
versickert ist. Wie kam es dazu, dass du deine Bilder auf dem
Boden gemalt hast?

TP: Damals waren meine Bilder recht groß, und ich wollte
distanzloser mit ihnen umgehen. Ich wollte total verbunden
sein, körperlich verbunden, vom Kopf durch meinen Körper
bis zu den Füßen. Wenn man so große Bilder auf dem Boden
malt, dann geht man ja auch darauf herum. Man sieht dabei
nicht wirklich, was man macht, man muss das spüren. Jegli-
che Distanz geht verloren. Will man sehen, was man gemacht
hat, muss man auf eine Leiter steigen.

MA: Du bist dann beim Malen eigentlich auf allen Vieren ...

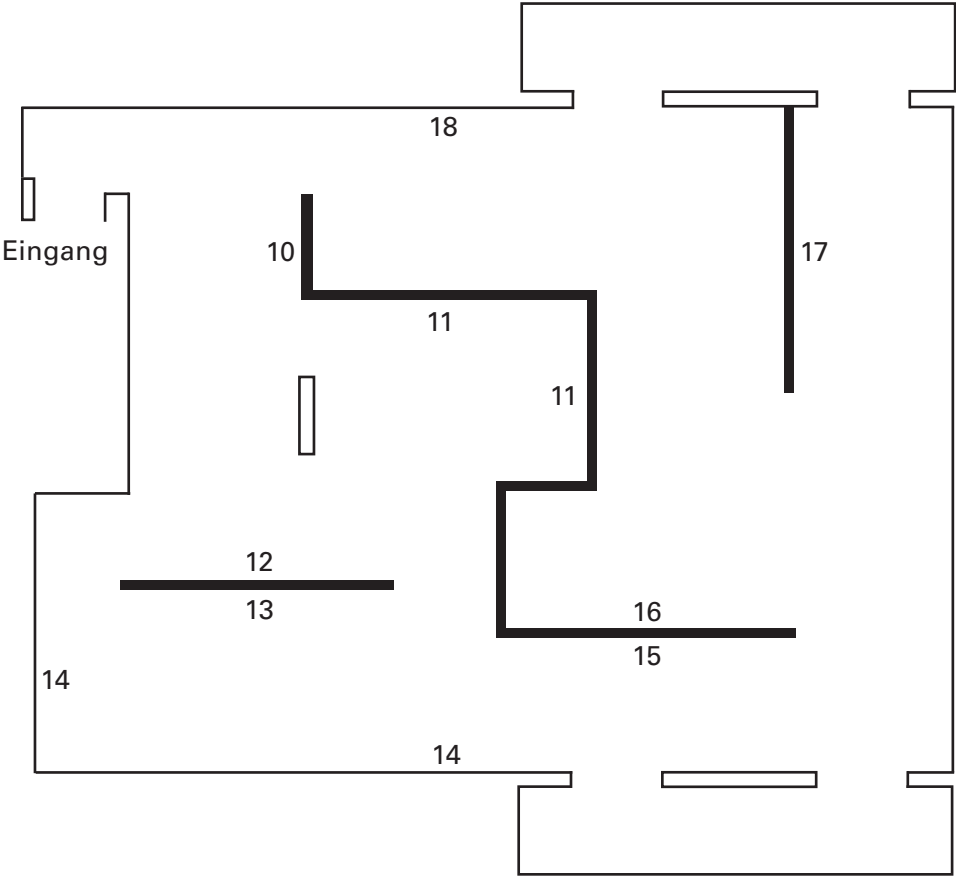
TP: Ja, auf allen Vieren, man sieht gelegentlich auch Fuß-
spuren. Und die Farbe trocknet anders auf; man kann sehr
flüssig arbeiten, es entstehen Rinnsale, Bäche und Tümpel,
das schaut anders aus als an der Staffelei.

11 MA: Nähern wir uns dem Thema Raum: Nicht lange nach *Untitled (Mädchen)* hast du einige Monate in Marfa, Texas, verbracht. Dort ist eine Gruppe von Bildern und Zeichnungen entstanden, die für dich sehr wichtig ist und mit der flachen, weitläufigen Landschaft zu tun hat. Kannst du uns etwas zu diesen Bildern sagen, insbesondere wie sie von der Umgebung, in der sie entstanden sind, beeinflusst wurden?

TP: Die Architektur und Landschaft in Marfa unterscheiden sich dramatisch von der Landschaft und Architektur, mit der ich aufgewachsen bin. Mir ist in Marfa alles im positiven Sinne zweidimensional vorgekommen. Diese Leere, diese Flächigkeit, aber auch eine Fülle im Nichts. Man glaubt, hier sei Wüste, und dann gibt es Gräser, eine Vielfalt im Braun. Ich hatte dort eigentlich gar nicht vor zu malen, dann aber bemerkt, dass ich dort etwas malen kann, was ich nirgendwo sonst malen könnte. Ich habe mit sehr wenig, stark verdünnter Acrylfarbe zehn Bilder gemalt, die diese Flachheit, die dort typische „Adobe“-Architektur aus Lehm und die Wüstenatmosphäre einfangen. Hier haben sich zum ersten Mal eindeutige Figuren herauskristallisiert: Gesichter, Augen, Körperteile – Personifikationen eines Ortes.

12 MA: Teil der Ausstellung ist auch eine neue Wandmalerei
13 von dir, die wir uns später gemeinsam anschauen werden. Aber das Interesse am Verhältnis von Malerei und Wand beziehungsweise Malerei und Raum lässt sich auch an früheren Werken festmachen, zum Beispiel am *Bonner Raum* von 2017 oder an *Seven Days* von 2018, die hier Rücken an Rücken an einer extra dafür gebauten Wand gezeigt werden. Diese mehrteiligen Arbeiten haben fast etwas Skulpturales oder Architektonisches – das sind nicht einfach Bilder an der Wand.

Ebene – 2a



TP: Der *Bonner Raum* war eine Auftragsarbeit für das Kunstmuseum Bonn. Ich wollte den mir zugewiesenen Raum einkleiden, und zwar mit einem architektonischen Baum-motiv. So sind vier monumentale Bilder entstanden, die auf den ersten Blick gleich aussehen, aber wenn man genauer hinschaut, tun sich Differenzen auf. Wie das auch bei vier echten Bäumen wäre, die nebeneinander gepflanzt wurden: Sie sind wahrscheinlich ungefähr gleich hoch, aber jede Astgabelung ist etwas unterschiedlich. Beim *Bonner Raum* geht es nicht um die große Komposition, sondern ums Detail.

MA: Und bei *Seven Days*, was hat dich da beschäftigt?

TP: Bei *Seven Days* war die Idee, dass eine Figur mit einem *Passtück* von Franz West spielt und dadurch mutiert. Das „Passtück“ verschwindet bald wieder, während die Figur weitermutiert und sich auch in mehrere Persönlichkeiten aufspaltet. Letztendlich sind es sieben Bilder geworden. Der Gedanke ist: Wie bewegt man sich durch eine Woche? Es gibt aber kein Montags- oder Dienstagsbild ...

MA: Das wäre also eine der Arbeiten, wo die Reihenfolge – anders als bei den Triptychen – offen ist. Ich muss bei *Seven Days* aber auch an eine Schöpfungsgeschichte denken ...

TP: Das ist aber eher ein Zufall.

MA: Das ist aber ein signifikanter Zufall, würde ich sagen.

TP: Damit spiele ich natürlich.

MA: Selbst wenn man den Titel beiseitelässt, haben die Darstellungen etwas von totemistischen Skulpturen oder ursprünglichen Lebensformen, die Menschliches, Tierisches und Pflanzliches in sich vereinen. Man muss den christlichen Schöpfungsmythos gar nicht bemühen. Das leisten die Bilder auch so. Aber lass uns noch einmal auf das „Passtück“, das du kurz erwähnt hast, zurückkommen. Diese *Passtücke*

von Franz West sind tragbare Skulpturen aus Gips und Papiermaché, die wie Prothesen oder Körpererweiterungen funktionieren. Und bei dir eben diese weißen geometrischen Formen ...

TP: Mich hat interessiert, das Gefühl eines Urzustandes zu imaginieren – ein „Wie es hätte sein können“. Zugleich wollte ich das aber auch in die Gegenwart bringen, und zwar nicht als esoterisches Gefühl, sondern in die Künstlichkeit und Kunst. Das „Passstück“ verankert die Bilder in der Gegenwartskunst, im Hier und Jetzt. Manchmal sind das aber auch nur kleine Tricks, wie Eintrittskarten ins Bild, die sich dann verlieren. Die brauche ich, um das Ganze überhaupt anzufangen.

- 14 MA: In den *Night on Earth*-Bildern gibt es dann tatsächlich einen kosmologischen Zusammenhang. Da sind die Figuren aus *Seven Days* von Sonnen, Monden und Sternen umgeben, sie scheinen den Himmel und seine Gestirne zu tragen. Das Bild des Universums kommt einem in den Sinn – wo bewegst du dich da hin?

TP: Die Bilder haben mit dem Unfassbaren des Nachthimmels zu tun, diesem Zelt, unter dem wir als Kreaturen leben, aber auch mit den Theorien, die es dazu gibt. Das ist in der Projektion schon angedeutet, aber hier ist es klarer definiert. Theorien von der Unendlichkeit und Vorstellungen von den Atlanten, die etwas tragen, denen aber die Köpfe abgeschlagen sind, darunter wurmartige Menschen. Man steht dem aber als Betrachter*in gegenüber, bleibt außen. Bei den *Sleepers* ist das anders.

- 15 MA: Mit den *Sleepers* sprichst du eine Gruppe von Bildern an, die einige Jahre später entstanden sind, in denen aber die Motive des Sternenhimmels und des Kosmos wieder auftauchen.

TP: Das sind auch Nachtszenen, aber man ist nicht distanziert, sondern selbst involviert, in einem schlafenden Zustand. In einem der Bilder liegen mehrere Schlafende übereinander, und der Mond ist nicht nur ein Symbol, sondern so nah, dass man seine Krater zählen kann. Schlafen ist auch eine Form von Ausgeliefertsein, aber mir geht es mehr um die Verbindung mit sich selbst oder mit einem Gegenüber, das man berührt. Das können Kinder sein oder Partner*innen oder auch ein Tier. In den Bildern sind es manchmal Pferde, aber es können auch Äpfel sein, die riesengroß sind im Traum und Reiter und Pferd einquetschen.

- 16 MA: Von den *Sleepers* ausgehend, eine Beobachtung, die auf viele deiner Bilder zutrifft. Es gibt ein Repertoire von Figuren, die fast cartoonhaft anmuten und immer wieder auftauchen. Ich habe den Eindruck, dass diese Figuren für bestimmte Zustände stehen, etwas Spezifisches in die Bilder einbringen: das Pferd, das trägt, der Vogel, der Geräusche macht. Das beginnt eigentlich mit der „Marfa“-Serie, und du spinnst das dann mit zum Teil sehr sprechenden Titeln weiter: *Knilche* oder *Wiener Vögel*, wie aus der Commedia dell'arte. Diese Charaktere haben etwas Komisches an sich, und wie Slapstick-Figuren können sie Dinge tun, die in der realen Welt unmöglich sind.

TP: Ich mag ja keine lustige Kunst, aber diese Knilche geben mir eine Art Freiheit, um ein bisschen aus dieser Ernsthaftigkeit herauszutreten, die ja auch beengend ist. Sie ermöglichen mir eine Distanz zu mir selbst, bringen etwas Luft rein, und aus dieser Distanz kann ich mich dann kritischer betrachten. Wie du sagst, gibt es einen Cast von Figuren: In *Birdylove* geht es zum Beispiel um meinen Sohn Thelonious, der mit zweitem Namen Birdy heißt, aber auch um den „Vogel“, der in Wien ein komischer Kauz, eine seltsame Person ist – etwas Lokales, wie eine Praterfigur.

- 17 MA: Eine Wiener Praterfigur passt gut! Einer dieser Vögel sitzt tatsächlich an einer sehr exponierten Stelle in der

Ausstellung, nämlich über dem Zugang zu einem Seitenkabinett. Ein – hoffentlich guter – Witz in der Hängung, weil der Vogel in der Nähe eines „Waldes“ sitzt, also einer Gruppe von Bildern, die allesamt mit Apfelbäumen zu tun haben. In diesen Bildern sieht man, teils versteckt, Liebespaare, was natürlich sofort an Adam und Eva denken lässt und das Paradies. Aber eigentlich ist vor allem interessant, was du formal mit der Idee des Baums machst und mit den Äpfeln, diesen Rundformen, die sich stapeln, die hängen oder fallen.

TP: Die Idee des Vogels ist, dass er über die ganze Ausstellung wacht und herumfliegt, aber er bleibt trotzdem in der Nähe der Bäume, weil er sich dort am sichersten fühlt. Der Apfelbaum ist die Baumsorte, die mir am nächsten ist, noch aus meiner Kindheit. Und dann kommt noch die kunsthistorische Ebene mit den Adam-und-Eva-Bildern hinzu. Die meisten dieser Apfelbaumbilder heißen ja *Lovers*, also ein Liebespaar unter einem Apfelbaum. Aber eigentlich geht es um die Bäume, in die sich die Liebespaare richtig eingeschrieben haben, wie tätowiert oder eingeritzt. Die sind so gemalt, als würden sie aus der Rinde herauskommen, und auch der Liebesakt ist statisch, wie der Baum. Am meisten Bewegung gibt es wahrscheinlich bei den Äpfeln, die runterfallen oder bereits runtergefallen sind.

MA: Diese Bilder gehören ja eigentlich nicht zusammen wie etwa der *Bonner Raum* oder *Seven Days*. Die haben wir uns von unterschiedlichen Quellen ausgeliehen.

TP: Ja, wir haben mehr oder weniger ein Werk daraus gemacht und diesen Apfelwald in den Raum gesetzt – und zwar eine bäuerliche Version. Wenn man das beispielsweise mit *Adam und Eva* von Lucas Cranach dem Älteren vergleicht, ist das richtig bäuerlich gemalt.

MA: Echte Bauernmalerei.

TP: Und gegenüber vom Apfelwald hängt ein einzelnes Baumbild, das aber einen anderen Zweck erfüllt. Bei der Baumreihe hat man das Gefühl, die ist im Raum, während das kleine Bild eher wie ein Fenster funktioniert. Man schaut aus dem Raum hinaus und sieht in der Entfernung noch einmal eine ähnliche Szene: einmal von außen nach innen und einmal von innen nach außen.

- 18 MA: Vielleicht abschließend auf dieser Ebene eine Frage zu den *Redeemers* von 2021. Davon gibt es mehrere, wir haben für die Ausstellung das letzte Bild ausgewählt. Die *Redeemers* sind speziell, finde ich, weil du in den Bildern eine Figur erfindest, eine weibliche Erlösergestalt. In den anderen Bildern der Gruppe reitet sie frontal auf die Betrachter*innen zu oder balanciert zum Beispiel auf Äpfeln, aber sie hat immer planetarische Dimensionen mit einem winzigen Kopf und kleinen Armen und Beinen. Unser Bild hat einmal mehr einen Kreuzigungsbezug, weil die Figur mit Stigmata gezeichnet ist und einen Totenschädel zum Kopf hat.

TP: Ich wollte Bilder schaffen, die man sofort physisch lesen kann, deshalb diese „Germteig-Figur“. Die Idee war die einer Erlöserin, wobei ich glaube, dass man sich ohnehin nur selbst erlösen kann. Die traditionelle Erlöserfigur ist ja ein dünnes Männlein, ein Gerippe, und ich dachte, ich gendere das und erfinde eine runde Frau, eine Hülle, die man sich überstülpen kann, um sich selbst zu erlösen. Diese Erlöserin hat einen Weltenbauch, diesen „Germteig-Kugelbauch“, und kommt immer auf die Betrachter*innen zu, umarmt sie. Es gibt mehrere und jede hat eine andere Aufgabe ...

MA: ... in unserem Fall den Tod.

TP: Ja, aber kriegt sie nicht auch ein Kind?

Ebene – 2b

19 MA: Lass uns einen Blick in den kleineren Raum auf Ebene –2 werfen, der noch einmal eine ganz andere Tür öffnet. Da ist ein extra für diesen Raum konzipiertes Wandbild zu sehen. Du hast im Laufe deiner Karriere schon mehrere Wandmalereien realisiert beziehungsweise Malereien für bestimmte Orte. Hier taucht auch das Mondgesicht wieder auf, über das wir auf der Eingangsebene kurz gesprochen haben; als Bronzeguss. Wie ist dieses Gesicht Teil des Wandbilds geworden?

TP: Das Wandbild soll ein Echo der ganzen Ausstellung sein. Echo, kann man das sagen?

MA: Ein Widerhall.

TP: Ein Widerhall, genau. Eine überdimensionierte Zeichnung, die mit der Figur aus *Untitled (Mädchen)* zu tun hat. Und in diese Komposition integriere ich die vier Bronzeköpfe, die du angesprochen hast. Diese Bronzen sind Abgüsse von einem Sonnenkopf, den ich mit 12 oder 13 Jahren für ein Tor auf dem Bauernhof meiner Eltern geschnitzt habe. Er ist nie montiert worden und begleitet mich seither. Ich habe dann beschlossen, einen Abguss davon zu machen, um den Kopf in eine neue Dimension oder vielleicht auch in die Gegenwart zu bringen. Ich habe dann bemerkt, dass dieser Kopf dem Selbstporträt sehr ähnlich ist.

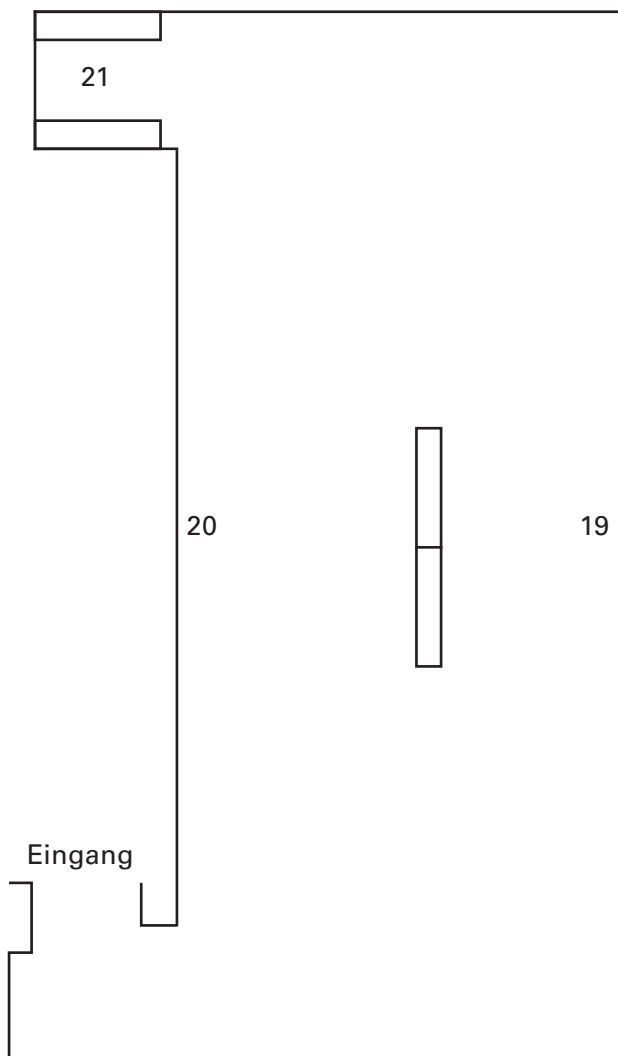
MA: War das unbeabsichtigt?

TP: Total unbeabsichtigt. Da ist der „kleine Tobi“ durchgekommen.

20 MA: Gegenüber der Wandmalerei hängen 39 kleine Bleistiftzeichnungen. Sie sind zwischen 2020 und 2022 entstanden, als du den Wechsel vom Boden an die Staffelei vollzogen hast. Die Zeichnungen sind so etwas wie ein roter Faden, der diesen Prozess begleitet. In der Ausstellung nennst du sie *Alphabet*, was ihnen einen programmatischen Charakter verleiht.

TP: Eigentlich sind es Einzelblätter, aber für diese Ausstellung sehe ich sie als *eine* Arbeit. Unser Alphabet, ein unendliches Alphabet. Die habe ich nicht im Atelier angefertigt, sondern auf Reisen oder zu Hause, wenn die Kinder bereits geschlafen haben. Die Limitierung von einem Bleistift und einem kleinen Blatt Papier und in dieser Beschränkung eine unendliche Fülle an Möglichkeiten. In diesen 39 Zeichnungen kommt eigentlich alles vor, von Rehen bis Äpfeln bis ...
Zugleich waren das Skizzen, Entwürfe, Pläne für etwas Neues, für neue Bilder, die parallel entstanden, an der Staffelei. Der wesentliche Unterschied liegt in der Distanz zum Bild, und dabei haben die Zeichnungen geholfen. Ein Bild zu planen ist etwas sehr anderes als am Boden zu arbeiten, nah dran zu sein. Am Boden führte eins zum anderen, wie bei den „Passstücken“, da war die Intuition stärker – der Entwurf war zugleich das fertige Bild. Hier ging es eher um die Transformation der Zeichnung, des Plans, des Konzepts: Wie übersetze ich das, und was passiert im Prozess? Manches ließ sich eins zu eins übersetzen, und anderes hat überhaupt nicht funktioniert. Die Tuschezeichnungen in den Seitenkabinetten des großen Raums funktionieren ganz anders. Das sind Meditationen über fertige Bilder: Wie fühlt es sich an, quasi mit geschlossenen Augen einem Problem, das man schon gelöst hat, nachzuspüren? Nicht zu denken, sondern zu fühlen. Blindzeichnungen, nicht buchstäblich, aber von der Intention her. Das ist der große Unterschied zwischen den Bleistiftzeichnungen und den Tuschearbeiten.

Ebene – 2b



21 MA: Lass uns mit der frühesten Arbeit der Ausstellung unser Gespräch beenden. Das führt uns jetzt tatsächlich weit in die Vergangenheit zurück, in eine Phase, die die Ausstellung gar nicht abdeckt. Sie ist auch ein Verweis darauf, dass du immer wieder mit anderen Leuten zusammengearbeitet hast. In diesem Fall ist es die 2021 verstorbene österreichische Lyrikerin Friederike Mayröcker, mit der du in den 1990er-Jahren in einem intensiven Austausch gestanden hast. Wir zeigen hier eine Reihe von Papierarbeiten, in denen Text und Zeichnung aufeinandertreffen und die ihr gemeinsam geschaffen habt. Vielleicht magst du dich mit dieser frühesten Arbeit an einem Schlusskommentar versuchen ...

TP: Ich finde es schön, dass diese Arbeiten in der Ausstellung sind, weil ich Malerei ja auch als eine eigene Sprache sehe. Und in diesem Fall habe ich mit jemandem zusammengearbeitet, die buchstäblich mit der Sprache, mit einer geschriebenen Sprache, arbeitet. Die sich hier aber der Zeichnung bedient in einer Mischform aus Text und Bild. Ich habe mit Friederike Mayröcker ein Buch gestaltet, und diese Doppelblätter waren eigentlich als Sonderedition gedacht, die wir dem Buch beilegen wollten. Die Idee war: Ich schicke Friederike eine Seite, und sie antwortet auf der anderen – oder umgekehrt. Als die Zeichnungen fertig waren, dachten wir, die geben wir sicher nicht für die Sonderedition her, sondern machen ein eigenes Buch draus, das aber nie realisiert wurde. Die Zeichnungen werden hier zum ersten Mal gezeigt. Der Titel des Buches wäre *Kopfland* gewesen.

MA: *Kopfland* ist ein schönes Wort, um unser Gespräch zu beenden. Lassen wir das mal so stehen.

TP: Amen.

Impressum

mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Museumsplatz 1 1070 Wien
www.mumok.at
Generaldirektorin: Karola Kraus
Wirtschaftliche Geschäftsführung: Cornelia Lamprechter

Ausstellung

Tobias Pils. Shh

27. September 2025 – 12. April 2026

Kuratorin: Manuela Ammer

Ausstellungsorganisation: Natascha Boojar-Castanien,
Chiara Juchem

Ausstellungsarchitektur: Eva Herunter und Daniela Mehlich

Ausstellungsaufbau: Tina Fabijanec (Leitung),

Wolfgang Moser, Gregor Neuwirth, Andreas Petz, Helmut
Raidl, Sylwester Syndoman, mit must. museum standards

Restauratorische Betreuung: Maria Berger-Pachovsky,
Melanie Nief

Marketing: Martina Kuso (Leitung), Raphael Heiser,
Theresa Legerer, Malina Schartmüller

Presse: Katharina Murschetz (Leitung), Katharina Kober
Fundraising und Sponsoring: Karin Kirste (Leitung),
Cornelia Stellwag-Carion

Kunstvermittlung: Lena Arends (Leitung), Claudia Freiberger
(Leitung), Felicitas Chlubna, Freyja Coreth, Jakob Diallo,
Astrid Frieser, Marie-Theres Gamauf, Moritz Geremus,
Marisa Emma Heyn, Maria Huber, Sarah Hübler, Ivan Jurica,
Marie-Theres Kölblinger, Katarzyna Madejska, Mikki Muhr

Begleitheft

Redaktion: Claudia Freiberger

Text: Manuela Ammer, Tobias Pils

Lektorat und Übersetzung: Gegensatz Translation Collective
Gestaltung: HIT

Druck: Kale Druck & Medien GmbH / Gugler Medien GmbH

Cover: Tobias Pils, *Montage*, 2025 (© Tobias Pils)

