

Dorothea Strauss: Wie würdest du dein momentanes Lebensgefühl beschreiben?

Beat Streuli: Da müssten wir erstmal «Lebensgefühl» definieren, was schon nicht ganz einfach ist. Ich lese gerade einen chinesischen Science-Fiction-Roman, *Der dunkle Wald* von Liu Cixin, und darin heisst es: «Die Zeit lässt sich nicht aufhalten. Wie eine scharfe Klinge schneidet sie durch Hart und Weich und drängt in aller Stille unerbittlich voran. Nichts kann sie aus der Ruhe bringen, doch sie selbst verändert alles.» Zum Beispiel so etwas?

DS: Und, wie bist du momentan drauf?

BS: Mir geht es gut, ich bin wahrscheinlich glücklicher als auch schon. Ich stelle mir gelegentlich mehr Fragen – zum Beispiel, was meine Arbeit eigentlich ausmacht. Ich stelle mir mehr Fragen und habe wohl auch weniger Antworten.

DS: Wenn du dich fragst, was deine Arbeit der letzten vierzig Jahre ausmacht, wie sieht die Antwort aus?

BS: Es ist wichtig, sich immer wieder selbst zu hinterfragen. Aber eine pauschale Antwort auf diese Frage ist nicht möglich. Meine Arbeit sieht auf den ersten Blick sehr «straight forward» aus, geradlinig und einfach, aber sie kann eigentlich nur existieren, weil diese Einfachheit auf einem relativ komplexen und selbstkritischen Gerüst aufgebaut ist.

DS: Hat sich die Arbeit verändert?

BS: Ich denke, sie hat sich im Grund nicht stark verändert. Doch die Zeit hat sich verändert, und damit auch die Rezeption meiner Arbeit. Ich habe meine Arbeit in den 1980er/1990er-Jahren angefangen. Der Kontext der Kunst, der Gesellschaft, der Politik hat sich verändert, doch im Zentrum stehen für mich nach wie vor urbane Situationen und Konstellationen.

DS: Wie bereitest du dich für eine neue Arbeit vor?

BS: Ich versuche, meine Arbeit so offen wie möglich zu halten, sodass man sie nicht als Illustration von irgendwelchen Ideen oder Vorstellungen lesen kann. Das heisst, ich bereite mich nicht zu stark vor. Ich informiere mich zum Beispiel bei einer Arbeit, die in einer bestimmten Stadt entstehen sollte, nur wenig oder oberflächlich über die politischen, geschichtlichen und kulturellen Hintergründe. Das mache ich heute vielleicht etwas anders, aber diese Nichtvorbereitung war konzeptuell fundiert, weil ich mich nicht vorbelasten wollte mit vorgefertigten Meinungen. Ich habe dann einfach losgelegt und versucht, auf dieser rein visuellen Ebene etwas Spezifisches



einer bestimmten Situation einzufangen. Inzwischen bin ich da weniger strikt, denn so eine konzeptuelle Naivität funktioniert auch nur bis zu einem gewissen Punkt.

DS: Gab es denn einen bestimmten Auslöser, der dich veranlasst hat, dich stärker vorzubereiten?

BS: Man kann meine damalige Haltung ein bisschen auf die Zeit schieben. In den 1990er-Jahren kamen wir – wenn ich das kunstgeschichtlich etwas frei interpretieren darf – gerade so knapp aus der Avantgarde des letzten Jahrhunderts. Es gab noch die letzten Wehen, die man vielleicht mit der amerikanischen Minimal-Art und der Concept-Art abdecken kann, von denen ich stark beeindruckt und beeinflusst war, als ich damals in den 1980er-Jahren Kunst studierte. Aber auf dieser konzeptuellen und recht kopflastigen Schiene konnte es eigentlich nicht weitergehen. Deshalb kam in den 90er-Jahren aus meiner Sicht auch die Fotografie so stark zum Zug wie nie zuvor in der bildenden Kunst. Man durfte wieder rein visuell arbeiten, es brauchte keine kulturelle Kritik im heutigen Sinn, und man konnte sich wieder auf das Narrative konzentrieren und auf den Blick auf Realität und Alltag.

DS: Gerade die 1990er waren ja die Zeit der Auseinandersetzung mit dem Kontext, und diese Auseinandersetzung war durchaus eine kritische, jedoch spielerischer. Kunst als Dienstleistung war auch so ein Schlagwort. Die institutionelle Kritik, die ja bereits in den 1960er-Jahren geübt wurde, erhielt dann in den 90ern einen besonderen Stellenwert. Nicht als Antithese, sondern im Sinne von Kunst in einem seismografischen Zusammenhang zur Wirklichkeit. Ich finde es interessant, wenn du sagst, du hättest das gar nicht als kritisch wahrgenommen.

BS: Unsere leicht verschiedenen Blickwinkel kann man wohl damit erklären, dass, als die klassische Avantgarde ihren Schlusspunkt gefunden hatte, in den 90er-Jahren zum ersten Mal in der Kunstgeschichte alles aufbrach und mehrere Ismen und Schulen problemlos parallel funktionieren konnten. Das war noch in den 80ern fast nicht möglich, weil man zum Beispiel während der Jahre der Neuen Wilden und ihrer Malerei kaum Fotografie machen konnte.

DS: Du beschreibst ein Freiheitsgefühl.

BS: Mit Fotografie im Feld der bildenden Kunst zu arbeiten, hatte zu dieser Zeit eine gewisse Radikalität. Es hatte etwas sehr Befreiendes, mit diesem populären Medium zu arbeiten.

DS: Wann hast du das erste Mal durch eine Kamera geschaut?

BS: Ich habe gerade ein Interview mit Anselm Kiefer gelesen, der meinte, jeder Künstler wäre vor allem von dem, was in seiner Kindheit geschah, geprägt. Wenn man dann unter diesem Aspekt auf manche Künstler und ihre Arbeit schaut, kann man das nachvollziehen. Ich war ein Fotoamateur in meiner Adoleszenz. Ich hatte eine Dunkelkammer und habe viele Schwarz-Weiss-Fotos gemacht von meinen Freunden, Freundinnen und Ferienreisen. Wenn wir schon beim Biografischen sind,

kann man auch erwähnen, dass wir zu Hause, obwohl wir keine klassische Bildungsbürgerfamilie waren, die Zeitschrift *Du* abonniert hatten. Die dort präsentierten Schweizer Fotografen aus den 50ern und 60ern haben mich oft beeindruckt, zum Beispiel Figuren wie Werner Bischof und Emil Schulthess und deren Fotos von der Nachkriegsrealität in Europa oder auch von Reisen in weiter entlegene Länder wie Japan. Aber nachdem ich mit Anfang zwanzig zwei Jahre Kunst studiert hatte, war diese Fotografie zu wenig cool im Vergleich zu dem, was sonst so in der Kunst lief. Darum schob ich die Fotografie ziemlich lange weg. Ich habe gemalt, Installationen und Collagen gemacht. Danach habe ich dann aber die Fotografie wieder aktiviert und sie zuerst in eher unfotografischen Weisen in Collagen, Fotogrammen und grossformatigen Montagen verwendet, die mehr an russischen Konstruktivismus erinnerten als beispielsweise an Reportagefotografie.

DS: Wenn du dich jetzt noch einmal zurückkatapultiert: Welcher Moment war der erste, den du durch den Sucher gesehen hast?

BS: Das ist schwierig zu sagen. Mein Vater machte von uns Kindern schon früh Super-8-Filme, da habe ich bestimmt auch schon einmal durch den Sucher geschaut. Aber bewusster wurde das erst als Teenager. Die Schönheit war ein Begriff. Abgesehen von den üblichen Snapshots wollte ich die Schönheit der Natur oder einer Freundin wiedergeben.

DS: War das erste Motiv eine Blume oder ein Mädchen?

BS: Da lassen mich leider meine Erinnerungen im Stich. Wie gesagt, es ging um Schönheit, da war das wohl aus meiner damaligen Perspektive kein grosser Unterschied ...

DS: Auch wenn du das Motiv nicht mehr weisst, kannst du dich noch daran erinnern, als du den Apparat das erste Mal in der Hand gehabt hast?

BS: Ehrlich gesagt, nicht wirklich.

DS: Manchmal denke ich: Wenn man sich an etwas nicht erinnern kann, dann könnte es sein, dass es immer zum Leben dazugehört hat, immer schon da war.

BS: Also gefühlt ist das bestimmt so. Wir sind eine Generation, die schon fotografisch aufgewachsen ist. Von Anfang an wurde alles dokumentiert, es gab Familienalben, Super-8-Filme und so weiter, von daher war diese parallele Bildwelt immer vorhanden. Du hast recht, ich sehe keinen konkreten Anfang in meiner Erinnerung.

DS: Ich versuche mir das gerade vorzustellen. Kinder und Jugendliche fangen doch auch an, sich auszumalen: Was könnte aus mir werden? Was ja dann von realistischen Berufen bis hin zur Raumfahrt gehen kann. Wie war das bei dir? Wieso bist du nicht Arzt geworden oder Jurist?

BS: Gute Frage. Ich hätte vielleicht tatsächlich genauso gut Architekt werden können, Anwalt, Journalist, Schriftsteller, Filmemacher, Bühnenbildner ... Denn das sind Themen, die mich auch heute noch interessieren.

DS: Was hat dich davon abgehalten?

BS: Es gibt eine einfache Antwort, die vielleicht nicht die ganze Wahrheit ist: Es war eine Zeit, in der Studieren völlig uncool war, bei uns zumindest. Meine Geschwister sind etwas älter und waren noch ein wenig mehr im Spät-68er-Feeling drin als ich. Als ich die Matura gemacht hatte, habe ich mir jedenfalls keinen Moment die Frage gestellt, ob ich an einer Uni studieren würde.

DS: Man hat ja oft in Künstlergesprächen oder überhaupt in Auseinandersetzung mit Kunstschaufenden diese Vorstellung vom genuin Künstlerischen; vom Künstler, der unbedingt Künstler werden musste und nicht anders konnte. Deine Antwort lautete jetzt: Studieren war uncool. Aber du hast dann doch studiert.

BS: Ja, aber Kunst zu studieren war nicht die klassische Universitätsausbildung. Es gab zu dieser Zeit in der Schweiz auch nur sehr begrenzte Möglichkeiten, Kunst irgendwo an einer Schule zu lernen. Das heisst, meine Laufbahn war zum grössten Teil autodidaktisch. Im Rückblick finde ich das völlig okay, aber ich verstehe auch, wenn die Ausbildung von Künstlern und Künstlerinnen heute oft akademischer oder schulischer ist. Damals war die Ideologie eher antiakademisch, und vielleicht ist es schade, dass ich dadurch nicht die Freiheit hatte, mindestens einmal auszuprobieren, ob nicht zum Beispiel ein schreibender Beruf ebenfalls eine Option gewesen wäre. Aber solche Dinge entwickeln sich auch gegen Zeitströmungen, und ich nehme an, dass ich letztendlich doch Künstler geworden wäre, da es wohl irgendwie meinem Charakter entsprach.

DS: Um 2018 hat sich die Präsentation deiner Arbeiten in Ausstellungen wiederum etwas verändert. Vorher waren sie fast ausschliesslich «filmisch» angelegt, später dann eher collageartig. Das hatte ich bei dir so zunächst nicht entdeckt, und dann habe ich 2018 die Ausstellung im Kunstmuseum Bonn besucht. Das war das erste Mal, dass ich Wallpaper-Installationen von dir sah. Liege ich damit richtig? Hat sich da etwas verändert?

BS: Ja, das stimmt tendenziell. Ich spreche immer gerne davon, dass ich vermeide, irgendetwas Klares zu transportieren. Ich war aber auch immer ein Homo faber und suchte Lösungen für spezifische Probleme, sei es in der Gestaltung oder eben für Situationen wie diese Riesenwand in Bonn – für die mir eine «Cloud» richtig erschien. Ich war im Kopf vielleicht oft eher etwas flaneurmässig unterwegs, aber andererseits bin ich auch ein Handwerker. Ich wollte immer den Eindruck des genialen Bohemiens, bei dem sich alles ausschliesslich aus seiner ungreifbaren Sensibilität entwickelt, vermeiden.

DS: Das ist interessant: Ich nehme dich überhaupt nicht so wahr. Ich habe eher das Gefühl, dass du sehr klare Vorstellungen hast. Auch wenn man kuratorisch mit dir zusammenarbeitet, hast du klare Vorstellungen und vermittelst sie entsprechend.

BS: Ich weiss, dass ich manchmal so rüberkomme, das stimmt. Vor allem heutzutage, wo Kuratorinnen und

Kuratoren doch oft eine wichtigere Rolle spielen als früher, ist manchmal die Zusammenarbeit eine Prise schwieriger, weil ich schon sehr auf das insistiere, was mir als beste Lösung erscheint.

DS: Woher kommen deine Vorstellungen? Wie kommen die Ideen für eine Ausstellung zustande, woher kommen deine Motive? Wie fängst du an, das in deinem Kopf zusammenzubauen? Ist das der Architekt in dir?

BS: Wahrscheinlich – aber ein Architekt, der in diesem Stadium noch sehr intuitiv vorgeht.

DS: Du gehst intuitiv vor?

BS: Es gibt leider immer noch kein präziseres Wort als «intuitiv» um zu beschreiben, wie eine Künstlerin oder ein Künstler arbeitet, ausser sie arbeiten sehr intellektuell und konzeptuell. Die zentrale Frage ist: Wie kann man überhaupt über Bilder reden? Man kann beispielsweise darüber reden, wie sie verwendet werden, von wem, für welche Zwecke, in welchem Kontext sie wie wahrgenommen werden. Die Frage, was das überhaupt ist und soll, ein Bild anzuschauen, und die allfälligen Qualitäten dieses Akts sind sehr schwierig zu definieren. Sobald man anfängt, sie zu definieren, läuft man doch Gefahr, das Wesen des Bildes aus dem Blick zu verlieren. Susan Sontag hat oft versucht zu klären, wie diese Mechanismen der Wahrnehmung funktionieren, und sie hat einige gute Antworten gefunden. Es gibt diesen berühmten Text *Against Interpretation* von ihr, da geht es genau um das, was ich hier meine. Man soll Bilder nicht interpretieren oder lesen, sondern sie auf sich wirken lassen – so verkürzt klingt das wieder ziemlich gefühlig und vage. In ihrem Text führt sie sehr klar aus, was sie damit meint. Sontag hat die Wahrnehmung eines Bildes auch mit Erotik verglichen. Man kann sich nicht distanzieren oder entziehen, aber ist sich selbst doch äusserst bewusst. Aber das sind dann immer noch recht diffuse Begriffe, die immer wieder auf Intuition zurückgehen. Ich bin normalerweise jemand, der Dinge gerne möglichst klar definiert und versucht, sie auch intellektuell zu erfassen.

DS: Wie kannst du diese Diskrepanz zusammenbringen? Auf der einen Seite möchtest du die Dinge gerne klar erfassen und, auf der anderen Seite gehst du intuitiv vor.

BS: Das ist dieser endlose Konflikt, nicht nur in der Kunst, sondern auch in unseren Köpfen. Wir haben bekanntlich zwei Gehirnhälften, eine ist mehr fürs Gefühl, eine mehr fürs Rationale zuständig.

DS: Helfen dir solche Konflikte bei deiner Arbeit oder stellen sie sich dir in den Weg?

BS: Sie helfen bestimmt, weil sie die Dinge komplexer und bewusster machen. Es gibt ja immer noch viel Fotografie, die schnell in Stereotypen und Kitsch abfällt. Das war immer mein grösster Horror, dass ich mit meiner «Human-Interest-Fotografie» irgendwie in etwas Kitschiges abdriften könnte. Da hilft es, wenn man diese Zweifel hat, sich immer hinterfragt und sich überlegt: Was ist Fotografie, was kann sie, was kann sie nicht, wo sind die Gefahren und so weiter.

DS: Ist das ein Grund dafür, dass du Farbflächen integrierst? Damit es nicht kitschig wird?

BS: Schon in meinen ersten Publikationen habe ich immer wieder leere weisse Seiten dazwischen gesetzt, statt fünfzig Fotos ununterbrochen hintereinander zu platzieren. Nur schon dieser Kunstgriff bricht die unbewusste Wahrnehmungsart und macht, dass man sich im Bilderrausch nicht ganz gehen lassen und als Betrachterin, Betrachter vergessen kann.

DS: Das heisst zum einen gibt es die Fotografien und Installationen, und zum anderen gibt es die Gestaltung dazu.

BS: Das lässt sich nicht trennen. In meiner Arbeit ist das Einzelbild weniger wesentlich als das, was ich mit den Fotos mache. Es gibt selten Fotos, die ganz für sich alleine an der Wand hängen können. Und dann auch in zwanzig Jahren noch so funktionieren. Was mich viel mehr interessiert ist, was man mit den Fotos macht. Das Architektonische in meiner Arbeit funktioniert im Prinzip so ähnlich wie bei einem Filmemacher, der viele Shots hat und sie dann in einen Rhythmus oder einen Kontext setzt, um sie auf eine bestimmte Art und Weise zu organisieren – auch mit einer gewissen Absicht, dass der Betrachter oder die Betrachterin sie so sieht, wie er es will.

DS: Das heisst, du antizipierst die Sicht der Betrachterin, Betrachter und versuchst, sie auf eine bestimmte Fährte zu führen?

BS: Man muss die Sache aus mehreren Perspektiven ansehen. Von demjenigen aus, der etwas fotografiert oder gesehen hat, von dem, was zu sehen ist oder auch nicht, weil es vorher oder nachher geschah, und vom Betrachtenden aus, der diese Fotos sehen wird. Das sind Strukturen, die zum Teil räumlicher Natur sind oder architektonischer Art oder filmischer oder aber sozialer oder medialer.

DS: Woher weisst du, dass ein Einzelbild ein Einzelbild ist und nicht Spielmasse für immer wieder neue Gruppierungen?

BS: Das könnten wahrscheinlich die meisten Fotos sein, aber es gibt natürlich Konventionen in der fotografischen Welt und der fotografischen Sichtweise. Bei Henri Cartier-Bresson zum Beispiel gab es den «instant décisif», Roland Barthes sprach vom «punctum». Beides sind narrative Angelpunkte, die ein Foto im konventionellen Sinn als Einzelbild attraktiv machen.

DS: Gibt es für dich Motive, die für immer und ewig Einzelbilder bleiben?

BS: Letztendlich können alle Bilder «Verschiebemasse» sein und als Teil einer Serie verwendet werden. Es gibt übrigens auch Bilder, die ich als Einzelfotos präsentiere, auf denen man praktisch nichts sieht, Abstraktes, Farbflächen, auch Montagen.

DS: Ich würde gerne über ein weiteres Thema mit dir sprechen. Auf deiner Website habe ich eine Arbeit gesehen in Gent, von 2010, in einem langen Tram- und Fussgängertunnel unter dem Bahnhof Sint-Pieters, die quasi Urbanität im urbanen Raum zeigt. Dann habe ich diese Installation deinem

Beitrag für das *Jordan Festival* in Petra 2008 gegenübergestellt, wo du die Urbanität in der Wüste gezeigt hast. Ist es nur die Formalästhetik oder ist es auch ein gesellschaftlicher Diskurs, der dich interessiert?

BS: Meine Absichten gehen nicht direkt in Richtung gesellschaftlicher Diskurs, die Arbeiten bewirken dann jedoch oft etwas Ähnliches, indem sie zum Beispiel Diskussionen über gesellschaftliche Realitäten auslösen. Formalästhetik ist hingegen ein negativer Begriff für mich, damit hatte ich hoffentlich nie viel zu tun. Wenn wir zurückzukommen auf meine Anfänge Ende der 1980er-Jahre, als ich mit einer einfachen Art von fast dokumentarischer Fotografie begann, sozusagen die leere Fläche des letzten Minimal-Art-Bildes mit Alltag zu füllen, mit Dingen, mit denen du und ich uns jeden Tag herumschlagen und die weitgehend aus der Kunst verschwunden waren, weil Bewegungen wie *Supports-Surfaces* zählten, war das ein starkes Statement und eine Reaktion auf eine Avantgarde, die zum Teil tatsächlich formalästhetische Züge angenommen hatte. Inzwischen ist die Fotografie in der Kunst, vor allem aber auch in den sozialen und anderen Medien omnipräsenter geworden, und grossformatige Plakate, die Menschen wie du und ich für irgendetwas werben lassen, begleiten einen auf Schritt und Tritt. Einerseits birgt dies das Risiko, dass sich die Wahrnehmung meiner Arbeit banalisiert, andererseits gewinnt sie auch an Aktualität und gesellschaftlicher Relevanz. Da ich nie oberflächliche Unterschiede zwischen verschiedenen Orten oder Zeiten in den Vordergrund gestellt habe, sondern wenn schon eher Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten, denke ich, dass meine Arbeit stets etwas Zeitgenössisches hat und wenig Gefahr läuft, an Aktualität zu verlieren, weil die Realität immer wieder neu ist und neu reflektiert werden kann.

DS: Das klingt so, als seist du der Anwalt der Gegenwart. Siehst du dich so?

BS: Ich weiss nicht; nicht wirklich. Ich finde die Vergangenheit natürlich auch extrem interessant und instruktiv. Die Gegenwart ist eine Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft. Anwalt ist bestimmt nicht das richtige Wort, aber meine Arbeit röhrt sehr stark von meinem stets neugierigen Blick auf meine aktuelle Umwelt. Das ist eine grundlegende, einfache Quelle meiner Inspiration, dass ich, wo immer ich bin, unheimlich neugierig bin zu sehen, wie die Menschen leben, was sie arbeiten und so weiter.

DS: Mir kommt das manchmal vor wie ein obsessives Beobachten.

BS: Ich bin vielleicht eine Art professioneller Beobachter, arbeite mit einer Art «écriture automatique». Ich scanne, registriere, fotografiere, filme, montiere – dies ist für mich ein selbstverständlicher Prozess.

DS: Ich möchte nochmal auf den Anfang unseres Gesprächs zurückkommen. Du hast gesagt, man müsse den Begriff Lebensgefühl erst mal definieren. Wir haben dann auch darüber gesprochen, dass

du im Moment ganz glücklich bist.

BS: Glücklichsein muss man auch definieren.

Glücklichsein ist kein grossartiges Kriterium.

DS: Also du sagst nicht gerne Worte, auf die du festgelegt wirst, oder?

BS: Das stimmt. Aber nicht, weil ich ausweichen will, sondern weil ich mit einfachen Definitionen und Begriffen grundsätzlich nicht viel anfangen kann.

DS: Brauchst du ein gewisses Lebensgefühl, um durch eine Stadt, ein Dorf, eine Region zu gehen und dort eine neue Arbeit zu entwickeln? Musst du glücklich sein oder traurig oder, spielt das keine Rolle?

BS: Der Zeitanteil, in dem ich Fotos mache, liegt vielleicht bei zehn Prozent. Der Rest ist Arbeit mit dem Material, was genauso wichtig ist. Man könnte also auch die Frage stellen, ob ich ein gewisses Lebensgefühl haben muss, um am Computer die Arbeiten zu konzeptionieren.

DS: Und brauchst du dazu ein gewisses Lebensgefühl?

BS: Es ist bestimmt besser, locker und offen heranzugehen und sich gut zu fühlen, dann kommt der Funken leichter. Aber ich glaube, mit dem Begriff Glück hat das nicht viel zu tun. Ein Künstlerleben ist ausserdem nicht bloss Inspiration und Findung, sondern auch Arbeit, Sichtbarkeit finden.

DS: Du ringst um Worte, um Begriffe. Du bist auch streng, mit dir und deinem Gegenüber. Ich finde Strenge wichtig. Vor allem dann, wenn sie eine Brücke zur Neugier schlägt. Aber Strenge kann auch wie eine Barriere sein, die man nicht mehr überwindet, dann bleibt nur die Strenge im Raum, und man kommt nicht weiter. Ich habe den Eindruck, du bist streng und dann wieder komplett offen.

BS: Selbst kann man das wirklich kaum beurteilen, man hat nicht diese Distanz zu sich selbst. Es ist jedenfalls immer gut, wenn jemand einem einen Schubs gibt und man dann auch darauf eingeht. Man kann als Künstler nur mit dem arbeiten, was man ist, und wenn man Glück hat, sind da die Schwächen manchmal auch die Qualität.

Dorothea Strauss ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Transformationsspezialistin. Sie leitete u.a. die Kunsthalle St. Gallen, den Kunstverein Freiburg, das Zürcher Museum Haus Konstruktiv und baute bei dem genossenschaftlichen Versicherungsunternehmen Mobiliar eine Abteilung für Gesellschaftsverantwortung auf.