

Dein Spezialgebiet ist der Steindruck, ein Flachdruckverfahren, das schon über 200 Jahre alt ist. Was interessiert dich daran?

Es ist das erste Druckverfahren, bei welchem der Künstler seinen persönlichen Duktus darstellen konnte. Hoch- und Tiefdruck sind mechanische Techniken, man muss ins Holz schneiden oder in Kupferplatten ritzen – und plötzlich ist es möglich, mit Stift oder Pinsel eine unmittelbare Strichbewegung in ein Druckmedium zu bringen. Das war eine Revolution.

Die Integration des persönlichen Duktus ins Steindruckverfahren fasziniert mich bis heute.

Du blickst auf die mehr als 100-jährige Geschichte des erfolgreichen Familienunternehmens J.E. Wolfensberger zurück, das zu Beginn Steindruckerei, Ateliers und Kunstgalerie unter einem Dach vereinte.

Mein Urgrossvater Johann Edwin Wolfensberger hat dieses Unternehmen 1902 gegründet und voll auf den Steindruck gesetzt. Er war nicht nur ein sehr guter Drucker – seine Ausbildung machte er bei der Traditionsdruckerei Orell Füssli –, sondern auch ein geschickter und visionärer Unternehmer. Er hat schnell gemerkt, dass im Bilderdruck ein grosses Potenzial liegt. Der Textdruck war bereits auf einem sehr hohen Niveau angelangt, da hatte man 450 Jahre Vorsprung durch Johannes Gutenberg. Bei der farbigen Bildreproduktion gab es jedoch bis zur Erfindung des Steindrucks grosse Defizite. Mein Urgrossvater hat die Entwicklung im Bilderdruck entscheidend mitgeprägt.

J.E. Wolfensberger hat auch Künstler in seinem Unternehmen angestellt?

Ja, er war der Kunst mit Leidenschaft, den Künstlern in Freundschaft verbunden und begriff schnell: Wenn man gute Bilder will, braucht man gute Künstler. Zum einen machte er Künstler wie Otto Baumberger zu festen Mitarbeitern, die sich als Plakatkünstler oder Lithografen für werbegräfige Zwecke hervortaten, andererseits standen Gästeteatiers für die zahlreichen Künstler aus dem In- und Ausland bereit, die eigens zum Lithografieren nach Zürich reisten. Mein Urgrossvater konnte dadurch von Beginn an die Schnittstelle von Werbegrafik und Kunst bedienen. Er war ein früherer Netzwerker.

Mittlerweile leitest du mit deinem Bruder Benni Wolfensberger das Unternehmen in vierter Generation und als zwei unabhängige Entitäten, er mit der Offsetdruckerei in Birmensdorf, du mit der Steindruckerei in Zürich im Eglihof. Was war deine Ausbildung, was hat deinen Werdegang geprägt?

Ich bin mit meinem Bruder und meinen Eltern im dritten Stock des Hauses, das Geschäfts- und Wohnräume unter einem Dach vereinte, an der Bederstrasse gross geworden. Ich bin also praktisch in der Druckerei aufgewachsen, und wenn man mich fragt, welche Ausbildung ich habe, dann war das meine Hauptausbildung. Ich war ein schlechter Schüler. Der schlechteste in der Schulstunde, der beste auf dem Pausenplatz. Das war eine sehr anstrengende Zeit für mich und meine Eltern. Umso mehr freute ich mich, als ich 1981 in den Vorkurs der Kunstgewerbeschule in Zürich aufgenommen wurde. Ich war sehr glücklich dort, da ich herausfinden konnte, was mich interessierte. Es war auch sonst eine spannende Zeit an der Schule, das AJZ (Autonomes Jugendzentrum Zürich) war gleich um die Ecke. Hier proklamierte man eine alternative Kulturpolitik und mehr Freiräume, ich selbst war aber auch im gutbürgerlichen Zuhause nicht unglücklich. Der grosse Schock war jedoch, dass an der Schule alle sehr gut zeichnen konnten. Zeichnen war damals das Handwerk schlechthin. So habe ich mich sehr schnell auf die Farbenlehre gestürzt, sie interessierte mich und gab mir zudem die nötige Sicherheit. Nach dem Vorkurs entschied ich mich gegen die Prüfungen für die Fachklassen und begann sofort mit einer Druckerlehre

Eine folgerichtige Entscheidung.

Im Gegensatz zu all den offensiv agierenden Schülern verfolgte ich eine defensive Strategie. Aber als Buchoffsetdrucker gewann ich schnell an Selbstvertrauen. Seitdem bin ich bald 40 Jahre an der Maschine gestanden und bereue keine Minute.

Wo hast du die Ausbildung gemacht?

Ich ging zur Druckerei Schnellert AG, einer relativ kleinen Druckerei in Zürich, die Buch- und Offsetdrucker ausbildete. Der Buchdruck war noch sehr handwerklich ausgerichtet, im Offsetdruck vollzog man langsam den Prozess von analog zu digital. Nach der Lehre ging ich dann aber zu einer Grossdruckerei in Mittelschweden mit 300 Mitarbeitern und Schichtbetrieb. Ein schönes Kontrastprogramm zu meinem Schweizer Arbeitsalltag. Meine Mutter ist Schwedin, meine Frau auch, daher der Bezug zu diesem Land. Ich blieb zwei Jahre, es war eine sehr gute Zeit. Nicht nur mit dem Beruf, sondern auch bei der Partnerwahl bin ich in die Fussstapfen meines Vaters getreten.

Warum bist du wieder zurückgekommen?

Ein ganz konkretes Jobangebot von meinem Vater brachte mich zurück nach Zürich. In der Steindruckerei wurde eine Stelle frei. Mein Vater kam mit dem Druckleiter des Ateliers nach Stockholm und bot mir den Job als Andrucker an. Dadurch lernte ich den Lithostein à fond kennen und kam in direkten Kontakt zu Kunstschaffenden. Dafür bin ich meinem Vater bis heute dankbar. Das war 1988.

Das klingt nach einem sehr respektvollen Auftreten.

Ja, das ist sein Stil. Er ist sehr charmant. Von ihm lernte ich, dass man auch Mitarbeiter, Kunden und Lieferanten so behandeln kann. Er hat mich nicht nur als Mensch, sondern auch als Unternehmer begeistert.

Wie stand es um den Steindruck Anfang der 1990er-Jahre?

Ich hatte das Glück, dass die Steindruckabteilung im Umbruch war. Die Hochblüte der klassischen Originalgrafik, Kunst für das kleine Portemonnaie, war zu Ende. Das Medium wurde nicht ausgeschöpft, und genau das gab mir die Narrenfreiheit, etwas zu verändern. Mein Vater unterstützte mich und liess mich machen.

Was unterscheidet dich von anderen Steindruckern?

Ich habe keine eigene Sprache entwickelt. Man erkennt keinen Wolfensberger. Eine Arbeit von Shirana Shahbazi soll nach Shirana Shahbazi aussehen, John Baldessari nach John Baldessari. Oft nehmen sich geschickte Handwerker zu ernst, stellen sich zu wenig in den Dienst der Aufgabe. Mein Markenzeichen ist, dass ich keines habe oder es nicht sichtbar ist.

Was hat dich geprägt?

Ich lasse mich gerne beeinflussen. Bernhard Luginbühl beispielsweise war wie ein zweiter Vater, sprach immer Klartext und trieb mich an, etwas zu tun, denn er sah, dass im Steindruck noch viel Potenzial vorhanden war. So begann ich, jedes Jahr einen Workshop für junge Kunstschaffende anzubieten. Es ging darum, dass sie das Medium Steindruck neu entdeckten. Es kamen Künstler wie Dominik Stauch und Albrecht Schnider, die bei uns zum ersten Mal lithografierten. Ziemlich schnell war klar, dass ich ihnen eine Carte Blanche geben musste. Durch die Workshops verstand ich langsam, was die Künstler brauchten, und ich erkannte, dass es nicht darum ging, meine Ideen zu realisieren, sondern jene der Kunstschaffenden.

Was bei dir im Atelier entsteht, ist folglich keine Reproduktion von einem bereits existierenden Werk, sondern das eigentliche Werk entsteht vor Ort an der Maschine?

Eine Originalgrafik im Steindruckverfahren, die nummeriert und signiert wird, sollte nur für dieses spezifische Verfahren konzipiert sein. Ich erwarte von den Kunstschaffenden, dass sie sich explizit etwas ausdenken, um es hier in der Steindruckerei zu kreieren, und das gibt es dann in dieser Form, nur in dieser Form.

Du hast dich auf die Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern spezialisiert, die mit ganz spezifischen Projekten auf dich zukommen und die konventionelle Druckgrafik immer wieder neu befragen. Wie ist es dazu gekommen?

Als ich den Steindruck mit den Workshops für künstlerische Projekte geöffnet habe, hielt gleichzeitig eine strenge Standardisierung im Offsetdruck Einzug. Die Ökonomisierung verlangte

Effizienz und eine geradlinige Produktion. Ich interessierte mich jedoch für Probleme. Viele Künstler kamen mit einem spezifischen Problem zu mir, sei es mit dem Papier, der Farbe oder einem Übertragungsverfahren. Das war der eigentliche Start für die Künstlerkollaborationen. Die Freude, immer wieder neue Problemstellungen zu lösen, hält bis heute an.

Was braucht es, damit künstlerische Visionen umgesetzt werden können, wie finden sich die spezifischen Lösungen?

Ich versuche, meinen persönlichen Voyeurismus in Empathie umzuwandeln. Das ist der Startschuss: Ich bin mehr als neugierig, es ist eine eigentliche Sucht, ich bin ein Schwamm und sauge das Problem förmlich auf. Das gilt für technische, chemische Probleme oder Fragen im Bereich der Farbe. Ich bin fasziniert von Künstlern, die eine Farbe drucken wollen, die es noch gar nicht gibt. Man kann bei mir kein Problem einfach abladen, ich löse es nicht im Alleingang, aber ich kann mich gut einfühlen. Erst im Dialog und in der Teamarbeit entstehen dann Lösungsmöglichkeiten.

Welche Kompetenzen deinerseits sind besonders gefordert?

In allererster Linie Kaffee trinken und zuhören.

Was war ein besonders herausforderndes Projekt?

Ein gutes Beispiel ist die Zusammenarbeit mit Michael Günzburger, der sich damals intensiv mit der Wiedergabe von Tierfellen respektive von Haaren zu beschäftigen begann. Er benutzte mit der Frottage ein Abdruckverfahren, das auch ohne Maschine anzuwenden ist, und brauchte Unterstützung bei der Frage, wie Haarstrukturen möglichst fein und detailgetreu gedruckt werden können. Daraus ist eine enge Zusammenarbeit und schliesslich eine Freundschaft entstanden. Sein grosser Plan war, einen Eisbären in Originalgrösse zu drucken. Schnell war klar, dass wir in dem Format weder stein- noch maschinentechnisch mithalten können.

Wie hast du diese Aufgabe gelöst?

Ein Bär ist praktisch doppelt so gross wie das Maximalformat unserer Steine von 120 x 80 cm. Somit mussten wir auf die Aluminiumplatte ausweichen, was im Flachdruck möglich ist. Die Druckmaschine musste ebenfalls grösser werden. Ich wäre vorher nie auf die Idee gekommen, eine grossformatige Flachdruckmaschine zu bauen. Sie ist mittlerweile auch für andere Künstlerkollaborationen im Einsatz. Das Projekt hatte einen langen Vorlauf, wir begannen ja nicht sofort mit dem Eisbären, das war sozusagen unser abschliessendes Ziel. Anhand von eigenständigen Projekten mit 13 anderen, manchmal auch lebenden Tieren und ihren Fellstrukturen lösten wir jeweils ganz spezifische Probleme und lernten immer wieder was Neues dazu. Das Gesamtprojekt durchlief eine rollende Entwicklung und dauerte sechs Jahre.

Es ging wirklich um einen lebendigen Eisbären?

Wir gingen von einem für wissenschaftliche Zwecke betäubten Eisbären aus. Das Besondere an dem Eisbär-Druck, der schliesslich in Spitzbergen durchgeführt wurde, war, dass wir den Umdruck bei arktischen Temperaturen und unter Zeitdruck durchführen sollten. Da wir am Ende mit einem eines natürlichen Todes gestorbenen Eisbären arbeiten konnten, war der Zeitfaktor dann nicht mehr so wesentlich.

Wie genau ging das Umdruckverfahren vonstatten?

Das Umdruckverfahren ist ein chemisches Verfahren, bei dem Fett eine der Hauptkomponenten ist und die Temperatur für die Viskosität des Fettes eine grosse Rolle spielt. Die Umdruckfarbe durfte weder zu hart noch zu geschmeidig sein, damit sie sich schön scharf abzeichnete. Die normalerweise gebrauchte schwarze Fettfarbe kam nicht infrage, sie hätte die Überlebenschance des Bären arg beeinträchtigt. Schliesslich verwendeten wir transparentes, natürliches Wollfett, das wir hauchdünn auf den Eisbären auftrugen, und legten ihn zu sechst auf eine Folie. Der Abdruck geschah also nur mittels seines Eigengewichts. Um den Abdruck der Haare auf der Folie zu fixieren, musste dieser mit Goldpuder bestäubt werden. Das war dann die Vorlage, um die Aluplatte zu belichten.

Ein anderes Projekt, das ausserhalb der Druckwerkstatt realisiert wurde, entstand zusammen mit Cécile Wick. Wie kam es dazu?

Cécile Wick hatte die Idee, eine Vielzahl von kleinen Sujets möglichst direkt an der Wand anbringen, ohne Rahmung, ohne Spiegelung, ohne Distanz. Wir entwickelten eigens für die Ausstellung (SUB ROSA, Kunsthaus Grenchen, 2018) eine Handdruckmaschine, mit der wir direkt an die Wand drucken konnten. Ich wurde praktisch – mit Unterstützung meines Mitarbeiters – selber zur Druckmaschine. Als temporäres Kunstwerk sind die Bilder nach Ablauf der Ausstellung leider wieder verschwunden. Dieses spezielle vertikale Direktdruckverfahren könnte man durchaus noch weiterentwickeln und würde sich bestimmt gut eignen für ein bleibendes Kunst-am-Bau-Projekt.

Eine lang anhaltende und fruchtbare Zusammenarbeit hast du mit Shirana Shahbazi.

Wie hat das begonnen?

Für Shirana Shahbazi druckten wir eine Tapete mit Silberpigmenten, die Teil einer ortsspezifischen Installation im MoMA in New York (New Photography, 2012) war. Sie diente als Hintergrund respektive Grundlage für die präsentierten Fotoarbeiten. Die Farbe Silber bildete die Referenz zu den analog entwickelten Fotografien. Das war ein idealtypischer Auftrag und der Beginn einer bis heute andauernden, immer wieder in den Raum ausgreifenden Zusammenarbeit. Ich druckte mit Shirana später eine komplette Ausstellung mit fotografischen Arbeiten (Kunsthalle Bern, 2014) als auch Editionen für den Verein für Originalgrafik.

Ebenso verbindet uns das gemeinsame Interesse an Farbkonzepten. Was mich übrigens bei den amerikanischen Kuratoren besonders beeindruckte war der sorgfältige Umgang mit der Tapete. Zum einen wurde sie doppelt angekauft, zum anderen dienten Herstellungsangaben zu Bindemitteln und Metallpigmenten dazu, dass sie eine dritte Tapete selbst produzieren könnten. MoMA ist wirklich MoMA.

Gibt es Projekte, die gescheitert sind?

Was unseren Qualitätsansprüchen nicht genügt, gelangt nicht an die Öffentlichkeit. Nicht jedes Druckerzeugnis ist marktauglich. Wenn man immer wieder etwas Neues versucht, birgt das auch ein gewisses Risiko. Ein Projekt abzubrechen, braucht Mut und führt zwangsläufig zu unangenehmen Fragen, wer am Ende für die anfallenden Kosten aufkommt. Im Gegensatz zu einem Projekt mit einem gelungenen Endprodukt ist es viel schwieriger, die Kosten auf alle Schultern zu verteilen. Bis jetzt fand sich immer eine gute Lösung, Freundschaften werden aber schon auf die Probe gestellt.

Deine ganz besondere Leidenschaft gilt der Farbe. Du bist ein heftiger Kritiker der Pantone-Farben. Woher die Passion, woraus speist sich dein Anliegen?

Im Zusammenhang mit meiner Haltung zur Farbe kursiert mittlerweile der Begriff „Anti-Pantone“. Grundsätzlich bin ich nie gegen, sondern eher für etwas. Ich muss klarstellen, dass ich mich nicht gegen eine amerikanische Farbenfirma wende, sondern vielmehr ein Fürsprecher für den richtigen Umgang mit Druckfarben bin. Die Standardisierung im Druckgewerbe hat zu etlichen Fortschritten, aber auch zu einigen Rückschritten geführt. Bei den Druckfarben ist dies am offensichtlichsten. Während die gebräuchlichen CMYK-Farben ein unglaublich hohes Niveau erlangt haben, ist der korrekte Einsatz von Sonderfarben regelrecht abgestürzt. Fast eine ganze Kreativbranche bezieht sich auf das mangelhafte Farbmischsystem von Pantone.

Die Pantone-Farben sind ja über das Grafik- und Druckgewerbe unglaublich populär geworden. Wo liegen denn genau die Mängel bei diesem Farbsystem?

Es sind nur stark vereinfachte Rezepturen im Einsatz. Also ein ökonomischer Kompromiss auf sehr tiefem Niveau. Das kann ja manchmal genügen, aber es gibt gravierende Mängel, die einfach nicht sein dürften. Ich gebe ein Beispiel: Die Farbfächer von Pantone unterscheiden nur zwei Papiersorten: coated und uncoated. Dies ist mehr als erstaunlich, da die eingesetzten Farben transparent sind. Durch die Transparenz erhält der Bildträger, meist Papier, eine wichtige farbgebende Komponente. Diese wird komplett ignoriert, obwohl es sehr einfach zu verstehen ist, dass die Farbtemperatur eines Papiers eine transparente Farbe mitprägt. Auch optische Aufheller, der Glanzgrad eines Lackes oder die Rauheit eines Papiers sind kein Thema, so einfach darf es doch

nicht sein! Noch ein Beispiel zum Thema Vereinfachungen bei den Druckfarben: Die Farben werden im Pantone-Fächer ausschliesslich mit Schwarz verschmutzt und mit Transparentweiss aufgehellt. Bei gewissen Farbtönen hat dies den Vorteil, dass die Farben nicht so stark auf unterschiedliche Lichtwerte reagieren, also nicht so anfällig für Metamerie sind. Aber hier verzichtet man auf den fantastischen Reichtum an Farben, die komplementär oder simultan gebrochen werden oder mit Deckweiss geschönt werden können. Bücher, wie sie Dieter Roth mit seiner Vorliebe für die Farbe Braun in den 70er-Jahren gedruckt hat, wären mit den heutigen Druckvorgaben nicht mehr produzierbar. Dass viele Druckereien und Gestalter dieses Farben-Know-how an einen Lieferanten delegieren wollen, ist sicher der falsche Weg.

Gibt es den idealen Farbfächer?

Wer bin ich, um den idealen Farbfächer zu definieren? Ich bin nicht so überheblich, dass ich an einem Gegenmodell arbeite. Ich verlange jedoch von meinen Künstlern eine aktivere Haltung im Umgang mit der Farbe. Mit vielen Kunstschaufenden arbeite ich regelmässig, und so kann ich mit ihnen einen persönlichen Farbfächer erarbeiten. Das bedingt, dass man sich Zeit nimmt und auch über die Farbe redet. Gemeinsam mit Zilla Leutenegger entwickelten wir eine Nachtfarbenpalette, die unsere Zusammenarbeit stark geprägt hat. Wir folgen keinen sklavischen Rezepturen, aber wir besitzen nun wichtige Referenzwerte, um Licht- und Schattenpartien in ihrer Farbenwelt verstehen zu können. Die Farbe bekommt so auch mehr Inhalt.

Was ist der Inhalt einer Farbe?

Es geht nicht nur um Physik. Sonst könnte man sich ja auf den gemessenen Nanometerwert der Wellen beschränken, und der Farbraum wäre definiert. Doch die Farbempfindung entsteht nicht im Auge, sondern erst in der Grosshirnrinde. Durch vielfältige Übersetzungen und Bündelungen von visuellen Informationen wird im Hirn aus den ursprünglichen physikalischen Impulsen ein individuelles Farbphänomen. Die Farbe als Sinnesindruck ist schon per Definition eine persönliche Angelegenheit, so soll auch mit ihr umgegangen werden. Druckfarben verlangen somit spezifische Betreuung. Der Inhalt einer Farbe definiert sich durch ihre Anwendung.

Welche Farben verwendest du genau?

Ich kaufe keine reinen Pigmente, sondern grundsätzlich normale Druckfarben, wie jeder andere auch. Ich kenne vielleicht mehr Lieferanten, und ich habe gute Kontakte zu den Farblaboren, denn ich habe mal die Technikerschule besucht und eine Arbeit zum Thema Spezialdruckfarben geschrieben. Alle Weiterbildungsmodule, die ich in den letzten 40 Jahren absolvierte, haben mein Spezialgebiet tangiert. Ich bestelle also nur die Basisfarben. Danach werden die Farben je nach Projektbedarf geschönt, das heisst, ich versuche

ihnen ein Leben einzuhauchen, eine Farbe in eine Richtung einzustimmen, ein warmes Rot wird beispielsweise noch wärmer gemacht.

Lass uns über den Workshop mit Maximage an der ECAL in Lausanne sprechen, der Teil ihres gross angelegten Farbrecherche-Projekts Color Library war. Wie hat das funktioniert?

Als Basis diente die Harmonielehre von Johannes Itten, das kam mir sehr entgegen. Mit grossem Vertrauen in ihre Studierenden stellten David Keshavjee und Julien Tavelli von Maximage dieses Farbthema in den Raum. Jeden Tag, eine Woche lang, standen die Studierenden pünktlich an der Druckmaschine. Sehr wissbegierig mischten, kombinierten und druckten wir gemeinsam unzählige neue Farben. Das Resultat waren sehr schöne Farbmomente. Im Gegensatz zu konventionellen Farbfächern druckten wir grössere Referenzflächen und stellten zwei bis vier Farbfelder einander gegenüber. Hierbei verglichen wir ein helles Gelb nicht mit einem dunklen Gelb, sondern ein Leuchtorange mit einem satten Schwarz. Auch das verweist auf ein gängiges Problem: Die meisten Farbfächer vergleichen Gleiches mit Gleichem. Die vor Ort gedruckten Bogen in A2-Grösse wurden in einem Buch der gleichen Grösse in einer Auflage von 500 Exemplaren zusammengefasst. Auch wenn das einzelne Buch den Anschein eines Industrieprodukts hat, gibt es durchaus starke Abweichungen. Diese in Buchform publizierten 120 neuartigen Farbkombinationen sind übrigens innert kurzer Zeit zu einem gesuchten Arbeitsinstrument für Design- und Kunstschaffende avanciert.

Wie muss man sich deinen Arbeitstag vorstellen, wie viel Zeit verbringst du mit einem Künstler?

Ein Projekt dauert in der Regel eine Woche. Dann gibt es Grossprojekte, die dauern mehrere Wochen, kleinere Projekte ein bis zwei Tage. Der Normalfall ist aber, dass man Zeit hat, etwas zu entwickeln. Dazu gehören auch die gemeinsamen Mittagessen, das schafft eine sehr familiäre Atmosphäre. Der New Yorker Künstler Wade Guyton, der selber auf grossen Epson-Geräten druckt, hatte eine ganze Woche gebucht, an den ersten drei Tagen passierte aber gar nichts. Es war faszinierend zu sehen, wie er sich Zeit nahm, die Atmosphäre aufzusaugen und unsere Arbeit zu beobachten. Die eigentliche Projektrealisierung erfolgte dann in nur zwei Tagen. Es zählt nicht nur die Produktivität, sondern wichtig ist, sich Zeit zu lassen. Die Lithografie ist ein langsames Medium, das war zu Beginn eher ein ökonomischer Nachteil, mittlerweile sehe ich das aber als Vorteil. Klar weiss ich, dass es andere Kunsthersteller gibt, an die die Künstler die Realisierung des Endprodukts delegieren. Aber die Präsenz eines Künstlers ist in meinem Fall massgebend für die Qualität des Endprodukts.

Worin siehst du die Herausforderungen deines Berufs in der Zukunft?

Ich bin gespannt, was die Zukunft in unserem Medium bringt. Es ist kaum vorhersehbar. Im zeitgenössischen Kunstkontext kommt eine neue Welle von Handwerk auf uns zu. Da bin ich sehr zuversichtlich, und ich vertraue auf die Künstler, die seismografischer unterwegs sind als andere und die nicht mit fertigen Lösungen kommen, sondern mithelfen, Lösungen zu entwickeln. Das steht ja auch im Zusammenhang mit dem Nationalfonds-Projekt. Eine Institution wie die Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) spürt, dass man wieder mit den Händen denken muss.

Der Preis kommt zu einem Zeitpunkt, als auch der wissenschaftliche Forschungsbereich auf deine spezifische Handwerkspraxis aufmerksam wurde. Worum handelt es sich hier? Wie erklärst du dir das Interesse?

Die Digitalisierungs- und Standardisierungswelle hat nun schon lange gedauert, und das Pendel schwappt langsam wieder in die andere Richtung. Das ist eine ganz generelle und nötige Gegenkorrektur. Bemerkenswert ist allerdings, dass die Grundlagenforschung auf den Plan tritt. Ich mache eigentliche Projektforschung und könnte mir Grundlagenforschung ökonomisch gar nicht leisten. Projektforschung ist immer angewandt und mit einem Ziel verbunden. Das Forschungsprojekt an der ZHdK heisst «Hands on» und will den Dialog zwischen Drucker und den Kunstschaffenden festhalten und die handwerklichen Fähigkeiten dokumentieren. Es ist ein Projekt mit offener Ausgangslage. Ein wichtiges Projekt. Aber mehr kann ich dazu auch noch nicht sagen: Ich bin der Handwerker, der beobachtet wird.

Deinen ersten Preis hast du 2014 von der Peter Kneubühler Stiftung Zürich erhalten. Der Peter Kneubühler Graphikpreis wurde dir und deiner Steindruckerei Wolfensberger in Anerkennung des grossen Einsatzes für die Lithografie verliehen.

Die Auszeichnung mit dem Schweizer Grand Prix Design war dir erst etwas unangenehm, weil du nicht gerne im Fokus stehen willst. Was bedeutet der Preis für dich?

Nach anfänglichem Zögern freut es mich extrem. Ich bin jetzt doch seit fast 40 Jahren ununterbrochen am Drucken, und es fühlt sich gut an. Man versucht, den Preis vor sich selber zu rechtfertigen. Nun finde ich, das könnte man so stehen lassen. Mein Dank gilt allen Künstlern, die mich vor Probleme gestellt haben. Ohne ihre Projekte mit offenen Fragestellungen hätte sich meine Arbeit nicht in diese Richtung entwickelt. Der Preis kommt doch zu einem sehr schönen Zeitpunkt. Ich kann ihn gut gebrauchen. Ich weiss schon, was ich damit mache.

Worauf freust du dich?

Ich freue mich auf das nächste Projekt. Das wichtigste Projekt ist immer das nächste!