

Preis Me- ret Op- penheim 2003

Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz
Interviews

Prix Meret Oppenheim 2003

Silvia Bächli

Rudolf Blättler

Hervé Graumann

Harm Lux

Claude Sandoz

Interviews

Hans Rudolf Reust, Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission

Der «Prix Meret Oppenheim» ist insofern antizyklisch zum aktuellen Entdeckungsmarkt von belastbaren Talenten, er als er eine längerfristige Perspektive auf künstlerische, kuratorische oder architektonische Entwicklungen eröffnet. Er ist eine Entscheidung für die Wiederbegegnung mit scheinbar bekannten Positionen. Nicht selten beruht der frühe Erfolg von Kunst auf Missverständnissen, auf produktiven Missverständnissen allenfalls. Der «Prix Meret Oppenheim» meint die zweite Chance der Öffentlichkeit, sich von diesen Missverständnissen zu befreien und komplexe Werke angemessener zu verstehen, durch ihre gewagten Brüche und Kontinuitäten hindurch.

Die künstlerischen Ansätze der Preisträgerin und der vier Preisträger des Jahres 2003 liegen einander nicht besonders nahe. Sie wechseln zwischen den Polen hoher Verdichtung auf das eine, tragende Bild und einer gesteigerten Proliferation, der Potenzierung von Bildern bis hin zu deren Erweiterung um Klang und räumliche Inszenierung. Der Bildteil dieser Publikation nimmt diesen Umstand auf und schafft Binnenräume. Doch selbst in der Verschiedenheit, die den Stand der Kunst spiegelt, finden sich Gemeinsamkeiten in der Anstrengung, mitten in einem Arbeitsprozess zurück und nach vorne zu blicken: Rundblick im Gehen.

Meret Oppenheim hat ihre Werk- und Selbstreflexion mit verschiedenen Textformen in einen weiten, Zeiten überschreitenden Horizont gestellt. Den «Prix Meret Oppenheim» begleitet denn auch das Bemühen um einen offenen Austausch über die künstlerische Praxis.

«[...]»

Wer nimmt den Wahnsinn von den Bäumen?

Wen beschenkt der Himmel mit Dampfveilchen?

Wie rät ein Untergang dem nächsten?

Diese und andere Fragen werden so gelöst:

Man trenne den Duft von seiner Fahrt und

versuche sein Ohr im Lauf um eine Meile

zu schürzen. Jetzt kann die Luft ihre Grenzen

um zwei Grad verengen und das Ergebnis lässt nicht

auf sich warten.»

[Meret Oppenheim, *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich*, Gedichte, Zeichnungen, hrsg. von Christiane Meyer-Thoss, S. 33]

Le «Prix Meret Oppenheim» est à contre courant des évolutions actuelles, où l'on va à la découverte du talent comme on va au marché: il ouvre une perspective qui se veut vaste sur des évolutions artistiques, architecturales et muséales. Il choisit de re-rencontrer, de revisiter des positions que l'on croyait connues. Un succès artistique précoce est souvent le résultat d'un malentendu, qui peut certes parfois être productif. Le «Prix Meret Oppenheim» offre au public une seconde chance, celle d'évacuer ces malentendus et de mieux comprendre des œuvres complexes, à travers les audaces voulues de leurs ruptures et de leurs continuités.

Les démarches artistiques respectives de la lauréate et des quatre lauréats de 2003 sont assez différentes les unes des autres. Elles oscillent entre l'extrême concentration sur une seule image porteuse et une prolifération maximale, entre la potentialisation de l'image et son élargissement vers le son et la mise en espace. La partie iconographique de la présente publication reflète ces différences et crée des espaces intérieurs. Cependant, même à travers cette diversité, miroir de l'évolution actuelle de l'art, il est possible de trouver des points communs: la capacité pour l'artiste immergé dans son travail de regarder derrière et devant lui: progresser les yeux grand ouverts.

Empruntant plusieurs formes d'écriture, Meret Oppenheim a inscrit ses réflexions sur son art et sa personne dans un horizon à la fois large et intemporel. Le «Prix Meret Oppenheim» accompagne toute démarche qui entend promouvoir des échanges ouverts sur la pratique artistique.

«[...]»

Qui prendra la folie aux arbres?

A qui le ciel fait-il cadeau de violettes de vapeur?

Comment une chute conseille-t-elle la suivante?

Ces questions et bien d'autres sont résolues ainsi:

Qu'on sépare la senteur de son parcours et qu'on essaie de faire un nœud à son oreille tout en courant un mille.

L'air peut alors raccourcir ses limites de deux degrés et le résultat ne se fait pas attendre.»

(Meret Oppenheim, *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich*, poèmes et dessins, éd. par Christiane Meyer-Thoss, p. 33)

Hans Rudolf Reust, membro della Commissione federale d'arte

Il «Prix Meret Oppenheim» è anticiclico rispetto all'attuale mercato della scoperta di talenti promettenti nella misura in cui apre una prospettiva costante sugli sviluppi artistici, espositivi e architettonici. Costituisce un impegno a favore della riconsiderazione di posizioni apparentemente note. Talvolta il successo precoce nell'arte si fonda su malintesi, semmai su malintesi produttivi. Il «Prix Meret Oppenheim» fa riferimento alla seconda opportunità del pubblico di liberarsi da questi malintesi e di capire le opere complesse in modo più adeguato passando per le loro audaci incongruenze e continuità.

Gli approcci artistici della vincitrice e dei quattro vincitori del 2006 non denotano troppe affinità. Oscillano tra i poli di grande concentrazione su un'immagine portante e di proliferazione crescente, il potenziamento delle immagini, per arrivare all'ampliamento attraverso il suono e l'allestimento scenico. L'iconografia della presente pubblicazione riprende queste circostanze e crea spazi interiori. Ma anche nella varietà dello stato dell'arte si riscontrano denominatori comuni nello sforzo di gettare uno sguardo retrospettivo e anticipatore, pur trovandosi al centro di un processo creativo: guardarsi attorno andando avanti, per così dire.

L'artista Meret Oppenheim ha collocato la riflessione sulla propria vita ed opera in un ampio spazio ultratemporale documentandola con varie forme testuali. Il «Prix Meret Oppenheim» segue anch'esso gli sforzi volti ad avere uno scambio aperto sulla pratica artistica.

«[...]»

Chi prende la follia dagli alberi?

A chi il cielo dona violette di vapore?

Come un tramonto indovina il successivo?

Questi e altri interrogativi vengono così risolti:

Si separi il profumo dal suo percorso

e si provi ad appuntare il suo orecchio

in corsa intorno a un miglio.

Ora l'aria può restringere i suoi confini

di due gradi e il risultato non si fa

attendere.»

[da: Meret Oppenheim, *Poesie e disegni*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte, Edizioni Empiria, Roma 1997, p. 39-40]

Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz

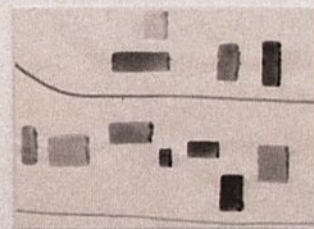
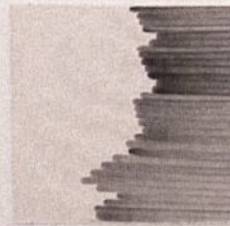
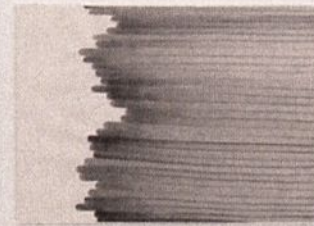
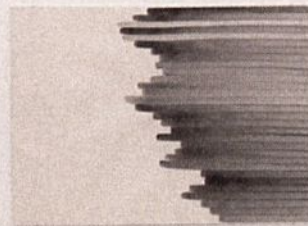
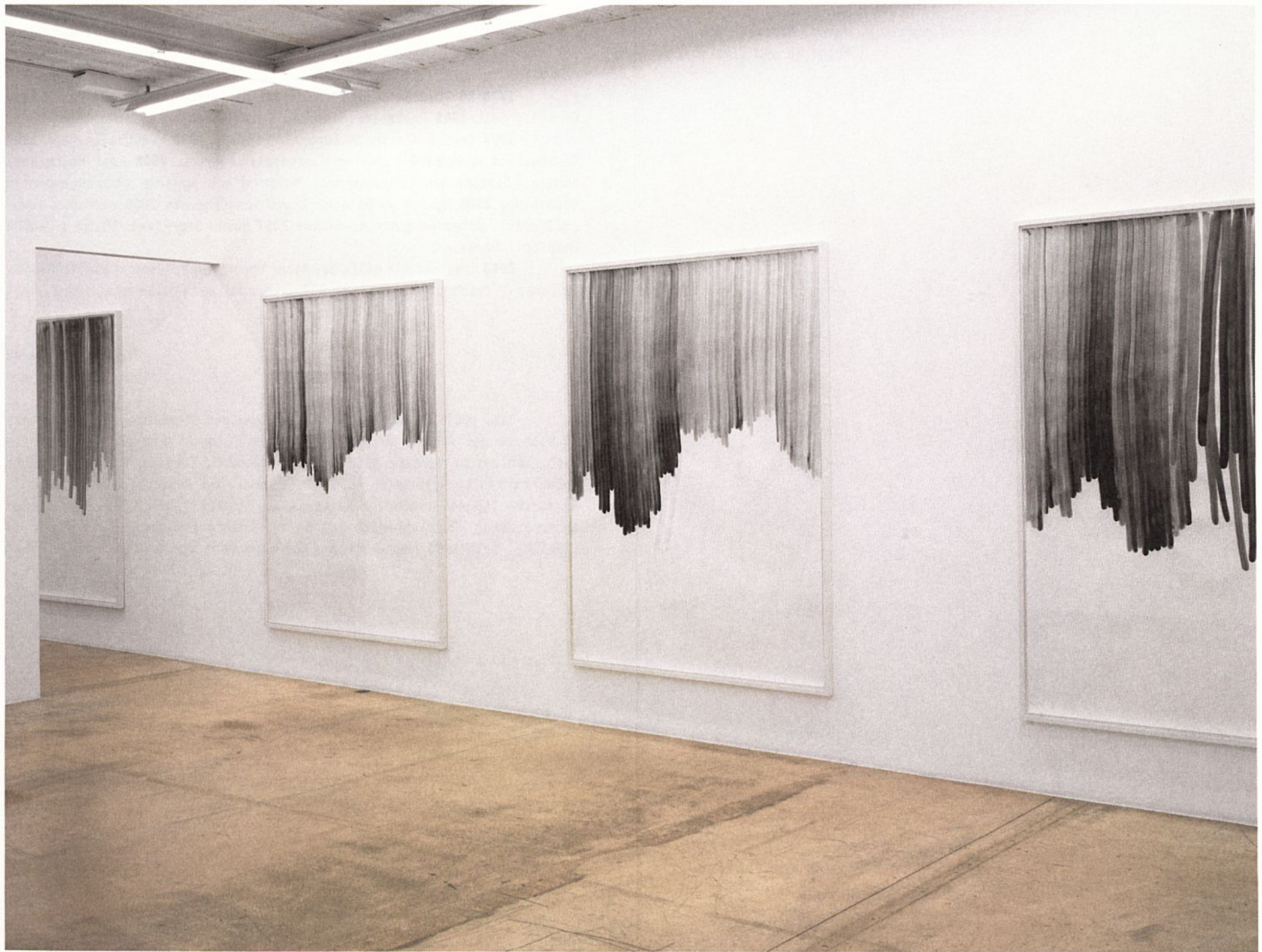


Abb.

«*Poèmes sans prénoms*», mamco, Genève, 2006

Foto: SB und Ilmari



Silvia Bächli

*1956, lebt und arbeitet in Basel und Paris

1976-80 Studium an der Schule für Gestaltung Basel **1977/1978** Esav Genève | Seit **1993** Professorin an der Kunstakademie Karlsruhe.

1994 Centre d'art contemporain, Genève **1996** Kunsthalle Bern **1997** Kunstmuseum Bonn **2000** Kasseler Kunstverein, Kassel **2002** Frac Haute-Normandie, Domaine de Kerguéhennec, Musée d'art moderne et contemporain Strasbourg **2005** Museum zu Allerheiligen Schaffhausen **2006** nordiska akvarellmuseet, Schweden | mamco, Genève **2007** Museu Serralves, Porto | Centre Pompidou, Paris.

2003 erschien mit Hilfe des Meret Oppenheim Preises «*LIDSCHLAG - How It Looks*», Zeichnungen von 1983-2003, Lars Müller Publishers, Baden, 2004

Hans Rudolf Reust

*1957, lebt in Bern

Lic. phil. I, Kunstkritiker. Leitung des Studiengangs Kunst an der Hochschule der Künste Bern. Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission. Zahlreiche Veröffentlichungen in Büchern, Katalogen und internationalen Fachzeitschriften | Ab **1987** Reviews für *Artefactum* [Antwerpen], *Artscribe* [London]; mehrere Beiträge in *Parkett* [Zürich|NY], *Kunstforum international* [Ruppichteröth bei Köln], *Frieze* [London], *Kunst-Bulletin* [Zürich]. Seit **1993** regelmässiger Korrespondent von *Artforum* [NY].

Woraus bestehen die meisten Minuten?

Hans Rudolf Reust im Email-Dialog mit Silvia Bächli

Hans Rudolf Reust Dein Werk, über einen längeren Zeitraum betrachtet, scheint von einer grossen Kontinuität mit wenigen, oft unterschwellig, aber nachhaltigen Veränderungen in der Zeichnung geprägt. Umso mehr stellt sich die Frage, ob nicht an vereinzeltten Punkten doch ein Paradigmenwechsel auszumachen wäre. Zum Beispiel beim Wechsel von der Konstellation kleinerer Einzelblätter zu grossen, als Einzelbilder auftretenden Formaten. Gibt es «Schlüsselwerke», an denen sich bedeutende Entwicklungen darstellen lassen?

Silvia Bächli Du hast recht: Veränderungen bahnen sich bei mir unscheinbar an, schleichen sich ein... Oft erst im Rückblick sehe ich die Vorboten. Mein Werk entwickelt sich in Spiralform. Motive tauchen langsam auf, werden häufiger, haben eine Hoch-Zeit und verblassen langsam – und kehren, meist leicht verändert, nach ihrem Winterschlaf ähnlich wieder. Es gibt keine harschen Brüche – und doch, einen gibt es: 1982 beschliesse ich von einem Tag auf den andern, keine tagebuchähnlichen Tintenpinselzeichnungen in Bücher vom Format A4 mehr zu machen, die jeweils in sich abgeschlossene Geschichten oder Beobachtungen erzählen und geometrisch zu rechteckigen Blöcken angeordnet werden. Es geht einfach plötzlich nicht mehr, ich muss diese Praxis abbrechen. Sie ist zu einseitig, zu narrativ geworden. Es kommt zu abnützenden Wiederholungen. Die Bildideen sind nur noch Hülle, gemacht ohne innere Frage.

Grundsätzlich scheint mir aber das Arbeiten in Perioden (rosa, blaue, kubistische etc.) als etwas völlig Widersinniges. Die Fokussierung auf ein einziges Ziel behagt mir nicht. Es kommt mir wie eine Verengung vor, einen Anfang zu machen, folgerichtig zu Ende zu führen, abzuschliessen, dann erst den nächsten Schritt zu tun. Meine Arbeit kann ich nie so abgeschlossen sehen; da kann man nichts zu Ende bringen, höchstens schauen, wohin es einen trägt und wie lange man es damit aushält, wie lange es spannend sein kann. Es kann plötzlich zuende sein, wie mir die Erfahrung mit den A4-Büchern gezeigt hat. Ich will das ganze Spektrum ringsum, mich um die eigene Achse drehen können. Überall, in jeder Richtung gibt es Interessantes aufzulesen.

Eine Konstante besteht seit dem Anfang: Raum. Gute Zeichnungen sind grösser als das durch den Blattrand begrenzte Format. Die Blätter sind wie Skulpturen, sie ragen unterschiedlich weit in den Raum hinein, in dem wir uns bewegen. Die weissen Wände, der Raum gehören untrennbar zum Bildfeld.

Nach dem Einschnitt von 1982 verwende ich nun verschiedene weisse und gelbliche Papiere in unterschiedlichen, meist kleinen bis mittleren Formaten. Alle Schwarzweiss-Techniken sind möglich. Die fertigen Zeichnungen werden in unterschiedlichen Höhen aufgehängt, eine dichte,

eng zusammengefügte Notation von Tönen an den Wänden. Diese Cluster erinnern mich an die Notenschrift von gregorianischen Gesängen. Diese Gleichzeitigkeit von Dingen, Zuständen, Schwingungen etc. entspricht dem, wie ich mein Ringsum und Innendrin wahrnehme: verschiedene Ebenen, die sich gegenseitig verfärben.

Erzählbare Geschichten mit Anfang und Ende interessieren mich immer weniger. Das Flüchtige zwischen den Geschichten, deren Tonfall wird mir wichtiger, mit allen Lücken, dem Nichtgesagten, den Andeutungen, den Pausen, die Geschichten ohne Anfang und Ende, die nicht mit Worten zu bändigen sind. Von einer ganzen Figur geht mein Interesse immer näher zur Haut. Die Distanz wird immer kleiner.

1994 finde ich ein anderes, etwas dickeres Papier. Das gibt mir die Idee, den misslungenen Zeichnungen eine zweite Chance zu geben, indem ich sie mit Wasser ganz einstreiche. Die alten Spuren werden im Wasser ertränkt und mit neuen Spuren zugedeckt. Durch diese Re-Aktion auf etwas schon Dagewesenes entstehen viel abstraktere Liniengebilde, als ich sie je gewagt hätte. Spielerisch entdecke ich gegenstandsunabhängigere Formen, denen ich traue. Diese Arbeiten können keine Cluster-Verbindungen untereinander aufnehmen, sie sind sich zu ähnlich. Deshalb hängen sie immer ganz klassisch in einer Reihe nebeneinander. Diese Arbeiten kommen wie eine Erweiterung der Möglichkeiten zu den andern hinzu.

1996: Im zentralen Raum der Kunsthalle Bern stehen Tischvitrinen, in denen Zeichnungen aus verschiedenen Jahren nach Familienzugehörigkeit versammelt werden: der Versuch einer Ordnung mit unscharfen Rändern. Dieser neue Blick auf meine Sammlung legt Ähnlichkeiten nahe, offenbart aber auch die grossen Unterschiede im vermeintlich Gleichen. Die immer wiederkehrenden «Motive» zeigen, so nebeneinandergelegt, wie ungleich sie sind. Fragen an die Zeichnungen können nach inhaltlichen Kriterien gestellt werden (z.B. alle «Kleider»), aber auch nach malerischen («ausgefranst»), nach technischen (rein «lineare Zeichnungen») oder aufgrund von Formähnlichkeiten («überkreuzt» oder «Schlaufen»).

Auch wenn es bei den kleineren Zeichnungen verwandte Motive gibt, entsteht Ähnliches nie gleich nacheinander. Ich hüpfte von einem Gedanken zum nächsten, jedes Blatt ist etwas anderes als das vorhergehende. Es scheint mir total unmöglich, bei einem einzigen Thema zu verweilen. Etwas zu wiederholen heisst, etwas erzwingen zu wollen, was man eher geschehen lassen soll. Die Gedanken würden festsitzen und sich abmühen. So ist zumindest meine lange - von 1983 bis 2000 - gehegte Vorstellung, mein Dogma. Mich nur auf ein Gebiet, nur auf eine Möglichkeit zu fokussieren, scheint mir unmöglich. Bei den kleinen Zeichnungen spiele ich immer wieder mal Spiele mit mir: nach einer hellen muss eine dunkle Zeichnung gemacht werden oder eine mit unterbrochenen Linien. Genaue Beobachtung muss sich abwechseln mit den schleifenden Linien eines Geräusches: Immer wieder

etwas Anderes machen als vorher, ohne das Vorausgehende aufzugeben, alles mitnehmen und langsam weiterführen: dies ist eines der Prinzipien über die Jahre. Ich will vergessen, wie das Blatt mit dem Bein von gestern aussieht – deshalb kann man es nochmals versuchen. Wie sieht es wirklich aus? Wie fühlt es sich an von innen – wie sehe ich es bei anderen?

2003 arbeite ich zusammen mit dem Verleger Lars Müller an «Lid-schlag». Dieses Buch besteht aus zweihundert Zeichnungen der Jahre 1983 bis 2003. Aus dem «Bestand» habe ich jedes Jahr 50-150 Blätter in meine eigene Sammlung «Einsame Insel» weggelegt. Es sind Zeichnungen, die in Ausstellungen ihren Platz nicht fanden oder so widerborstig sind, dass ich sie behalten wollte und Arbeiten, die für mich eine besondere Bedeutung haben. Die grosse Herausforderung besteht nun für mich darin, dieses Konvolut von 2000 Blättern zu sichten und eine Anzahl von 200-300 Zeichnungen auszusuchen, um die Zeitspanne von 1983-2003 in chronologischer und linearer Reihenfolge als langsame Veränderung – ein Blättern durch die Zeit – sichtbar werden zu lassen. Filmisches Denken, Spannungsbögen, Lesegeschwindigkeit, Vor- und Rückwärtsbewegungen, Pausen, Bezugsnahme auf vorhergehende Blätter, stockende Wirbel und ruhiges Dahinfließen: Eine Bild-Montage über 21 Jahre. Dieses Projekt umfasst für mich eine ganz andere, neue [Zeit]-Dimension mit unendlich viel mehr «Wörtern» die zum «Text» werden sollen. Was hat sich verändert im Laufe der Jahre, was ist gleich geblieben? Was habe ich wieder vergessen, fallenlassen? Was kam neu dazu? Sind die Tonlagen über die Jahre verschieden? Welche Geschichte, welche Geschichten lassen sich damit erzählen?

Neben den Originalzeichnungen sind die über die Jahre entstandenen fotografischen Atelieraufnahmen ein wichtiges Moment der Arbeit. Auf den Fotos sind ephemere Konstellationen festgehalten und Blattbeziehungen nebeneinander sichtbar, die z.T. nur für die Dauer einer Arbeitssituation Bestand hatten. Die Sammlung meiner Negativstreifen gilt es durchzusehen und informative Ansichten herauszusuchen.

Das fertige Buch in der Hand, mache ich mich mit diesem Rückblick auf den Weg. Ich habe Vieles entdeckt, was angefangen war, was man weiterführen könnte. Es reizt mich plötzlich, das Unmögliche dennoch zu versuchen und eine grössere, aber wiederholbare Geste zu wagen. Grosses Papier {200 x 150 cm} verlangt einen ganz anderen körperlichen Einsatz. Die zwei Meter Länge erlauben einen durchgehenden Strich, ohne abzusetzen. Eine noch längere Bewegung wäre nur mit einem Schritt und damit einem sichtbaren Anhalten der Linie zu machen. Jede Linie muss gefüllt sein mit Präsenz, wie eine gute Tänzerin, die auch über die Fingerspitzen hinaus in den Raum reicht. Plötzlich kann ich diese für mich neue Arbeitsmethode schätzen und ich empfinde die Wiederholung, Ähnliches nochmals und nochmals zu zeichnen, alles andere als einschränkend. Blütenstengel werden zu Linien, zu sich überkreuzten Liniengeflechten, zu parallelen Linienbündeln. Agnes

Martin kannte ich mit 22 – schätzen habe ich sie erst viel später gelernt.

Auch wenn meine Zeichnungen heute öfter ein nichtfiguratives Gesicht haben – sie sind immer noch eng mit dem Körper verknüpft. Überkreuzte Linien können Handliniensterne sein, übereinander geschichtete Linien sind warme Decken (Schneedecken, Wolkendecken), Rechtecke und eine geschlängelte Linie sind Häuser und Wege, waagrechte und senkrechte Linien eröffnen einen Raum zum Durch-sehen, Durch-schreiten, eine unscharfe Grenze, eine Passage. Man denkt an Figürliches, obwohl keine Zeichen sicher darauf hinweisen.

HRR Deine kontinuierliche zeichnerische Praxis scheint geleitet von einer ganz bestimmten, eingestimmten Aufmerksamkeit auf die Welt, und nicht die unüberblickbare, eher die überschaubare Welt in deinem näheren Umfeld. Diese Aufmerksamkeit gerinnt in unverrückbaren Bildern, in Stills anderer, innerer, jedenfalls unsichtbarer Bewegungen? Welcher?

SB Das Gewöhnliche, das Normale scheint mich immer wieder zu irritieren, scheint immer wieder neue Fragen bereit zu halten: Wie sehen Finger aus? (genaue Beobachtung) Wie schauen Füße aus unter dem Stuhl? (sich etwas vorstellen, ohne es zu sehen) Am besten gelingen mir Zeichnungen, wenn ich mich körperlich in die Wahrnehmung hineinversetzen kann, wenn ich es nachspüren kann. Wo gibt es da Stellen, die nicht ausgefüllt werden können? Wie fühlt sich der Rücken an? (von innen schauen) Wo bin ich gestern durchgelaufen? (Einen Weg erinnern, gehen und stillstehen) Wie sehen diffuse Gedanken aus? (Tasten im Nebel) An was erinnert man sich und wo sind die weissen Stellen? Wo fängt das Neuland an? Was ist darstellbar unter Vermeidung des Sensationellen? Was bleibt ohne TV-Realität, ohne Gipfeltreffen und ohne Frau mit Herz? Woraus bestehen die meisten Minuten?

Meine Zeichnungen sind Streiflichter über unbedeutende achtlose Bewegungen, Verschmelzungen von Gegenständen, Übermalungen von angefangenen, wieder verworfenen Figurationen, Geräuschen, Vorstellungen, Kontinente zwischen dem Naheliegendsten. Das Gegensätzlichste lasse ich nebeneinander stocken und verfließen. Zeichnen ist Versuchen, Tasten und Spielen. Meine Arbeit ist wie Laut-vor-sich-hin-sprechen. Man probiert aus, ändert die Betonung, versucht es mit einer anderen Wortreihenfolge, einer anderen Lautstärke. Manchmal sitzt ein Satz, er trifft das, was man vage geahnt hat. Im besten Fall entdeckt man etwas, das richtiger, Überraschender ist als die eigene Vorstellung. So ist es möglich, dass sich Worte auch buchstäblich ins Bildgeschehen einmischen, wie in einer Zeichnung von 2001:

«was | wie ist | nochmals | wie noch | nochmals | noch einmal | und noch einmal»

oder in einer Gouache von 2005:

«neue ufer | – | alte deiche | horizontstreifen | wolkenberge»
oder in einer anderen Gouache aus demselben Jahr:

«alles weg | nichts | meer da | – / wohin | – | komm zurück | setz dich | bleib da».

Die Arbeiten müssen «losgelöst, aber aufs Intimste persönlich sein» (Eva Hesse). Oft spielt sich das Zentrale nicht auf dem Blatt ab, sondern eher etwas daneben, vorher oder nachher. Es geht um Spuren einer Anwesenheit, die im Augenblick ihrer Wahrnehmung schon wieder flüchtig werden.

Das Vergessen ist dabei eine wichtige Voraussetzung. Nur dank der Unmöglichkeit, jedes Detail zu erinnern, können ähnliche Fragen nochmals gestellt werden, und so auch immer wieder andere Aspekte zum Vorschein kommen. Jede Arbeit muss etwas Unfertiges behalten, eine Möglichkeit für den Betrachter mitzutun, hineinzuschlüpfen, weiterzuspinnen. «Zeichnen ist Suche nach dem richtigen Ton, nach einer Formulierung, die stimmt, von der ich vorher nicht genau weiss, wie sie aussieht» – ein leicht abgeändertes Zitat von Fernando Pessoa.

Du schreibst in deiner Frage von «unverrückbaren» Bildern. Meinst du damit wohl «treffende» Bilder, solche, die so sein müssen – oder meinst du unbewegte? Mir kommen meine Bilder eher so vor, als könnten sie, ähnlich unstem Wetter, gleich wechseln, nicht mehr genau die gleichen sein wie vorher, sobald man kurz nicht hinschaut. Was eben noch klar schien, wird plötzlich zweifelhaft.

HRR Das Zeichnen ist in deiner Arbeit der erste, der wichtigste Schritt. Dann aber beginnst du sogleich mit einer zweiten Bewegung: dem Betrachten und Auswählen, später dann dem Verbinden von Bildern zu Konstellationen.

SB Bei den kleinen Zeichnungen gehe ich immer noch gleich vor: zeichnen, trocknen lassen, einsammeln und pressen, dann Durchsicht: die guten werden an die Wand gehängt, die flauen weggeworfen. Die Mittelprächtigen kommen in die b-Mappe. Mit der Zeit wandern einige aus b- in die a-Kategorie, an die Wand, einige aus b in den Papierkorb, einige aus a werden zu b oder direkt zu c. Dieses Verfahren lässt mich meine Arbeiten mit mehr kühler Distanz anschauen und beurteilen.

Ensembles, feste Konstellationen von Zeichnungen, mache ich nur eine bis zwei pro Jahr, mehr scheint mir nicht möglich. Wenn sie zeitlich zu nahe aufeinander folgen, werden sie zu ähnlich. Das scheint mir nicht sinnvoll. Der Entstehungsprozess eines Ensembles dauert im Atelier oft über mehrere Wochen. Die ersten drei bis vier aufgehängten Zeichnungen geben der Arbeit eine Richtung – es gibt plötzlich einen roten Faden, auch wenn die angestimmte Melodie am Anfang noch sehr undeutlich und verschwommen ist. Fertiggestellt ist eine feste Konstellation mit dem Hängeplan, in dem die Höhen und die Abstände bis auf einen halben Zentimeter genau festgelegt sind.

Jedes Ensemble bekommt am Schluss einen Namen:

«alles weg», «Solilja», «twelf», «uma», «left sleeve», «Drift», «L.», «indisch», «abrikosentraererne findes», «Karola», «belonging», «Ammassalik», «föc», «Tibet», «Ida», «quittengelb» etc.

Da ich diese Konstellationen meist für ganz bestimmte Räume gemacht habe, ergibt sich später oft ein grosses Problem mit der Dimension. Die Raummasse an einem andern Ort stimmen nie mit dem idealen Raum überein, auch wenn man die grossen Gruppen an einzelnen Stellen knicken kann. Oft ist es unmöglich ein Ensemble aufzuhängen, da die Wand zu kurz ist.

HRR Bei den neueren Grossformaten, die autonomer in sich selbst spielen, mag diese zweite Bewegung des Zusammenstellens nicht mehr so wichtig sein...

SB Mit den grossen Zeichnungen lassen sich auf alle Fälle keine Konstellationen mit verschiedenen Höhen bilden. In dem Sinn hast du recht: Hier bleibt es beim Machen und Aufgehängt-lassen für eine gewisse Zeit, um sicher zu sein, dass die Blätter auch Zeit aushalten können. In Ausstellungen gehen sie jedes Mal andere Nachbarschaften ein, haben in jeder neuen Ausstellungssituation andere Partner. Die Suche nach den richtigen Nachbarn ist jedoch nicht nur bei den Ensembles mein Interesse, sondern bei jeder Ausstellung. Ich komme nicht einfach mit einigen Arbeiten dahin. Im Atelier kläre ich schon vorher die Möglichkeiten von Abfolgen und Verbindungen. Im Modell 1:50 ist die ganze Ausstellung schon eingerichtet, und vor Ort wird nur noch überprüft, ob mein Vorschlag in der Realität auch stimmt. Mein Interesse an Zwischenräumen, Rhythmen, Synkopen, Verdichtungen, an Lautstärke, Gewicht, Leere hat sich nicht verändert, sei es nun innerhalb eines Ensembles oder in einem ganzen Raum mit lauter Einzelblättern.

Wenn man meine Arbeiten stur in gleichen Abständen aufhängt, fehlt etwas. Die Zeichnungen sollen eine Entsprechung haben in dem, wie sie gezeigt werden: langsame und schnelle Striche, verharrend und tanzend, angespannt und fliessend. Die Zeichnungen gehen über den Blattrand hinaus – so auch die Präsentation.

Genau fixierte Pläne erachte ich immer noch als eine unumgängliche Hilfe, wenn es um kleinteilige, mehr-etagige Ensembles geht. Diese Präzision ist nicht Beiwerk, sondern die nötige Schärfe. Im Umgang mit grösseren Formaten reichen einige Empfehlungen: asymmetrische Hängung, und unterschiedliche Abstände zwischen den Zeichnungen.

Personen, die mit dem Werk vertraut sind und einen Blick nicht nur auf das Papier, sondern auch auf die ganze Wand und den ganzen Raum haben, werden gute Lösungen finden.

HRR Die Konstellationen von kleinen Zeichnungen auf den Wänden sind also fest. In der Kunsthalle Bern hast du Tische aufgestellt, die je einem eigenen Ordnungsprinzip folgten. Sind in demselben Fundus von Zeichnungen auch verschiedene, gleichwertig nebeneinander bestehende Ordnungen möglich?

SB Ensembles, einmal zusammengestellt und mit einem Hängeplan versehen, taste ich nicht mehr an. Es gibt zwei Ensembles, die zwei verschiedene Hängeanordnungen haben: «Ammassalik» und «L.». Die vielen Einzel-

zeichnungen, die ja neben den Ensembles noch bleiben, können als Linien nebeneinander gehängt oder in Tischvitrinen nach Familienzugehörigkeit geordnet werden. Die Ordnung auf den Tischen ändert immer wieder mal, und wird erst bei einem Verkauf endgültig. Je nach Fragestellung könnte das gleiche Blatt im Tisch «Überkreuzte Linien» [bspw: Beine mit Karo-Kniestrümpfen] und später im Tisch «Kleider» wieder vorkommen. Für einen neuen Ausstellungsort entwickle ich oft andere Familien aus dem gleichen, etwas erweiterten Material.

HRR Die Liste der Gesichtspunkte, die zwischen freien formalen («ausgefranst») und figurativen Ansätzen («Finger») wechseln, ist aufschlussreich. Könntest du diese Liste noch etwas ausführen? Gibt es noch mehr solche Ansätze?

SB Ja, man kann zu den frei formalen noch andere Beispiele hinzunehmen: spröde-splittrig, wolkig, Schattenrisse, Figur und Grund: der Wechsel von Figur als wichtigstem Element zu weissem Grund als Hauptdarsteller, Überkreuzte Linien, Achten (Kringel in Form einer 8), nach innen drehend, Schlaufen. Oder inhaltliche Beispiele: Kleider, Arme und Finger, Zoo, Schrift, Wege, zerren, Codes, Augen... In «les ingrédients» gehe ich anders vor: Ich nehme eine Zeichnung als Ausgangspunkt, zerlege sie in ihre verschiedenen Teile (gewellte Linien, Knopfaugen, parallele Linien, Schnittpunkte, lange fließende Linien), und suche zu jedem Teil eine passende neue Zeichnung. Die Tische haben offene Enden: Es braucht einfach lesbare und auch sehr entfernte Formen, die man nur schwer noch als zugehörig lesen kann. Diese «Weitaussenverwandten» müssen mit dabei sein, um eine geschlossene Schublade zu vermeiden. Die Zeichnungen sollen ihr Potenzial zu «changieren» behalten.

HRR Es ist üblich, nach Affinitäten zu anderen Künstlerinnen und Künstlern zu fragen. Dabei ist klar, dass sich vor allem unsere Generation nicht in programmatische Auseinandersetzungen verstricken will. Gerade deswegen interessiert mich, was du an Kunst entschieden nicht magst, was du ablehnst, wo du im Verständnis Grenzen ziehst.

SB Was ich entschieden ablehne, ist Kunst, die nur virtuos sein will: gekonnt, aber hohl und leer in ihrer Machart. Diese oberflächliche Könnerschaft weiss zuviel im Voraus. Und Pathos mag ich nicht, oder das platte Wiederkauen von Medienrealitäten, Sex and Crime, auch Schlagzeilen und Tagesaktualitäten interessieren mich wenig. Ebenso wenig mag ich mich mit Kitsch mittels Kunst auseinandersetzen. Kunst muss mich nicht physisch überwältigen. Expressives Schreien muss dem dargestellten Inhalt standhalten. Wo es mich richtig graust? Beim Einsetzen von Menschen, die anscheinend freiwillig bestimmte Handlungen ausführen, die sie sonst nie begehen würden; bei Kunst, die uns zeigen will, wie niederträchtig wir anscheinend miteinander umgehen können; bei Voyeurismus, vorgekaut und im geschützten Kunstraum gezeigt.

Wo ich ganz kribbelig werde: Bei dieser meist rundovalen, organischen, abstrakten Allerweltssprache. Dieses Idiom gibt es seit langem und immer wieder taucht es auf: wattiert, harmonisch, beige, leicht melancholisch, aber mit einer grossen Portion Behaglichkeit; bei allgemein gehaltenem, undeutlichem, unpräzisem Vorsich-hin-reden.

Das «Wie» ist ausschlaggebender als das «Was». Wie etwas gemacht ist, welche Haltung dahinter steckt, entscheidet mehr als der gewählte Inhalt. Mir steht eine romanische Kapelle näher als die sixtinische. Weite karge Landschaften – Island zum Beispiel – mit ihrer elementaren Leere faszinieren mich weit mehr als tropische Gegenden. Zeichnen heisst weglassen: eine Winterlandschaft mit Schnee.

Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz



Abb. links
«Weib», Installation, Kunstmuseum Luzern, 2000
Bronze: 40 x 183 x 56 cm
Foto: ©2000, Caroline Bachmann,
Stefan Banz, Cully|VD

Abb. rechts
«Schwarzes Haus II», Installation, Kunstmuseum Luzern, 2004
Dimension des Raumes: H 661 cm, L 135,4 cm, B 834 cm
Skulptur: Styropor, Zement, Sand, Glasfaser,
Kunststoff, schwarze Dispersion
Foto: ©2004, Andri Stadler, Luzern



Rudolf Blättler

*1941, lebt in Luzern

1965-1968 Schule für Gestaltung, Luzern **1968-1969** Akademie in Wien **1969-1971** Akademie in Rom **1974-1975** Aufenthalt in Polen, Reise nach Russland **1975-76** Längere Aufenthalte in USA, Mexiko, Peru **1978/1984/1987** in Griechenland **1980** in Korsika **2006** in London

Preise und Stipendien (Auswahl)

1977 und **1978** Eidgenössisches Kunststipendium **1996** Kunstpreis der Stadt Luzern **1982** und **1997** Werkbeitrag Kulturstiftung Landis & Gyr, Zug **2003** Prix Meret Oppenheim

Einzelausstellungen (Auswahl)

1981 «Schwarzes Haus», Kunstmuseum Luzern **1983** «Selten oder nie gezeigte Arbeiten», Kunstmuseum Olten **1986** Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen **1993** Nidwaldner Museum, Stans **2004** «Ubinas», Kunstmuseum Luzern **2004** «Schwarzes Haus II», Kunstmuseum Luzern

Publikationen

2000 «Rudolf Blättler, Mann und Weib» **2004** «Rudolf Blättler, Ubinas» **2005** «Rudolf Blättler, Schwarzes Haus II – Black House II»

Video-Essay

2004 «Schwarzes Haus II» (von M.Th. Amici)

Weitere Informationen: www.sikart.ch

Konrad Tobler

*1956, lebt in Bern

Studium der Philosophie und der Germanistik | Jahrelanger Leiter der Kulturredaktion der Berner Zeitung | Freier Kulturjournalist und Kunstkritiker | Zahlreiche Beiträge in Publikationen im In- und Ausland **2006** 1. Kulturvermittlungspreis des Kantons Bern. www.konrad.tobler.ch

Konrad Tobler Der «Schwarze Raum» ist ein Motiv, eine Vorstellung, die Ihr Werk durchzieht. Im September 2007 wird auf Burg Hohenklingen bei Stein am Rhein ein weiterer solcher Raum eröffnet, der eine ständige Installation sein wird. Wie sieht er aus?

Rudolf Blättler Es gibt Leute, die den Raum bereits als «Angstloch» bezeichnen. Das ist ganz in meinem Sinn: Man muss in einem ehemaligen Gefängnisturm durch die Enge einer Luke gehen, in die Finsternis steigen und in die Tiefe eines Loches, des ehemaligen Verlieses, schauen. Dort zeigt sich – oder es erscheint – auf dem Boden nach und nach ein grosses Gesicht. Es ist so beleuchtet, dass es in einer Art Schwebezustand ist. Man sollte das Gefühl haben, es komme aus der Erde heraus – oder umgekehrt: Es versinke in der Finsternis des Bodens. Es ist eine Installation, die mit wenig Licht arbeitet. Der Betrachter muss sich Zeit nehmen, bis er das Gesicht selbst gesehen, erschaffen, ergründet hat.

KT Es wird so sein wie in der Nacht oder in der Dämmerung, wenn die Gegenstände erst nach und nach Konturen erhalten.

RB Das ist mein Ziel. Und das Gesicht wird von Osten nach Westen schauen, wie das bei anderen Gesichtern der Fall ist, die ich in die Landschaft setzte.

KT Weswegen ist diese Ausrichtung für Sie entscheidend?

RB Für mich ist das Erlebnis von Sonnenauf- und -untergang zentral. Vermutlich hängt das mit meiner Jugend zusammen: Ich schaute während der ersten zwanzig Jahre meines Lebens von meinem Zimmer aus über den Vierwaldstättersee immer gegen Sonnenuntergang. Für mich ist diese Verortung wichtig. Bereits vor vielen Jahren wusste ich, dass das so sein muss.

KT Das Gesicht schaut von Morgen gegen Abend. Bedeutet das auch: von der Geburt zum Tod?

RB Diese Idee war in meiner Arbeit immer vorhanden, ohne dass ich sie benennen würde...

KT ... und sie bildet eine Analogie zum rein optischen Aufscheinen und Verschwinden.

RB Genau das konnte ich 2004 im Kunstmuseum Luzern mit dem «Schwarzen Haus II» sehr konkret realisieren. Ich schuf dafür eine riesige Skulptur und liess sie in die absolute Finsternis, in die absolute Nacht verschwinden – um sie dann durch einen schwachen Lichtschein wieder erscheinen zu lassen.

KT Wie wichtig ist für Sie der Begriff der Angst?

RB Das ist ein Gefühl, das für mich seit meiner Kindheit existen-

ziell ist. Ich habe es immer wieder thematisiert – eben weil es wohl für jeden Menschen zentral ist.

KT Gehen wir von der Angst zur Enge und zum Gefängnis. Wie wichtig ist Ihnen diese Metapher?

RB Sie ist unmittelbar mit Geburt und Tod verbunden. Der Gefangene imaginiert nichts mehr als das volle Leben – und ist jeden Tag mit dem Ende konfrontiert. Wenn ich in das finstere Loch hinunterschaue, dann hat auch das für mich mit Primärerlebnissen zu tun: mit der Tiefe des Vierwaldstättersees. Es ist eines jener Gefühle, die man oft verdrängt, die aber für das ganze Leben zentral und prägend sind. Um das zu erklären, muss ich etwas ausholen: Mein Vater war von Beruf Fischer. Wenn ich mit ihm auf dem See war, holten wir die Netze aus der Tiefe hervor, zwanzig bis dreissig Meter waren das. Ich sass im Heck, und der Vater holte sie heraus – dann schaute ich den Netzen entlang nach unten, bis dorthin, wo für mich die Unendlichkeit begann. Und wo der Tod ist. Dorthin wurden die Fische hervorgezogen, und sie wurden immer grösser. Damit verband sich noch etwas anderes: Der Tod der Fische war unser Leben.

KT Das Aufscheinen der schimmernden Fischleiber war sicher ein starkes visuelles Erlebnis.

RB Dazu kommt ein anderes Bild: Neben der Fischerei betrieben wir noch etwas Landwirtschaft, nur mit zwei Kühen. Jedes Jahr kamen Kälber zur Welt. Ich vergesse nie, wie aus der Tiefe der Kuh ein neues Leben herauskam. Manchmal waren die Kälber auch bereits tot. Der Schrecken, dass sie da herauskamen – während für uns Kinder die kleinen Kinder aus einem grossen Stein hoch oben am Berg herauskamen. Der Schrecken, dass sie vielleicht tot waren: Ein unglaubliches Geschehen, die Geburt eines Kalbes. Man spürte ja auch die Aufregung der Eltern, die bangten, ob die Kuh überleben würde. All das ist für mich mit der Tiefe verbunden. Auch die Gefahr des Sees. Er war das Element, das die Kinder holte. Zudem hatte er am Ufer entlang Untiefen, Felsen und Steinbrocken. Das war eine grosse Gefahr für das Fischerboot. Wenn man nahe heranfuhr, sah man sie liegen, und der Vater befahl, wegzufahren, weil sonst der Propeller gebrochen wäre. Das waren jedoch mehr als reelle Gefahren, es waren Bilder, die mich in den Träumen verfolgten: diese Steine, die immer wieder im Wasser ertranken. Das alles bedeutet für mich Tiefe.

KT Es ist eine doppeldeutige Tiefe. Es ist eine Tiefe, die nicht zuerst einmal von Bedeutung getragen wird, sondern vor allem räumlich ist.

RB Das Ambivalente daran ist mir wichtig. Wir wussten um die Gefahr der Wassertiefe. Mit dem Wasser ist nicht zu spassen. Das prägte meinen Vater, der als richtiger Fischer nicht einmal schwimmen konnte. Es gab damals noch keine Schwimmwesten. Also hatten die Fischer nur die Angst.

KT Gehen wir von der inhaltlichen Ebene – der «Schwarze Raum», das Loch, der Angstraum – zur formalen: Ist der «Schwarze Raum» eine Skulptur?

RB Er ist primär Architektur. Aber im Moment, da man in den Raum hineingeht, ist man in einer Unnacht. Man weiss nicht mehr, wo man ist. Es könnte in der Mutter sein, es könnte im Weltraum sein. Es ist ein faszinierender Ort, an dem sich Angst und Utopie, Rätsel und Orientierungslosigkeit vereinen.

KT Man könnte diese Räume als Kunstform sehen, die durch die «individuellen Mythologien» definierbar wäre, jenen Begriff, den Harald Szeemann 1972 für die Documenta V prägte.

RB Jede individuelle Mythologie wird auch zu einer allgemeinen. Ja, es stimmt: Ich arbeite aus dieser Zeit hinaus. 1972 machte ich das erste Mal ein Gesicht, das aus der Erde hinauswächst, das von einer gewaltigen Kraft durch die Erdhaut hinausgedrückt wird. Es ist eine Arbeit, die für mich bis heute wichtig ist - wie ein Baum, der aus der Erde wächst. Oder wie ein Vulkan, der aufbricht. 1974 entwarf ich Projekte, bei denen ich Räume bis zu 20 Meter in den Boden hinein bauen wollte. Unten am Boden waren menschliche Gestalten. Ich liess den Menschen einfach in den Boden, in die Tiefe hinein fallen. 1975 dann waren meine Frau, die Malerin und Zeichnerin Marie-Therese Amici, und ich in Amerika. Ich bestieg den Vulkan Ubinas in Peru, ich schaute in den Krater hinein.

KT Hiess das, mit den Augen hinunterstürzen?

RB Bereits beim Aufstieg durchstieg man eine Gefahrenzone. Dann stand man am Rand des Kraters. Und sah in ein Loch, das 400 Meter tief ist. Man sah, wie es unten brodelte. Man roch es. Plötzlich wurde mir bewusst, dass ich auf einer Schneewächte stand, um überhaupt hinunterschauen zu können. Wenn sie rutscht, ist man weg und verschwunden. So war auf diesem Vulkan vieles verbunden: der Zwang, überhaupt hinaufzugehen und hinunterzuschauen, die Angst, die Faszination, der Schwindel, der Sog...

KT ... ein verschlingender Schlund...

RB ... eine absolute Gefahr. Zumal meine Frau, die zurückgeblieben war, damals schwanger war. So waren Leben und Tod, Freude und schwindelnder Schrecken ganz nahe verbunden.

KT In jener Zeit entstanden die «utopischen Projekte». Welche Dimensionen hatten diese Räume - auch wenn diese Projekte bisher nur im Modell existieren?

RB Eines jener Projekte heisst «Monument an die Erde». Es war eine Verneigung an die Erde. Das ist ein Kubus, der 99 Meter hoch ist. Wenn ich ihn verwirklichen könnte, müsste er mitten in der Wüste stehen, so dass man ein paar Tage zu Fuss hätte, um dorthin zu gelangen.

KT Er hätte die Ausmasse einer Pyramide?

RB Er ist einfach masslos gross, vielleicht sogar vermessen. Der Aufstieg erfolgt über eine Treppe, die nur 2,5 Meter breit ist und deren Stufen 70 Zentimeter hoch sind. Ein Geländer hat es nicht. Von der oberen Fläche geht eine Treppe in einen inneren Kubus, der seinerseits 25 Meter

in die Tiefe reicht. Auf seinem Grund liegt ein Gesicht, das 40 auf 40 Meter misst. Es hat Augenhöhlen und einen Mundschlund, die zehn Meter in die Tiefe gehen. Die eine Gefahr folgt so auf die andere.

KT Weswegen heissen diese Räume «utopisch? Der Begriff der Utopie meint ja meistens etwas, was- verbunden mit einer positiven Vorstellung - in die Zukunft gerichtet ist. Sie brauchen den Begriff eher im engen Wortsinn als „Nicht- oder Un-Ort«.

RB Beides ist gemeint. Es könnte realisiert werden. Man müsste jemanden finden, der das finanziert. Wichtiger ist mir aber die Vorstellung, dass das ein Sehnsuchtsort ist.

KT Eine Art Kaaba, ein sakraler Ort?

RB Das ist allein durch die Hinreise, durch die Lage mitten in der Wüste gegeben. Aber mit Religion hat das nichts zu tun. Es sind Erfahrungs- und Erlebnisräume. Wer sie betritt, nimmt etwas mit, gewinnt etwas für sein Leben - wie ein Bergsteiger, der auf den Mont Blanc klettert.

KT Das Sakrale, «Monument an die Erde», Mutter Erde, das «Weib»: In Ihrem Werk spielt die Weiblichkeit eine zentrale Rolle. Wie stark ist das mit Ihrer katholischen Herkunft verbunden?

RB Das ist ein heikles Thema, ja. Ich bin katholisch erzogen worden, habe mich aber davon gelöst - auch wenn man diese Prägung bis zu seinem Tod weiter trägt. Das ist wie mit allen Unerfahrungen, die man als Kind machte. Für mich ist es klar, dass mythologische Bilder, eben weil sie archetypische Zeichen sind, einen grossen Wahrheitsgehalt in sich tragen. Und dass wir ihnen nicht entinnen können. Auch der See, von dem ich erzählt habe, war für mich die grosse Mutter, die mich wieder holen wollte oder hätte holen können. Wir leben viel mehr mit archetypischen Bildern, als wir denken. Wir kommen nicht um sie herum - vor allem dann, wenn sie auch noch einen Realgrund haben: Als ich fünfjährig war, holte mich der See wirklich einmal. Ich fiel vom Bootssteg ins Wasser. Erst im letzten Moment konnte mich mein Vater herausfischen. Das ist ein starkes Bild geblieben.

KT In Ihrem Werk ist es auffällig, wie intensiv Sie immer wieder bei Ähnlichem ansetzen. Ihr Antrieb und Anspruch, sagten Sie einmal, sei es, dass die Figuren «stark» sein müssten. Haben Sie das Gefühl, das noch nicht erreicht zu haben? Sind Sie also, weil Sie den Anspruch des Archetypischen so ernst nehmen, ein Wiederholungstäter?

RB Jeder Künstler ist ein Wiederholungstäter - weil er letztlich aus dem Zweifel heraus weiter arbeitet, aus der Idee, eine andere Seite herauszuarbeiten, einen neuen Kick geben zu können. Das ist auch das Schöpferische des Künstlers: nicht zufrieden zu sein mit dem, was da ist. Es ist zugleich ein Zeugungsakt. Oder anders gesagt: Weswegen gehen wir immer wieder zur Frau, obwohl wir auch kürzlich bei ihr waren? Das ist eigentlich dasselbe - und endet ja nie. Es ist das Gesetz der Natur. Und so ist es auch das Gesetz der Bildhauerei oder der Malerei. Es muss sich

ständig repetieren. Sonst gäbe es schon lange keine Kunst mehr, keine neuen Werke. Es ist ein Trieb, der einen beherrscht. Und von tief innen kommt wohl auch die Angst, noch nicht genügt zu haben, der Wille, eine noch stärkere Skulptur zu machen. Eine, die noch mehr an und in sich hat.

KT Wie gross ist der Anteil der Lust an der Arbeit?

RB Letztlich ist wenig Lust dabei. Es ist ein ewiges Anrennen, eine Sisyphusarbeit. Man muss ständig entscheiden, zugleich alles in Frage stellen und den nächsten Schritt machen und wagen. Nein, Lust ist nicht dabei. Ich muss da einfach hindurch. Aber wenn das Werk fertig ist, ist die Erleichterung gross. Und auch die Ruhe – für kurze Zeit.

KT Am deutlichsten, scheint mir, wird dieser Zwang zur Entscheidung in Ihren Tuschebildern, wo die Arbeit rein aus technischen Gründen rasch erfolgen muss.

RB Da gibt es nichts anderes. Das ist das Schöne. Ein solches Blatt entsteht in einer, zwei Stunden. Dann kann man es weglegen und das nächste zur Hand nehmen. Man beginnt immer wieder frisch. Bei einer Skulptur, an der ich ein Jahr arbeite, stehe ich jeden Morgen vor dem Unfertigen. Aber eben deshalb geht es weiter. Am Schlimmsten ist es, wenn man sich sagt, die Skulptur sei gut – ohne dass sie aber fertig wäre.

KT Das ist widersprüchlich ...

RB Es bedeutet, dass man eigentlich noch nicht zufrieden sein kann. Eine Skulptur muss während der Arbeit immer offen bleiben. Man muss am Abend wissen, dass es weiter geht – und wo und wie es weiter geht.

KT Ihre Tuschezeichnungen sind von einer skulpturalen Haltung geprägt. Sie arbeiten die Figur aus dem Blatt hinaus und wieder hinein.

RB Ich bin da einfach neugierig: Wenn eine männliche oder weibliche Figur auf dem Blatt entsteht, bin ich gespannt, was jetzt, heute kommt. Es ist richtig, dass vor allem die letzten Blätter sehr plastisch geworden sind. Das schreibe ich simpel mir als Bildhauer zu: Er hat das nicht gewollt, und er hat das nicht anders gekonnt. Das Körperhafte kommt, ohne dass ich ein Modell vor mir hätte, einfach immer wieder hervor.

KT Sie sagen: ohne Modell. Während Ihres Aufenthaltes in Krakau 1974 zeichneten Sie intensiv Akte nach Modellen.

RB Das gehörte als Einstieg dazu. Nachher schloss ich die Arbeit mit dem Modell bewusst ab, damit ich ganz frei wurde: Damit jene Bilder entstehen können, die ich in mir trage und die ich aus mir heraus produzieren will. Ich verlange von mir eigentlich immer, nahe bei mir selbst zu bleiben. Es ist dieses Wollen, dieses Aus-mir-heraus-Produzieren, das mir das Schaffen ermöglicht. Ich weiss, dass ich damit in der heutigen Kunstwelt etwas abseits stehe...

KT ... und Sie haben diese Einsamkeit in Kauf nehmen wollen?

RB Ich hätte sonst mit der Arbeit aufhören müssen. Ich kann nicht vom einen zum anderen switchen. Ich kann mich nicht ständig an neuen

Moden oder Theorien orientieren. Denn die Bildhauerei ist ein unendlich langsamer Prozess, ein langsames Medium. Kommt noch meine Person dazu: Ich kann keine Tendenzen mitmachen.

KT Aber Sie haben sie beobachtet?

RB Selbstverständlich. Ich bin immer in Ausstellungen und Museen gegangen. Was in der Kunst und in der Welt geschieht, beschäftigt mich stark. Dass ich bei der Figur geblieben bin, hängt ganz einfach damit zusammen, dass ich nichts anderes machen kann.

KT Wie positionieren Sie sich in der Tradition der Skulptur?

RB Ich bin einer jener, die wieder skulptural an der Figur gearbeitet haben, und arbeite immer noch so. Wenn ich bei den Ägyptern schaue, gab es bereits da herausragende Bildhauer. Und so stehe ich in einer langen Reihe – ohne mich mit jenen genialen Vorgängern vergleichen zu wollen. Wenn ich in der jüngeren Geschichte schaue: Da gab es – zeitgleich mit der allgemeinen Tendenz zur Abstraktion – nur einen einzigen: Alberto Giacometti. Er setzte für mich ein Zeichen. Aber ich konnte ihn doch nicht weiterführen, selbst wenn ich das gewollt hätte. Meine Skulptur kommt aus der Erde heraus, seine Werke kommen aus seiner ganz eigenen, anderen Befindlichkeit, die wohl viel weniger mit dem Existenzialismus zu tun hat, als man gemeinhin behauptet. Ich selbst habe in den letzten vierzig Jahren an der figürlichen Skulptur weitergearbeitet, obwohl sie in den Sechzigerjahren eigentlich gestorben ist. Es gab keine Persönlichkeiten, an denen man hätte andocken können, weder Marino Marini noch Henry Moore. Das hat mich nicht interessiert. Im Rückblick sehe ich jedoch einen Künstler, der aber lange relativ unbeachtet geblieben ist: Lucien Freud. Er ist bei der Figur geblieben. Aus dem gleichen Nicht-anders-Können wie ich arbeitete er mit seinen Modellen weiter. Freud war mit Gewissheit stundenlang in der National Gallery und studierte, was und wie beispielsweise Rembrandt malte.

KT Die Auseinandersetzung mit diesem genau beobachtenden Maler ist für Sie wichtig.

RB Im Sommer 2006 waren meine Frau und ich in London. Ich studierte dort immer wieder zwei Rembrandt-Gemälde. Wie Rembrandt die Hände malt, das hat etwas Skulpturales. Für mich war es dann interessant, in der grossen Rodin-Ausstellung in der Royal Academy eine Figur zu entdecken, die die gleichen Hände hatte: Ich fand die Rembrandt-Hände bei Rodin. Das ist verrückt – und kunstgeschichtlich vermutlich auch nicht haltbar.

KT Was ist mit Rodin selbst, der als Schlüsselfigur der modernen Skulptur gilt?

RB In jener Ausstellung habe ich einfach wieder gesehen, was eine Skulptur ist. Und wie aktuell Rodins Werk ist. Ich betrachte das auch als Signal für die Skulptur im Allgemeinen. Sie ist wieder am Kommen. Sie wird wieder gebraucht – weil sie ein Zeichen setzt gegen das Versinken in den virtuellen Räumen. Ich meine damit den Verlust an Wirklichkeit, der heute

zu beobachten ist – weil man das Körper- und Dinghafte in den aktuellen Medien verloren hat. Ich bin überzeugt, dass die Skulptur von den Menschen wieder gebraucht wird, weil sie sich daran halten können – erst recht, wenn ich an die Probleme denke, die auf uns zukommen. Diese werden die Welt so durcheinander wirbeln, dass es in der Kunst keinen Bluff mehr ertragen wird – weil man sich an Bildern festhalten wird, die wirkliche Bilder sind.

KT An welche Probleme denken Sie?

RB Ich denke an die massiven Umweltprobleme, an die Migrationsbewegungen, an die Verteilungskämpfe zwischen den Völkern, beispielsweise wegen des Wassers. Das sind wie Meteoriten, die einschlagen werden. Das wird nicht in nächster Zukunft so sein, aber ich bin sicher, dass das in fünfzig Jahren der Fall sein wird. Aber auch bis dahin wird es gewaltige Verschiebungen geben, derart, dass die Menschen wieder neue Religionen suchen werden. Davon bin ich überzeugt – und in dem Zusammenhang denke ich auch, dass die Skulptur eine neue Notwendigkeit erhalten wird.

KT Meinen Sie, dass die Skulptur ein besonderes Potenzial zur Welt-erfahrung in sich hat, für eine ganz diesseitige Wahrnehmung von Welt?

RB Lassen Sie mich einen Vergleich machen: Die Skulptur wird in naher Zukunft etwa die Wirkung haben, wie wenn ich vom Walliser Bergdorf Finhaut aus den Mont Blanc sehe. Er ist aus der Distanz zwar klein, aber ich mache die Erfahrung und weiss, dass er so lange vor mir schon da war und dass er nach mir noch so lange dort sein wird... Er gibt eine Richtung an. Er weist zurück und nach vorne. Er gibt mir ein Mass an – so weit er auch entfernt sein mag. Eben dieses Unfassliche berührt mich, weil dadurch alles, was wir heute machen, relativiert wird.

KT Und das ist die Potenz, die eine Skulptur haben sollte?

RB Sie soll etwas öffnen, das man noch nicht kennt. Sie muss nichts anderes als Welt eröffnen. Die Grösse spielt dabei keine Rolle. In der Rodin-Ausstellung ist mir wieder bewusst geworden, was eine monumentale Skulptur sein kann – auch wenn sie bloss 60 Zentimeter hoch ist. Und was es für ein Schwachsinn sein kann, wenn sie acht Meter hoch ist, wie sie Damien Hirst im Hof der Londoner Royal Academy aufgestellt hat. Monumentalität ist also keine Frage der Grösse, sondern der inneren Kraft.

KT Spielt für die Wirkung die Sockelfrage mit?

RB Das hat man in den letzten Jahren ewig diskutiert. Und jetzt merkt man, dass man einen Sockel durchaus brauchen kann. Wenn ich eine 60 Zentimeter grosse Figur mache, kann ich sie doch nicht auf den Boden stellen, selbst wenn sie in sich monumental ist. Der Sockel ist ein Hilfsmittel, damit man die Skulptur erfahren kann. Es geht überhaupt nicht darum, sie damit zu überhöhen. Das einzige, was stimmen muss, ist das Verhältnis von Sockel und Figur.

KT Und wie steht es mit dem Verhältnis von Distanz und Nähe?

RB Eine Skulptur, zu der ich nahe herangehe, die plötzlich mehr

als zwei Meter gross ist, die ein grosses Geschlecht hat und starke Brüste und riesige Hände – vor der habe ich aus der Nähe selbstverständlich mehr Angst als aus der Distanz. Das ist die Wirklichkeit der Skulptur, die so direkt und massiv erscheint...

KT ... und das Befremdliche...

RB ... das Un-Menschliche, das Fremde.

KT Wo ist der richtige Ort, damit eine Skulptur in dieser Weise stehen und wirken kann?

RB Die Art meiner Skulpturen rief meist danach, dass sie in der Natur platziert sein mussten – weil sie selbst etwas Naturhaftes in sich haben. Aber die Aussage kann durchaus stärker sein, wenn sie in einem Museumsraum platziert werden. Der Raum muss nur die richtigen Masse haben.

KT Das meint vermutlich nicht das metrische Mass?

RB Das ist ja das Schöne, dass die Skulptur aktiv wird, dass sie ein Wesen, ein Körper wird. Wenn ich die Möglichkeit habe, etwas zu platzieren – ob in der Natur oder in der Architektur –, muss ich selbst zuerst den Raum erfahren. Ich habe mit Ausnahme des «Ubinas» in Beckenzried – diesem grossen Kopf, der nach dem Vulkan in Peru benannt ist – und jetzt in Hohenklingen nie für einen spezifischen Raum gearbeitet. Ich habe immer im Atelier meine Figuren gemacht, die für mich notwendig waren, und sie erst dann an bestimmte Orte herangetragen. Und sie funktionierten nur dann an diesem Ort, wenn sie auch eine Aussage zum Ort und zum Raum machen können. Das kann im übrigen auch im urbanen Umfeld sein.

KT In den «Schwarzen Räumen» arbeiten Sie immer auch als Licht-Installateur. Welche Rolle spielt das Licht überhaupt für Ihre Arbeit?

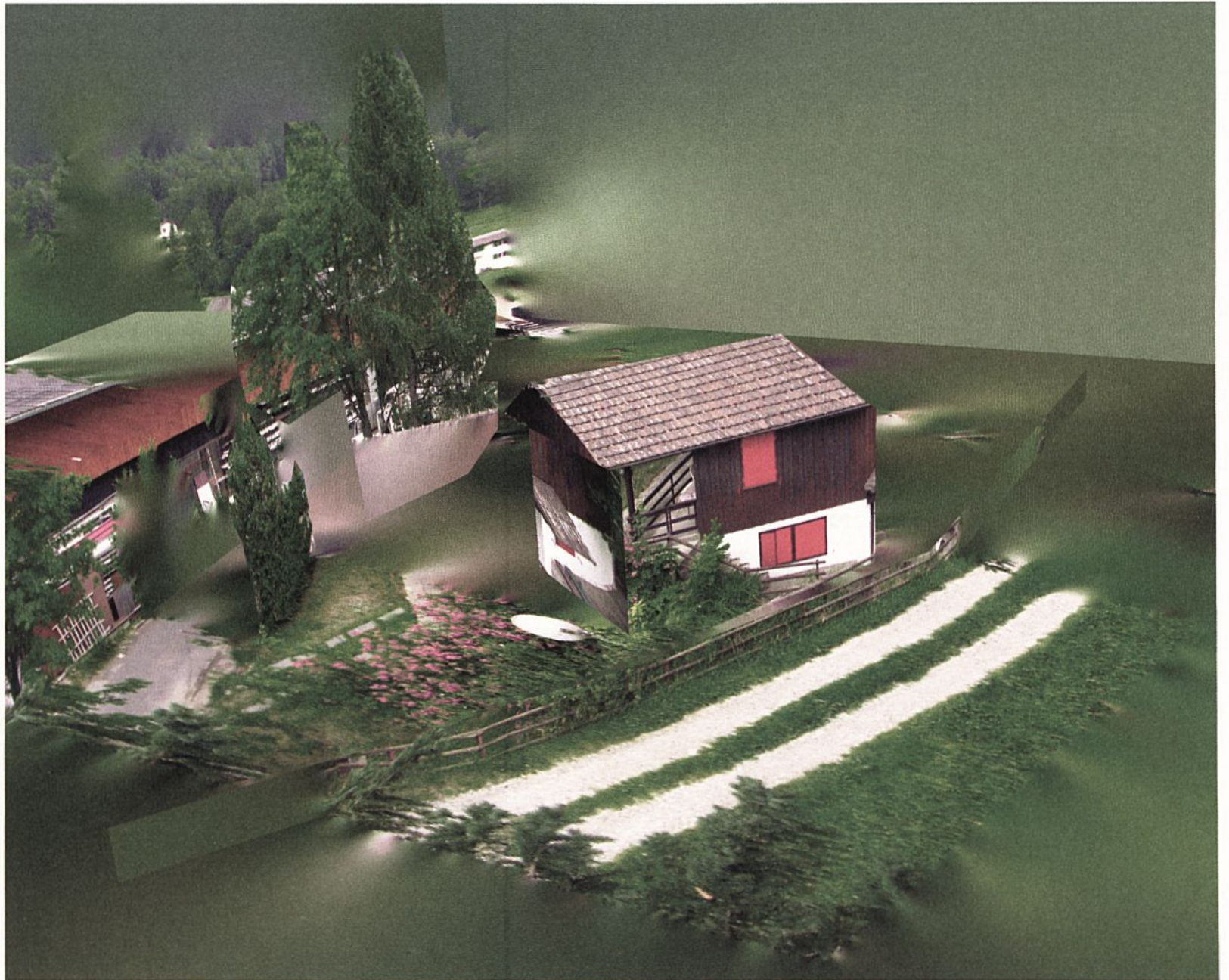
RB Es ist das Licht, das die Skulptur zum Leben erweckt. Es lässt sie vom Morgen bis zum Abend lebendig werden, in immer neuen Facetten. Eine Skulptur hat hunderttausend Erscheinungsformen. Sie ist trotz der geballten Materialität ein Lichtwesen. Das zeigte sich auch im Kunstmuseum Luzern. Ich schuf für das «Schwarze Haus II» – das erste machte ich 1981 – eine grosse Skulptur, die für mich eindeutig ein weibliches Geschlecht war. Es war 14 Meter lang und 8 Meter breit. Ich holte sie total in die Nacht hinein. Ich löste die Vulva in der Schwärze auf und liess nur wenig Licht hinein. Die Betrachter sahen alle etwas anderes: Der eine sah eine Welle, der andere ein Boot, der dritte sah Wasser, jemand sah ein Auge und ein fünfter einen Mund. Ich fand es faszinierend, dass alle auf ein archetypisches, weibliches Zeichen kamen. Das war im wahrsten Sinn ein Phänomen. Das Licht wurde wie ein lebendiges Ding. Das weibliche Genital verschwand und schien auf, atmete und war eine Lichterscheinung.

Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz



Abb. | image: links | à gauche
Pattern - Vanité 2b, 2003
installation, objets divers | installation, sundry objects
400 x 500 cm

Abb. | image: rechts | à droite
Berglandschaft, 2006
EZmodel Videosculpture series, film still #I
Lambda print



Hervé Graumann

*1963, vit et travaille à Genève

Expositions personnelles (sélection)

1990 Genève, Galerie Andata/Ritorno **1995** Bern, Galerie Martin Krebs **2000** Genève, Centre pour l'image contemporaine, avec A. Muntadas | Lyon | La BF15, «*portrait, paysage, nature morte*» **2001** Genève, Galerie Anton Meier **2005** Genève, Galerie Guy Bärtschi | Milano, Galerie 1000eventi | Schaffhausen, Kammgarn, «*Crossing Over*», avec Patrice Baizet **2006** Leipzig, Maerzgalerie, «*Jamaica pattern horizontal one*» | Berlin, Villa Oppenheim, «*overwriting reality*»

Expositions collectives (sélection)

1995 Lyon, 3^e Biennale d'art contemporain [cat.] / Aachen, Neuer-aachenerkunstverein, «*...wie gemalt*» **1996** Berlin, Museum Schloss Burgk/Saale & Haus am Waldsee, «*[Landschaft] mit dem Blick der 90er Jahre*» [cat.] **1997** Bienne, Centre Pasquart, «*Nonchalance*» [cat.] | Kassel, Documenta X [cat.] **1998** New York, Swiss Institute, «*Independing loop*», Bern, Kunsthalle, «*White Noise*» [cat.] **1999** Aarau, Kunsthau, «*40 ans d'art en Suisse*» [cat.] **2002** Kiev, Center for contemporary art, «*Not only chocolate*» [cat.] **2003** Genève, MAMCO, «*Rien ne presse*» **2002** Kiev, Center for contemporary art, «*Not only chocolate*» [cat.]

Hervé Graumann *Monographie*, Bärtschi-Salomon Edition, ISBN 2-940292-04-3

Barbara Basting

*1963

Studium in Konstanz und Paris, Staatsexamen **1989-1999** Redaktorin der Kulturzeitschrift «du» | danach freie Journalistin u.a. für FAZ, Weltwoche, Tages-Anzeiger mit den Schwerpunkten Kunst und Neue Medien | seit **2001** für Kunst und Fotografie verantwortliche Redakteurin im Kulturressort des Tages-Anzeigers, Zürich | Lehraufträge, u.a. an der HGK Basel, Beiträge in Katalogen und Fachzeitschriften | Zuletzt erschien: «*Media-Mix und Bilderfischen – Photojournalismus im digitalen Zeitalter*», Gazzetta Pro Litteris 2006. Texte auf www.xcult.org

«Wie kann man heute ein Bild produzieren?»

Barbara Basting im Gespräch mit Hervé Graumann

Diese Frage könnte man als Ausgangspunkt für das vielfältige und an Erscheinungsformen reiche Werk von Hervé Graumann nehmen. Vertieft man sich in die *Monografie* [siehe Seite 50] zu seinem Werk, scheint unmöglich, Graumanns Schaffen mit einem Medium zu identifizieren. Sehr wohl gibt es aber zentrale Themen, wie die Reflexion der Bildproduktion im Computerzeitalter, das durch die Digitalisierung veränderte Verhältnis von Original und Reproduktion. Hervé Graumann setzt oft dort an, wo wir das Funktionieren der Geräte längst für normal halten. Er spielt mit dem Selbstverständlichen, der Routine der Wahrnehmung, um sie auf übercraschende Weise zu durchbrechen.

Barbara Basting Es erscheint zunächst unmöglich, deine Arbeit mit einem bevorzugten Medium zu identifizieren oder deine Absichten auf knappem Raum zu umschreiben. Was sagst du, wenn du einem Fremden Dein Werk kurz vorstellen sollst?

Hervé Graumann Kommt ganz darauf an, wer es ist. Wenn ich sage, dass ich ein Maler bin, kann es passieren, dass man sich sofort eine Palette und ein Beret dazu denkt....

BB ...ein bisschen wie Raoul Pictor, dein künstlerisches Alter Ego?

HG Wahrscheinlich. ...Raoul verkörpert das Klischee des Malers. Was die Medien betrifft, hat man Künstler zu oft auf ein Medium festgelegt – Fotograf, Videokünstler, Bildhauer –, und das finde ich zu einfach, zu exklusiv. Die Technik und das Material lassen sich nicht von der ästhetischen, konzeptuellen, sinnlichen Dimension eines Werks ablösen. Wenn man diese Parameter einsetzt, kann es solche Grenzen nicht geben. Für mich hat es sich bewährt, die Sache auf diese Weise anzugehen. Der Computer behandelt alles Mögliche auf die gleiche Weise.

BB So klar es ist, dass sich dein Werk nicht auf bestimmte Medien reduzieren lässt, stellt sich dennoch die Frage nach dem roten Faden.

HG Überlagerung, Überlappung, Austausch, Ersetzung, Verdoppelung, Ordnung, Äquivalenz, Wahrnehmung, Übersetzung – vielleicht muss man in dieser Richtung suchen. Wenn ich etwas herausgefunden habe, öffnet sich oft eine neue Tür fürs Weitermachen. Ich habe niemals nach Werkperioden funktioniert; ich kann sehr gut Arbeiten wieder aufgreifen, die ich vor längere Zeit begonnen habe.

BB Raoul Pictor ist dafür ein gutes Beispiel, er wurde immer wieder weiterentwickelt. Wie ist er überhaupt entstanden?

HG Damals, als ich meinen PC und meinen Farbdrucker nebeneinander auf meinem Pult sah, dachte ich, dass man unbedingt eine Arbeit mit diesem

unzertrennlichen Paar, einer Art von kleiner Fabrik, machen sollte. Meiner Ansicht nach ging es um die Fragen, welche dieses Instrument im künstlerischen Kontext stellte. Das Sujet des Malers in seinem Atelier ist ein klassischer Gegenstand der Malerei. Ich sagte mir, dass es interessant wäre, etwas aus dem nicht-linearen System herauszuholen, das die Programmierung mit diesen Maschinen erlaubt. Etwas zu machen, das sich dem Organischen annähert, das System allein arbeiten lässt, um uns Bilder zu offerieren. Vor diesem Hintergrund ist Raoul Pictor 1993 in den Dienst genommen worden. Er konsultiert seine Bibliothek, macht ein paar Schritte, malt, trinkt... Man weiss nie, was er als nächstes machen wird, und so weiss man auch nie, was er produzieren wird, wenn der Drucker uns sein «Gemälde» ausspuckt.

BB Damals hatte das auch eine subversive Stossrichtung gegen den Markt: es ging um die Kunst im Zeitalter der vollständigen Reproduzierbarkeit. Ist dieser Aspekt für dich immer noch wichtig? Besonders auf dem Gebiet der Bildvermarktung sind die Fragen nach dem Original und der Autorenrechte seither immer wichtiger geworden.

HG Subversiv schon, jedenfalls hatte es nur schon vom Medium her eine provokante Seite, weil der Markt mit einer Million Bilder nichts anfangen kann. Er zieht die singulären Bilder vor, die eine Million kosten.

BB Es war auch eine der ersten Arbeiten, mit der das Werk eines Künstlers per Internet verbreitet wurde. War das für dich wichtig?

HG Am Anfang wussten die Leute eigentlich gar nicht recht, was anfangen mit seinen Bildern. Manchmal waren sie gratis, manchmal verlangte ich fünf Franken, und es gab Sammler, die sagten: «Ich habe zwei Werke von Ihnen gekauft, zwei Gemälde von Raoul Pictor», für mich waren das zehn Franken, die ich mit dem Galeristen teilen konnte, ein echtes Geschäft also. Aber der Witz des Werkes liegt nicht im Ergebnis, sondern im System. Dreissigtausend Jahre Malerei, eine alte Geschichte, und jetzt die Bildschirme. Es ergab sich so, Raoul Pictor aufs Netz zu legen, ihn aufzudatieren, um mit diesem Raum zu experimentieren, der offenbar sein eigenes Territorium werden sollte.

BB Deine Arbeit wurde anfangs gerade deswegen oft als konzeptuell qualifiziert, weil Du immer wieder auf bestimmte Kernideen zurückkommst.

HG Ja vielleicht mangels besserer Begriffe, obwohl ich das gar nicht befriedigend finde, weil es zu sehr auf den Gegensatz von Abstraktion und Figuration verweist. Derlei sagt mir nichts.

BB Der Begriff des Konzeptuellen verweist auch auf eine bestimmte, inzwischen kunsthistorische Epoche. Welche deiner Arbeiten wird denn am ehesten damit assoziiert?

HG Als ich monochrome Gemälde erstmals 1992 in der alphabetischen Ordnung ihrer Farben in verschiedenen Sprachen sortiert habe, konnte man an eine konzeptuelle Arbeit denken. Aus meiner Sicht allerdings handelt es sich dabei eher um die Umsetzung einer Beobachtung: die Ordnung der

Farben, wie man sie in einem deutschen Wörterbuch findet, unterscheidet sich von jener in einem französischen oder spanischen Wörterbuch. Es handelt sich also mehr um eine vorgefundene Komposition, um etwas, was man beobachten kann. Ich würde das als eine Form der Figuration bezeichnen.

BB Jedenfalls lässt sich hier ein weiteres Prinzip entdecken, das mir für deine Arbeit wesentlich erscheint: die Zweckentfremdung von Technologien. Es gibt Arbeiten von dir, wo du dieses Prinzip auf den Computer anwendest. Du benutzt eine bestimmte Software und usurpierst sie. Du verstehst dich zwar nicht als Multimedia-Künstler; aber der Computer, die Digitalisierung hat dich doch während deiner gesamten künstlerischen Laufbahn begleitet.

HG Natürlich auch, weil diese Technologie die Welt und unsere Beziehung zu ihr gründlich umgekrempelt hat, was zwangsläufig Auswirkungen auf die Ästhetik hat, aufs Denken, auf die Arbeitsweise. Auf der Beobachtung dieser Transformationen basiert meine Arbeit. 1993 habe ich eine Serie mit Gemälden begonnen, die den Titel «Landschaftskomposition» tragen, mit Leuten, deren Eigennamen zugleich eine allgemeine Bezeichnung ist: rosignol|Nachtigall, buisson|Busch, branche|Zweig. Was ist die Wortfolge B-U-S-C-H? Es ist ein Wort, eine Buchstabenfolge, die eine Sache bezeichnet. Und wenn es um eine Person geht, Herrn Busch, denkt man dann an einen Busch? Ich schon.

Ich habe im elektronischen Telefonbuch solche Wörter eingegeben, und die dazugehörigen Personen haben sich auf dem Bildschirm gezeigt. Ich wollte eine Landschaft malen, also habe ich diese Personen eingeladen, auf der Leinwand zu unterzeichnen. Ich habe also den Kontext verschoben und die Arbeitsweisen, die diese Werkzeuge vorschlagen, für die Anfertigung verwendet.

Die Suchmaschine ist neutral, sie sucht eine geordnete Sequenz, eine Buchstabenfolge, dabei ist sie nicht intelligent, sondern macht einfach ihre Arbeit. Es ist also keine hochgezüchtete künstliche Intelligenz, die mir sagt, «das ist zwar Busch, aber es ist kein Busch».

BB Im Kern geht es dabei immer um Darstellungssysteme.

HG Ja, genau. Die Informatik, die Behandlung von Information ist meines Erachtens ein grossartiger Spiegel, um sein Denken neu zu organisieren, um die Dinge neu und ganz anders zu sehen und wahrzunehmen. Doch immer, wenn es um Computer geht, scheint man von etwas Kühlem, Technischen zu sprechen, das mehr mit Wissenschaft als Poesie zu tun hat. Meine Generation ist weder mit dem Computer noch mit dem Mobiltelefon in den Händen geboren, wir konnten dieser Revolution zuschauen, die vor gar nicht allzu langer Zeit begonnen hat, noch längst nicht abgeschlossen ist und die Welt schon komplett verändert hat. Als ich an der Kunstakademie studierte, gab es diese Maschinen nicht einmal dort. Ich habe mir eine gekauft und angefangen, damit zu arbeiten und darüber nachzudenken.

BB Für dich ist das also ein Werkzeug, dessen Bedingungen und Auswirkungen auf unser Denken du untersuchst?

HG Mehr als nur ein Werkzeug, sondern ein seltsames Objekt, eine Benutzeroberfläche, mit der man inzwischen tagtäglich lebt. Viele Leute heute schauen länger auf ihren Bildschirm als aus ihrem Fenster heraus. Das System Microsoft nennt sich sehr treffend «Windows», also Fenster, wenn auch ganz anderer Art. Durch dieses Fenster handeln wir nun von und mit der Welt.

BB Heute ist es einfach, von einer digitalen Revolution zu sprechen. War das für dich ebenso offensichtlich, als du mit deiner Arbeit begonnen hast?

HG Man konnte sich schon damals die Frage stellen, was diese Maschine im Grunde sei? Puristen meinten: «...die Bilder, die da heraus kommen, sind Mist.» Aber die Qualität bestand damals nicht im Ergebnis, sondern in ihrer Art, in ihrem Potential, ihrer Essenz, ihrer materiellen Beschaffenheit. Angesichts dieser tiefgreifenden Veränderung konnte man fragen, «wie kann man heute ein Bild machen?» Vielleicht hat diese Frage meine Arbeit ausgelöst: Wie auf diese Veränderung reagieren, was impliziert sie? Umso mehr, als das, was man beobachten konnte, immer durch ein Bild übersetzt wurde, ein elektronisches Bild auf einem Bildschirm.

BB Und einen Apparat, der viele Arten der Bildbearbeitung ermöglicht.

HG Ja, aber ich spreche noch nicht davon, die Bilder zu verändern, sie zu retouchieren. Ich spreche davon, dass dieses Dispositiv, das mit einem Bildschirm ausgestattet ist, ein System zur Darstellung enthält. Der Bildschirm ist ein Bild, man manipuliert die Bildgegenstände wie Icons, Knöpfe, man schreibt mit der Maschine auf das Bild einer Seite... Es ist eine Oberfläche, die man bearbeitet, ganz anders als beim Fernseher. Wenn es darum geht, die Bilder zu bearbeiten, so geschieht dies über das Interface, das auch ein Bild ist.

BB Könnte man sagen, dass du deine Arbeiten im Zwischenraum zwischen der Mathematik des Codes und der Oberfläche entfaltetest? Du bringst uns dazu – mit Hilfe des schlechten Funktionierens oder der Unvollkommenheit – über das Funktionieren nachzudenken. Nehmen wir zum Beispiel deine Arbeit mit einem eingescannten Gemälde von Seurat. Der Computer gibt ein Bild wieder, das dem berühmten Gemälde von Seurat ähnelt, aber es ist nicht «auf seiner Höhe».

HG Die Drucke «Sur Seurat» [1994] sind mit einem Tintenstrahldrucker gemacht worden, der eine Tintenpatrone mit drei Farben – ohne Schwarz – hatte. Um schwarz zu drucken musste man die Patrone wechseln... Wenn man in kleiner Grösse und mit der bescheidensten Qualität druckte, konnte man die Punkte gut erkennen. Das gedruckte Bild konnte deutlich wie ein Seurat wahrgenommen werden, aber keiner der Punkte entsprach dem Original. So etwas mag ich sehr...

BB Besteht das Ziel deiner Arbeit darin, unsere Abhängigkeit von den Maschinen zu demonstrieren, oder geht es dir auch um den spielerischen Aspekt, der mir ebenfalls wichtig erscheint in deinem Werk?

HG Für mich ist das wichtigste, in einem dialektischen Verhältnis mit der Welt, in der wir leben, zu sein. Unsere westliche Welt entwickelt

sich mit diesen Instrumenten. Man hat das Gefühl, dass sie alles an sich reißen wollen. Es ist ein Totalitarismus, der von einem bestimmten Gesichtspunkt aus nicht ganz ohne Charme ist. Die Maschinen verändern unser Handeln, also auch unser Denken, was neue Wege auftut. Früher hatte man für jede Aufgabe einen bestimmten Gegenstand. Heute hat man Maschinen, die alles erledigen. Das ist ziemlich amüsant, denn daraus resultiert so etwas wie «informel». Wenn man einen Laptop sieht, gibt es einen Eingang für die Finger und einen für die Augen. Das ist eine Abstraktion, eine erstaunliche Abkürzung.

BB Neben den Übersetzungs- und Übertragungsprozessen sind auch die Störungen, die dabei vorkommen können, ein konstitutiver Teil deines Werks. Ein weiteres Beispiel dafür ist ein Bild, das du 1994 nach einem Print gemalt hast.

HG Es handelt sich um ein Gemälde von Raoul Pictor, das ich in Acryl nachgemalt habe. Es ging so schnell, ein Bild, das aus dem Computer stammte, in einem Katalog wieder zu finden, dass ich es interessant fand, es nochmals abzumalen. Es ist ein reproduziertes Original, die Reproduktion ist gemalt, langsam, von Hand und nachträglich.

BB In den «Rendu-peinture» genannten Arbeiten [1991] hast du Tintenstrahldrucke mit dem Wasserpinsel nachbearbeitet, um sie wie Handarbeit wirken zu lassen.

HG Damals warnte man uns davor, die Drucke mit Wasser in Kontakt zu bringen, weil die Tinte noch löslich war. Natürlich habe ich das ausprobiert, und sogleich hatte ich ein Bild, das sich zwischen verschiedenen Techniken ansiedelte, zwischen einer Radierung, einem Druck, einem Aquarell – und das weder das eine noch das andere war, aber von allem etwas hatte, obwohl es aus einem elektronischen System hervorgegangen war.

BB Du hast ab 1988 auch Gegenstände, ja ganze Schränke auseinander geschnitten und wieder zusammengesetzt. Ist das ebenfalls eine Rückübersetzung, in diesem Fall des Copy-Paste-Verfahrens oder gar der virtuellen Schnittverfahren, die Photoshop bietet?

HG Bei diesen Gegenständen handelte sich um Möbel oder Dinge, die für etwas Wirkliches standen. Ich habe sie auf kleine nummerierte Würfel reduziert. Der Haufen Würfel, der aus einem Schrank entstanden ist, ähnelt den Würfelhaufen eines Regals. Der Code, der es erlaubte, das ursprüngliche Objekt wieder herzustellen, war in der Reihenfolge der Zahlen enthalten. Die Nummerierung war die Bezugsgrösse. Das Verfahren habe ich auch auf Gemälde angewendet, auf Seestücke vom Flohmarkt, die so viel besser aussehen, sozusagen upgegradet werden.

BB Du wolltest also den Prozess der Bildentstehung im Computer nachvollziehbar machen, indem du ihn auf reale Gegenstände übertrugst.

HG Ja, es waren Gegenstände, die etwas anderes enthalten sollten, einen Bezug auf unsere physische Welt. Die Manipulation durch das Virtuelle

erhöht das Gewicht des Realen. Das Dasein in der virtuellen Welt scheint manchmal angenehmer.

BB In der Serie der «Vidéosculptures» [ab 2000] versuchst du einmal mehr, die Arbeit des Codes sichtbar zu machen, die man normalerweise versteckt. Es sind Bilder, die durch einen 3D-Effekt manipuliert sind und dadurch etwas Alptraumhaftes bekommen.

HG An diesen Bildern gefällt mir besonders, dass sie etwas Instabiles evozieren. Sie oszillieren zwischen real und irreal. Es gibt eine 3D-Konstruktion, auf die das in der Realität gewonnene Foto montiert wird, nicht sehr perfekt, dafür ziemlich expressiv und bildhaft. Genau diese Mischung ruft den verstörenden Effekt hervor. Es gibt verwischte Zonen, wo die Datenmengen zu gering sind. Diese Bilder sind eine Kombination zwischen Fotografie und synthetischer 3D-Konstruktion, farbige Gebilde, die in Richtung Abstraktion gehen. Diese Kreuzung gefällt mir.

BB Lass uns von deinen überraschenden neueren Arbeiten sprechen, den «Pattern» [Muster], die du seit einigen Jahren entwickelst. Kannst du beschreiben, wie du dabei vorgehst?

HG Unser Alltag ist bestimmt von der Wiederholung und dem Duplikat. Wir leben nicht mehr in der Welt des Handwerks, in der jedes Stück ein Einzelstück ist, sondern in jener der Massenproduktion, des Made in China. Die «Pattern» beruhen auf der Verwendung von industriell hergestellten Objekten. Wenn man eine Packung mit 50 Plastiktrinkbechern kauft, unterscheidet sich keiner vom anderen, sie sind alle gleich. Ganz anders als eine Grafikedition, bei der die ersten Abzüge besser sind als die letzten.

Ich konzipiere also mit einer bestimmten Anzahl von Objekten Konstruktionen, in denen die verschiedenen Objekt-Elemente miteinander verkoppelt und nach verschiedenen Kriterien wie Gleichgewicht, Farbe, Form arrangiert ist. Dieses Konstrukt, dieses Modul wird so oft wiederholt, bis eine Art «Teppich» daraus entsteht. Die Gegenstände, meist billig, sind sehr schön. Auf einer CD entstehen herrliche Regenbogenreflexe, ein durchsichtiger Becher mit Rautenmuster wartet mit Transparenz und schönen Details auf. Diese Qualität der Objekte verwende ich – ihre Farbe, ihre Form und nicht ihre Funktion.

BB Ein wenig erinnert das an die Assemblagen der Surrealisten.

HG Schon. Aber mit der Wiederholung stellt sich eben auch die Frage nach dem Original und der Kopie, dem Klon. Ich habe diese Arbeit als Installation, Skulptur und Fotografie entwickelt.

BB Du erzielst diesen Effekt der Wiederholung also nicht durch Multiplikation eines einzelnen Fotos, wie man irrtümlich glauben könnte.

HG Tatsächlich könnte man auf den ersten Blick meinen, es handele sich um eine mit dem Copy|Paste-Effekt duplizierte Fotografie. Doch die Fotografien spielen vielmehr mit der Ambiguität der elektronischen Bilder. Wenn man nämlich genauer hinschaut, verändert sich das Verhältnis der

Gegenstände innerhalb des Rapports. Das liegt an der Perspektive, die unsere Wahrnehmung im Blick auf die Stellung der Gegenstände zueinander fortwährend zu verändern scheint. Diese Bilder sind auch randabfallend, was den Eindruck einer unendlichen Fortsetzung erweckt und damit wiederum die elektronische Entstehung suggeriert. Aber selbst wenn man diese Strukturen so regelmässig wie nur möglich baut, entziehen sie sich der Erfassbarkeit durch das Spiel der Perspektive. Die Gegenstände verdecken sich, schieben sich vor- und hintereinander, spielen miteinander eine Art Verstecken. Wenn Du um die Installation herumläufst, ergibt sich ein kaleidoskopischer Effekt. Verglichen mit anderen meiner Arbeiten ist diese Serie sicher weniger konzeptuell, eher körperlich-visuell. Es gibt nichts zu erklären, sondern nur zu schauen.

BB Damit kommen wir auf den Aspekt der Assoziationen, die diese Gegenstände hervorrufen. Wir sehen kleine Totenschädel, Spritzen, die an Krankheit und Tod denken lassen, die etwas Unheimliches haben. Manchmal wiederum sieht man sich vor Kleinkram, der an einen Kindergeburtstag erinnert. Doch immer gibt es eine untergründig bedrohliche Note. Interessieren dich wirklich nur die Farben und Formen?

HG Die Serie mit den Schädeln habe ich für ein Kunstprojekt in einem Spital realisiert. Auch wenn ich Themen an sich nicht mag, liegen sie bei dieser Arbeit nahe, und ein bisschen macht das auch Spass, sie thematisch anzugehen. Die Gegenstände können aus den verschiedensten Gründen verwendet werden: Zwischen ihnen entstehen sozusagen Geschichten, manche sind abstrakter als andere, weniger offensichtlich und bedienen also andere Register. Das Bild, von dem du sprichst, ist eine Art Vanitas-Stillleben, es kommen dort noch eine Rose, ein Ei, ein Nagel vor...

BB Ich würde sogar soweit gehen, eine sadistische Seite zu sehen: Du verwendest eine Bürste, einen Wegwerfrasierer, Klammern. Lauter Objekte, die am Körper zum Einsatz kommen, die dazu dienen, eine Oberfläche zu bearbeiten.

HG Man lernt immer neue Dinge über sich... Wenn du den Lockenwickler anschaust, ist er doch wunderschön mit den schwarzen Borsten, die durch eine Art Netz hindurchgehen. Ich sehe das Ensemble musikalisch, als elektronisches Stillleben. Was ist eine Bürste? Das sind Linien aus synthetischen Borsten, die man als Strahlen wahrnehmen kann, es ist eine Art dynamische visuelle Frequenz im Bild. Neben dem, was das Objekt darstellt, geht es darum, wie es gemacht ist.

BB Die Wiederholung verändert also die Wahrnehmung der Gegenstände. Sie lässt uns sogar die absurde Seite alltäglicher Dinge entdecken.

HG Klar, fünfzig Kämmen haben etwas Absurdes... Das genau spielt sich auch vor der Kassiererin ab, wenn ich meine fünfzig Kämmen bezahlen will. Sie findet das seltsam oder fragt sich, was ich mit ihnen wohl anstelle.

BB Gibt es für dich hier Bezüge zur Pop-Art, die Alltagsobjekte

als kunsttauglich erklärte, oder sogar zu den Dadaisten und Surrealisten?

HG Schwer zu sagen, in welchem Masse, aber sicher gibt es sie. Diese Kunstbewegungen haben Wege eröffnet, die heute unumgänglich sind. Die Kunst kommt an ihrer Geschichte nicht vorbei.

BB Und was sagt dir das Credo der Surrealisten, wonach die Begegnung unvereinbarer Gegenstände, das berühmte Bügeleisen auf einem Operationstisch, schön sei?

HG Eine Begegnung spielt sich oft zwischen zwei Dingen ab, bei meinen Arbeiten sind aber viel mehr Objekte zueinander in Relation gebracht, und damit wird der starke Collage-Effekt, der den Surrealismus auszeichnet, aufgehoben. Meine Konstruktionen gehören eher der Kategorie Russischer Salat, Sushi oder geordnetes Birchermüesli an, und ausserdem verändert die Wiederholung dieser komplexen Ensembles und auch ihre viel grössere Zahl das Register.

BB Sind diese Installationen für dich Skulpturen? Oder ist die Fotografie, die du davon machst, das Werk?

HG Manche Ensembles habe ich nur geschaffen, damit sie fotografiert werden können. In diesen Fällen kann ich brennende Kerzen oder Lebensmittel verwenden. Die Verflachung zur Zweidimensionalität ist eine Veränderung, die eine Seherfahrung erlaubt, welche sich von den Skulptur-Installationen ziemlich unterscheidet. Sie beginnt einer Art Schrift zu gleichen, man kann sie sich als Tapete an der Wand vorstellen. Die Fotografie zersetzt das Motiv, man meint eher die Verschiebung der Objekte zueinander wahrzunehmen, wegen der Perspektive, und es erscheint eine Bewegung wie in den Einzelbildern eines Films. Die Installation ist vielleicht mechanischer, insofern sich alles bewegt, solange man um sie herumläuft. Ich sehe sie gerne als Maschinen. Das Ensemble ist mobil, kinetisch, und reagiert synchron. Ein vierzigfach multipliziertes Modul ist wie ein einziges Modul, das aus vierzig verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird, es gibt also eine Erfahrung, dass man gleichzeitig an verschiedenen Orten ist. Deswegen kann das Objekt eine Art Schwindel hervorrufen.

BB Du machst ein wenig dasselbe wie manche Maler heute, die das, was es in der virtuellen Welt an Formen gibt, in die handwerkliche Realität der Malerei übersetzen?

HG Die Maler malen, sie übersetzen in ein Medium zurück. Meine Installationen aber sind real, sie stehen vor deinen Augen, eins zu eins.

BB Damit berührst du einmal mehr das Thema der Wirklichkeit, die andere Qualitäten bietet als die Virtualität.

HG Solche Fragen stellt man sich heute, weil das Virtuelle Teil unserer täglichen Umgebung ist. Mir gefällt das Zerbrechliche mancher dieser Konstruktionen, das Gleichgewicht, das sich gerade noch hält. Aber man weiss nicht, für wie lange...

«Comment peut-on, aujourd'hui, faire une image?»

Barbara Basting en discussion avec Hervé Graumann

Cette question pourrait très bien former le point de départ d'une réflexion sur l'œuvre complexe et protéiforme de Hervé Graumann. Quand on se plonge dans la *monographie* [voir p. 50] qui y est consacrée, il apparaît impossible d'identifier le travail de Graumann à un seul médium. On peut par contre dégager certains thèmes centraux, comme la réflexion sur la production d'images à l'ère informatique, la modification du lien entre l'original et la reproduction qu'a induit la numérisation. Hervé Graumann met souvent son grain de sel là où le fonctionnement des appareils nous semble aller de soi. Il entretient un rapport ludique avec ce qui paraît évident, avec la routine de la perception, pour provoquer de surprenantes ruptures de codes.

Barbara Basting Il semble d'abord impossible d'identifier ton travail avec un certain médium préféré, de circonscrire de façon simple tes intentions. Si tu rencontres quelqu'un pour la première fois, comment lui décris-tu ce que tu fais?

Hervé Graumann Tout dépend de qui il s'agit. Si je dis que je suis un artiste peintre il est possible que l'image qu'on peut se faire de cette activité soit associée à une palette et un bécet.

BB ...un peu comme Raoul Pictor, ton alter ego artistique?

HG Probablement... Raoul Pictor, c'est le cliché de l'artiste peintre. On identifie facilement l'artiste à un médium - photographe, vidéaste, sculpteur... - c'est un peu trop simple, exclusif. La technique, le matériau sont indissociables de la proposition esthétique, conceptuelle, sensible d'un travail. Si l'on joue de ces paramètres, ces frontières ne peuvent exister. Pour ma part, un bon moyen de donner un coup de pied dans tout ça est de pratiquer de cette façon. L'ordinateur traite de façon indifférente toutes sortes de choses.

BB S'il est évident qu'il faut approcher ce que tu fais sans trop se concentrer sur l'aspect des médias employés, on peut quand même se demander quel en serait le fil conducteur.

HG Superposition, remplacement, substitution, recouvrement, répétition, duplication, ordre, équivalence, perception, traduction... C'est peut-être par là qu'il faut chercher.

Lorsque j'ai trouvé une chose, souvent, il s'ouvre une nouvelle porte pour continuer. Je n'ai pas vraiment fonctionné par période. Je peux très bien continuer un travail que j'ai entamé il y a longtemps.

BB Ici, il faudrait peut-être introduire Raoul Pictor plus précisément. C'est un personnage artificiel sur écran que tu as inventé tout au début de ta carrière. Il produit des images imprimées à l'infini.

HG A l'époque, quand je voyais mon ordinateur et mon imprimante couleur posés sur mon bureau, je pensais qu'il fallait absolument faire une pièce avec ce couple inséparable, une véritable petite usine. A mon sens, il fallait soulever les questions que suscitait cet outil dans un contexte artistique. Je me disais qu'il serait bien de ticer parti du système non linéaire que la programmation nous permet de faire avec ces machines. Concevoir quelque chose qui se rapproche de l'organique, laisser le système travailler tout seul et nous offrir des images. Le sujet traditionnel du peintre dans son atelier est un thème classique dans l'histoire de la peinture. C'est comme ça que, en 1993, Raoul Pictor a été mis en service. Il consulte sa bibliothèque, fait les cent pas, peint, boit... On ne sait jamais ce qu'il va faire, et de la même manière, on ne sait jamais ce qu'il va produire lorsque l'imprimante nous délivre son «tableau».

BB A l'époque cela avait aussi un côté subversif, anti-marché: l'art à l'âge de la reproductibilité complète, la mise en question de l'original. Est-ce que cet aspect est toujours important pour toi? Notamment pour la distribution des images, les questions de l'original et du droit d'auteur sont devenues toujours plus importantes depuis.

HG Subversif peut-être, en tout cas il y avait un côté provocation de par la nature du médium, le marché ne sait pas quoi faire avec un million d'images. Il préfère les images uniques qui coûtent un million.

BB Et c'était aussi un des premiers travaux à distribuer le travail d'un artiste par Internet. Etait-ce un aspect de ce travail tout au début?

HG Au début, on ne savait pas trop quoi faire de ses peintures sinon qu'il fallait qu'elles circulent. Parfois c'était gratuit, des fois c'était payant. Parfois je demandais cinq francs, et il y avait des collectionneurs qui disaient « j'ai acheté deux pièces de vous, deux peintures de Raoul Pictor », ça me donnait dix francs à partager avec le galeriste, un vrai business. Mais l'oeuvre n'est pas dans le résultat, elle est dans le système. 30'000 mille ans de peinture, une vieille histoire, et maintenant les écrans... Il était naturel de l'adapter pour qu'il fonctionne sur le web, le mettre à jour pour expérimenter cet espace qui semblait à l'évidence devoir devenir son territoire.

BB Ces variations expliquent pourquoi on qualifiait ton travail de conceptuel tout au début.

HG Oui, faute de pouvoir probablement le définir autrement, bien que cela ne me satisfît pas de le qualifier en ces termes, pour moi c'était un peu comme opposer figuration et abstraction. Cela ne m'amenait rien.

BB Parce que la notion d'art conceptuel est aussi associée à une certaine époque historique. Peux-tu citer un de tes travaux que l'on peut inscrire dans cette catégorie?

HG Quand j'ai classé des toiles, peintes en couleur, par ordre alphabétique de leurs noms dans différentes langues, on a pu prétendre

à un travail conceptuel. Or il s'agit, à mon sens, plus d'un travail d'observation: l'ordre des couleurs que l'on peut trouver dans un dictionnaire allemand est différent de celui que l'on peut voir dans un dictionnaire français ou espagnol. Il s'agit plus d'une composition trouvée, une chose que l'on peut observer, qui est d'un ordre que je qualifierais donc plutôt de figuratif.

BB Mais là on découvre quand même un principe qui me semble essentiel pour ton œuvre: Tu utilises une certaine technologie, un certain logiciel et tu les détournes. Il y a des travaux où tu appliques cette stratégie à l'ordinateur. Tu ne veux pas être considéré comme artiste multimédia. Mais l'ordinateur, le numérique t'a quand même accompagné pendant toute ta carrière artistique.

HG C'est tout de même bien cette technologie qui a modifié profondément le monde et notre rapport à lui et cela a forcément des influences sur l'esthétique, la pensée, la façon de travailler... C'est sur l'observation de cette transformation que j'ai commencé à faire mes travaux.

En 1993 j'ai entamé cette série de peintures intitulée «Composition paysagère», avec des gens dont le nom propre est le même qu'un nom commun - rossignol, buisson, branche... Qu'est-ce que la séquence B-U-I-S-S-O-N? C'est un mot, une suite de lettres, qui désigne une chose. Et quand il s'agit d'une personne, Monsieur Buisson, on pense à un buisson? Moi oui. J'ai tapé dans l'annuaire électronique des mots comme ça et ces personnes se sont affichées à l'écran. Je voulais peindre un paysage alors j'ai invité ces dernières à signer sur la toile. J'ai déplacé le contexte et utilisé les manières de faire proposées par ces outils pour faire un tableau.

Le moteur de recherche est indifférent, il cherche une séquence ordonnée, une suite de lettres, il n'est pas très intelligent, il fait son boulot, c'est pas de l'intelligence artificielle poussée qui me dit «c'est Buisson mais ce n'est pas un buisson».

BB Au fond, il s'agit de systèmes de représentation.

HG Oui, exactement. L'informatique, le traitement de l'information est, à mon sens, un merveilleux miroir pour réorganiser sa pensée, voir, percevoir et considérer les choses autrement, différemment. Cependant, chaque fois que l'on évoque l'ordinateur, on semble parler de quelque chose de froid et technique, plus lié à la science qu'à la poésie. Ma génération n'est pas née avec un ordinateur ou un téléphone mobile dans les mains, on a pu assister à cette révolution, qui a commencé il n'y a pas si longtemps que ça, qui est loin d'être achevée et qui a déjà complètement modifié le monde. Quand j'étais étudiant aux Beaux-Arts ces machines n'existaient pas dans l'école, j'en ai acheté une et commencé à travailler, à réfléchir avec.

BB C'est donc pour toi un outil dont tu essaies de scruter les conditions et conséquences que cela entraîne pour notre pensée?

HG Plus qu'un outil, un drôle d'objet, une interface avec laquelle on vit quotidiennement maintenant. Beaucoup de gens sont maintenant plus souvent devant leur écran que devant leur fenêtre. Le système de Microsoft se nomme très justement «Windows», c'est une fenêtre, d'une toute autre nature cependant. C'est à travers cette fenêtre-là que l'on traite désormais avec le monde.

BB Maintenant c'est facile de dire que le numérique a engendré une révolution. Est-ce que c'était aussi évident quand tu as commencé avec ton travail?

HG On pouvait se poser la question de ce qu'était, dans le fond, cette machine? Certains puristes disaient: «...les images qui en sortent sont de la merde...». Or la qualité n'était pas, à ce moment, dans le rendu, mais dans leur nature, leur potentiel, leur essence, leur matière... Face à cette modification profonde, ce bouleversement, ce changement radical «Comment faire une image maintenant?». C'est peut-être cette question qui a motivé mon travail: Comment réagir à ce changement, qu'implique-t-il? D'autant plus que ce qu'on pouvait observer était toujours traduit par une image, une image électronique sur un écran.

BB Et un appareil qui propose beaucoup de possibilités de travailler sur les images.

HG Mais je ne parle pas encore de modifier des images, la retouche etc. Je parle du fait que ce dispositif, muni d'un écran, contient un système de représentation. L'écran est une image, on manipule des objets-images comme des icônes, des boutons par exemple, on écrit à la machine sur l'image d'une page... C'est une surface sur laquelle on agit, contrairement à la télévision. S'il s'agit de travailler les images, on le fait par le biais d'une interface qui est aussi une image.

BB Pourrait-on dire que tu déploies ton travail dans l'interstice qu'il y a entre les mathématiques et la surface. Tu fais réfléchir - par le mal fonctionnement ou l'imperfection - sur le fonctionnement. Prenons ce travail avec une image scannée de Seurat. L'ordinateur rend une image qui ressemble au célèbre tableau de Seurat, mais qui est loin d'en être une reproduction de qualité.

HG Ces impressions «Sur Seurat» [1994] ont été conçues avec une imprimante à jet d'encre qui possédait une cartouche d'encre avec 3 couleurs - sans le noir - pour imprimer en noir il fallait changer de cartouche... En imprimant en petit, et avec la qualité la plus médiocre, on voyait bien les points. L'image imprimée était clairement perçue comme un Seurat, mais aucun des points n'appartenait au tableau original, c'est quelque chose que j'aimais bien...

BB Est-ce que tu fais ton travail dans un but de démontrer nos dépendances des machines, ou est-ce aussi le côté ludique qu'on peut aussi remarquer dans ton travail qui t'importe.

HG Il me semble que l'essentiel est d'être en dialectique avec

le monde dans lequel on vit. Réagir et proposer. Notre univers occidental se développe avec ces outils, ils semblent vouloir tout s'accaparer, un totalitarisme qui, d'un certain point de vue, ne manque pas de charme. Ils modifient nos manières de faire, donc de penser, cela ouvre des voies nouvelles. Avant on avait un objet pour chaque chose. Maintenant on a des appareils pour tout faire. C'est assez amusant parce que ça devient informel dans le fond. Quand on voit un ordinateur portable, on a une entrée pour les doigts et une pour les yeux. C'est une abstraction, un raccourci étonnant.

BB On a parlé de ces processus de traduction, de transfert qui sont une partie constitutive de ton œuvre. Un autre exemple pour ce processus de traduction est une peinture que tu as faite 1994 après un print.

HG C'est une peinture de Raoul Pictor que j'ai repeinte à l'acrylique. C'était si rapide de voir une image issue d'un ordinateur se retrouver dans un catalogue que j'ai trouvé intéressant de la repeindre par la suite. L'original reproduit, la reproduction peinte, lentement après.

BB Dans les «rendu-peinture» [1991], tu as retravaillé des impressions à jet d'encre avec de l'eau, pour les rendre comme «manuels».

HG Au début on nous mettait en garde de ne pas mettre de l'eau sur les impressions car l'encre était soluble. Evidemment je l'ai expérimenté et du coup j'avais une image qui s'inscrivait entre différentes techniques, qui se situait entre une gravure, un imprimé, une aquarelle... qui n'était ni l'un ni l'autre où alors qui contenait un peu de l'un et un peu de l'autre, même si c'était issu d'un système électronique.

BB A partir de 1988 tu as découpé des objets, même des armoires entières. Était-ce aussi une question de transfert? Tu retraduis le processus qui est dans le copy-paste de l'ordinateur ou même les découpes qu'on peut effectuer avec photoshop?

HG Il s'agissait de meubles ou d'objets devant servir à supporter du réel. Je les réduisais en petits carrés numérotés. Le tas de carrés d'une armoire ressemble au tas de carrés d'une bibliothèque. Le code qui permettait de reconstituer l'objet initial était contenu dans la suite des nombres, quand je collais le 2 au 1, le 3 au 2 et ainsi de suite, l'objet retrouvait sa forme. La numérisation en était clairement la référence. J'ai aussi effectué cette démarche avec des tableaux, des Marines que je dénichais au marché aux puces, ils deviennent beaucoup mieux, ils sont upgradés en quelque sorte.

BB Tu as donc voulu montrer le processus de la constitution des images dans l'ordinateur en l'appliquant sur des objets réels.

HG Oui, c'était des objets qui étaient destinés à contenir des choses, une référence à notre monde physique. La manipulation du virtuel augmente d'autant le poids du réel.

BB Dans cette série de «vidéosculptures» [à partir de 2000] tu

introduisait les objets du quotidien dans l'art, ou même aux dadaïstes et surréalistes?

HG Je ne saurais dire le degré d'importance, mais c'est évident qu'il doit y en avoir. Ces mouvements ont ouvert des voies qui sont incontournables, l'art est un jeu qui s'inscrit dans l'histoire...

BB Mais la rencontre d'objets incongrus, du célèbre fer à repasser sur la table d'opération, fait partie de l'esthétique surréaliste comme de la tienne.

HG Une rencontre c'est souvent entre deux choses, dans ce que je développe il y a beaucoup plus d'objets qui sont mis en relation, cela noie partiellement cet effet de collage fort et propre au surréalisme. Les constructions que je développe sont plus de l'ordre d'une salade russe, d'un sushi, d'un bircher muesli organisé et dès lors la répétition de cet ensemble complexe, et le fait que les objets soient plus nombreux, change quand même le registre.

BB Ce sont pour toi donc des sculptures? Ou bien est-ce la photographie que tu en fais qui est l'œuvre?

HG Certains dispositifs sont conçus uniquement afin d'être photographiés. Dans ce cas, je peux utiliser des bougies allumées ou des aliments par exemple. L'aplatissement en deux dimensions est une transformation qui offre une expérience visuelle bien différente des sculptures-installations. Il ramène à une forme d'écriture, on peut le voir au mur comme un papier peint. La photo décompose le motif, on croit percevoir un décalage entre les objets, cela est dû à la perspective, un mouvement apparaît comme dans les photogrammes d'un film. Les installations sont peut-être plus mécaniques, dans le sens où tout bouge en même temps lorsque l'on circule autour, j'aime à les voir comme une machine. L'ensemble est mobile, cinétique, et réagit évidemment de façon synchronisée. Un module multiplié 40 fois c'est comme un seul module observé de 40 points de vue différents, il y a une expérience d'ubiquité dans ce système. Comme objet, il procure un sentiment de vertige.

BB Là tu fais un peu la même chose que les peintres qui retraduisent ce qu'il y a dans le virtuel dans le réel.

HG Les peintres peignent, ils retraduisent par un médium. Ces installations sont du réel, c'est juste posé devant tes yeux, c'est du 1/1.

BB Tu touches donc au thème du réel qui offre d'autres qualités que le virtuel?

HG Maintenant on se pose ce type de questions parce que le virtuel fait partie de notre environnement. L'aspect fragile de certaines de ces constructions n'est pas pour me déplaire, l'équilibre semble pouvoir résister, mais on ne sait pas pour combien de temps...

Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz

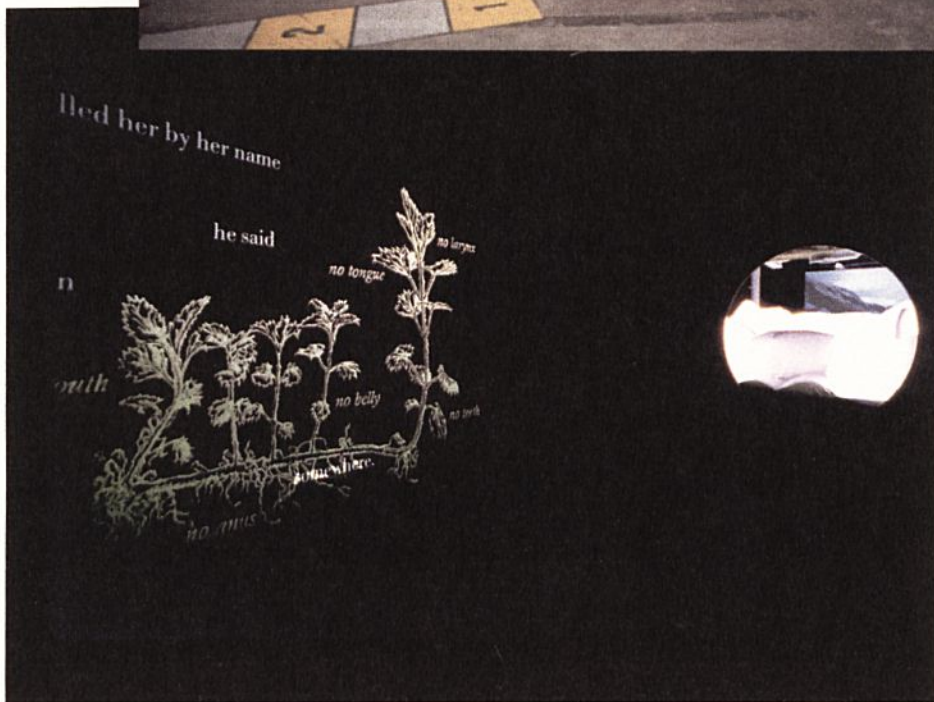
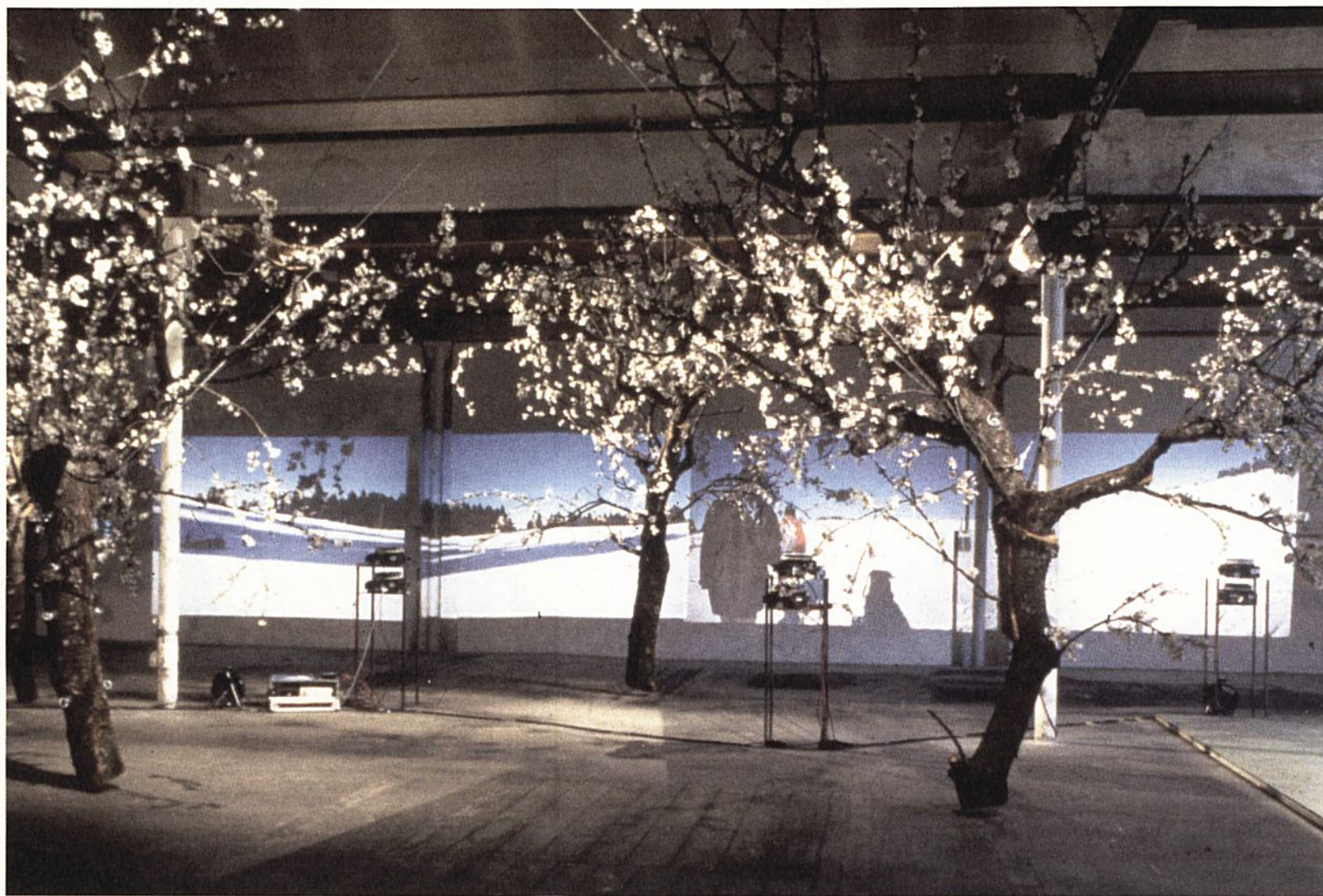


Abb. links
«*grown in frozen time*», Shed im Eisenwerk, Frauenfeld, 1998
Abb. links, zentriert
Schränk [Ausstellungsein- und -ausgang]: Ingrid Wildi
Abb. links, oben
Wandarbeit: Jeroen de Rijke en Willem de Rooij, David Claerbout
Bodenarbeit: Roland Herzog
Abb. links, unten
Wandarbeit: Susanne Weirich
Nicht auf den Bildern sind die Arbeiten von:
Gianni Motti, Graham Gussin, Aernout Mik, Mike Tyler, Olaf Breuning

Abb. rechts
«*Le petit Setland*», Shed im Eisenwerk, Frauenfeld, 1997
Bäume: Steven Bachelder
Diaprojektion: Esther van der Bie
Nicht auf den Bildern sind die Arbeiten von:
Job Koelewijn, Cindy Bernard, Shane Carn



Arbeitet als freischaffender Kurator|Ausstellungsmacher **1980-1987** startete mit Freunden den Kunstraum «Lokaal 01», Breda|NL **1987-1988** Kunsthalle Bern **1988-1993** internationalisieren Shedhalle, Zürich **1994|1995** freie Projekte u.a., «Scandinavians» Zürich und «A Night at the Show», Zürich **1996-1999** settingartige Ausstellungsprojekte, Shed im Eisenwerk, Frauenfeld **2000** Konzept für Schweizer Pavillon, Architektur Biennale, Venedig | «Location One», New York **2001** «young european talents», Berlin **2002** «ways of worldmaking», Kunsthalle Mucsarnok, Budapest **2003** «Zones», Museum of Contemporary Art, Hamilton **2003|2004** LAUTLOSES IRREN [Ways of Worldmaking too], Postbahnhof am Ostbahnhof, Berlin **2004** Cocurator «Con-art», Cochabamba|Bolivien **2004|2005** 15 Monate Recherchereisen auf südlichen Kontinenten **2005** initiator educational Program Südamerika «Perfo Network», Curating-Kurse in Lima und Cochabamba|Bolivien **2005|2006** überwiegend tätig als Fundraiser für «Routes» **2007** (Februar) «White Noise», Salar de Uyuni/Bolivien | (März|April) TAMBO Quirquincho Städtisches Museum, La Paz

Christoph Doswald

*1961, lebt in Zürich und Berlin

Freier Kurator und Publizist

Projekte {Auswahl}

1997|98 «Nonchalance», Centre Pasquart Biel und Akademie der Künste Berlin **1999|2000** «Missing Link», Kunstmuseum Bern und Kunst Haus Dresden **2000** «Ugo Rondinone» FRAC PACA Marseille **2001** «Neue Modelle», TRAFÖ Budapest | «Happy: Das Versprechen der Werbung», Museum für Kommunikation, Bern **2003** Daniele Buetti, FRAC PACA, Marseille **2005** «Rundlederwelten» [Hg. mit Dorothea Strauss], Martin Gropius Bau, Berlin **2006** «Double Face: The Story about Fashion and Art», JRP/Ringier **2007** «Walter Pfeiffer: Night and Day», Hatje/Cantz.
2003 Eidgenössischer Kuratorenpreis

«Um Inseln sichtbar zu machen, braucht man ein Meer»

Christoph Doswald im Email-Dialog mit Harm Lux

Christoph Doswald Welches ist für dich die wichtigste Ausstellung, die du kuratiert hast?

Harm Lux Das ist sehr schwer zu beantworten, denkt man nicht in sich konkurrierenden Prinzipien. Betrachtet man Projekte eher als Weiterentwicklungen, dann kann ich höchstens eine meiner meist metaphysisch geprägten Ausstellungen und eines meiner eher postmodernen Projekte nennen: Auf der metaphysischen Seite war es die erste grosse Übersichtsausstellung von Francesca Woodman – ihr Werk hat mich vollkommen reingezogen. Auf der postmodernen Seite war es das Projekt mit dem Titel «A Nite at the Show» – mein erstes relational-setting-artiges Projekt, wo ich nebst der Ausstellung viele Performances initiierte. Diverse Sparten sollten zusammenarbeiten, um aus dieser Improvisation heraus ein Performance-Angebot zu erarbeiten. Ich brachte Musiker, die Mundharfe spielten, Technobeat-Komponisten, Schauspieler die gerade am Schauspielhaus auftraten, und mehrere junge Modedesigner zusammen, um aus dieser Improvisation heraus eine Mode-Musik-Kunst-«Nite» zu entwickeln: Werke, die sich nicht so schnell kategorisieren lassen.

CD Was verstehst du unter einer «metaphysischen Ausstellung»?

HL In einer metaphysischen Ausstellung – die Kategorisierung hört sich ja fast komisch an –, stellt sich der Erkenntnisgewinn nicht direkt durch das logische Weiterdenken des Werks ein, eher durch das Eintauchen und Identifizieren und vor allem durch die Bereitschaft, mit-zu-erfahren und sich auf das Absurde einzulassen. Beim Betrachten des Werks von Francesca Woodman sieht und spürt man, wie sie das, was sie als künstlerische Handlung darstellt, auch leben möchte. Was im Bild gezeigt wird (auf einem Foto sieht man zum Beispiel, wie ein Körper in die Wand unter der Tapete eintaucht), wird nie erfahbar sein, nicht für den Produzenten und nicht für den Betrachter. Durch die Qualität des Werks versteht man aber, dass das Bild und die dahinterliegende künstlerische Handlung eine Art von letzter Befragung vermitteln, eine, die auf den Kern des Lebens, auf seine Anfänge zurückführt.

CD Interessiert dich bei einem Künstler seine Glaubwürdigkeit, die Übereinstimmung von persönlicher Haltung und Werk?

HL Dass Haltung und Werk übereinstimmen, ist mir wichtig. Dabei frage ich mich: Wie gehen aktuelle Entwicklungen in unserer Welt jetzt und in Zukunft zusammen? Dass wir dabei stets eine andere Bilddefinition über Haltung und Werk schaffen müssen, ist Voraussetzung. Wie entwickelt sich die Haltung einer durch postmoderne Theorien und Globalkultur beeinflussten jungen Künstlerin? Wie bringt sie für sich das Ganze auf einen Punkt, wenn

ihr gelehrt wurde, dass Gleichgewicht und Relevanz sich nur durch viele kleine Pünktchen darstellen lassen? Bringt sie es auf «die Pünktchen»? Und an welchen Strömen und Strömungen haben die Pünktchen Teil? Wozu tragen sie bei? Machen sie uns aufmerksam auf die in Flüssen verborgenen, chemischen und verrotteten Abfälle unserer Kultur? Wie setzen sie es um? Was und welche Gedanken fliessen im Fluss und was ist ihre Haltung dabei? Junge Künstler wachsen nun auf mit der alles hinterfragenden Gedankenwelt der Postmoderne, eine, die vor allem das Ideologische hinterfragt, um das demokratische Gewebe pluralistisch zu stärken. Andererseits leben wir in einer hoch technologisierten, mediatisierten und sich stets mehr ökonomisierenden Kultur, deren Kennzeichen Geschwindigkeit und Kommunikation an sich sind. Welche Positionen werden die jüngeren Generationen, die in der Globalkultur aufwachsen, einnehmen?

Wir sollten uns bewusst sein, dass zum Beispiel die Minimalisten und Konzeptualisten – mit aller intellektuellen Distanz, die sie zum Werk hatten – sich vollkommen mit dem Werk identifizierten. Hier sind es die Recherchen, das Wissen und die Freude über die gelungene Visualisierung, die Haltung und Werk verbinden. Wenn ich in Bern Lawrence Weiners Geschichtsbenennung «stone, upon stone, upon fallen stone» lese, davor stehe und die Worte fast singe, dann erinnert mich das nicht nur an die Wiederholungen und das Dialektische des Talmuds; ich kann seine Freude während des «Einschreibens im Stein» nachvollziehen; das Sinnliche und Empathische sind hier stille verborgene Qualitäten. Es ist einfach ein phantastisches Werk, das mich zutiefst berührt. Ich will damit sagen: Auch wenn ich den Künstler nicht kenne, kann ich, wenn ich mich auf das Werk einlasse, viele seiner Gedanken nachvollziehen.

CD Wenn ich deine kuratorische Arbeit der letzten Jahre Revue passieren lasse, dann sind mir sehr wenige monografische Ausstellungen in Erinnerung geblieben. Es ist eher so, dass ich Harm Lux mit grossen Gruppenprojekten verbinde, mit thematischen Präsentationen, die sich nicht mit künstlerischen Einzelpositionen befassen, sondern grössere inhaltliche Zusammenhänge diskutieren. Was ist der Grund für diese in der Branche eher aussergewöhnliche Berufsauffassung?

HL Das hängt damit zusammen, dass ich beim Kuratieren meinen eigenen Bedürfnissen nachgehe. Orientiert man sich an der Aktualität und versucht diese weiter zu denken, dann kriegt man diese meines Erachtens nur in den Griff, wenn man die Pluralität zum Ausgangspunkt nimmt. Mich-Einlassen auf das, was ich anfänglich nicht richtig verstehe, ist ein Teil meines Selbst. So baue ich noch immer meine Projekte auf.

CD Subjektivismus als Ausgangspunkt fürs Kuratieren?

HL Kunstwerke, die etwas Auslösen und die Katalysator für ein neues Projekt sein können, sind super. Ich muss aber gestehen, dass meine Projektthemen sich meistens durch ein buntes Durcheinander ergeben,

respektive nicht ergeben. 2004|05 habe ich während 15 Monaten auf den südlichen Kontinenten Atelierbesuche gemacht, die unterschiedlichen Formen von Einsamkeit auf den Kontinenten erfahren. Ich wollte ein Projekt initiieren. Wieder zu Hause, sprach ich im letzten Jahr mit vielen Menschen drüber und merkte wie meine Gedanken bestätigt wurden. Gleichzeitig merkte ich aber auch, dass in der künstlerischen Welt nur wenig Interesse besteht, diese Thematik zurückdenkend Vorwärts zu denken, obwohl gerade das der Globalkultur helfen würde. Durch simple Alltagsbeobachtungen, vielleicht auch durch die Literatur {Fiktion} und natürlich durch die Verwandtschaften in der künstlerischen Produktion und durch die Gespräche mit den Künstlern, komme ich zur thematischen Differenzierung. So nehmen die Wege zur Ausstellung Form an. Erst auf dem letzten Teil dieser Wege weiss ich, wie die Ausstellung aussehen wird, wie die Thematik auf die «Pünktchen» gebracht wird. Das Konzipieren von Themenprojekten mit grösseren inhaltlichen Zusammenhängen entspringt meinem Bedürfnis, mich selbst besser zu verstehen. Ich habe viele Projekte konzipiert, wo die individuellen Werke sich als Teil einer raumübergreifenden Installation aufeinander bezogen. Mein Wunsch ist es, dass sich die Werke umkreisen, dass sie sich vollkommen aufeinander beziehen, fast nicht ohne den andern auskommen können. Dass dies natürlich nicht immer gelingen kann, ist klar. Ideal ist's, wenn sich aus dem Miteinander ein Ineinander ergibt.

CD Die Inszenierung, die Kreation des Displays, spielt in deinen thematischen Projekten immer eine vorrangige Rolle. Mal hast du eine Bühne mitten in die Ausstellung bauen lassen, um darauf performative Positionen zeigen zu können; mal schicktest du die Besucher durch einen Schrank in einen Ausstellungsparcours, der eher einer Geisterbahn, bzw. einem Erlebnispark à la Disneyland glich. Was interessiert dich an diesen sehr theatralischen Displays?

HL Ich möchte klar stellen, dass das gewachsen ist. Ich war auf der Suche nach Ausstellungsmöglichkeiten, die die Werke besser verbinden. In Skandinavien traf ich auf gute Künstler, aber auf nichts, das mich kuratorisch weiter brachte. Im Amsterdamer W139 hatten einige Künstler zusammen eine Installation erarbeitet. Ich war vollkommen aus dem Häuschen, habe den Kurator sofort zur Zusammenarbeit gebeten und die Künstler, die in der Installation eine schöne Rolle spielten, diejenigen die durch das Nichtauffallenwollen auffielen, habe ich sofort besucht. Die Amsterdamer Installation durchbrach nicht den Raum, sie war eine Installation im Raum, aber ein wunderbares Beispiel von relationellem Kuratieren [relational curating]. Ich wollte das hinter mir lassen, wollte am liebsten den ganzen architektonischen Raum durchbrechen, eine eigene Welt kreieren, eine Plattform schaffen, worauf die Künstler sich gegenseitig ihre Geschichten erzählen. «A Nite at the Show» [der Titel ist u.a. auch inspiriert durch die Marx Brothers: «A Day at the Races»] war das Resultat.

Danach wuchs das Bedürfnis, die Ausstellungen zu inszenieren, als ob man in eine andere Zeit eintritt, eine Distanz zur eigenen Zeit schafft. Du erwähnst Ingrid Wildi's Schrankarbeit: solche Werke entstanden im Dialog und ihr Werk war eine Voraussetzung für dieses Projekt. In Ingrid's Voraussetzung (das Werk war Ausstellungsanfang und Projektende), in ihrem Schrank (der geheimnisvolle Ort unserer Kindheit) hörte man die Stimmen zweier Kinder, die dem Besucher ihre Zukunftswünsche erzählten. Beide Kinder sind sehr geschwindigkeitsorientiert, sie träumen von Mode und Weltall. Ingrid Wildi's Werk war eine ideale Eingangsarbeit, als Besucher wurde man sich durch dieses Werk bewusst, dass Zeit und Geschwindigkeit die richtungsgebenden Projektthemen sind. De Rijke & De Rooij's waren mit dem Kanu in Grönland unterwegs, in der Isolation, um die absolute Stille und die Eisschmelze einzufangen. David Claerbout zeigte seinen animierten Baum, Graham Gussin sein manipuliertes «Lake» und die überarbeiteten letzten Sekunden von «2001 Space Odyssey» [Reinkarnation]. Und Aernout Mik führte boxende ältere Herren vor. Dass man diese Ausstellung als Geisterbahn erfahren kann, ist mir unbekannt. Das Projekt sollte als Parcours der Stille funktionieren und ganz bewusst hat Mike Tyler eine Licht-Skulptur – die als Platz der Ruhe funktionierte – ins Zentrum der Ausstellung gebaut.

CD Eine narrative Struktur ...

HL Als Ausstellungsmacher frage ich mich konstant, wie ich die vielen kleinen Geschichten zusammen bringe, die ich sammle. Und wie inszeniere ich sie? Zum Beispiel beschäftigt mich über längere Zeit der Gedanke, ob das Durchbrechen der architektonischen Struktur für ein Projekt sinnvoll ist. In einem anderen Projekt umkreisen meine Gedanken über mehrere Wochen die Präsentationsmöglichkeiten der Werke, die Suche nach der Akzentsetzung: Ergänzung, Reibung, Irritation. Kuratieren ist für mich das Suchen nach und das Optimieren von Ausstellungsbedingungen. Und letztere sind bei jedem Projekt total anders. Man kann nie zweimal identisch vorgehen.

Zum Theatralischen möchte ich noch sagen: Es ist mir wichtig, atmosphärisch starke Inszenierungen zu schaffen, die die Werke und vor allem die Betrachter aus ihrem Alltag rücken. Ich bin mir sehr wohl bewusst, dass die gerade erwähnten Werke in meinen Projekten anders funktionieren als in einem von Sonnenlicht durchfluteten, in einem weissen oder in einem schwarz gestrichenen Raum. Mit meiner Art des Kuratierens habe ich neue Ausstellungsmöglichkeiten ins Spiel gebracht. Ich bin mir bewusst, dass ich die Künstler manchmal vor den Kopf stosse – das sagen sie mir dann auch. Ich glaube, dass ich einige Male zu weit gegangen bin. Aber wenn man an etwas forscht und überzeugt ist, dass das Resultat stimmt, dann kann man nicht auf halbem Weg aufgeben. Es kann nur gelingen, wenn man fragmentarische, pluralistische Projekte konzipiert, vielleicht dadurch sogar das Autonome belebt, sein auf das Definitive aufgebaute

Rahmenwerk untergräbt, die Ritzen stets grösser macht. Tja, wir hoffen und träumen...

CD Interessant, dass du am Schluss wieder den Begriff der Autonomie einbringst, wo doch gerade die Künstler in deinen Gruppenausstellungen die Autonomie ihres Werkes abgeben mussten zugunsten deiner kuratorischen Autonomie...

HL Das hängt von der Perspektive ab, aus der wir an die Ausstellung herantreten. Man könnte ja sagen, wenn ein Künstler sein – oder sie ihr – Werk in einem weissen, grünen oder schwarzen Raum ausstellt, dann bekommt das Werk einen anderen Stellenwert, weil es aus dem Atelier rauskommt und in einer Institution gezeigt wird. Vielleicht ist das keine Autonomieverschiebung – weil wir das schon längst nicht mehr so sehen möchten. Jedenfalls findet ganz deutlich eine Einbindung statt.

CD Aber nach bestimmten, mehrheitlich kanonisierten Regeln, die der Autonomie das Wort reden!

HL Was ist heute eigentlich noch Autonomie! Wer richtig autonom sein möchte, muss in unserer Gesellschaft eine ganz feine Balance zwischen Zurückgezogenheit und Sich-Einbringen entwickeln. Ich bin davon überzeugt, dass autonome Werke – die sowieso immer Teil einer Struktur sind, sonst können sie ja gar nicht autonom sein –, nur optimal funktionieren, wenn man sie mit den Entwicklungen in ihrer Zeit verbindet, das heisst, wenn man einen Kontext schafft, der ihnen ihre Würde belässt, der aber auch Austausch und plurale Meinungsbildung stimuliert. In den 90er Jahren wurde der Postmodernismus noch grossgeschrieben. Ich wollte aus dem Fragmentarischen heraus Neues erzählen. Um Inseln sichtbar zu machen, braucht man ein Meer, das hält sie zusammen, verbindet sie, lenkt die Aufmerksamkeit. Mein Rahmen war ab und zu sehr präsent, vielleicht zu präsent, aber ich empfand es als eine kuratorische Notwendigkeit, ich musste es testen. Deine Bemerkung zur Verschiebung der Autonomie zu Gunsten des Kurators verstehe ich nur all zu gut.

CD Daraus entstehen immer wieder Probleme ...

HL Ich wäre der Letzte, der Künstlern oder Kunststudenten die Autonomie ausreden würde. Nie! Ich möchte nur die Bereitschaft zur Zusammenarbeit stimulieren. In den 90er Jahren fand ich es wichtig, die Werke in eine relationelle Struktur einzubinden: sie sollten aufeinander Bezug nehmen, sich ergänzen, weitere gedankliche Geschichten ermöglichen, den Betrachtern beim Spinnen helfen. Das hat viel mit dem damaligen Zeitgeist zu tun. Nun bemerke ich, wie mir die Zusammenarbeit an sich und das Prozesshafte wieder sehr wichtig sind, vielleicht um auf künstlerischer Ebene etwas aufzubauen, was uns im Alltag abhanden kommt.

CD Wie meinst du das?

HL Der Begriff «Networking» wird stark durch die wirtschaftliche Globalisierung besetzt. Erst in den letzten Jahren greifen wir das Thema in der Kunst auf: aus welchen Gründen?! Letztens sprach ich mit

mehreren EU-Künstlern, die zusammen arbeiten. Sie kommen aus sieben Ländern, dadurch können sie sehr viele EU-Gelder reinholen. Natürlich hat Networking auch unsere technologische Entwicklung stimuliert und den Austausch vereinfacht. Aber wie ist es mit dem Zwischenmenschlichen im Networkingland? Zur Zeit liegt mir das Stimulieren von Zusammenarbeit – vor allem durch das Initiieren von Work-in-progress-Projekten – am Herzen. Nebst einer hoffentlich wilden künstlerischen Impact-Periode ergibt sich für die Künstler und für mich die Möglichkeit, kleine, fragile, vom Individuum getragene Netzwerke aufzubauen. Das hört sich alles sehr sozial an, wird in der Projektvisualisierung aber nicht so sein.

CD Wie muss ich mir das vorstellen? Ist das eine rein diskursive Zusammenarbeit zwischen Künstler und Kurator? Oder greifst du im Atelier direkt in den Werkschöpfungsprozess ein?

HL Drei Wochen lang arbeiten 21 Künstler tagtäglich mehrere Stunden in kleinen Gruppen zusammen, machen Recherchen, erfinden Werke und überarbeiten die regionale Geschichte, dabei stets pendelnd zwischen Fakt und Fiktion. Abends tauschen sie sich mehrere Stunden aus, schauen wie die eigenen Skizzen und Gedankenbilder mit denen der Kollegen zusammengehen, und was das für die Ausstellung bedeuten kann. Wir besprechen dann, welche neue Gruppenkonstellationen für den nächsten Tag am besten ist. Das alles hört sich sehr banal an. Aber dass es wesentlich ist, merke ich daran, dass sich die Teilnehmer aufregen. Ein kleines Ausstellungskonzept führt in der Vorbereitung schon wochenlang zu einem lebendigen Dialog, starke, böse Mails sind das Resultat. Was kann man sich noch mehr wünschen. Und dann schauen wir, wie es nach dem Projekt weitergeht, ob ein Netz entsteht.

Ich bin davon überzeugt, dass wir es uns nicht leisten können, nur am Nutzen orientierte Netzwerke aufzustarten. Wir brauchen auch andere Formen, bei denen du weisst, dass mehrere Gegenüber dich wirklich und längerfristig in deinen schönen, künstlerisch absurden, sinnerregenden Projekten unterstützen, dass sie stets für dich da sind. Solche Netze sind überaus wichtig – vor allem bei uns in der Kunstwelt mit all den Einzelkämpfern! Ich merke es bei meinen eigenen Projekten: Es passiert mir immer wieder, dass ich mich ändern gegenüber nicht präzise genug artikuliere. Es tut dann gut, wenn sie mir trotzdem ihr Vertrauen schenken und ein Projekt unterstützen. Es tut sehr gut. Und weil ich weiss, wie gut es tut, muss man den Balsam weiterreichen, jüngeren Künstlern Vertrauen schenken, sie unterstützen.

CD Was dürfen wir von dir in nächster Zukunft erwarten? Welche Ausstellungsideen trägst du mit dir herum?

HL Herumtragen, schön gesagt. Seit einem Jahr verliere ich mich in einer Projektpluralität von untypischen Performance-Projekten: eins ist auf Boliviens Salar de Uyuni und das andere in Kashmir, respektive in Indien und Pakistan. Dazu kommt noch das schon erwähnte europäisch|bolivianische

Zusammenarbeitsprojekt für das Städtische Museum von La Paz. Und wenn alles gut geht – ich bin da sehr vom Geldgeber abhängig – wird das «Routes Report From the Land of Dreams»-Projekt im Sommer oder Herbst 2007 stattfinden. Demnächst kommen die zehn Süd-Künstlerinnen zu mir. Sie haben neun Wochen auf den vier südlichen Kontinenten recherchiert, jeder auf seinem Heimatkontinent. Bei mir werden dann die Reiseerfahrungen analysiert, die vorläufigen Themen nochmals ausgelotet, Ausstellung und performative Konferenz vorbereitet. Das Analysieren der Reiseberichte und das Bewerten der ersten visuellen Informationen ist kein einfacher Prozess, mal schauen was dabei raus kommt. Ich hoffe Grosses, habe wirklich Lust, daraus ein spezielles Projekt zu machen. Ob das möglich ist, weiss ich erst nach der siebentägigen Session.

CD «Projekt» ist einer deiner Lieblingsbegriffe. Darin schwingt auch eine gehörige Portion Konjunktiv mit, nicht? Wie beurteilst du solche Situationen des Scheiterns, oder besser gesagt, des immateriellen Kuratierens?

HL Hoppla, da machst du aber einen Sprung! Ich meine, dass Entwürfe, die nicht in concreto umgesetzt werden, die nicht direkt für uns erfahrbar sind, nicht gescheitert sind. Im Scheitern spielen so viele Aspekte eine Rolle. Scheitern ist stets Projekt-, das heisst Kontext- und Personen-bedingt. Für das Routes-Projekt habe ich wirklich gekämpft, musste die Reisen der zehn Künstler finanzieren und mit Hilfe vieler ist das gelungen – obwohl wir trotz klar definierten Recherche-Vorgaben nicht wissen, was die Künstler heranzutragen werden. Das konkrete Scheitern sagt doch nur, dass im Handeln die Differenzen zwischen den Beteiligten nicht überbrückbar waren, und dass man ein nächstes Mal andere Akzente setzen soll. Das Scheitern nicht zuzulassen, ist eine andere Möglichkeit: die eigene Überzeugungskraft voll reinschmeissen, nicht zulassen, dass das, was man für substantiell hält, nicht stattfinden wird.

Diese Interpretationen des Scheiterns beziehen sich nur auf die Durchführung eines Projekts. Bei mir nimmt das, was du das Immaterielle nennst (der Prozess, die Vorbereitungszeit und das Sich-Austauschen an sich) eine stets grössere Rolle. Die Künstler werden gebeten, den Weg Richtung «Ausstellung» mit den Andern zu teilen, den Weg miteinander zu gestalten. Der Dialog, der über längeres Austauschen, Annehmen und die Zusammenarbeit Face-to-Face entsteht, ist ein Grundprinzip meiner Arbeit. Daher kann ein Projekt eigentlich nicht richtig scheitern. Scheitern wir im Dialog, dann hat das wahrscheinlich damit zu tun, dass jeder von uns nur sich selbst hören möchte, nur von den eigenen Projekten berichtet, den Andern nicht mitteilt, wie man sich sensibilisiert für das, was uns zur Zeit umgibt, und für das, was auf uns zukommt. Kommen TeilnehmerInnen von mehreren Kontinenten zusammen – was bei mir vermehrt der Fall ist –, dann könnte der Austausch scheitern, weil wir die kulturellen Differenzen

unterschätzen. Eine zu grosse Interpretationsbreite könnte daran Schuld sein. Sind wir uns dieser Voraussetzungen bewusst, dann können wir die Missverständnisse produktiv auf eine fruchtbare Basis überführen und das Risiko des Scheiterns auf ein Minimum reduzieren.

Gescheitert bin ich, wenn die Künstler und ich zwar eine wunderbare, erregende Vorbereitungszeit hatten, die Kulturstiftungen dann aber die Visualisierungen nicht finanziell unterstützen wollen. Dass das Kashmir-Projekt vielleicht nicht stattfindet, hat mit solchen Banalitäten zu tun. Niemand will meine Vorbereitungszeit finanzieren. Ich wollte zwei bis drei Wochen nach Islamabad und New Delhi, um vor Ort zu lobbyieren und das grenzüberschreitende Projekt in concreto zu ermöglichen. Als finanzschwaches Einpersonen-Büro kann ich es mir leider nicht leisten, schnell dahin zu fliegen. Nun antizipiere ich schon das Scheitern des Projekts. Das schmerzt, nicht so sehr weil wir Monate dran gearbeitet haben, vielmehr weil diejenigen, die es nicht unterstützen, damit ein Peace-Projekt auf Eis legen. Gerade das tut weh.

Immaterielles Kuratieren ist der Aufbau von kleinen personenbezogenen Netzwerken, die einen Gedankenaustausch auf künstlerischem und auf künstlerisch-organisatorischem Niveau führen. Während diesem Dialog kreisen wir überwiegend um die Ausstellungspraxis. Themen und Umsetzungsmöglichkeiten werden eingebracht, besprochen und diskutiert. Das Überführen der gedanklichen Austauschphase in die Praxis ist das Ziel.

CD Du hast vorhin vom Kashmir-Projekt als Friedensinitiative gesprochen. Könntest du diesen Ansatz konkretisieren?

HL Das Kashmir-Performance-Tracking-Projekt muss eventuell nach einen monatelangen Email-Curating-Kurs, nachdem die indischen Kollegen sehr gute und professionelle Arbeit geleistet haben, umformuliert und neu gedacht werden. Die indischen Kollegen können oder wollen nicht mit den pakistanischen Behörden verhandeln. Und das ist die Grundvoraussetzung. Ein Bus mit 35 PerformancekünstlerInnen fährt 18 Tage durch Kashmir, pendelt zwischen indischen und pakistanischen Städten. Täglich halten die Künstlerinnen minimal 10 Performances, 10 Vorträge und Workshops ab. Die künstlerische Arbeit vor Ort ist schon eine Rarität; es ist aber vor allem das stetige Hin-und-Herpendeln zwischen beiden Kashmirs, das die Aufmerksamkeit auf uns lenkt - als seien die Landesgrenzen dabei sich aufzulösen. Das passt natürlich beiden Ländern nicht ins politische Konzept.

Das Projekt ist realisierbar, aber man muss auch ein bisschen diplomatisch vorgehen, muss in Indien und in Pakistan die richtigen Ansprechpartner kontaktieren, sie mit einbeziehen und sie auf den kulturellen und geistigen Gewinn aufmerksam machen. Das ist harte Arbeit, und das haben meine Kollegen, für die es Neuland ist, ein wenig unterschätzt. Aber wir arbeiten weiter.

Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz



Abb.

«*Caribbean Colors, Caribbean Sounds*»

Panorama Fotos aus dem Zyklus, 1997-2006



Claude Sandoz

*1946, lebt in Luzern und im
Anse Chastanet Hotel, Soufrière|St. Lucia|West-Indien

Reisen und Arbeitsaufenthalte in Italien, Spanien, Griechenland, Frankreich, Holland, Belgien, Deutschland, Österreich, Dänemark, Türkei, Syrien, Irak, Iran, Afghanistan, Pakistan, Indien, Nepal, Sikkim, Burma, Thailand, Ägypten, USA, Mexiko, Senegal, Polen, Beijing-China und auf vielen Karibischen Inseln.

Sein Werk wurde seit **1967** mit zahlreichen Preisen gefördert, in Galerien und Museen international ausgestellt. **1983** bis **2005** Dozent an der Ecole supérieure des beaux-arts de Genève, **1992** bis **2000** Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission. **2002** wurde er mit dem Kunst- und Kulturpreis der Stadt Luzern ausgezeichnet, **2003** mit dem Prix Meret Oppenheim.

Weitere Informationen: «*Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst*», www.sikart.ch | *ARS HELVETICA XII* | Claude Sandoz: «*Nachtbilder*», Kunstmuseum Solothurn | «*Das zerstückelte Zimmer und andere Bilder*», Kunstverein St. Gallen | «*Ornamente des Alltags*», Bündner Kunstmuseum, Chur und Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen | «*DANCING FLOWERS AND FUTURE LIGHTS*», Centre PasquArt, Biel.

Gianni Jetzer

*1969

ist Direktor des Swiss Institute Contemporary Art in New York. Von **1998** bis **2001** war er Kurator am migros museum in Zürich, anschliessend leitete er von **2001** bis **2006** die Kunsthalle St. Gallen und realisierte dort über vierzig Ausstellungen mit internationalen Künstlern wie Jonathan Horowitz, Jeremy Deller, Andro Wekua oder Phil Collins. Er schreibt regelmässig zur Kunst der Gegenwart in Katalogen, Magazinen und Tageszeitungen.

Gianni Jetzer Dein Atelier in Luzern ist in einem Jugendstilhaus untergebracht. Der Bezug zwischen den floralen Ornamenten des Art Nouveau und deinen Bilderfindungen ist augenscheinlich. Insbesondere die Bedeutung der Linie als kompositorisches Element.

Claude Sandoz Es wurde schon verschiedentlich bemerkt und dennoch sehe ich das anders. Es ist für mich, wenn schon, die japanische Kultur, die grossen Einfluss auf mein Werk hat. Fast alle meine konstruktiven Systeme entstehen aus linearen Zeichnungen und der Kraft der Farbe. In meiner Sammlung sind viele japanische Kunstgegenstände vertreten – jedoch kaum Jugendstilobjekte.

GJ Blenden wir zurück: Du bist Mitte der Sechziger in Bern mit figurativen Zeichnungen bekannt geworden. Wie kam es überhaupt dazu?

CS Auf meinen Reisen. Ich bin damals viel gereist und habe bemerkt, dass ich im Ausland anders, neugieriger und lebendiger bin. Als ich [1964|1965] drei Monate in Griechenland war, hatte ich das erste Mal unterwegs das Bedürfnis zu zeichnen und zu aquarellieren. Damals war ich sehr am Ausdruck von Ikonen und Altären interessiert.

GJ Du warst also in Griechenland und hast gezeichnet. Das tönt fast ein bisschen nach Orientreise, nach Le Corbusier. Muss man sich klassische Reiseskizzen vorstellen?

CS Klassische Reiseskizzen habe ich gar nie gezeichnet, im Gegenteil. Ich malte wilde Aquarelle. Dass es eine Tradition für Orientreisen gab, war mir damals unbekannt. Ich habe aus einem Bedürfnis, einen Jugendtraum zu realisieren, gehandelt, ohne zu wissen, was dies mit sich bringt. Ich wollte einfach die Welt erkunden.

GJ Wieso hast du dich der Figuration zugewendet? Bei Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern war es vor allem die Konzeptkunst, die im Brennpunkt des Interesses stand. Obschon es natürlich auch figurative Ausstellungen gab, etwa die Science fiction-Ausstellung, über die man heute nicht mehr so viel spricht...

CS ... oder eine Ausstellung mit Ex-Voto-Hinterglasmalereien, die mich nachhaltig beschäftigt hat. Ja, es drängte und interessierte mich, eine Figur zu gestalten, die als Inhalt symbolisch mein Befinden und Weltverständnis als Bild repräsentierte. Mit ganz abstrakten Bildkonzepten wollte ich damals noch nicht arbeiten. Parallel sammelte ich Kelim-Teppiche aus Persien, der Türkei und dem Kaukasus, japanische Holzschnitte und Lackschachteln.

GJ Wieso hast du dich als junger Künstler nicht für Raum füllende Installationen interessiert?

CS Nicht nur Ornamente. Ich bin ein totaler Sampler des ganzen mir bewussten Lebens und ich versuche eine Antwort zu geben auf das, was ich sample und mich bewegt. Ich versuche, die einzelnen Elemente als Basismaterial zu verwenden, mit dem ich ein neues Bild bauen kann. Ich mixe auch Musik. Die Musik hat übrigens auch etwas Lineares. Sound und Farben haben eine starke Korrelation. Für mich funktionieren Farben ganz ähnlich wie Sounds. Der Farbsound eines Bildes, die Emotionalität der Farben ist immer noch dieselbe, wenn man das Bild verkehrt anschaut. Die Bedeutung und Lesbarkeit der Zeichnung sind, verkehrt gelesen, schwieriger zu erfassen. Deswegen betrachte ich Farben als das wichtigste und stärkste Element in einem Bild.

Musik hat mich von Anfang an begleitet. Ich mache seit Jahren immer wieder Tapes mit Samples, die ich mit elektronischen Instrumenten mixe, welche ich selber spiele. Ich eigne mir die Dinge an, die mich faszinieren, und versuche, ihnen meinen Stempel aufzudrücken. Am Anfang hatte ich ein Ziel, eine bestimmte Absicht, aber noch keine Sprache, um es auszudrücken. Das war mein Problem als junger Künstler. Mich interessierte es weder zu tachieren, noch Pop Art zu machen, etwa nach Rauschenbergs Biennale-Erfolg mit seiner Ziege, die kurz darauf auch in Bern ausgestellt wurde. Ich verstand die ganze Aufregung nicht ganz und auch nicht die weltweite Bedeutung dieses neuen Stils. Mein Problem war, dass mich alle möglichen zeitgenössischen Phänomene interessierten wie auch die alte Kunst, Volkskunst, Kunst anderer Kulturen usw. Was könnte dies alles für mein Werk bedeuten? Meine Antwort darauf war zu sampeln, alles Mögliche auszuprobieren und zu mixen. An dem Entlehnten entzündet sich meine Phantasie und Erfindungsgabe.

GJ Wann hast du begonnen nach seriellen Prinzipien zu komponieren?

CS Das war anfangs der siebziger Jahre beim Hören der Musik von Terry Riley. Ich verlor das Interesse an der Einzelzeichnung. Die Serie wurde wichtiger. Ich zeichnete nur noch mit Punkten und Linien, so direkt wie möglich. Die Art und Weise, wie ich vorging hatte sich grundsätzlich geändert. Blöcke von über 1000 A4-Zeichnungen organisierte ich chronologisch an meinen Atelierwänden und studierte ihren Fluss, die auftauchende Thematik und die Prozesshaftigkeit meines Vorgehens.

GJ Es eröffnet sich im übergreifenden Muster ein Bildraum, der die Zweidimensionalität einer flachen Darstellung überwindet und trotzdem weit vom kartesischen Raum entfernt ist. Dazu gehört der bewusste Verzicht auf die Zentralperspektive. Du hast für dich einen synthetischen Bildraum entwickelt, indem Ornament und Serialität eine wichtige Rolle spielen. War das eine bewusste Entscheidung oder hat sich das einfach so ergeben?

CS Das Ganze hat sich in einem Prozess entwickelt. 1969 war ich als Stipendiat im Istituto Svizzero in Rom, in diesem grosszügigen Turmatelier mit grossen Fenster und Panoramablick auf die ewige Stadt. Und

war wie blockiert. Kurz davor reiste ich sieben Monate auf dem Landweg bis nach Indien. Diese Reise war für mich eine Zäsur. Ich war kaum fähig, meine Eindrücke in Bildern zu verarbeiten: Alltagsleben, Landschaften, Kunst, alles was ich angetroffen hatte. Ich wusste nicht, dass die Welt solches zu bieten hatte. Ich war zwar auf einem katholischen Internat gewesen mit gescheiterten Dominikanermönchen, Jesuiten, Kapuzinern, Franziskanern, die viel von der Welt wussten, aber dennoch blieb alles auf einer theoretischen Ebene. Die künstlerischen Mittel, welche mir zur Verfügung standen, reichten nicht mehr aus, um ein Bild meines Erlebens zu malen, das mich wirklich interessierte. Im Istituto begegnete ich Johannes Gachnang. Durch Johannes hörte ich zum ersten Mal Musik von Lou Reed, er zeigte mir Bilder von Chaissac, Penck und anderes, mir damals unbekanntes Bildmaterial. Seine eigene Arbeitsweise und Geduld bewunderte ich. In dieser Zeit versuchte ich, mich in einer Art Hyperrealismus auszudrücken. Dies fand ich aber nicht befriedigend und ich zerschnitt alle Leinwände, die ich gemalt hatte. Johannes brachte mir das Radieren bei, eine Technik, bei der ich nichts mehr so machen konnte wie bisher. Diese Technik eröffnete mir neue Ausdrucksmöglichkeiten, die zu einer für mich völlig neuen Arbeitsbasis führten. Ein zwar spannender, doch nicht immer voll bewusster und kontrollierter Prozess begann. Einige Zeit danach bemerkte ich, dass mich das Ornamentale immer mehr interessierte. Spuren davon sind allerdings in meiner allerersten künstlerischen Phase schon vorhanden.

GJ Kurz davor hast du politische Gegebenheiten in deine Arbeit einfließen lassen?

CS Richtig. Und zwar ziemlich plakativ. Ausdruck und Thema meiner Zeichnungen habe ich nach den ersten Aufständen der Black Panthers in Amerika 1968 erweitert. Im gleichen Jahr ging ich auch nach Paris, als ich über Radio Luxemburg von den Unruhen erfuhr. Ich wollte das selber sehen und dabei sein. Ich war schockiert über die Gewalt beider Seiten. Ich habe Zeichnungen und Aquarelle und Ölbilder gemacht, die sich mit der Gewalt an Schwarzen auseinandersetzte (Werktitel der Arbeitsgruppe «Neger»). Ich habe alle Klischees über die Schwarzen dargestellt, die mir bekannt waren: Hannibal, der Mohrenkönig, der schwarze Prinz, schwarze Boxer, der schwarze Gehängte und schwarze Sklaven, die eine Zigarren rauchende und Peitschen schwingende fette Weisse bedienen, bis zu Gorgui aus «Notre-dame-des-Fleurs» mit seinem Riesengeschlecht – damals las ich gerade Jean Genet.

Mir gingen gewissermassen das Wissen und die Fantasie aus, nachdem ich alle möglichen Formen der Gewalt gezeichnet hatte und diese Werkphase bei der neu gegründeten Galerie Martin Krebs in Bern ausgestellt worden war. An der Vernissage gab es Mohrenköpfe und Moco-Orangen. Die Papiere davon hatte ich übrigens auch in Bleistift gezeichnet. Das war der Abschluss dieser Werkphase.

GJ Wenn ich rekapituliere, dann erinnern mich deine Lehr- und

Wanderjahre fast ein wenig an «Candide» von Voltaire. Mit der gleichen Offenheit und Begeisterung hast du die Welt entdeckt. Zuerst das katholische Internat mit der ganzen Bildwelt religiöser Darstellungen, die Multimedialität, das Gesamtkunstwerk der Messe mit ihren synästhetischen Erlebnissen. Dann gehst du nach Neapel und entdeckst, dass ausserhalb der Kunstgeschichte und der christlichen Ikonographie noch ganz andere Bilder produziert werden. Du entdeckst den Freistil der Strasse, profane Bildlosungen. Im folgenden begreifst du, dass die Welt komplexer ist, als es in der Klosterschule gepredigt wurde, dass die Menschen blutige Konflikte austragen. Darauf reagierst du vorerst, um dich dann abzuwenden und einen abstrakteren Weg einzuschlagen. Dein künstlerischer Kommentar zur Welt ist letztlich ein abstrakter geworden...

CS Dies ist eine interessante Interpretation, dies scheint meine Bewegung zu sein.

GJ Je mehr du dich auf deinen Reisen aus dem christlichen Kulturraum heraus bewegt hast, desto mehr hast du dich für das Ornament interessiert?

CS Erst durch den Umweg des Reisens habe ich vor Ort verschiedenste Formen des Ornaments entdeckt, denen ich vorher keine Beachtung geschenkt hatte. In fast jeder italienischen Kirche gibt es einen fantastischen, ornamentalen Boden, Stuckaturen und farbige, zum Teil abstrakte Glasfenster. Im Gegensatz zur Ikonographie gibt es hier eine grosse Freiheit in der Gestaltung. Das Diktat der Ikonographie gilt hier nicht. Übrigens wurde auch damals alles Mögliche gesammelt. Die Madonna etwa ist gar keine römische Erfindung, die ist phönizisch oder sogar indisch, die gibt es schon seit tausenden von Jahren mit allen Attributen. Auch Weihnachten oder Ostern sind doch Samples, die von germanischen, keltischen und anderen Traditionen herkommen.

In Persien, nach der Begegnung mit den Ornamenten, in Isfahan, Shiraz, usw. fragte ich mich, was mich eigentlich so besonders interessiert, an dem was ich sah. Meine gedankliche Reaktion und die Emotion verblüfften mich. Meine Phantasie kam in Bewegung, liess Gedanken zu, die ich so noch nie gedacht hatte, ich war im wahrsten Sinne des Wortes «völlig begeistert». Die Gedanken hatten mit Visionen zu tun. Traumhaft wiesen sie über den Status Quo der realen physischen Welt mit den dahergehenden Problemen hinaus. Auch fand ich, dass ornamentale Gestaltung visuell unglaublich attraktiv auf mich wirkte, beinahe so wie eine vorüberschwebende Fee. Doch bis ich Ornamentales in mein bildnerisches Vokabular einführte, verging viel Zeit.

GJ Gibt es eine Verwandtschaft zwischen deinem und dem Werk von Nic Hess? Er synthetisiert Firmenlogos, Sympathieträger, die Linie ist ihm sehr wichtig als Verbindung zwischen den heterogenen Elementen. Deine Bezugsquelle ist viel breiter, ich sehe dich als breiten Scanner, der ziemlich viele Elemente aufnimmt, und sie zu Bildteppichen synthetisiert.

Interessanterweise wird im Zusammenhang mit Klang auch von Teppichen gesprochen.

CS Das ist eine gute Beobachtung. Verschiedene Arbeiten in meinem Werk haben einen engen Bezug zur Musik und Rhythmus und ich liebe Teppiche. Gewisse Fachwörter treten in beiden Disziplinen mit der gleichen Bedeutung auf. Das interessiert mich.

Arbeiten von Nic Hess habe ich als Juror der Bundesstipendien früh kennen gelernt. Seine Kunst hat mich angezogen, gewisse gemeinsame Interessen sind nicht von der Hand zu weisen.

GJ Als zusätzliche Ebene hast du dich in den letzten Jahren regelmässig und über längere Zeiträume in der Karibik aufgehalten. Die Tropen sind eine Bildwelt von grosser Intensität...

CS ... und wahnsinnig ornamental. In der Architektur etwa. Die eigentliche Bildproduktion ist meistens naiv und bunt und interessiert mich weniger – mit Ausnahme wirklicher Art Brut. In den letzten acht Jahren war ich oft in St. Lucia und habe dort gearbeitet. Die Kultur und die Lebensfreude und Schönheit der Menschen dieser Insel hat mich beeinflusst ebenso wie das Klima, die Geologie und die Pflanzenwelt, hauptsächlich aber begeisterte mich die dort gespielte Musik (Soca-Soul Calypso) und das Tanzen. All dies versuchte ich in den letzten Jahren in meine Arbeiten einfließen zu lassen. Der Arbeitszyklus steht vor dem Abschluss.

Muster sind überall anzutreffen. In der Art Brut, in der Volkskunst bis zur hohen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts gibt es sehr viel Ornamentales. Da muss man nicht mal einen Gauguin oder Matisse bemühen, sogar ein Picasso hat sich dessen bedient und auch viele meiner zeitgenössischen Kollegen. Um zu abstrahieren, ist das Ornament ein wunderbares Vehikel. Wenn es nicht bloss mechanisch umgesetzt wird, sondern künstlerisch, kann es spannende Möglichkeiten erschliessen. Mein Interesse für das Ornamentale geht wahrscheinlich auf ein persönliches Erlebnis zurück. Als Kind verbrachte ich die Ferien oft bei meinen Grosseltern in Freiburg. Wir haben einmal in der Kathedrale gespielt. Ich war ein Räuber und hatte mich im Beichtstuhl versteckt – einer dieser schweren, dunklen Barockbeichtstühle. Ich guckte raus, ob mir die Polizei auf den Fersen war und da ich niemand sah, schaute ich zu den Kirchenfenstern hinauf, durch welche das Sonnenlicht strahlte. Sie gelten weltweit als eines der schönsten Beispiele für Jugendstilfenster. Gebannt schaute ich auf die Glasfenster und auf diese biblischen Gestalten, Schlangen, Dämonen – jeder Ausdruck ist vertreten, von der schönsten Frau bis zum bössartigen König David, der Kinder mit dem Schwert teilen lässt. Es ist eine bildhafte Sprache voller Ausdruck. Was mich jedoch noch nachhaltiger faszinierte, war die Farbkraft des Lichtes durch das transparente Glas und das Ornamentale. Dieses Erlebnis zu verstehen und zu entschlüsseln, hat mich nachträglich immer wieder beschäftigt.

GJ Es fällt mir auf, wie detailverliebt du bist. Deine Wahrnehmung unterscheidet nicht zwischen Zentrum und Peripherie. Du nimmst einfach alles wahr. Die Beobachtung wird zum schier unendlichen Akt. Diese Komplexität des ergiebigen Nebeneinanders findet man auch in der Struktur deiner Kompositionen, die voller kleiner Details sind.

CS Wahrscheinlich bin ich in das Leben verliebt. Verliebt zu sein ist aber ziemlich problematisch. Mir stellte sich die Frage: Wie kann man Erleben überhaupt in visuelle Zeichen umsetzen? Wie kann man vielfältige Aspekte bündeln? Ich spreche mit dir und höre viele Geräusche, ich spüre den Druck des Stuhles sowie einen leichten Schmerz im Rücken, ich muss ein bisschen gerader sitzen [setzt sich auf und streckt seinen Rücken], rauche eine Zigarette. Wie kann ich das darstellen? Es gibt die kubistische Idee des Polyperspektivischen als einen Versuch, Realität in den Griff zu bekommen. Eine wichtige Prämisse war das Werk von Francis Picabia, das mir Sigmar Polke näher gebracht hatte anfangs der siebziger Jahre. Seine Erfindung des Bildes im Bild hat mich beschäftigt. Gleichzeitig begann ich mit Geflechten von Linien zu experimentieren, zum Teil achsensymmetrisch mit Spiegelungen. Ein Spiel mit Vielheiten.

GJ Ich finde es verblüffend wie du alles synthetisierst. Manchmal habe ich das Gefühl, du eignest dir sogar naive Bildsprachen an, ganz bewusst und als Werkzeug.

CS Es ist Teil meiner Arbeitsmethode, alles, was mir adäquat erscheint, für meine Zwecke zu gebrauchen. Es gibt auch den Moment, wo ich Erlebtes spontan aus einem Gefühl heraus umsetze. Ich habe in den neunziger Jahren die Archive im Textilmuseum in St. Gallen gesehen – das hat mich umgehauen. Ein Reich an ornamentalen Mustern und Ordnungen, einmalig und allesamt von anonymen Künstlern entworfen, die ein faszinierendes Erbe geschaffen haben. Für mich ist anonyme Ornamentik gleichwertig mit Meisterwerken in den grossen Museen der Welt. Ich habe einst entschieden, alle mich ansprechenden Zeichen zu gebrauchen und zu verarbeiten, um zu einer eigenen Sprache zu kommen. Ich liebe die Tätigkeit, meine Bildsprache weiter zu entwickeln und alles aufzunehmen, was mir dabei hilft. Und bin neugierig, wohin dies mich noch führen wird.

2001–2003

2001

Peter Kamm
Ilona Rüegg
George Steinmann

2002

Ian Anüll
Hannes Brunner
Marie-José Burki
Relax (Marie-Antoinette Chiarenza,
Daniel Croptier, Daniel Hauser)
Renée Levi

2003

Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin Nr. 3, März 2007.

Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti come supplemento gratuito del Kunst-Bulletin di marzo 2007 (n. 3).

Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec le Kunst-Bulletin de la Société suisse des beaux-arts comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin, n° 3 de mars 2007.

Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildete die Jury bei der Verleihung des Prix Meret Oppenheim. Zusammensetzung im Jahr 2003:

La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribuzione del Prix Meret Oppenheim. Composizione nel 2003:

La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Prix Meret Oppenheim. Composition en 2003:

Jacqueline Burckhardt [Präsidentin | Presidente | Présidente]
Stefan Banz, Mariapia Borgnini, Silvie Defraoui, Alex Hanimann,
Simon Lamunière, Claudio Moser, Chantal Prod'Hom, Philip Ursprung

Herausgeber | Editore | Editeur

Bundesamt für Kultur | Ufficio federale della cultura | Office fédéral de la culture
Hallwylstrasse 15, CH-3003 Bern

Übersetzungen | Traduzioni | Traductions

Servizio linguistico dell'UFC | Service linguistique de l'OFK | Barbara Basting, Zürich

Redaktion | Redazione | Rédaction

Hans Rudolf Reust, Bern

Gestaltung | Progetto grafico | Conception

SCHWARZENBECK, Bern

Schriften | Caratteri | Caractères

Simple

Papiere | Carta | Papiers

OffZett W

Druck | Stampa | Impression

Schlaefli & Maurer AG, Interlaken

Vertrieb | Diffusione | Diffusion

Schweizerischer Kunstverein, Zürich (Kunst-Bulletin)

ISBN 3-9523148-0-3

© 2007 Bundesamt für Kultur, Bern, sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte.



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC