

Prix Meret Oppenheim 2007

Véronique Bacchetta

Kurt W. Forster

Peter Roesch

Anselm Stalder

+

Robert Suermondt (2006)

Prix Meret Oppenheim 2007

**Véronique Bacchetta
Kurt W. Forster
Peter Roesch
Anselm Stalder
+
Robert Suermond
(2006)**

Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC

Einleitung/Introduction/Introduzione Andreas Münch	5/7/9
L'édition comme machine à penser l'art Lionel Bovier en discussion avec Véronique Bacchetta	13
Free Radical Jacqueline Burckhardt im Gespräch mit Kurt W. Forster	27
All Over Hilar Stadler spricht mit Peter Roesch	43
Begehren nach Bildern und die Verantwortung des Künstlers Ein Email-Dialog zwischen Barbara Basting und Anselm Stalder	57
Hans-Joachim Müller im Gespräch mit Robert Suermondt (Prix Meret Oppenheim 2006)	72

Herausgeber/Editeur/Editore
Bundesamt für Kultur/Office fédéral
de la culture/Ufficio federale
della cultura
Hallwylstrasse 15, CH-3003 Bern

Übersetzungen/Traductions/Traduzioni
Service linguistique de l'OFC/
Servizio linguistico dell'UFC
Redaktion/Rédaction/Redazione
Andreas Münch
Korrektorat/Relecture/Rilettura
Eduard Hartmann
Markus Hediger, Zürich

Gestaltung/Conception/Grafica
Marco Zürcher, www.ccrz.ch
Fotografien/Photographies/Fotografie
Milo Keller, www.twinroom.net
Druck/Impression/Stampa
Arti Grafiche Veladini, Lugano
Vertrieb/Diffusion/Diffusione
Schweizerischer Kunstverein, Zürich
(Kunst-Bulletin)

ISBN 978-3-9523148-3-8

©
2008
Bundesamt für Kultur, Bern,
sowie die Autorinnen und Autoren
für ihre Texte

03.2008
14'500
860192890

Auf Empfehlung der Eidgenössischen Kunstkommission bedachte das Bundesamt für Kultur im Jahr 2007 die Kunstvermittlerin Véronique Bacchetta, den Architekturhistoriker Kurt W. Forster sowie die beiden Künstler Peter Roesch und Anselm Stalder mit je einem Prix Meret Oppenheim. Die zum siebten Mal verliehenen Preise zeichnen Schweizer Kunstschaffende, Architektinnen und Architekten, Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler aus, die älter als 40 Jahre sind und deren Arbeit aus der Sicht der Kommission eine besondere Bedeutung und Aktualität für die Kunst oder Architektur der Gegenwart besitzt. Die hier publizierten Interviews geben einen Einblick in die Überlegungen, die Erfahrungen und Haltungen, die das Schaffen und Wirken der Preisträger begleiten. Gemeinsam mit den Preisträgerinnen und Preisträgern rücken auch die Gesprächspartner ein wenig ins Rampenlicht; es waren dies für 2007 Barbara Basting, Lionel Bovier, Jacqueline Burckhardt und Hilar Stadler.

Einleitend ein paar Worte zu den Ausgezeichneten: Mit Peter Roesch wählte die Kommission einen Zeichner und Maler, der unspektakulär auftritt und doch seit langem präsent ist, von Vielen wahrgenommen und geschätzt, ein «painter's painter». Roesch's Arbeiten bilden eigene Universen aus, die der Künstler formal in ihrem Innern entwickelt und zum Abschluss führt. Gleichzeitig hat sich mit den komplexen Farbgestaltungen für öffentliche Räume, die Roesch in den letzten Jahren realisieren konnte, auch ein Werkbereich mit starker Aussenwirkung ergeben, der inzwischen breit rezipiert und diskutiert wird.

Ein weiterer Prix Meret Oppenheim für die künstlerische Arbeit ging an Anselm Stalder. Stalder wurde im Zusammenhang mit der Wilden Malerei entdeckt und galt in den frühen achtziger Jahren als einer der Jungstars der Schweizer Kunstszene. Bald zeigte sich, dass seine künstlerische Praxis breiter und intellektuell

komplexer angelegt ist als der Diskurs um ein bestimmtes Medium oder inhaltliches Programm. Anselm Stalders Arbeit hat sich bis heute mit grosser Kontinuität im Spannungswechsel zwischen Bildern und Sprache, Figurationen und Farbfeldern, Objekten, Repliken und Projektionen weiterentwickelt.

Mit dem Preis an Véronique Bacchetta würdigte die Kunstkommission die eigenständige und weithin beachtete Arbeit der Direktorin des Genfer Centre d'édition contemporaine. Der Kuratorin ist es gelungen, die kleine, lokal ausgerichtete Institution zu einem qualitativ hoch stehenden und international renommierten Ort für Gegenwartskunst zu entwickeln. Gemeinsam mit den Künstlerinnen und Künstlern realisiert sie hier seit Jahren Ausstellungen und Künstlereditionen, welche die Grenzen und Möglichkeiten der Formate immer wieder neu ausloten.

Professor Kurt W. Forster schliesslich ist von seiner Vielseitigkeit, von der intellektuellen Statur wie von der geistigen und physischen Mobilität her eine aussergewöhnliche Persönlichkeit des Kultur- und Wissenschaftsbetriebes. Man könnte den international operierenden Kunst- und Architekturhistoriker unter den verschiedensten Vorzeichen ehren; die Kunstkommission und ihre Architekturexperten verliehen ihm den Prix Meret Oppenheim insbesondere für seinen Beitrag zur zeitgenössischen Architektur und ihrer Vermittlung.

Schliesslich gilt es noch eine offene Schuld des letzten Jahres zu begleichen, die aus der Hektik des Produktionsabschlusses entstand: Das Interview von Hans-Joachim Müller mit Robert Suermond wurde versehentlich nicht in seiner letzten und gültigen, sondern einer vorhergehenden Version gedruckt. Der Fehler lässt sich nicht rückgängig machen, aber er lässt sich begrenzen: Das vorliegende Heft enthält noch einmal das Interview mit Robert Suermond auf Deutsch; die gültige französische Version findet sich – wie übrigens alle bisher gedruckten Interviews – auf der Homepage des *Kunst-Bulletin*: www.kunstbulletin.ch.

Andreas Münch

Sur recommandation de la Commission fédérale d'art, l'Office fédéral de la culture a attribué en 2007 des prix Meret Oppenheim à la médiatrice d'art Véronique Bacchetta, à l'historien de l'architecture Kurt W. Forster et aux deux artistes Peter Roesch et Anselm Stalder. Décernés pour la septième fois, ces prix récompensent des artistes, des architectes et des médiatrices et médiateurs d'art et d'architecture suisses, reconnus et âgés de plus de 40 ans, pour la réalisation d'une œuvre dont la commission pense qu'elle est d'importance pour la tendance actuelle de l'art ou de l'architecture. Les entretiens publiés ici donnent un aperçu des réflexions, des démarches et des expériences qui ont accompagné les lauréats et lauréates dans leur création et leur activité. En même temps que les lauréats, ce sont leurs interlocuteurs qui s'avancent un peu vers le devant de la scène ; en 2007, il s'agit de Barbara Basting, Lionel Bovier, Jacqueline Burckhardt et Hilar Stadler.

En guise d'introduction, quelques mots sur les lauréats: en la personne de Peter Roesch, la commission a choisi un dessinateur et un peintre qui ne cherche pas à créer la sensation mais qui est présent depuis longtemps sur la scène artistique, connu et apprécié par beaucoup ; un « painter's painter ». Roesch construit des univers propres qui sont l'aboutissement d'un long processus de développement interne. Parallèlement, ces dernières années, il s'est également fait remarquer avec ses grandes compositions polychromes qu'il a réalisées dans plusieurs espaces publics.

L'autre prix Meret Oppenheim récompensant un travail artistique a été attribué à Anselm Stalder. Découvert dans le contexte de la « peinture sauvage », Anselm Stadler fut considéré au début des années quatre-vingt comme l'une des nouvelles figures de proue de la scène artistique suisse. Portée par une

démarche intellectuelle complexe, son œuvre a cependant très vite dépassé la réflexion confinée à un seul médium ou à un genre précis. Le travail d'Anselm Stalder a évolué en faisant interagir images et langue, figuration et champs chromatiques, objets, répliques et projections, tout en s'inscrivant dans une grande continuité.

Avec le prix décerné à Véronique Bacchetta, la Commission fédérale d'art a rendu hommage au travail indépendant et largement reconnu de la directrice du Centre d'édition contemporaine à Genève. Cette commissaire d'exposition est parvenue à faire évoluer une petite institution locale vers un centre d'art contemporain de qualité et de renommée internationale. En collaboration avec les artistes, elle réalise année après année des expositions et des éditions qui repoussent sans cesse les limites des formats traditionnels.

Enfin, Kurt W. Forster, professeur de renommée mondiale est, de par son envergure intellectuelle et l'étendue de ses connaissances, une figure exceptionnelle du monde culturel et scientifique. Il y aurait de nombreuses raisons d'honorer cet historien de l'art et de l'architecture au rayonnement international; la Commission fédérale d'art a choisi de lui remettre le prix Meret Oppenheim pour marquer tout particulièrement sa contribution à l'architecture contemporaine et à sa diffusion.

Il ne nous reste plus qu'à réparer notre erreur de l'année dernière, due à l'effervescence qui accompagne la mise sous presse: par mégarde, nous avons publié une version intermédiaire de l'entretien de Hans-Joachim Müller avec Robert Suermond en lieu et place de la version définitive. S'il n'est pas possible d'inverser totalement le cours des choses, nous entendons le corriger un peu ici. Dans ce cahier, vous trouverez donc une nouvelle fois la version allemande de cet entretien; la version française définitive, quant à elle, se trouve comme tous les entretiens publiés jusqu'ici sur la page d'accueil Internet du *Kunst-Bulletin*: www.kunstbulletin.ch.

Andreas Münch

Su raccomandazione della Commissione federale d'arte, nel 2007 l'Ufficio federale della cultura ha assegnato un premio Meret Oppenheim alla mediatrice d'arte Véronique Bacchetta, allo storico dell'architettura Kurt W. Forster e ai due artisti Peter Roesch e Anselm Stalder. Con il *Prix Meret Oppenheim*, giunto quest'anno alla settima edizione, la Confederazione riconosce in modo particolare l'operato di artiste e artisti, architetture e architetti, mediatrici e mediatori d'arte ultraquarantenni di nazionalità svizzera ritenuto dalla Commissione federale d'arte di particolare attualità per l'arte e l'architettura del presente. Le interviste pubblicate nel presente fascicolo danno un'idea delle riflessioni, delle esperienze e degli atteggiamenti che accompagnano l'operato delle premiate e dei premiati. I riflettori sono puntati su di loro, ma anche, di riflesso, sulle persone che li hanno intervistati. Nel 2007 si è trattato di Barbara Basting, Lionel Bovier, Jacqueline Burckhardt e Hilar Stadler.

Iniziamo con qualche osservazione sulle personalità premiate. Con Peter Roesch la Commissione federale d'arte ha scelto un disegnatore e pittore che, seppur considerato e apprezzato da molti e presente da tempo sulla scena artistica, è rimasto un «painter's painter» dai toni sommessi. Nei suoi lavori si materializzano universi immaginari, che l'artista sviluppa in un processo interno. Parallelamente, in questi ultimi anni, Roesch si è fatto notare per le sue complesse composizioni policrome che ha realizzato per diversi edifici pubblici. Si tratta di un aspetto della sua opera pittorica che è di grande impatto pubblico e che nel frattempo ha ottenuto il dovuto riscontro.

Un altro premio Meret Oppenheim per il lavoro artistico è stato assegnato a Anselm Stalder, scoperto nell'ambito della cosiddetta «pittura selvaggia» e considerato uno degli esponenti di spicco della scena artistica svizzera dei primi anni Ottanta. Ben

presto la sua opera pittorica è risultata impostata con più ampio respiro e intellettualmente più complessa rispetto alla delimitazione a un unico medium o a un determinato programma contenutistico. Da allora l'opera di Anselm Stalder è progredita ulteriormente e denota una significativa continuità nell'interazione tra lingua e immagine, figurazione e policromia, oggetti, repliche e proiezioni.

Con il premio a Véronique Bacchetta la Commissione ha voluto segnalare il suo apprezzamento per l'operato del *Centre d'édition contemporaine* di Ginevra. Come curatrice Bacchetta è riuscita a trasformare la piccola istituzione a vocazione locale in un centro d'arte contemporanea di notevole qualità e di richiamo internazionale. Insieme ad artiste e artisti vi realizza da anni mostre e produce edizioni d'artista, esplorando in continuazione i limiti e le opportunità dei formati.

Il professor Kurt W. Forster, infine, è ritenuto uno tra i più straordinari esponenti degli ambienti culturali e scientifici per la sua poliedricità e la sua mobilità intellettuale e fisica. Si potrebbe premiare questo storico dell'arte e dell'architettura attivo sul piano internazionale per le ragioni più diverse. La Commissione federale d'arte, coadiuvata dagli esperti di architettura, gli ha assegnato un premio Meret Oppenheim in primo luogo per il suo contributo all'architettura contemporanea e alla mediazione architettonica.

Un'ultima cosa. Dobbiamo saldare un debito in sospeso dello scorso anno dovuto alla frenesia che regna al momento di andare in stampa: per una svista abbiamo pubblicato una versione non definitiva dell'intervista che Hans-Joachim Müller ha condotto con Robert Suermond. Riteniamo doveroso rimediare almeno in parte all'errore. Il fascicolo che tenete in mano contiene l'intervista con Robert Suermond, questa volta in versione riveduta e corretta, in tedesco. La versione francese si trova, come tutte le interviste pubblicate finora, sul sito del *Kunst-Bulletin* (www.kunstabulletin.ch).

Andreas Münch



L'édition comme machine
à penser l'art
Lionel Bovier en discussion
avec Véronique Bacchetta

Véronique Bacchetta est directrice du *Centre d'édition contemporaine* de Genève. Elle y mène une politique de production et d'exposition qui a permis, en une quinzaine d'années, d'accueillir des artistes tels que John Armleder, Monica Bonvicini, Andreas Dobler, Stan Douglas, Vidya Gastaldon, Andreas Gursky, Fabrice Gygi, Thomas Hirschhorn, Karen Kilimnik, Elke Krystufek, Olivier Mosset, Gianni Motti, Mai-Thu Perret, Florian Pumhösl, Markus Schinwald, Roman Signer, Rosemarie Trockel ou Luc Tuymans. Avec la discrétion et la modestie qui la caractérisent, Véronique Bacchetta a fait de cet ancien atelier de gravure à disposition des artistes genevois, un point de contact avec la scène internationale de l'art contemporain et un lieu-ressource pour la réalisation d'éditions sophistiquées. Organisatrice de nombreuses expositions et débats autour de l'imprimé et du multiple, elle prépare actuellement un ouvrage intitulé *L'Effet papillon*, sur l'activité du Cec de 1989 à 2007. Dans l'entretien ci-dessous, elle livre à Lionel Bovier les principales étapes de son parcours, détaille sa méthodologie de travail et explique comment elle conçoit l'édition en regard de la pratique artistique en général. L'entretien a été réalisé en décembre 2007 et a été retranscrit par Justine Moeckli.

BOVIER : Tu es historienne de l'art ?

BACCHETTA : J'ai fait des études partielles d'histoire de l'art, mais je me suis vite dirigée vers la pratique. Cela a été quelque chose d'assez naturel : j'ai été engagée dans un centre d'art (le *Centre d'art visuel* à Genève), j'écrivais des articles et j'allais voir le plus d'expositions possible. Pendant cette période, j'ai écrit pour des magazines tels que *Faces* (une revue d'architecture) et *Parkett*. On pourrait dire, en définitive, que je suis moitié historienne de l'art et moitié autodidacte.

BOVIER : Tu es entrée au *Centre d'édition contemporaine* à quel titre ?

BACCHETTA : Ça s'appelait le *Centre genevois de gravure contemporaine* et j'y suis entrée au titre d'assistante, puis la collaboration a évolué. Je connaissais les deux artistes, Anne Patry et Paul Viaccoz, qui avaient repris le *Centre genevois de gravure contemporaine* après la défection du précédent directeur ; c'était alors un lieu un peu laissé à l'abandon, très discret et où il ne se passait plus grand-chose.

BOVIER : A l'époque c'était un lieu de production de gravure selon des techniques classiques ?

BACCHETTA : C'était un atelier de gravure, eau-forte et lithographie, avec des graveurs qui travaillaient sur place. Cet atelier réalisait des travaux d'impression pour des tiers – pas forcément choisis par la personne qui était à la direction à ce moment-là. C'était aussi une sorte de maison d'artistes, avec des personnes qui vivaient là.

BOVIER : Tel que Fabrice Gygi, je crois ?

BACCHETTA : Oui, très jeune, avant même de faire les Beaux-arts, il a commencé à faire de la gravure et c'est ça, je crois – mais je n'étais pas là à cette époque –, qui lui a donné l'envie d'être artiste. Lorsque je suis arrivée au Centre, il y avait des plaques de gravures sur bois de lui, deux ou trois choses qui étaient déjà un peu « fofolles », mais pas mal du tout !

BOVIER : Et au niveau exposition ?

BACCHETTA : C'était plutôt les graveurs qui utilisaient les ateliers qui exposaient ce qu'ils y avaient fait. Je ne crois pas qu'il y avait de véritable politique artistique ou même une programmation régulière.

BOVIER : Quand tu as pris la direction du lieu, tu as changé cette politique, d'abord en établissant la distinction entre un programme d'exposition et un programme de production.

BACCHETTA : Je n'ai pas initié seule ces changements : nous nous sommes très bien entendus avec Paul Viaccoz et Anne Patry et nous avons commencé par discuter ensemble comment modifier la situation, développer quelque chose de plus professionnel, de plus impliqué dans l'art contemporain et sortir de la gravure comme simple technique – bref : changer ce lieu assez fermé, assez sombre, cette maison d'artistes assez repliée sur elle-même. Nous avons commencé à nous dire que nous ferions des invitations d'artistes et que nous réaliserions des éditions avec un ou deux imprimeurs, qui seraient au service de ces artistes invités. En parallèle, nous commençons à réfléchir à un programme d'expositions. La partie atelier est restée, dans un premier temps, réservée à l'apprentissage, aux cours de gravure. Mais, plus nous amplifions la production des éditions avec des artistes invités, internationaux, plus nous nous éloignons des préoccupations uniquement techniques. Nous avons engagé diverses expérimentations, fait de nombreux essais et, petit à petit, cela avait de moins en moins à voir avec une simple activité d'atelier.

BOVIER : En te détachant de la technique en tant que telle, est-ce que tu avais un autre modèle de lecture de l'édition en tête, est-ce qu'il y avait des expériences précédentes qui t'intéressaient dans d'autres lieux, chez d'autres éditeurs ? En connectant l'édition avec l'exposition, en quelque sorte tu remplaçais cette activité au cœur de la pratique de l'artiste. L'édition est souvent pour un artiste – à part un Fabrice Gygi pour qui c'était une initiation à l'art, comme nous l'avons évoqué – un sous-produit d'un travail plus large. C'est pour cela aussi qu'elle est un peu hors marché et qu'on peut travailler un peu plus librement, sans les galeries pour en régler la commercialisation. De manière générale, on a une plus grande liberté de champ d'action, on est un peu moins soumis aux pressions économiques et il est rare que l'artiste en fasse sa pratique principale.

BACCHETTA : Il y a plusieurs thématiques dans ta question. Je dirais d'abord que nous n'avons pas commencé tout de suite avec cette politique expérimentale. En fait, au début, nous produisions des

éditions encore assez traditionnelles et très influencées par les imprimeurs. Par exemple, les portfolios que nous avons réalisés avec Marc Camille Chaimowicz ou avec Christian Lindow, sont des estampes avec des formats et des choix de papiers encore assez classiques. Par la suite, c'est l'équipe du Centre et les artistes, en discutant ensemble, qui ont fait évoluer les choses. En définitive, je pense que cela venait davantage des artistes. Nous choissions des artistes de plus en plus impliqués dans l'art contemporain, comme Roman Signer ou John Armleder. J'ai encore intensifié cette tendance en invitant des artistes comme Luc Tuymans, Karen Kilimnik, Thomas Hirschhorn, Rosemarie Trockel, Heimo Zobernig et Elke Krystufek. D'un côté ils nous renvoyaient une image pas toujours très positive de la gravure et, de l'autre, ils étaient excités de faire des expériences nouvelles ; nous, de notre côté, nous étions d'accord de les tenter. Les artistes pouvaient être motivés aussi par un projet, une expérimentation qui concernait en fait davantage leur travail que strictement la réalisation d'une édition. Par exemple, Thomas Hirschhorn que j'ai invité en 1994, n'était absolument pas intéressé par une édition de gravures, mais à ce moment-là de sa carrière, il avait besoin d'un premier catalogue, qui aurait pris le statut, comme il le disait lui-même, d'une exposition, mais sous la forme de publication. De ce fait cette « exposition » pourrait profiter du système de diffusion plus large des livres et des catalogues. Ce fut *Les Plaintifs, les Bêtes, les Politiques* (1995). Nous avons tout de même essayé de motiver les artistes à poursuivre des projets en gravure ou en lithographie, ce qui reste encore assez facile tant que cela concerne des peintres ou des artistes qui ont une pratique du dessin. Les choses se sont compliquées quand nous avons eu à faire de plus en plus à des artistes plutôt conceptuels, qui ont des pratiques très éloignées de la représentation. Petit à petit les artistes nous entraînaient vers d'autres médiums. Nous les avons suivis. Nous étions aussi intéressés par la sérigraphie, le livre d'artiste, le multiple, ou encore un *mix* de tout cela. Pour moi, c'était une manière d'expérimenter toutes les possibilités offertes par le champ de l'édition. J'ai d'ailleurs toujours choisi les artistes davantage en fonction de leur travail que de leur capacité ou facilité à aborder la gravure ou l'édition. Je ne suis jamais partie du constat que tel ou tel artiste aurait un travail plus adapté à la gravure ou à l'édition. Mes choix vont d'abord et toujours vers des artistes dont le travail m'intéresse et, ensuite, je leur pose la question de l'édition : est-ce qu'ils en ont l'envie, est-ce qu'ils

ont déjà un projet, est-ce qu'ils retiennent l'invitation ou pas, etc. C'est l'artiste lui-même qui me renvoie un refus, un accord ou une idée. C'est, je crois, cette « méthode », qui m'a permis d'explorer, d'un artiste à l'autre, tous les différents types d'édition. De cette manière, certains artistes pouvaient me proposer quelque chose de très classique ou de plus expérimental : aborder la gravure par curiosité, préférer un imprimé tiré à 1 000 exemplaires, un objet ou un livre, etc. C'est ce qui a permis au *Centre d'édition contemporaine* d'explorer une multitude de possibilités éditoriales. Parce que dans l'édition se pose à chaque projet la question de son mode de diffusion. C'est assez amusant de se demander pour chaque objet dans quel réseau cela fait plus de sens de le diffuser. Est-ce que tu joueras cette fois-ci la carte de la gratuité ou du luxe et de la rareté, est-ce que tu vas essayer de te situer hors du marché de l'art ou viser les librairies ? Même si dans la plupart des cas, la gratuité ou l'échappée du marché est une illusion : le marché de l'art nous rattrape toujours, absorbe à mesure tout ce qui est proposé, quelle que soit sa charge critique.

BOVIER : Ceci dit, nous sommes quand même très loin des prix actuels de l'art contemporain avec les éditions. Lorsque l'on fait une édition, l'on est producteur de quelque chose, on ne négocie finalement qu'avec l'artiste avec qui on discute le prix, la quantité, la diffusion. Comme tu le dis, c'est effectivement aussi important de savoir si ces œuvres partent dans le marché de l'art ou pas du tout. L'édition peut aussi être diffusée autrement que par les biais les plus traditionnels de l'objet d'art.

BACCHETTA : Je pensais surtout à une autre illusion : celle qu'illustrent les tentatives de *Fluxus*, cette illusion que des éditeurs et surtout des artistes de cette époque entretenaient, qu'au travers de « mini-objets », ils pourraient sortir du monde de l'art, s'en autonomiser, voire même gagner mieux leur vie que par leur art. Parfois j'ai l'impression qu'en guise de réelle diffusion, nous serions, nous les petits éditeurs comme le Centre, plutôt en train d'imiter le vrai marché, de faire « comme si », de faire semblant, « pour de faux ».

BOVIER : Est-ce que les objets que tu produis rentrent réellement dans des marchés différents ?

BACCHETTA : Oui et non, le plus souvent ils restent dans le marché de l'art ou du moins dans le monde de l'art. On rêve souvent de produire un objet qui aura la force de sortir du champ de l'art, de générer une possibilité de partage démocratique. On imagine que l'on va être capable de produire un « vrai » objet, que l'on pourra ainsi concurrencer la production de masse et avoir le

pouvoir d'insérer dans le monde réel cet objet.

BOVIER : Est-ce que tu parles, par exemple, d'une édition papier, qui devrait circuler comme un livre ou d'objets imitant la production en série ?

BACCHETTA : Je pense plutôt à un objet tel que le piton de Fabrice Gygi par exemple, que nous avons édité en 2001 – *le Piton universel*. Gygi imaginait ce piton comme un outil d'accrochage ou de suspension pour ses installations, mais qui pourrait, le cas échéant, devenir une pièce de quincaillerie, ou encore un piton de montage « nouvelle génération ».

BOVIER : Qui serait vendu dans les *do-it yourself* ?

BACCHETTA : Oui. Ce rêve ne devient que rarement réalité. C'est le plus souvent un échec. Nous avons également essayé, en 1998, avec Claude Closky de motiver l'entreprise *Swatch* à s'intéresser à son projet d'une montre qui tournerait sur 10 heures au lieu de 12, mais cela n'a rien donné ; tout comme pour le prototype de chaise en plexiglas de Sidney Stucki (*Prototype 1*, 2000), qui n'avait pas vraiment intéressé la galerie Kreo à Paris – trop artistique ou trop design, je ne me souviens plus vraiment...

BOVIER : Est-ce que dans ces projets la diffusion a été travaillée spécifiquement ? Si tu veux faire entrer les pitons de Gygi dans une quincaillerie, cela veut dire qu'il faut trouver des représentants pour la vente, faire des calculs de revient, adapter le projet aux outils de production, etc.

BACCHETTA : Cela ne marche jamais, parce que l'artiste ne prend pas véritablement en compte cette dimension. C'est très difficile pour un artiste de dessiner quelque chose et ensuite, même si on l'aide, d'aller voir des industriels, d'avoir les connaissances techniques, de passer tous les tests de faisabilité, de *marketing*...

BOVIER : Mais tu pourrais vouloir le faire, trouver les aides nécessaires ?

BACCHETTA : Oui, peut-être, mais j'ai l'impression que lorsque l'on flirtait avec ce type d'illusions, c'était davantage une sorte de moteur, de motivation intellectuelle. Souvent aussi dans mes discussions avec l'artiste, à mesure que le projet se précisait nous ajoutions des détails comme une boîte, un mode de présentation, nous décidions d'un nombre plus ou moins restreint d'exemplaires, etc. – tous les détails sont importants, significatifs du statut que prendra telle ou telle édition. Du coup, je pense que cette illusion-là, de réalisme, était plutôt une excitation intellectuelle qu'autre chose.

BOVIER : C'est un potentiel mais il n'est jamais vraiment actualisé.

BACCHETTA : Oui, mais par contre ces propositions peuvent être reprises ensuite par des designers, sans même qu'on le sache, elles peuvent inspirer des industriels. Mais, dans un premier temps, je pense qu'une édition, comme une œuvre d'art, n'a pas à remplir de rôle réellement fonctionnel.

BOVIER : C'est vrai que l'édition a souvent joué avec ce potentiel, parce qu'elle permet effectivement d'infiltrer d'autres systèmes de distribution que celui de l'art traditionnel, c'est-à-dire de l'objet d'art unique. C'est dans la nature même de la production de ces objets : qui dit édition dit multiplication donc technique de reproduction et de multiplication.

BACCHETTA : J'aimerais bien suivre un objet pour voir s'il finit dans une cuisine sans que personne ne connaisse son statut d'édition d'art. J'ai le souvenir qu'une des éditions de Marcel Broodthaers, un imprimé du type planche d'encyclopédie, légèrement modifiée par Broodthaers, avait été achetée et gardée sans que son statut d'œuvre n'apparaisse ni que sa valeur réelle ne soit connue de ses usagers. Mais, c'est peut-être une légende... En vingt ans, cela ne m'est jamais vraiment arrivé, je ne pense pas avoir produit un objet qui aurait perdu sa valeur artistique et se serait dissout dans le quotidien. A part peut-être, étonnamment, la publication de Thomas Hirschhorn, qui est en tout cas devenue populaire, a existé dans un monde de l'art « élargi ».

BOVIER : Mais, est-ce que cela ne correspondait pas également à un moment où le monde de l'art s'élargissait, devenait un peu plus « lifestyle » et un peu moins spécialisé ?

BACCHETTA : Oui, c'est possible. Peut-être qu'il y avait plus de public. Mais il y avait aussi les actions de Thomas, par exemple d'organiser la signature de la publication *Les Plaintifs, les Bêtes, les Politiques*, que nous avons réalisée avec lui dans un bar-restaurant arabe à côté de chez lui. Un bar où les autres clients, peut-être même le patron, savaient à peine qu'il était artiste. Nous avons organisé cette soirée de signature, où étaient mêlées les personnes du milieu de l'art et la clientèle habituelle. En fait, l'ambiance de cette soirée tenait beaucoup au mode de vie de Thomas. Parce qu'il a toujours été quelqu'un, je crois, qui vivait une vraie vie.

BOVIER : En dehors de ce potentiel d'infiltrer d'autres réseaux de diffusion que ceux de l'art, qu'est-ce qui fait pour toi de l'édition un médium aussi privilégié ?

BACCHETTA : Ce que je trouve intéressant, c'est dès le départ de réfléchir avec l'artiste à l'objet que nous allons éditer. En analysant tous les paramètres qui participent à la réalisation de cet objet :

comment va-t-on le réaliser, le produire à plusieurs exemplaires, le diffuser. Toutes ces questions, ces étapes me permettent de participer à la fois intellectuellement et concrètement à la création de l'objet et à sa distribution. L'intérêt est que ces deux moments, production et diffusion, doivent faire corps, doivent créer du sens. Sans vouloir m'immiscer dans le travail d'un artiste, j'aime le questionner et même parfois aller jusqu'à pousser l'artiste à mettre en avant certains aspects de son travail qui m'intéressent plus. Cela m'aide aussi tout bonnement à mieux comprendre le travail des artistes que j'invite.

BOVIER : Et par rapport au commissariat, ce dialogue te semble-t-il de même nature, plus ouvert, moins ouvert ?

BACCHETTA : Il y a plusieurs types de commissariat d'exposition.

Déjà, je ne pense pas être réellement une commissaire d'exposition : comme je travaille d'une manière assez proche des artistes que j'invite, je monte plutôt des expositions personnelles que des projets « curatoriaux ». Pour les expositions, nous n'allons pas nous poser la question de la diffusion, mais plutôt celle de l'appréhension et de la mise en scène de l'espace. Autant pour les éditions que pour les expositions, j'essaye au maximum de réaliser des « premières », qu'une pièce, une installation, etc. n'ait jamais été réalisée avant l'exposition au Centre. Cela ne m'intéresse pas beaucoup de récupérer des œuvres qui ont déjà été produites par une galerie ou un autre lieu, je préfère favoriser la production de nouvelles pièces, comme de nouvelles éditions. Pour moi, c'est important qu'une exposition, même collective, présente une grande part de nouvelles pièces réalisées en rapport avec le contexte et le concept de l'exposition. Dans ce sens-là, je ne pense pas être « très » historienne de l'art non plus. Ce qui m'attire le plus, c'est que l'édition ou l'exposition que je propose s'insère de manière significative dans le parcours d'un artiste. J'essaye de tomber au bon moment. Certaines éditions peuvent même être un peu ratées, des essais, des expérimentations : c'est pour les artistes des occasions qui créent des ouvertures, probablement vers un nouveau travail. Je préfère prendre ce risque de l'expérimentation que d'exposer les mêmes choses souvent déjà vues un peu partout. L'exposition de Markus Schinwald, par exemple, que j'ai montée en avril dernier au Bac (*Bâtiment d'art contemporain*), était une immense installation, qui occupait trois grandes salles. C'était la première fois qu'il faisait une installation de ce type avec, d'une part, peut-être un peu moins de moyens que si elle avait été proposée par une institution plus établie, mais en

contrepartie avec plus de liberté, car le lieu n'était pas encore trop marqué, trop institutionnalisé. Il a pu tester librement et jusqu'au bout la mise en scène qu'il avait prévue, sans être empêché par les contraintes généralement en vigueur dans les lieux d'expositions plus établis. Quelques mois plus tard, il a eu une exposition au *Belvédère* à Vienne ; il y a construit une seconde version de l'installation réalisée au Bac avec le Centre. Je pense, qu'à Vienne, il a pu pousser plus loin encore le projet de Genève, avec bien sûr plus de moyens. Mais ce qui est le plus excitant pour moi, c'est d'être une interlocutrice impliquée et disponible pour les artistes que j'invite. Ce genre d'expérience nourrit mes connaissances et ma réflexion sur l'art contemporain, mieux que la lecture d'un catalogue ou même la visite d'une exposition. Parfois, je suis un peu déçue, mais ce travail est une forme d'engagement vis-à-vis des artistes et de la création actuelle. Je ne suis pas du tout fétichiste. Je ne sacralise pas du tout le produit fini, l'œuvre. Pour moi, l'œuvre reste un support de réflexion, de questionnement. Bien sûr il existe quasiment pour chaque édition un contrat passé avec l'artiste. Ce contrat fixe le nombre d'exemplaires produits, le partage entre l'artiste et l'éditeur, etc. – ça c'est réfléchi. Nous fixons un prix, nous essayons de diffuser ce nouveau « produit » et nous gardons un exemplaire pour la collection du Centre. Suivant l'édition et le nombre d'exemplaires, je laisse aussi un H.C. au Cabinet des estampes du *Musée d'art et d'histoire* de Genève. En définitive, ce qui m'intéresse avant tout c'est la rencontre avec l'artiste, le dialogue, le montage du projet, la production et sa mise en scène. Je suis moins passionnée par la diffusion, la vente, les prix, la valeur de l'œuvre sur le marché, sa plus-value. Pour moi une édition est une machine à penser l'art.

BOVIER : Les prix ne changent pas, par exemple ?

BACCHETTA : Je devrais les changer, suivre la cote des artistes avec lesquels j'ai travaillé, mais je ne m'en occupe pas vraiment. Bien qu'il faille tout de même préciser que le Centre a besoin financièrement de réaliser des ventes, notre subvention restant très mince. J'ai dû aussi dans le passé être extrêmement claire avec les organismes publics qui subventionnent le Centre. En effet, il serait ridicule de multiplier des œuvres pour les accumuler. La vente se justifie par la nature même de l'édition. Nous prenons des risques au niveau des projets, des artistes, mais nous ne recherchons jamais très activement des collectionneurs. Nous ne sommes pas très agressifs à ce niveau-là et, en fait, pas réellement

présents sur le marché.

BOVIER : Vous n'avez jamais présenté vos éditions dans les foires ?

BACCHETTA : Nous avons participé à quelques foires ou salons consacrés à l'édition, aux imprimés, où tous les éditeurs avaient le même problème de diffusion.

BOVIER : C'étaient des salons de petits éditeurs et pas des foires de l'art où il y avait des secteurs édition ?

BACCHETTA : Nous avons participé une seule fois à la foire de Bâle, en 1992. La foire avait tenté de faire tout un étage consacré à l'édition et nous avons été invités à y participer. Nous avons bien sûr payé notre stand, mais nous n'avions pas eu beaucoup de succès.

BOVIER : Y a-t-il un réseau de lieux avec lesquels vous travaillez régulièrement ou cela dépend-il plutôt du projet et de l'artiste ?

BACCHETTA : Nous avons fait quelques présentations d'éditions dans certains Centres d'art, pas vraiment dans des librairies. En plus, je n'aime pas tellement exposer plusieurs éditions ensemble, parce qu'évidemment, comme je travaille depuis plusieurs années, que les projets sont toujours très différents les uns des autres (livre, fanzine, affiche, gravure ou multiple), et que, de plus, je n'impose pas aux artistes un *look* maison, les éditions ne sont pas calibrées, il y a un risque que le rassemblement de ces éditions fassent un peu marché aux puces. Je n'aime pas trop faire cela, je trouve que ça dessert les éditions. J'ai organisé en 1992 une exposition des éditions *Parkett*, et l'ensemble fonctionnait assez bien, parce qu'elles étaient toutes plus ou moins adaptées au format de la revue, cela créait une certaine homogénéité. Par contre, certaines éditions vont être davantage demandées soit par certaines librairies soit par certaines galeries. Nous essayons aussi que les artistes pensent à les présenter dans leurs prochaines expositions.

BOVIER : L'édition d'artiste s'est beaucoup développée dans les années 1960 et 1970 du fait que l'imprimé a joué un rôle important dans les pratiques de beaucoup d'artistes et que l'on a commencé à valoriser cela non pas comme de la documentation ou le sous-produit d'un projet mais comme le lieu d'un projet. Des lieux se sont créés pour une diffusion assez spécifique de ce type de projet et c'est un réseau qui ne m'a pas l'air d'être en croissance, c'est un réseau qui est plutôt âgé aujourd'hui, et qui ne me semble pas véritablement se renouveler.

BACCHETTA : Je ne crois pas, en effet. Dans les pays nordiques, cependant, il y a certains jeunes galeristes ou jeunes commissaires qui ont ouvert des petits lieux à cet effet, tel que Jacob Fabricius,

un Danois, qui a, comme espace d'exposition une vitrine à Copenhague. Il produit des éditions sous le nom de *Pork Salad Press*, il les présente dans son lieu et il s'arrange pour les diffuser lui-même. Mais, on parle ici plutôt de livres, de petits fascicules, de journaux... En 2003, j'ai invité au Centre plusieurs commissaires d'expositions, Jacob Fabricius, María Inés Rodríguez, Eva Svennung et Alexis Vaillant, qui avaient déjà édité par eux-mêmes des publications, un peu comme le font les jeunes artistes. Je pense que l'on peut suivre cette évolution au travers de l'émergence de nouveaux salons d'éditeurs, l'ouverture de lieux comme le *Cneai* (Chatou, France) et l'activité de certaines galeries ou lieux alternatifs.

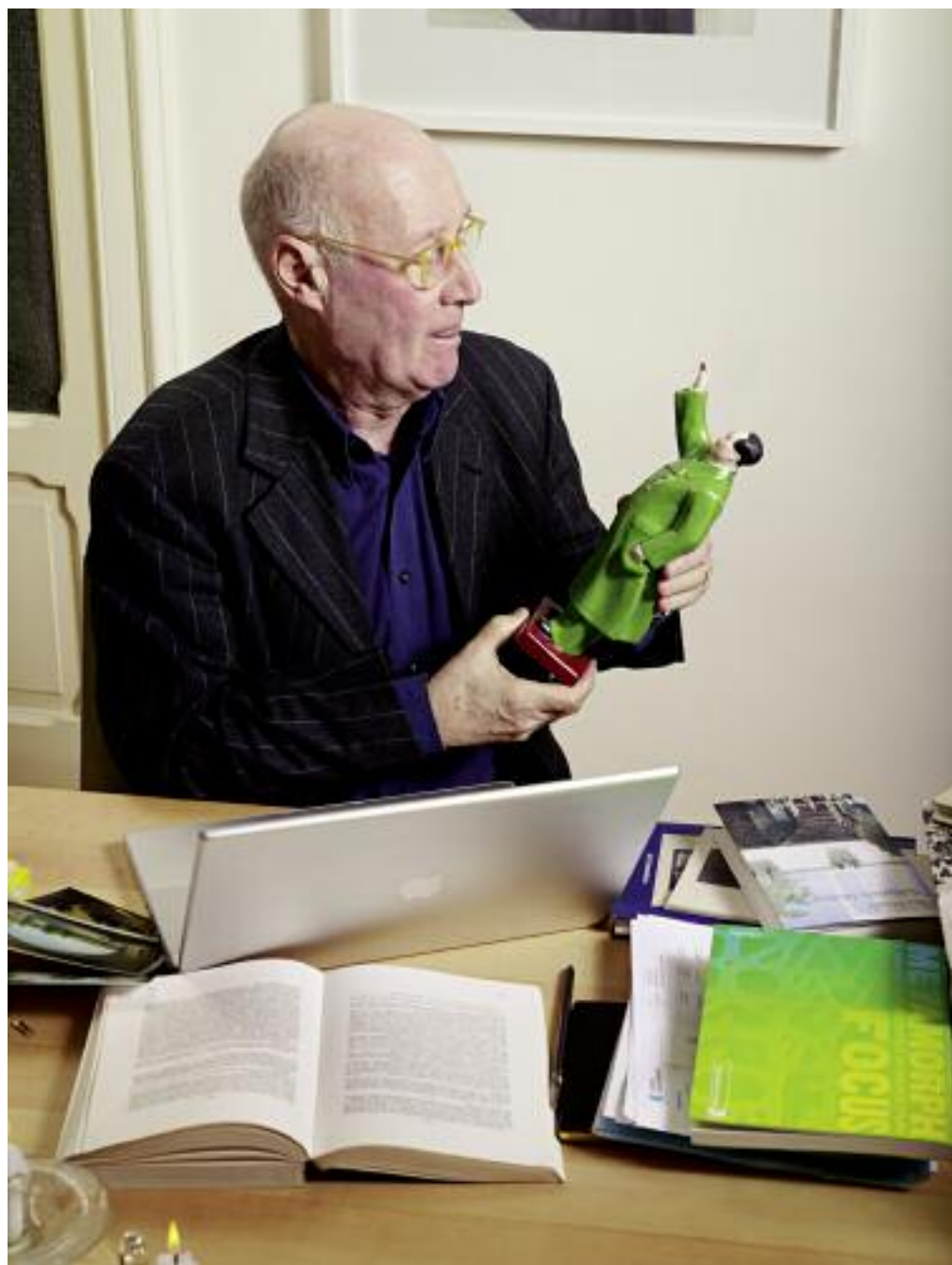
Je n'ai rien contre l'idée que les œuvres éditées soient à nouveau jugées comme mineures, qu'elles restent simplement des éditions. Par contre, quand j'invite un artiste et que nous discutons du projet, peu importe que cela concerne plus particulièrement la production d'une nouvelle pièce, d'une installation ou d'une exposition, cela ne change rien, sauf que les paramètres à considérer ne sont pas les mêmes. Dans la discussion avec l'artiste, le jeu de la critique et du commentaire, dans l'échange, peu importe que ce soit un petit objet, un peu à côté de sa production habituelle, ou une pièce plus importante, cela revient au même.

Véronique Bacchetta

Née en 1959, vit et travaille à Genève. De 1989 à 1992 elle était membre de la direction collégiale du *Centre genevois de gravure contemporaine*, à partir de 1992 directrice du *Centre genevois de gravure contemporaine*, devenu en 2001 le *Centre d'édition contemporaine*. Depuis 1989 elle a organisé et réalisé des éditions, expositions personnelles ou collectives avec, entre autres, Andreas Gursky, Emmett Williams, Ian Anüll, Roman Signer, Marcel Broodthaers, Marie Sacconi, John Armleder, Giuseppe Penone, Claude Closky, Olivier Mosset, Claude Lévêque, Luc Tuymans, Karen Kilimnik, Thomas Hirschhorn, Rosemarie Trockel, Kristin Oppenheim, Heimo Zobernig, Stan Douglas, Alexandre Bianchini, Cosima von Bonin, Olafur Eliasson, Urs Fischer, Mathilde ter Heijne, Laurence Huber, Aernout Mik, Elena Montesinos, Lisa May Post, Marijke van Warmerdam, Alain Declercq, Jeremy Deller, Koo Jeong-A, Honoré d'O, Elke Krystufek, Klat, Sidney Stucki, Vidya Gastaldon & Jean-Michel Wicker, Fabrice Gygi, Monica Bonvicini, Amy O'Neill, Pia Rönicke, Markus Schinwald, Karl Holmqvist, Jakob Kolding, Mai-Thu Perret, Florian Pumhösl, Christophe Rey, Marie Velardi, Gianni Motti, Andreas Dobler, Markus Schinwald, Anne-Julie Raccoursier, François Curlet, Jérôme Leuba.

Lionel Bovier

Né en 1970, vit à Zurich. Historien de l'art et critique d'art, il est le directeur des éditions *JRP/Ringier* (Zurich). Il est également responsable de la section *Artists' Books* de la Foire de Bâle ART et membre du jury du concours des *Plus beaux livres suisses* organisé par l'OFC.



Free Radical
Jacqueline Burckhardt
im Gespräch
mit Kurt W. Forster

Die Liste der Gründe, die dafür sprechen, Kurt W. Forster mit dem Prix Meret Oppenheim zu ehren, ist lang. Zuoberst stehen seine herausragenden Qualitäten als Forscher und Dozent in Architektur- und Kunstgeschichte. Seine reichen Aktivitäten bezeugen von Anbeginn ein weiträumiges Denken, das in zahlreiche trans- und interdisziplinäre Projekte und Publikationen mündet. Ein grosses Verdienst kommt ihm als Urheber des Konzepts für eine Institution zu, die ihresgleichen sucht, das *Getty Research Institute* in Los Angeles, des weiteren für die Leistungen als Partner von Urbanisten und Architekten, und nicht zuletzt für die Tätigkeit als Ausstellungsmacher wie etwa der neunten Architekturbiennale Venedig im Jahr 2004 mit dem Titel *Metamorph*. Forsters Gewandtheit in verschiedenen Sprachen und seine Lust am experimentellen Gedankenspiel sind legendär.

BURCKHARDT: Wie fing es bei dir an? Wie fandest du zur Kunst und Architektur?

FORSTER: Als Teenager habe ich mich dafür interessiert, was gerade geschah. Der Konflikt zwischen Gegenwart und Vergangenheit glich bei mir einem Blick durch ein umgekehrtes Fernglas. Ich stand ganz in der Gegenwart, so wie man sie in den späten 40er und 50er Jahren erfahren konnte.

BURCKHARDT: Was waren damals deine Schlüsselerlebnisse?

FORSTER: Ich erinnere mich an bestimmte Aspekte des Alltäglichen, etwa an Josef Müller Brockmanns Plakate für Tonhalle-Konzerte in Zürich anfangs der 50er Jahre. Sie zeichneten sich durch kühne Schnitte und eine Palette von Grautönen aus. Sie machten Reklame für die Volkskonzerte, auf deren Programm neue Musik stand. Die Konzerte kosteten beinahe nichts, doch für sie wurden Plakate entworfen, die grafische und musikalische Verfahren miteinander verbanden. Das faszinierte mich. Ich suchte eifrig nach Information und dabei fielen mir Publikationen in die Hände, die sich erst später als Instrumente einer Geheimstrategie des *United States Information Service*, des Vorgängers der CIA, entpuppten: die Ausgaben der Zeitschrift *Perspektiven*, die man bei den Antiquaren für einen Pappenstil kaufen konnte. In *Perspektiven* fanden sich u.a. ganze Partiturseiten Strawinskys abgedruckt, noch bevor sie im Musikalienhandel erschienen. In *Perspektiven* las ich als 17- oder 18-Jähriger den ersten Artikel von Meyer Schapiro über van Gogh.

BURCKHARDT: Wann erschien *Perspektiven* erstmals?

FORSTER: Die Zeitschrift gab es von 1952 bis 1956, und sie wurde im Fischer Verlag in Frankfurt herausgegeben. *Perspektiven* erschien mehrsprachig, denn es ging vor allem darum, dem Nachkriegseuropa ein Schauspiel der blühenden amerikanischen Avantgardenkultur zu bieten. Dass dahinter vielleicht mehr Pro-

paganda als Überzeugung stand, sollte sich erst später erweisen.

BURCKHARDT: Weshalb schrieb denn Meyer Schapiro angesichts dieser politisch ideologischen Motivation von *Perspektiven* über van Gogh, einen Europäer, der damals bereits sechzig Jahre tot war?

FORSTER: Es ging um das Verständnis der letzten Bilder van Goghs und nicht darum, sie als aktuelles Beispiel der Malerei vorzustellen; insofern bildete der Aufsatz auch eine Ausnahme. Meyer Schapiros Ansatz war ein psychoanalytisch-historischer, wie er sich erst in der damaligen Zeit stellte. So etwas zu lesen war für mich eine Eröffnung, weil Fragen an die historische Kunst gestellt wurden, die sich ebenso dringend an die zeitgenössische richteten.

BURCKHARDT: Was hat dich speziell an der zeitgenössischen Musik fasziniert?

FORSTER: Mein Interesse wurde mächtig von John Cage angestachelt, als er 1958 am Darmstädter Ferienkurs zu unterrichten begann. Er hatte das Prinzip des Zufalls in die Herstellung von Kunstwerken eingeführt. Das stand damals in schärfstem Gegensatz zu den traditionellen Vorstellungen, denen Kunstwerke als einmalig und unveränderlich galten. Im Rahmen der Dodekaphonik von Schönberg, Webern und später von Boulez herrschte ihr mathematischer Charakter vor, der auch nicht die kleinste Abweichung gestattete. Mit Cage brach nun eine geradezu rüde und barbarische Liebe für den Zufall herein. Zwischen den Lagern von Cage, Stockhausen, Pousseur und Boulez vermittelte Bruno Maderna, bei dem ich damals Kompositionsunterricht nahm.

BURCKHARDT: Du warst also vor allem am Phänomen der Einführung des Zufalls, wie es bei Cage auftauchte, interessiert?

FORSTER: Ja, und erst später begriff ich, dass das Prinzip des Zufalls nichts anderes ist als die Manifestation der Natur. Diese Einsicht fusste im 20. Jahrhundert auf Max Planck und wurde auch wesentlich durch Wolfgang Pauli mitbestimmt, der an der ETH Zürich Professor für theoretische Physik gewesen war. In ihrer atomaren und in ihrer astrophysischen Dimension, das heisst im Minimalsten und im Immensen, operiert die Natur nach statistischen Prinzipien. Ihre Manifestationen unterliegen der Probabilität. Es gäbe keine Bilder vermittelt des *Magnetic Resonance Imaging*, hätte Pauli nicht die Idee des «Spins» der Elektronen gefasst. Aus diesem Verständnis der Natur entwickelte sich die Vorstellung, dass in ihr eine gigantische stochastische Apparatur am Werk ist. Das alte Schönheitsideal, das den Kristall zum Vorbild hatte, verlor etwas von seinem Glanz. Die Dodekaphonie in der Musik war die logische Folgerung aus diesem idealisti-

schen Prinzip, dem gemäss eine Komposition nur so und nicht anders sein durfte – eine wirkliche Sackgasse der Geschichte, eine Engführung wie in einer Fuge.

BURCKHARDT: So war für dich das Erlebnis des Ferienkurses 1958 in Darmstadt wie eine Art Befreiungsschlag, eine zündende Einsicht, die, denkst du heute daran, dich ganz in Fahrt zu bringen vermag.

FORSTER: Man rückt die Dinge in der Erinnerung unweigerlich etwas zurecht, anders könnte das Gedächtnis gar nicht funktionieren. Das Gedächtnis ist überhaupt der springende Punkt bei der ganzen Sache. Deshalb habe ich mich auch mit Aby Warburg zu beschäftigen begonnen, nämlich mit der Frage, was uns in den Zeugnissen einer Kultur, zu denen nebst den Kunstwerken selbstredend auch Objekte und Rituale gehören, zum Entziffern herausfordert.

Dieses Interesse entzündete sich an einer Ausstellung von Juan Gris, die ich im Januar 1956 im Berner Kunstmuseum noch an ihrem letzten Tag erhaschen konnte – ein Erlebnis, dem ich entscheidende Bedeutung zuschreibe. Innerhalb eines streng geometrischen Rahmens gilt bei Gris ebenfalls das zufällige Zusammentreffen. In seinen Collagen mit Spiegelscherben, Tapeten und Zeitungsausschnitten entsteht etwas Unmittelbares, was für mich in die gleiche Richtung wies wie die Musik von John Cage und die Erkenntnisse von Pauli.

BURCKHARDT: Die frühen Erkenntnisse scheinen ihren Stellenwert bei all deinen Betrachtungen und Reflexionen bis heute nicht verloren zu haben. Hast du dich du zuerst mehr für die Musik interessiert?

FORSTER: Vielleicht schon, denn man erwarb seine Kenntnis neuester Musik aus eigener Initiative; am Konservatorium und am Seminar Küsnacht war darüber nur Abschätziges und Dilettantisches zu hören.

BURCKHARDT: Bei der Musik bist du unmittelbar beim Formulierungsprozess gegenwärtig.

FORSTER: Bei Musik verfolgst du einen «Prozess». Der Darmstädter Kurs von Cage trug denn auch den Titel *Composition as Process*, denn in der Musik dominiert die Zeit. Was in deinen Ohren und Augen stattfindet, ist eine eigentümlich zwingende Manifestation der Dinge: So stellen sie sich ein, jenseits überschaubarer Absichten. Auch das Improvisieren steht dir frei, zudem die Möglichkeit, so zu agieren, als ob alles erst im Moment entstünde. Deshalb wird man nie müde, eine Live-Performance zu hören,

auch die beste CD wiegt sie nicht auf. Der Jazz zieht daraus fast alles, was ihn auszeichnet.

BURCKHARDT: Der Genuss eines klassischen Konzerts steht und fällt mit der Qualität der Interpretation der gespielten Stücke und der technischen Bravour der Musiker. Was sagst du zum Wandel der Interpretationsmöglichkeiten von Kunstwerken, den du als Wissenschaftler verfolgst und analysierst?

FORSTER: In der Nachkriegszeit war das brennendste Thema, Kunstwerke aus ihrem hergebrachten Zusammenhang zu rücken. Im *Palazzo Bianco* in Genua löste man Bilder sogar aus ihren Rahmen. Der italienische Architekt Carlo Scarpa, über den ich im Jahr 2000 eine grosse Ausstellung organisierte, scheute sich nicht, das Fragment einer mittelalterlichen Skulptur auf einen Stahlstift und in ein kalkuliertes Streiflicht zu setzen, als handelte es sich um ein aus dem zerstörerischen Strom der Geschichte gerettetes Fundstück.

Eine weitere Nachkriegserfahrung war, dass man plötzlich in allem, was noch erhalten war, das Überlebende sah, das auf wunderbare Weise oder rein zufällig der Zerstörung entgangen war. Vielerorts wurden Fragmente wieder aus den Ergänzungen herausgelöst. Ein schlagendes Beispiel dafür sind die Ägineten in der Münchner *Glyptothek*, die Thorwaldsen im 19. Jahrhundert ergänzt hatte. Der Versuch, nur Authentisches zu präsentieren, veränderte das Überlieferte, denn es sollte ja auch so aussehen. Im modernen Verständnis reduzieren sich Skulptur und Bild ohnehin auf das, was man den Körpern ansieht. So findet man es befremdlich, wenn Krieger sich anlächeln, während sie sich doch gegenseitig totschiessen. Ein weiteres Beispiel dafür, dass auch der physiognomische Ausdruck keine verlässliche Aussage macht, sondern eine Art Telegramm entsendet, das durch stochastische Veränderung plötzlich eine andere Bedeutung erhält. Das Faszinierende an Aby Warburgs Untersuchungen ist, dass er in diese psychischen Abgründe tauchte. Er spürte den traumatischen Leidenserfahrungen der Menschen nach und fragte sich, was sie für die Kultur abwerfen. Er mutmasste, dass dabei ein «Engramm», wie er es nannte, entstünde und im sozialen Gedächtnis überliefert würde. Zwar fehlten ihm dazu sowohl neuro-physiologische als auch psychosoziale Daten, aber es war dennoch ein produktiver Ansatz: Warburg erkannte, dass der menschliche Ausdruck labil ist und leicht in seinen Gegensinn umkippt.

BURCKHARDT: Der amerikanische Regisseur Robert Wilson thematisiert

tisiert auf der Bühne und in Videos diese Umwandlung der Emotionen in seinen wunderbaren Zeitlupe-Gesten. Und wenn wir gerade von Fragmenten sprechen: Es lässt sich leicht beweisen, wie Ausschnitte von Fotografien in den Medien Fakten zu verzerren vermögen und so zu Falschinterpretationen verleiten.

FORSTER: Wolfgang Pauli hat in seinem Briefwechsel mit C. G. Jung geschrieben, dass das Grunddilemma der Physik darin bestünde, dass alles, was du beobachtest, durch die Beobachtung verändert wird, und dass das Beobachtete vom Beobachter letztlich nicht zu trennen ist. Eigentlich ist das etwas Hilfreiches, denn so wie du annehmen musst, dass das Bild auf dich eine Wirkung ausübt, hat deine Betrachtung wiederum eine Wirkung auf das Verständnis des Bildes.

BURCKHARDT: Deine intensiven Auseinandersetzungen mit Architekten und Urbanisten schlagen sich nicht nur in deinen zahlreichen Publikationen und Vorlesungen nieder, du nimmst auch oft wesentlichen Einfluss auf die Entstehungsprozesse ihrer Projekte. Kannst du einige dieser Zusammenarbeiten beschreiben?

FORSTER: Mit Frank Gehry arbeitete ich zum Beispiel am Museumskonzept für seinen Wettbewerbsbeitrag in Berlin. Die Auslobung forderte ein übergreifendes Konzept für die Museumsinsel ein. Man wollte nicht nur das *Neue Museum* ersetzen, sondern die fünf selbständigen Gebäude auf der Insel in eine sinnfällige Beziehung setzen. Allerdings wurde das Projekt suspendiert, und von unserem Engagement blieb einzig der kleine Band unserer Konversationen übrig.

BURCKHARDT: Zuvor hattest du mit Daniel Libeskind an einem anderen Museumsprojekt gearbeitet, das auch nicht zu eurer Zufriedenheit zu Ende geführt werden konnte. Wie ging das vor sich?

FORSTER: Mit Daniel Libeskind arbeitete ich am Projekt *Jüdisches Museum* zusammen, das damals noch *Jüdische Abteilung des Berlinmuseums* hiess. Für Daniel, der nur Englisch spricht, sollte ich ein Konzept in deutscher Sprache formulieren. Beispielsweise bezeichnete ich bestimmte Volumen als «entäusserte Leere». «Leere» bedeutet, dass nichts da ist, aber eine «entäusserte Leere» entsteht, wenn abgeschottete Volumen aus dem Baukörper herausgehoben werden. Im Gegensatz dazu durchläufst du heute die Geschichte Berlins, als wäre nichts geschehen. Dann gehst du ins *Jüdische Museum*, das ein makabrer Kramladen geworden ist. Für mich etwas erschütternd Ahnungsloses. Ich glaube, es ist ein fataler Kurzschluss, Trennungen, die die Geschichte geschaffen

hat, *tel quel* zu akzeptieren. Damit wiederholt man nur, was vorgefallen ist, statt in Erinnerung zu rufen, was gewesen war, bevor die Hälfte der Leute aus der Kultur zwangsemigriert oder deportiert wurde.

BURCKHARDT: In Berlin warst du sechs Jahre lang auch als Berater für die Stadtentwicklung tätig. Da ging es um die grossen urbanistischen Eingriffe. Wie lagen die Dinge in dieser komplexen Aufgabe?

FORSTER: Wir waren fünf Leute, die der Senator für Stadterneuerung nach 1990 berief. Die Kernfragen waren: Wie soll man die beiden Stadthälften wieder zusammenfügen? Was wird neu wohin kommen? Was fällt weg? Es war Aufgabe der Beratergruppe um Senator Volker Hassemer, sich, wie er gerne sagte, für ihn den Kopf zu zerbrechen. Gelegentlich brachen dabei auch andere Knochen. Dennoch gab es Erfolge; jedenfalls gewann Berlin in wichtigen Bereichen neue Qualitäten. Aus dem Kemperplatz, wo sich einst Mies van der Rohes *Nationalgalerie* und Hans Scharouns *Philharmonie* wie zwei aussterbende Spezies der Architekturgeschichte gegenüber standen, ist inzwischen ein lebendiger Stadtteil geworden.

BURCKHARDT: Wie wurden diese grossen und heiklen Projekte von eurer Seite her der Öffentlichkeit vermittelt, damit sich die Bevölkerung mit ihnen identifizieren konnte? Das war gewiss eine äusserst heikle Angelegenheit.

FORSTER: Es wurde viel darüber debattiert und geschrieben. Ich kenne kein anderes Beispiel einer öffentlichen Debatte dieses Ausmasses, unterstützt durch die Medien und ein eigenes publiziertes *Stadtjournal*.

BURCKHARDT: Als du diese Aufgabe übernahmst, warst du der Gründungsdirektor des *Getty Center for the History of Art and the Humanities* in Santa Monica, das heute *Getty Research Institute* heisst. Wie konntest du dein anspruchsvolles Mandat in Berlin mit der Riesenaufgabe weitab in Kalifornien unter einen Hut bringen?

FORSTER: Noch bevor das Mandat in Berlin anfang, hatte ich 1990 Christa Wolf ins *Getty Center* eingeladen. Sie trat dort in eine Reihe von SchriftstellerInnen, die aus Abstand von ihrem vertrauten Arbeitsort neue Einsicht in ihre eigene Kultur gewonnen hatten. Ich denke zum Beispiel an Marina Warner und William Gass. Bei Christa Wolf kam ein seltener Prozess in Gang: Du begleitest jemanden, der seine Erfahrungen revidiert. Sie kam mit fliegenden Fahnen nach Santa Monica, aber auch gefolgt

von einem Rattenschwanz von Journalisten, die versuchten, sie in die Enge zu treiben. Gerhard Wolf, Christas Mann, hatte lange Jahre graphische Blätter von Künstlern herausgegeben, eine Art Samisdat der DDR, mit Gerhard Altenbourg und anderen. Es war ihm gelungen, in der DDR als Kunst-Herausgeber und Verleger zu agieren. Davon blieb nur die «Vorzeit» erhalten. Wenn die Verhältnisse sich ändern, besteht dafür kein Bedarf mehr. Persönlichkeiten wie das Ehepaar Wolf hatten mich auch in Bezug auf meine Arbeit in Berlin besonders interessiert. Zu Anfang der 90er Jahre versuchten wir vom *Getty Center* aus, Arbeiten von Künstlern zu erwerben, die zum Teil, wie Ilya Kabakov, Russland verlassen hatten. Kabakov ist eine Figur, die den kulturellen Wert von Ausbruchphantasien erkennen lassen. Ich denke an *The Man Who Flew Into Space*, eine Installation im *Centre Pompidou*: Aus einer schäbigen Bude katapultiert sich eine Gegenfigur zum Raumfahrer Gagarin aus seiner erbärmlichen Gegenwart ins All und fliegt phantastischen Erwartungen entgegen, denn er glaubt, es müssten im All noch ganz andere Möglichkeiten vorhanden sein. Womit wir wieder beim alten Thema gelandet wären, der stochastischen Natur der Wirklichkeit.

BURCKHARDT: Reden wir noch kurz von deiner Zeit zwischen 1984 und 1992 im *Getty Center*. Warst du es, der das Konzept für diese Institution an den *Getty Trust* herangetragen hat?

FORSTER: Eigentlich nicht, denn der Präsident des *Getty Trust* kam auf mich zu. Ich war damals Professor in Stanford, und er fragte mich, was man mit viel Geld denn Sinnvolles tun könnte. Ich schlug ihm das Konzept eines Forschungsinstituts vor, das von vornherein die Fakultäten überspringen sollte. Es ging darum, jede Intelligenz, die für menschliche Artefakte und Kunstwerke von Belang ist, einzubeziehen.

Ich entwickelte 1983/84 das Konzept eines Postgraduierten-Forschungszentrums, jedoch nicht nach dem Modell der ehemaligen *Kaiser Wilhelm Gesellschaft*, die später die *Max Planck Gesellschaft* wurde. Dieses Model sah für die einzelnen Forschungssparten Direktoren und entsprechende Institute vor. Wir wollten aber keine Gebetsmühlenbetreiber installieren, sondern brennende Themen anpacken und dazu Leute aus der ganzen Welt einladen. Das war die Idee: jedes Jahr ein Kaleidoskop von Figuren, die für diese Zeit völlig frei gestellt sind. Dann haben wir – übrigens gegen enorme Hindernisse – Dissertationsstipendien eingeführt. Es ging vor allem darum, die Grenzen zu überspielen. Heute gehört das weitgehend zum universitären

Alltag, aber vor einem Vierteljahrhundert war man noch darauf bedacht, die Integrität der einzelnen Fächer und die Hierarchien des Wissens zu sichern.

BURCKHARDT: Hat dich deine Beschäftigung mit Aby Warburg beim Aufbau dieser Institution inspiriert?

FORSTER: Warburg legte zweifellos eine Tangente an das Problem. Der springende Punkt jedoch war die disziplinäre Organisation der Universitäten zu überwinden, unter der Bedingung der Internationalität. Zum Erfolg waren selbstverständlich erstklassige Strukturen erforderlich. Das *Getty Research Center* verfügt inzwischen über die beste Bibliothek zu Kunst- und Architekturgeschichte in all ihren Schattierungen. Weil wir uns mit grundsätzlichen Fragen beschäftigen wollten, legten wir auch die Grundlagen für ein heute immenses Archiv, das dokumentiert, wie bestimmte Ideen entstehen, wie sie vermittelt und verstanden werden, welche Reaktionen sie hervorrufen, wie sich didaktische und kritische Konzepte herausbilden. Nicht nur die Voraussetzungen zur Forschung sollten optimal sein, wir wollten auch selber produktiv werden. Du weisst von *Parkett*, dass ein heikler Austausch besteht zwischen Orientierung und Reaktion, zwischen «input and output». Wir haben Publikationsserien initiiert, z.B. *Texts & Documents*. Hier publizierte ich meine erste englische Ausgabe von Aby Warburgs Schriften, und soeben ist der zwanzigste Band erschienen, eine neue Übersetzung von Le Corbusiers *Vers une architecture*.

BURCKHARDT: Deine Jahre im *Getty Center* müssen enorm anregend gewesen sein. Warum entscheidest du dich dennoch, nach neun Jahren wieder in die Lehrtätigkeit zurückzukehren und dich 1993 als Professor an der ETH Zürich anstellen zu lassen?

FORSTER: Im *Getty Research Institute* habe ich mich kannibalisiert. Trotz meines zweiten Taufnamens wollte ich mich nicht zum «Ver-Walter» meiner eigenen Ideen machen. Auch reizte es mich, in der Schweiz einmal beruflich tätig zu werden.

BURCKHARDT: Du warst doch in den 70er Jahren zwei Jahre lange der Direktor des *Schweizerischen Instituts in Rom* gewesen.

FORSTER: Gewiss, aber da war ich nicht in, sondern für die Schweiz tätig. Bei Getty konnte ich ein Forschungsinstitut aufbauen, an der ETH fühlte ich mich sozusagen wieder als Anfänger in einer hervorragenden Institution.

BURCKHARDT: Anfänger? Warum?

FORSTER: Ich hatte keine akademische Erfahrung in der Schweiz.

BURCKHARDT: Was ist denn da so anders für einen Professor, der in

Yale, Stanford, UC Berkeley, Harvard und am MIT, einer Art amerikanischen Äquivalent zur ETH, gelehrt hat?

FORSTER: Das Leben an einer amerikanischen Universität findet in einem anderen Rahmen statt. Ich kam 25-jährig nach Yale als blutiger Anfänger und wurde 22 Jahre später als Professor ans MIT, quasi in die Stratosphäre, berufen. Meine Erfahrungen waren in jeder Hinsicht amerikanische.

BURCKHARDT: Ok. Aber von den Inhalten der Vorlesungen her und der Art der Präsentation ist es doch in der Schweiz nicht so anders, oder?

FORSTER: Unterschiede gibt es doch, und zwar in gegensätzlichen Richtungen: Ich glaube, dass ich meine amerikanischen Vorlesungen feiner durchgearbeitet habe und dennoch einen freieren Umgang mit den Studierenden pflegte. Andererseits brachten mir die fortgeschrittenen Studierenden und meine Assistenten an der ETH grosse Sympathie entgegen.

BURCKHARDT: Sind also die Studierenden anders?

FORSTER: Ja. Sie haben andere Erwartungen und Attitüden.

BURCKHARDT: Wie würdest du die beschreiben?

FORSTER: Eine wirklich heikle Frage, nicht zuletzt, weil man furios verallgemeinert. Das Verhältnis zu den Studierenden und Kollegen in der *Graduate School*, was etwa dem Niveau der ETH entspricht, ist in Amerika freier im Umgang, aber etwas professioneller in der Substanz. Das hält beide Seiten auf dem *Quivive*, führt über zwei Sätze *small talk* direkt zum Thema. Ich würde sagen, weniger Höflichkeitshürden und Affentänze, hohe Leistungserwartungen, offene Kontroversen und Tempo. In Europa herrscht ein etwas gemessenerer Takt und grössere persönliche Empfindlichkeit. Was in Europa das Unterrichten zunehmend interessant macht – zwei Jahre an der Bauhaus Universität in Weimar haben mir das verdeutlicht – ist das Erasmusprogramm. Als Gropiusprofessor, der dort das wiederhergestellte Arbeitszimmer von Walter Gropius geniesst, fiel mir besonders die kulturelle Vielfalt und intellektuelle Vitalität der Studierenden aus europäischen «Randgebieten» auf.

BURCKHARDT: Es sind doch auch die amerikanischen Universitäten voller internationaler Studierender?

FORSTER: Ja, auf der Ebene der *Graduate School* gibt es Studierende aus allen Weltteilen. Du sprichst mit Chinesen und siehst, dass sie aus einer Kultur kommen, in der das, was du sagst, etwas anderes bedeutet, als wenn du mit Kollegen aus New Jersey redest.

BURCKHARDT: Wie handhabst du das, wenn du jetzt wieder in Yale

diese heterogene Gesellschaft vor dir hast? Unterrichstest du dort anders als in Europa?

FORSTER: Kaum, es sei denn, du bringst die Themen in erster Linie als Hypothesen zur Sprache. Du spürst, wie begrenzt unser Verständnis anderer Menschen und Kulturen ist; hier stösst das Geschwätz von Globalisierung bald an harte Grenzen, selbst in einer kleinen Gruppe. Die Divergenz ihrer Interessen und methodischen Fähigkeiten führt dazu, dass ein und dasselbe Thema sich in immer wieder neue Spiegelungen auffächert.

BURCKHARDT: Das hält dich auf Trab.

FORSTER: Darum mache ich das auch. In der Regel geben Professoren im fortgeschrittenen Alter diese Aufgaben ab, aber bei mir stecken alle Vorlesungen ausgeschrieben im Computer. Ich betrachte sie lediglich als Partitur für eine «Aufführung». Ich habe sogar Anflüge von Lampenfieber, und manchmal geht's auch daneben. All das ist nur möglich, weil Amerika keine Zwangsemeritierung mehr kennt und den «Altvardern» alles abknöpft, was man noch aus ihnen herauskriegen kann. Wir sind dort nicht «Altlast», sondern «free radicals», if you know what I mean.

BURCKHARDT: Du modellierst also stark an diesen Texten, je nach Situation und Reaktion der Zuhörer.

FORSTER: Ja. Wenn du ein Gebäude behandelst, gilt es, knapp die historischen Gegebenheiten zu skizzieren. Nicht als Abriss jedoch, sondern als «Enthüllung» der Gegebenheiten. Spricht man von den Fäden, die Chicago im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit Europa, mit Berlin und Wien, verbanden, fällt die lokale Kultur ins Gewicht. In Chicago wurden wichtige Texte der Architekten Gottfried Semper und Otto Wagner zuerst übersetzt, sonntags erklang die neuste Musik von Richard Wagner. Der Architekt Louis Sullivan hörte und beschrieb sie in seinen Erinnerungen. Wagners Musik wurde ihm zum Ideal des «lebendigen Kunstwerks», wie er es in seinen Bauten verfolgte. Erzählst du diese Dinge, kannst du nicht wissen, ob sie ankommen. Am Ende zweifelst du daran und glaubst, du könntest genauso von Teehändlern aus Ceylon reden. Du merkst plötzlich, dass bei uns, wenn du Richard Wagner erwähnst, tausend Vorstellungen aus diesem Namen herausspringen. Du kannst nachvollziehen, dass Nietzsche, der in Turin verrückt wurde, die *Mole Antonelliana* als Zeugnis Zarathustras interpretierte und eine Postkarte an Jacob Burckhardt schrieb, er müsse sich das unbedingt ansehen. Dass sich Nietzsche mit diesem Gebäude beschäftigt hat, ist für uns kein Anhängsel, sondern eine

Dimension dieses irrsinnigen Projektes, das damals das höchste der Welt werden sollte. Studierende aus einer anderen Kultur haben kaum Zeit, sich in diese Dimensionen einzuarbeiten.

BURCKHARDT: Mit Google ist der Zugang zu Informationen enorm erleichtert worden.

FORSTER: Selbstverständlich. Aber geh mal auf Otto Wagner und schau, was dabei Ungefiltertes rauskommt.

BURCKHARDT: Trotzdem.

FORSTER: Trotzdem bleibt es meist etwas bizarr

Zusammengestücktes. Mich beschäftigt eher, wie aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen, Überschneidungen und verpassten Beziehungen ein Netz hypothetischer Verbindungen entstehen kann. Für manchen Architekten des späteren 19. Jahrhunderts ging es beim Projektieren um Dinge, die man nicht wirklich sehen kann. So entwickelte Sullivan die Vorstellung, dass das Bauwerk durch Analogie die Qualität eines lebendigen Organismus annehmen solle. Nachdem er mit Dankmar Adler in Chicago das *Auditorium-Building* abgeschlossen hatte, das erste Hypergebäude mit Wohnungen, Büros, einem Hotel, dem grössten Theater im Midwest, Läden und Passagen, reiste er erschöpft in den Süden nach Louisiana. Dort, im Delta, baute er sich ein Cottage, das letztes Jahr vom Wirbelsturm *Katrina* hinweggefegt wurde. Ihn hätte das nicht überrascht, denn er beschrieb den Bauplatz als einen Ort, wo die Natur alles, was von Menschenhand gemacht ist, wieder einfordert.

BURCKHARDT: Gehe ich recht in der Annahme, dass du eigentlich lieber Architekten als Wissenschaftler ausbildest, in der Hoffnung, dass wenn du sie in die Komplexität und den Reichtum der Disziplinen einführst und dabei ihre Neugier weckst, sich das konkret in neuen Architekturen niederschlagen kann?

FORSTER: So ist es zumindest gelaufen. Seit je interessieren mich Figuren wie Giulio Romano, Karl Friedrich Schinkel, Le Corbusier, Frank Gehry, die Kunst und Architektur in ein enges gegenseitiges Verhältnis bringen. Theater und Ausstellungen eignen sich besonders dazu. In Chicago machte ich 1994 eine Ausstellung über Schinkels Theaterbauten und Bühnenentwürfe, und Carlo Scarpas Sinn für nervige Bilder und Gespür für Kunstwerke kamen auf der Ausstellung 2000 in Vicenza und Verona zum Zuge.

BURCKHARDT: Du wähltest für die von dir kuratierte Architekturbiennale 2004 in Venedig den Titel *Metamorph*. Was erachtest

du als ein wesentliches Merkmal in der jungen Architektur?

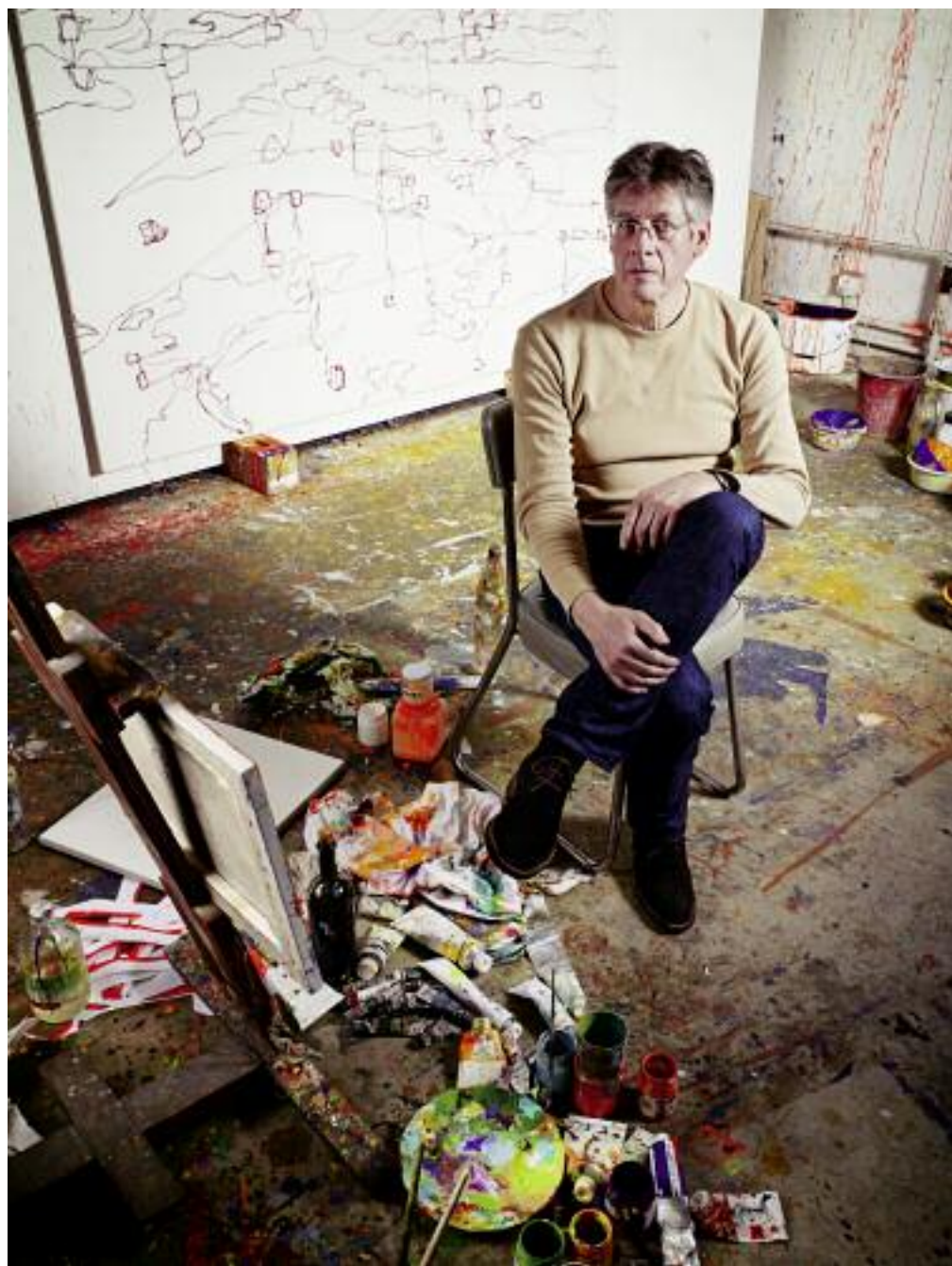
FORSTER: Junge Architekten versuchen heute Dinge zu begreifen, die sich unserem Verständnis entziehen. Schon seit geraumer Zeit bezieht sich Architektur nicht mehr auf formale Grundelemente. Statt ein Inventar unwandelbarer Figuren zu handhaben, wollen Architekten ihren Objekten die Kapazität einimpfen, sich zu verändern. Man hängt nicht mehr an feststehenden Typologien, sondern entwickelt hybride Gebäude, deren Teile überraschende Verbindungen eingehen und deren atmosphärische Eigenschaften sich unablässig verändern. Dazu werden künstlerische Ideen aus Asien fruchtbar.

Kurt Walter Forster

Geboren 1935 in Zürich, lebt in Como und New York. Er lehrt heute an der *School of Architecture* in Yale. Frühere Lehrtätigkeiten in Stanford, UC Berkeley, Harvard, am MIT, der ETH Zürich und als Inhaber des Gropius-Lehrstuhls an der *Bauhaus-Universität* in Weimar. Von 1975 bis 1977 leitete er als Direktor das *Istituto Svizzero* in Rom, von 1984 bis 1992 als Gründungsdirektor das *Getty Research Institute* in Los Angeles und ab 1999 das *Canadian Centre for Architecture* in Montreal. Unter seiner Leitung entstanden unter anderem Ausstellungen zu Karl Friedrich Schinkel, *The Drama of Architecture* (Chicago, 1994), zu Carlo Scarpa in Verona und Vicenza (2000), Herzog & de Meuron im *Canadian Centre for Architecture* (Montreal, 2002) sowie die 9. Architekturbiennale Venedig 2004 zum Thema *Metamorph*. Publikationen u.a. zu L.B. Alberti, Giulio Romano, Andrea Palladio, Friedrich Schinkel, Giuseppe Terragni, Carlo Scarpa, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Aldo Rossi, Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Peter Eisenman, Josep Luis Mateo, Herzog & de Meuron. Herausgeber der ersten englischen Ausgabe der Gesammelten Schriften von Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity* (Los Angeles, 1999), dessen einführender Essay in mehrere Sprachen übersetzt wurde. Demnächst wird ein Band *Aby Warburg, zur Einführung* erscheinen und eine neue Studie zu *Schinkel's Last Days* steht in Arbeit.

Jacqueline Burckhardt

Geboren 1947 in Basel, lebt in Zürich. Sie ist Kunsthistorikerin, Mitgründerin und Redaktorin der Kunstzeitschrift *Parkett*, seit 2004 Lehrbeauftragte an der *Accademia di Architettura* in Mendrisio sowie seit 2006 Beraterin für Kunstprojekte im *Novartis Campus*, Basel. Von 1998 bis 2006 war sie Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission.



All Over
Hilar Stadler spricht
mit Peter Roesch

Peter Roesch ist kein öffentlicher Künstler. Dennoch fällt er ab und zu im zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb mit klug konzipierten Setzungen seiner Werke auf. Seine intensiv leuchtenden Farbräume, die er im Sinn einer konzeptuellen Malerei beispielsweise für die Schulanlage Scherr in Zürich geschaffen hat, gaben Anlass zu breiten Diskussionen. Der eigentliche Ort von Roeschs Arbeit ist jedoch das Atelier, das gleichsam als Vermittlungsstelle seiner Kunst zu verstehen ist. Hier arbeitet er beharrlich, mit gebührendem Abstand zu den kunstbetrieblichen Tendenzen, an einem Werk, das er immer mehr zur Reduktion auf das Wesentliche hinführt, als ob er mit seiner Malerei stets an dem einen gleichen Bild arbeiten würde.

STADLER: Ich habe Sie verschiedentlich in Ihrem Atelier besucht und bin aufs Neue von diesem Raum fasziniert, der als eine Art Vermittlungsstelle¹ verstanden werden kann. An die Wand gelehnt stehen die weissen Leinwände, die Farbtöpfe ringsherum, die Pinsel bereit, die fertig gemalten Bilder und Zeichnungen. Ich habe Ihnen bisher nie bei der Arbeit zugeschaut. Und doch habe ich das Gefühl, dass dieser Raum sozusagen alle Handlungen beinhaltet, jene, die zu Werken führen, und jene, die als Vorbereitungen oder als Rückzüge sich nicht als Werk konkretisierten. Im Atelierraum erkenne ich auch die grossformatigen Malereien und Zeichnungen, die seit den Neunzigerjahren einen Schwerpunkt Ihrer Arbeit ausmachen. Diese Arbeiten entstehen aus einem dichten Netz von Linien und Formen. Auf den ersten Blick sind diese Zeichnungen expressiv. Setzen Sie eine neue Form der Gestik, des gestischen Malens ein?

ROESCH: Meine Kunst will keineswegs der Gestik zum erneuten Durchbruch verhelfen. Ich bin in keiner Art und Weise ein Ausdrucksmaler, ich will es nicht sein. Dieser gestalterische Akt, speziell in den von Ihnen erwähnten Arbeiten, den Zeichnungen, und parallel dazu auch in der Malerei, die damals der zeichnerischen Auffassung folgte, nimmt das Bildfeld in Beschlag. Ich verfolge eine Strategie der Annexion, der Besetzung eines Territoriums. Dieser Akt kann explosiv sein, zielt aber nicht auf den Ausdruck. Ich male das Blatt oder die Leinwand voll, um sozusagen die Malerei zu verhindern, wie dies Ulrich Loock² in einem Text über meine Malerei treffend formulierte.

STADLER: Ihre Malerei ist aber sehr wohl mit der jahrhundertealten Tradition des Bildes verbunden. Sie verwenden ja alle Elemente, die ein Bild ausmachen. Ist Ihre Arbeit durch das Moment der Verweigerung zu erklären?

ROESCH: Bartleby's «Ich würde vorziehen, es nicht zu tun»³ ist mir

vertraut und kommt mir immer wieder in die Quere. Die Verweigerung ist aber nicht Antrieb meiner Auseinandersetzung. Vielmehr interessiert mich das Ereignishafte. Dies bestimmt meine Malerei, die ausgeht vom Prozess, der in einem bestimmten Moment initiiert wird und sich auf dem Blatt oder der Leinwand niederschlägt und abzeichnet.

STADLER: Diese Textur entsteht aus dem Strich und aus der Fläche. Sie ist zuweilen belebt durch ein figürliches Repertoire, das aus der klassischen Literatur oder der Kunstgeschichte entlehnt zu sein scheint.

ROESCH: Ich suche nicht die Abstraktion. Ich bin weder ein gestischer noch ein abstrakter Maler. Die Bildtexturen sind belebt durch figürliche Elemente, durch Anspielungen und auch direkte Zitate. Meine Bildfindungen sind Konstruktionen aus all diesen Elementen, wobei mich die ikonographische Bedeutung der Vorlagen nicht so sehr interessiert. Sie sind im wörtlichen Sinne Vorbilder, die ich nachzeichne und nachforme. So entsteht ein Arsenal an Bildzitat, die nichts bedeuten wollen. Der Betrachter braucht die Quellen denn auch nicht zu kennen, um die Bilder verstehen zu können.

STADLER: Diese Zitate ergeben aber schon eine Welt. Sie lassen gleichsam einen Kosmos entstehen. Was fließt in Ihre Arbeit ein?

ROESCH: Ich beziehe mich auf Vorlagen, die mich in erster Linie ansprechen müssen. Der Affekt bestimmt die Auswahl der Motive. Ich führe diese Fragmente in meinen Arbeiten in einen Zusammenhang. Wie gesagt, für mich steht nicht die Erschließung von Bedeutungsfeldern, wie es vielleicht die klassische Montage machte, im Vordergrund. Die Kombinatorik der Elemente soll eine Art «Sound» hervorrufen, vielleicht eine Atmosphäre evozieren, die ich mit einer bestimmten Arbeit erreichen möchte.

STADLER: Mir scheint, dass Sie Ihre Malerei und demzufolge auch Ihre Bilderwelt ausserhalb des Bereichs der Darstellung ansiedeln.

ROESCH: Die Malerei findet als Ereignis auf der Leinwand oder auf einem Blatt statt. Das Werk ist Resultat und Zeuge dieses Prozesses. Ich möchte von einer Malerei als Handlung sprechen. Und diese Malerei steht ausserhalb des Bereichs der Sichtbarkeit. Die Materialität der Malerei, verbunden mit dem Prozess, bringt meine künstlerische Arbeit voran. Ich würde mich nicht als einen intellektuellen Künstler bezeichnen. Was man tut, ist wichtiger als das, was man denkt.

STADLER: Speziell im Feld der Zeichnung arbeiten Sie in Serien.

- ¹ Vgl. Bruno Steiger: Notizen zu «Peter Roesch, Arbeiten 1995-1997», Typoskript.
- ² Ulrich Looock: «Peter Roesch in der Luzerner Kantonalbank», 4. November 1999, Typoskript.
- ³ Hermann Melville: Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street, Berlin 1997.
- ⁴ Peter Roesch - «Bevagna», Luzern, Edizioni Periferia, 2004.

Die Folgen scheinen eine Art «Bildergeschichte» zu entwerfen.
 ROESCH: Dieses «Erzählen» entsteht aus dem Arbeitsprozess. Ich nehme Motive oder Formen, die sich ergeben haben, in einer nächsten Zeichnung wieder auf und variiere sie. Ich lasse mich auf das Moment der Transformation ein, die von Bild zu Bild fortschreitet; ich erfülle aber nicht die Erfordernisse eines Plots. Dieses «Erzählen», wenn man es so nennen darf, driftet dahin und schreibt sich sozusagen automatisch von Bild zu Bild fort. Die Bildgeschichte ist Resultat des Arbeitsflusses.

STADLER: Es erscheint mir unzulässig, heute von einer «écriture automatique» zu sprechen, wie sie als surrealistische Strategie in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eingeübt wurde.

ROESCH: Es ist mir keineswegs daran gelegen, das surrealistische Prinzip als Verfahren wieder einzusetzen. Mich interessiert dieses Vorgehen, dieses Arbeiten unter dem Aspekt der Spekulation: dass man also als Künstler die Arbeit beginnt, meint an einen bestimmten Punkt zu gelangen, und dann feststellen muss, dass man anderswo gelandet ist. Dieses spekulative Vorgehen ist eines meiner Hauptinteressen. Und ich möchte mich als eine Art Forscher im Vorstellungsraum bezeichnen, der sich vorarbeitet, ohne im Voraus zu wissen, was zu finden ist.

Ich bin beeindruckt von jenen Seefahrern zu Beginn der Neuzeit, die sich auf ihren Entdeckungsreisen ins Ungewisse vorwagten und so neue Gebiete erschlossen. Nicht, dass ich behaupten würde, ich erschliesse in meiner künstlerischen Auseinandersetzung unter dem Pathos einer avantgardistischen Attitüde neue Territorien. Mich beeindruckt, wie gesagt, die Auseinandersetzung mit dem Unbekannten, mit dem unmessbaren Vorstellungsraum, der sich hinter all diesen Expeditionsfahrten auftut.

STADLER: Dieses «All over», dieses Vollmalen, das Nebeneinander von Linienbild und bildlicher Darstellung, erinnert zuweilen an Kartenbilder. Das Vorgehen hat mit Vermessen zu tun. Erarbeiten Sie also eine individuelle Kartografie, die das Ungewisse verzeichnet?

ROESCH: Die Landkarte als Gattung bringt Bilder hervor, die mehr der Vorstellung als der Sichtbarkeit verbunden sind. Dieser Zustand ausserhalb der bildlichen Darstellung, die dem Kartenbild auch innewohnt, entspricht meiner Arbeit. Ich will den Kosmos, der im Verlaufe meiner Arbeit entsteht, jedoch nicht deuten. Ich habe ihn zwar geschaffen, aber ich will nicht benennen, was das ist.

STADLER: Sie haben bei der *Edizioni Periferia* Ihre *Bevagna-Hefte*^t publiziert. Bei dieser Gelegenheit habe ich mich für einen Begleit-

text mit Ihren Bildwelten auseinandergesetzt. Rückblickend fällt mir die Finsternis auf, die die Bildfolge prägt, und andererseits das Motiv der Reise. Und diese Finsternis verbindet den Zyklus mit den grossformatigen Malereien der 80er Jahre, die vergleichbar in einem düsteren Kolorit gehalten sind. Kreaturen, halb Tier, halb Mensch, treten aus dem Bildhintergrund hervor. Der *Bevagna-Zyklus* ist gleichzeitig mit Motiven einer Reise ausgestattet. Führen Sie uns auf eine Reise in die Unterwelt?

ROESCH: Das Nomadisieren ist ein zentrales Moment meines Schaffens. Es zeichnet sich auch in meinem nomadenhaften Lebensweg ab, der durch verschiedene Ortswechsel geprägt ist. Dieses Unterwegs-Sein hat mir ermöglicht, mich immer wieder in andere Zusammenhänge einzubringen. Und so reise ich immer wieder nach dem Ort Bevagna in Italien. Eine Reise, auf der ich mich regelmässig verfare und oft nur auf Umwegen zum Ziel komme. Das Motiv des Reisens, des Unterwegs-Seins, lässt sich auch auf meine Arbeit übertragen. Ich bereise im übertragenen Sinn die eigene Bildwelt und bin ausserdem in den Bilderwelten anderer unterwegs. Dieses Nomadisieren führt mich schon zuweilen an die Ränder. Die Unterwelt ist ein Bereich, den wir nicht kennen, sondern uns vorstellen müssen. Sie ist in grossem Masse also ein spekulativer Raum. Gleichzeitig ist diese Gegenwelt – verbürgt durch die Literatur – immer auch ein Ort des Entstehens, also ein produktiver Raum. Das kommt meinen Interessen entgegen. In der Wahl der Motive lasse ich mich vorwiegend durch die Faszination an den Vorlagen leiten. Ich wähle das aus, was mich anspricht, irritiert oder berührt.

STADLER: Diese Faszination geht mit der Faszination für die Materialität der Malerei überein. Ich meine, dass Ihre Arbeit von diesem «Appeal» der künstlerischen Mittel ausgeht. Wie sehen Sie das?

ROESCH: Die Malerei der Handlung, wie ich sie bereits bezeichnet habe, ist abgeleitet von der spezifischen Materialität der Zeichnung oder der Malerei. Die Farbe, der Pinsel, die Leinwand oder der Stift, das Blatt sind oft Anstoss zu meiner künstlerischen Auseinandersetzung. Dabei versuche ich, diese materielle Seite der Malerei reduziert einzusetzen. Ich will diese Materialität in ihren Bestandteilen zeigen und dadurch zur Geltung bringen. Ich will sie nicht durch einen meisterhaften Umgang verbergen. In diesem Sinn ist meine Malerei «brut»

⁵ Erweiterung und Umbau Schulanlage Scherr, Stapferstrasse 48, Zürich. Bauherrschaft Stadt Zürich. Vgl. Eine Kinderstadt. Erweiterung Schulanlage Scherr. Patrick Gmür, Luzern, Quart Verlag, 2003.

und «pauvre». So habe ich mich beispielsweise über längere Zeit mit der Farbe Orange beschäftigt und habe die spezifischen Möglichkeiten dieser Farbe ausgelotet.

STADLER: Wie ist Ihre Faszination für diese Farbe zu erklären?

ROESCH: Orange ist für die klassische Malerei durch ihre Signalwirkung und auch durch ihre Verwendung in der Signalistik zur Unfarbe geworden. Die Farbe ist also mit Mankos behaftet. Ich wollte erfahren, wie sich die Farbe im Bereich der Malerei verhält. Zurzeit beschäftige ich mich mit der Farbe Violett, die ich wiederum vorzugsweise als reinen Ton verwende; eine weitere Unfarbe, wenn Sie so wollen, die wiederum andere Erfahrungen ermöglicht.

STADLER: Sie haben von den zwei prägenden Komponenten Spekulation und Faszination gesprochen, die Ihre Arbeit leiten. Sie haben Ihre Arbeit unter den Aspekt der Handlung und des Ereignisses gestellt. Seit 1999 haben Sie sich durch Kunst am Bau-Projekte ein neues Tätigkeitsfeld erschlossen. Inwiefern ist diese Malerei, die durch den Bauprozess beeinflusst wird und aus der Zusammenarbeit mit Architekten entsteht, mit Ihrer sonstigen künstlerischen Tätigkeit verbunden?

ROESCH: Die Malerei für Räume hat sich zu einem eigenständigen Tätigkeitsfeld innerhalb meiner Arbeit entwickelt. Ich stelle diesen Werkaspekt gleichwertig neben meine freie künstlerische Tätigkeit. Ich bin in meiner Funktion als Künstler in die Entscheidungsprozesse eingebunden. Meine Arbeit ist Teil eines Architekturkonzepts und übernimmt auch architektonische Funktionen. Darum nenne ich meine Arbeit für die Architektur «konzeptuelle Malerei». Übrigens stellte ich zu meiner Überraschung fest, dass der architektonische Entwurfsprozess – vergleichbar meiner künstlerischen Auseinandersetzung – durch Vorstellungen und Spekulationen geprägt ist. Also auch der Architekt ahnt lediglich, wie beispielsweise ein Raum wirkt.

STADLER: Die Konzepte für die Erweiterung der Schulanlage Scherr in Zürich durch Patrick Gmür Architekten⁵ war ein regelrechter Coup, der stark beachtet wurde und die Diskussion um die Polychromie in der Architektur bereichert hat.

ROESCH: Es ging mir nicht darum, den diesbezüglichen Diskurs zu beeinflussen. Die Intervention für das Schulhaus Scherr ist aus meiner Kunst hervorgegangen. Die realisierte Arbeit ist meiner Malerei verpflichtet und nimmt verschiedene Elemente auf. Ich habe versucht, die Strategien meiner künstlerischen Arbeit in diesen räumlichen Kontext zu übertragen. Die Umsetzung mit

Farbaufbau, Pinselstrich, Durchlässigkeit der Farbschicht weist Bezüge zu meiner Leinwandmalerei auf. Ich denke also nicht zuerst an den Benutzer, wenngleich die gewählte Farbigkeit bewusst für diesen Ort ausgesucht und bestimmt wurde. Ich male die Räume aber nicht von eigener Hand. Ich erstelle eine Art Partitur, die dann gewissermassen von einem Maler interpretiert wird. Und diese Form der Anwendung meiner Malerei im Raum finde ich sehr spannend. Zurzeit arbeite ich am Farbkonzept für eine städtische Wohnüberbauung, die wiederum durch Patrick Gmür Architekten geplant wird.

STADLER: Offensichtlich verfolgen Sie auch bei diesen Beispielen die Strategie der Besetzung eines Territoriums, wie wir das für Ihre künstlerische Arbeit festgestellt haben.

ROESCH: Ich finde es sehr spannend, meine Malerei in einem räumlichen Kontext zu inszenieren. Diese Strategie der Annexion ist auch hier zu erkennen. Doch findet dabei ungleich stärker als bei meiner grossformatigen Malerei, die innerhalb des im voraus definierten Feldes der Leinwand geschieht, eine Art Überforderung oder Überwältigung des Betrachters statt. Diese Farbräume sprengen das Format des Bildes, umschliessen den Betrachter und besetzen sein Gesichtsfeld.

STADLER: Sie haben vom Einfluss der freien künstlerischen Tätigkeit für diese konzeptuelle Malerei für Räume gesprochen. Ist auch vice versa von einer Beeinflussung durch diese angewandte Form der Malerei auf Ihre freie künstlerische Arbeit zu sprechen?

ROESCH: Ich wollte erfahren, wie sich das Konzept ändert, wenn ich diese Wandmalerei selber ausführe und wenn ich das Konzept in einen Ausstellungsraum, also in den institutionellen Raum, übertrage. Ich habe den Ausstellungsraum des Kunspanoramas Luzern in Orange vollrund ausgemalt. Dieser Raum wirkte völlig anders als die von professionellen Malern ausgeführten Arbeiten für die architektonischen Projekte. Die Malerei hat sich aber nicht grundlegend verändert.

STADLER: Die Inszenierung Ihrer Aquarelle beispielsweise unlängst im Kunstmuseum Luzern scheint mir auch aus der Erfahrung des Projekts für das Schulhaus Scherr abgeleitet zu sein. Können Sie dies bestätigen?

ROESCH: Diese Form der Ausstellungsgestaltung geht sicher auf die Erfahrung des Projekts zurück. Seit den Achtzigerjahren sammle ich diese kleinformatigen Aquarelle. Zuerst habe ich sie als Buchzeichen verwendet, dann in Mappen aufbewahrt. Diese

Blätter sind eigentlich Restprodukte meiner künstlerischen Arbeit. Ich finde sie zufällig unter den oft bereits ausgeschiedenen Arbeiten. Ich schneide oft die Formate aus grösseren Blättern heraus. Manchmal übermale ich sie später. Immer mehr wurden diese Schnipsel dann eigenständige Werke. Die Arbeiten entstehen, geleitet durch den Zufall, nebenbei. Und ist es nicht so, dass bei unkontrollierten und unbewussten Handlungen grundlegende Sachen geschehen können?

Stets hatte ich die Absicht, die Aquarelle als installative Arbeit im Raum zu inszenieren. Erstmals habe ich sie im Kunstmuseum Luzern (2001) gezeigt. Für meine Interventionen im Rahmen der Ausstellung *Zwischen den Zügen* des Kunstmuseums Olten (2005) und einer Ausstellung in der Galerie *Decimus Magnus Ars* von Jean-François Dumont in Bordeaux (2005) kombinierte ich die Raumhängung mit meiner konzeptuellen Malerei, die ich für die erwähnten architektonischen Projekte realisiert habe.

STADLER: Sie liessen sich in der Bildhauerklasse von Anton Egloff an der damaligen Kunstgewerbeschule Luzern ausbilden; Sie erhielten früh wichtige Stipendien, zum Beispiel das Stipendium für Rom; Sie erhielten die wichtigen Preise, also zum Beispiel den Eidgenössischen Preis für Kunst; Sie unterrichten an der *Haute école d'art et de design de Genève* (HEAD). Ihr Werdegang ist beachtlich. Was war am Anfang? Welche Anlässe haben Sie zur Kunst geführt?

ROESCH: Meine Sozialisierung im Feld der Kunst fand im Atelier des Luzerner Grafikers Joseph Ebinger statt, wohin es mich als Grafiklehrling verschlagen hatte. Atelier und Wohnung von Erica und Joseph Ebinger waren eine Art Bühne der damaligen zeitgenössischen Kunst. Dort trafen sich all jene Künstler, die etwa unter Peter F. Althaus und Jean-Christophe Ammann am Kunstmuseum Luzern ausstellten. Da kam alles zusammen. Im Atelier Ebinger fertigte ich das Layout der *Kunstnachrichten* an, der damals führenden Kunstzeitschrift der Schweiz. Durch diese Arbeit kam ich mit den aktuellen Positionen in Kontakt und erfuhr, was darüber geschrieben wurde. Das war mein Modell einer Ausbildung.

STADLER: Wer gehörte zu diesem «Kosmos Ebinger», und welche Arbeiten oder Positionen haben Sie beeinflusst?

ROESCH: Die Menschen und ihre Charaktere waren wichtig, nicht so sehr ihre künstlerischen Positionen. Ich habe hier gelernt, was ein Künstler ist, wie er funktioniert und was es heisst, für seine Kunst einzustehen. Die Begegnung mit Dieter Roth war

da sicher prägend. Roth hat mich übrigens beauftragt, die Illustration für die Titelseite seiner Publikation *Wer war Mozart?*⁶ zu gestalten, einer meiner ersten Aufträge überhaupt. Für Roth habe ich im Atelier Ebinger auch jene Anzeigerserie im Stadtanzeiger Luzern betreut, die bekanntlich die Polizei auf den Plan gerufen hat, da man seine poetischen Notate als geheime, chiffrierte Botschaften interpretierte.

STADLER: Mir scheint, dass Sie auf dieser Bühne der Kunst nicht Akteur waren?

ROESCH: Ich nahm am Geschehen mehr als Betrachter teil. Diese Zeit bei den Ebingers war eine Art Traum, in dem ich als junger, angehender Künstler aufgehoben war. Der positiv wirksame Schock, der mich erst zur Kunst führte, war die Ausstellung *Live in your head. When attitudes become form. Works, concepts, processes, situations, information*, die Harald Szeemann 1969 in der Kunsthalle Bern inszenierte. Erstmals hatte Kunst direkt etwas mit meinem Lebensgefühl zu tun. Die Kunst, die Szeemann zeigte, hat meine Interessen und meine Auffassungen gespiegelt. Die Ausstellung hat mir das Feld der Kunst sozusagen neu eröffnet. Aus dieser Erfahrung fand dann über Jahre, und geprägt durch unterschiedliche Ereignisse, meine «Kunst-Familie» zusammen. Meine Position innerhalb der Kunstszene war aber immer dissident. Ich wollte nicht dazu gehören. Das war mir suspekt. Ich zählte mich nicht zur aufkommenden Luzerner Szene. Ich setzte mich damals nach Rom ab. Später wohnte ich während mehrerer Jahre in Paris, auch dort war ich nicht Teil der Kunstszene. Heute wohne und arbeite ich in Luzern und unterrichte in Genf, was mir sehr entgegenkommt, da es mir erlaubt, in zwei Welten verkehren zu können.

STADLER: Wenn wir nochmals das Paradox aufnehmen, von dem wir am Anfang unseres Interviews gesprochen haben, nämlich, dass Sie malen würden, um die Malerei zu verhindern, oder dass Sie zeichnen würden, um die Zeichnung zu verhindern, dann ist zu fragen, ob sich das generell auf Ihre Auffassung der Kunst übertragen liesse. Machen Sie Kunst, um die Kunst zu verhindern; sind Sie Künstler, um nicht Künstler zu sein?

ROESCH: Ich habe mich nie bewusst für die Kunst entschieden. Ich wollte nicht jener Künstler werden, der sich die Kunst und ihre Techniken akademisch erarbeitet. Ich bin kein akademischer Künstler. Ich bin im Grunde ein Autodidakt und bin es in meiner Haltung gegenüber dem künstlerischen Arbeitsprozess geblieben. So arbeite ich bevorzugt an Dingen, die ich noch

⁶ Dieter Roth: *Wer war Mozart?*, Reykjavik: Eigenverlag, 1971.

⁷ Johannes Gachnang (Hg.): *Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht*, Kunsthalle Bern, 1978.

nicht gut kann. Der Prozess ist in diesem Fall offener; er ist fragiler und lässt deshalb mehr zu. In Anlehnung an ein Statement von George Brecht⁷ geht es mir darum, die Kunst gut zu machen, aber doch nicht zu gut.

STADLER: Da ist dieses Werk, das sich über die Jahre entwickelt hat. Sie haben Ihr bisheriges Leben daran gearbeitet, haben sich «involviert», was auch persönliche Konsequenzen haben muss. Diese Erfahrungen müssten einen Menschen verändern.

ROESCH: Damit bin ich nur bedingt einverstanden. Was ich gemacht habe und was ich jetzt mache, halte ich keineswegs für eine abgeschlossene, einheitliche Sache. Es sind vielmehr Dinge, die durch mich hindurchgegangen sind und die davor nicht existiert haben. Ausserdem habe ich im Grunde immer nur gearbeitet, um der Langeweile zu entgehen.

STADLER: Ihre Arbeit wurde in Ausstellungen gezeigt, so etwa in einer Einzelausstellung 1991 im Kunsthaus Aarau. Sie geben dadurch Ihre Erfahrungen, Erkenntnisse und Sichtweisen an den Betrachter weiter.

ROESCH: Die Ausstellungen stehen bei mir nicht im Vordergrund. Ich habe oft festgestellt, dass die Werke im Atelier, also im Umfeld, wo sie entstanden sind, ihre Richtigkeit, man könnte sogar Wahrhaftigkeit sagen, offenbaren. Ich arbeite also weder für die Ausstellung noch für den Betrachter. Meine Arbeit ist vielmehr einem Schreibprozess vergleichbar. Es geht darum, etwas festzuhalten, weil ich weiss, dass es sonst auch für mich nicht vorkommt.

STADLER: Also keine Botschaft?

ROESCH: Meine Arbeit hat kein eigentliches Thema. Ich wüsste nicht, welche Botschaft ich vermitteln sollte. Ich fülle mit der Kunst sozusagen mein Leben aus, obwohl ich mich immer wieder frage, wieso ich gerade dies mache und wieso ich dann an meiner Kunst zweifle. Ich könnte mir nichts anderes vorstellen als jene Kunst, die ich mache. Meine künstlerische Arbeit ist auch eine Art Rechtfertigung für mein Tun. Ich weiss auch, dass mein Werk erlischt, wenn ich meine Malerei nicht fortsetze. Ich bin also meinem bisherigen Schaffen verpflichtet. Wie ich auch beispielsweise dem Medium Malerei verpflichtet bin. Jeder heutige Künstler malt auch für die vorausgegangenen Künstlergenerationen. Denn wenn es keine Künstler mehr gibt, dann wird auch die Kunst früherer Epochen nicht länger wahrgenommen und somit hinfällig. Ich begreife mich schon als Teil dieses «Flusses der Kunst».

STADLER: Ich möchte von der Verantwortung sprechen, die die Künstler im Hinblick auf unsere Welt haben. Ich spreche von der Möglichkeit, Partei zu ergreifen in unserem heutigen Leben. Mir scheint, Sie nehmen daran nicht teil?

ROESCH: Ich würde Stellung beziehen, wenn ich mich für qualifiziert genug hielte, es zu tun. Ich sehe mich nicht allein durch den Umstand, dass ich die Rolle des Künstlers gewählt habe, befähigt, Sachen für gut oder schlecht zu erklären, von denen ich keine Ahnung habe. Ich meine, dass meine gesellschaftspolitischen Reaktionen nicht mehr gelten als die irgendeiner Person dieser Gesellschaft.

STADLER: Sie sind Dozent der HEAD-Genève und in dieser Funktion gefordert, Stellung zu beziehen, respektive zu erklären, was die Kunst ist.

ROESCH: Diese Tätigkeit hat mir wiederum ein neues Feld eröffnet, das meine künstlerische Arbeit und Auseinandersetzung mit der Architektur ergänzt. Ich engagiere mich für diese Tätigkeit. Ich schätze den Kontakt mit den Studierenden, weil es mich interessiert, was sie berührt, was sie denken, was sie beschäftigt. Ich sehe mich als eine Art Coach, der die angehenden Kunstschaaffenden in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung begleitet. Ich begleite sie im Prozess, die eigene Bildsprache oder die eigene Bildwelt zu finden. Ich fühle mich dazu befähigt, weil ich mich jetzt während einer längeren Zeit mit dieser Problematik in meinem Schaffen auseinandersetze. Oft unterhalte ich mich auch über alltägliche Fragen wie die Suche eines Ateliers, die Herstellung von Dossiers und ähnliches.

STADLER: Gibt es in Ihrer bisherigen Tätigkeit oder in Ihrem Leben ein Ziel, das Sie nicht erreicht haben?

ROESCH: Claude Lévi-Strauss⁸ hat auf eine ähnliche Frage geantwortet, dass er sich wünschen würde, sich mit einem Tier verständigen zu können. Dass es für ihn das grösste Glück bedeuten würde, diese unüberwindbare Grenze überschreiten zu können. Diesen Wunsch möchte ich auch für mich formulieren. Und es soll nicht verschwiegen werden, dass ich mich unter all den Kreaturen vorzugsweise mit meiner Katze unterhalten möchte. Mir scheint, dass sie wissen könnte, wie die Welt beschaffen ist.

⁸ Claude Lévi-Strauss:
Die eifersüchtige
Töpferin, Nördlingen,
Greno Verlagsgesell-
schaft, 1987.

Peter Roesch

Geboren 1950, lebt in Luzern. Ausbildung zum Grafiker bei Josef Ebinger und an der *Schule für Gestaltung Luzern*, Diplom 1972. 1973-1975 Bildhauerklasse bei Anton Egloff an der *Schule für Gestaltung*. 1975-1977 Mitglied des *Schweizerischen Instituts in Rom*. 1981-1995 Aufenthalt in Paris. Seit 1999 Dozent für Malerei und Zeichnung an der *École supérieure des Beaux-Arts* (ESBA) Genf. Seit 2005 Co-Leitung der Ateliers *Malerei und Zeichnung* an der ESBA Genf. Seit 1975 Einzel- und Gruppenausstellungen in Galerien und Museen im In- und Ausland; Kunst am Bau und Farbkonzepte für Architekturprojekte.

Hilar Stadler

Geboren 1963, lebt in Luzern. Studium der Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Leiter des Museums im Bellpark Kriens sowie freie kuratorische und journalistische Tätigkeit in den Bereichen Kunst und Fotografie.



Begehren nach Bildern
und die Verantwortung
des Künstlers
Ein Email-Dialog zwischen
Barbara Basting
und Anselm Stalder

Anselm Stalder zählt zu den Philosophen unter den Schweizer Künstlern. Tatsächlich spiegelt sich in seinem Werk, mit dem er 1977 erstmals an die Öffentlichkeit getreten ist, eine kontinuierliche, theoretisch versierte Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des Bildermachens heute. Zu dieser Reflexion gehört eine gute Portion Skepsis. Skepsis der eigenen Versiertheit gegenüber, die Stalder schon früh an den Tag legte, als der junge Künstler mit seinen farbenprächtigen, kompositorisch raffinierten Gemälden in den 1980er Jahren viel Beachtung fand; Skepsis auch gegenüber einem launischen Betrieb, der immer weniger Geduld aufbringt, wenn es darum geht, komplexere, dafür reichhaltige künstlerische Entwicklungen über längere Zeiträume hinweg zu verfolgen. Zu den bemerkenswerten Auftritten Stalders in den letzten Jahren gehören seine Ausstellungen in der *Kunsthalle Basel*, in Amden, im *Helmhaus Zürich*. Auf Anselm Stalders ausdrücklichen Wunsch hin fand dieses Interview als E-Mail-Dialog statt.

BASTING: Bei unseren Vorgesprächen zu diesem Dialog per Mail tauchte ein Stichwort besonders häufig auf: Begehren nach Bildern. Dahinter lässt sich ein Ungenügen angesichts der Flut der in unserer Welt vorhandenen Bilder vermuten. Können Sie dieses Begehren oder seine Kehrseite, das Ungenügen, präziser beschreiben?

STALDER: Das Begehren ist jenes schwer Beschreib- und Eingrenz- bare, das vor allem anderen im Körper vorhanden ist, vor jeder Art von Vorstellen, Fühlen, Denken, Handeln. Es ist nur fassbar, wenn es als Mangel, als Lücke, als Fehlendes handfest wird. So gesehen ist das Ungenügen nicht Kehrseite des Begehrens, sondern eine seiner greifbaren Manifestationen. Diese Lücken sind höchst aktive Teile des Hintergrunds, vor dem sich meine Arbeit mit Bildern ereignet.

BASTING: Überschaut man Ihre Arbeit, spielt die Entwicklung vom malerischen Bildraum hin zum installativen Erlebnisraum (und auch wieder zurück) eine wichtige Rolle. Installationen sprechen den Betrachter stärker auf der Ebene der Körpererfahrung an, machen ihn zum Teil der Installation. Inwiefern geht es Ihnen um solche Prozesse?

STALDER: 1981 fanden vier Ausstellungen statt: *La geografia siciliana* war mein Beitrag im Kunstmuseum Solothurn, zusammen mit Aldo Solari und Otto Lehmann; *Der Bergbau* wurde im Kunstmuseum Basel gezeigt und blätterte auch meinen Zeichnungsfundus auf; die Galerie Friedrich in Bern zeigte *Le tre dimensioni*, und in der Doppelausstellung mit Miriam Cahn im Kunsthaus Zürich hiess mein Teil *Das fünfte Rad der Trilogie*. Ich habe das klar als eine Ausstellung gedacht, verteilt auf vier Orte. Alle enthielten gemalte Bilder, die ich aus meinem Zeichnungsfundus präzise für die jeweiligen Räume ausgesucht und im Modell platziert hatte, bevor sie dann gemalt wurden. Die Bilder waren also von

Anfang an als Teile eines Raumganzen gedacht, die Malerei eine Funktion dieses Ganzen. Was sich als Ganzes zeigt, ist keine Installation, sondern eher eine neue Bildqualität, die sich aus einzelnen Bildern zusammensetzt, die auch alleine oder in anderen Konstellationen ihren schlüssigen Platz haben können.

BASTING: Diese Präsentationsform, die verschiedene Werke an verschiedenen Orten zeigt, die es aber zusammen zu denken gilt, hat eine Entsprechung in der Vielfalt Ihrer Arbeiten. Es fällt schwer, diese auf einen einfachen Nenner zu bringen, und sei es nur derjenige bestimmter, von Ihnen bevorzugter Medien. Wie kommt es zu dieser Vielfalt, Heterogenität? Steckt dahinter eine bestimmte Strategie oder Absicht?

STALDER: Mein Werk ist, wie diese Ausstellungen schon zeigten, ästhetisch äusserst heterogen, weil ich aus einer körperlich-räumlichen Perspektive denke und handle und nicht aus einer ästhetisch-medialen. Eine ästhetische Identifizierbarkeit meiner Arbeit hat mich nie fokussiert beschäftigt. Am Anfang meiner Bildfindungsprozesse steht meistens eine physische Erfahrung, also etwas Biografisches, nur: in der Regel ist sie nicht visuell, nicht bildhaft, sondern eher energetisch. Es bleibt mir also nichts anderes übrig, als diesen Zustand zu illustrieren und ihn dann in einem langen Transformationsprozess nicht von seiner Herkunft zu trennen, sondern soweit zu entfernen, dass die Herkunft nicht mehr Thema ist. Dieser Vorgang ist medial nicht festgelegt, sondern muss sich sein Medium suchen. Die Vielfalt ist nicht primäre Absicht, sondern Folge dieser Vorgänge.

BASTING: Können Sie diesen «Trennungsprozess», die «Entfernung» von der biografischen Herkunft, vom Zufällig-Anekdotischen, rein Subjektiven, an einem Beispiel näher erläutern?

STALDER: Vielleicht lässt sich das am *Südfusskomplex* (1999/2000) konkretisieren. Am Anfang steht ein Wettbewerb für die Gestaltung eines Aussenraumes der Psychiatrischen Klinik in Solothurn. Gegenstand ist eine Zone, welche Besucher vom Parkplatz kommend passieren, um ihre Angehörigen in der Klinik zu besuchen. Gleichzeitig ist sie Platz für die Anlieferung unterschiedlichster Güter wie Esswaren, Wäsche, Büromaterial. Ich habe für diesen Aussenraum vier Plakatwände vorgeschlagen, eine Vitrine auf der Laderampe und eine Fahnenstange am Eingang zu diesem Teil des Klinikgeländes. Für die Fahnenstange habe ich vier Fahnen entworfen, für jede Jahreszeit eine. Die Vitrine wird in einigen Jahren mit der Dokumentation des

Ereignisses gefüllt. Für die vier Plakatwände habe ich ein 48teiliges Bildprogramm entworfen, das, als Siebdrucke realisiert, über 12 Jahre geklebt wird.

BASTING: Diese Siebdrucke haben von ihrer Motivik her und auch in der handschriftlich wirkenden, zeichnerischen Ausführung etwas Intimes; man könnte sie als kondensierte Wahrnehmungsfragmente beschreiben. Woher rühren die Motive, und wie haben Sie sie konkret bearbeitet?

STALDER: Für den Wettbewerb hatte ich die zeitliche Struktur vorgeschlagen, in der die Siebdrucke geklebt werden sollten. Was für Bilder das sein sollten, wusste ich noch nicht. Umso erstaunlicher, dass ich die Sache ausführen durfte. Um über 12 Jahre im Dreimonatsrhythmus je vier Siebdrucke kleben zu können, sind 192 Blätter nötig. Mir war immer klar, dass ich keinen inhaltlichen Bezug zur Klinik nehmen, sondern eher meinen Imaginationen folgen, also ein ablenkendes Angebot an die Passanten machen wollte. Ich habe 48 Zeichnungen gemacht, die einen assoziativen Raum bilden, den Ausstellungen vergleichbar, die ich oben erwähnt habe. Die 48 Motive sind im Katalog der Helmhaus-Ausstellung abgebildet. Betrachtet man die Abbildungen im Katalog genauer, wird klar, dass es sich um eine sehr kontrollierte zeichnerische Sprache handelt. Die Handschriftlichkeit ist nicht abwesend, sondern stark reduziert, Gestik ist als Übersetzung und nicht als spontane Expression vorhanden. Diese zeichnerische Sprache ist das Resultat mehrerer Präzisierungsschritte. Am Anfang stehen die 48 eher spontanen Zeichnungen, sie formulieren die Bildmotive. In der Folge werden die Zeichnungen solange umgeformt, bis in der Wiederholung nicht mehr das Motiv gezeichnet wird, sondern eben nur noch die Zeichnung. Sie haben die Verbindung zu ihrer Quelle zwar nicht verloren, das Lineament der Zeichnung spricht aber nicht mehr über das Finden des Motivs. Beim Siebdruck gibt es die Möglichkeit, mit einem Lack kleine Fehler auf dem Sieb zuzukleben. Ich habe diese Korrekturfunktion verwendet, um von den 48 Motiven vier Generationen zu drucken, zuerst das ganze Motiv, und dann wurde in jedem folgenden Druckschritt progressiv etwas vom Motiv zugeklebt. Die vier Schritte sind jeweils auf weisses, hellgraues, graues und dunkelgraues Normpapier gedruckt, wie es im Siebdruck für Plakate verwendet wird. Das führt dann zu den 192 benötigten Blättern.

BASTING: Sie rechnen mit einem geübten Betrachter, fordern von

diesem einiges – Ihre Kunst ist gewissermassen unbequem.

Muss das so sein?

STALDER: Was ich mir wünsche, sind wache, emphatische Betrachter.

Ich hoffe, die Beschreibung hat gezeigt, dass ich als Künstler die einmalige Chance habe, den eigenen Blick auf die Welt – über welche Strategien, ironischen Brüche, Negierungen dieser Blick auch immer umgelenkt sein mag – zum Anlass meiner Tätigkeit zu machen. Das ist eine geistig und emotional privilegierte Situation. Sie hat ein Publikum mitzudenken, aber auf keinen Fall in Anbiederung an einen vermuteten Geschmack.

BASTING: Sie planen Ausstellungen sehr präzise, legen vielschichtige Erfahrungsräume an. Ist das eine Form dieses «Mitdenkens»?

STALDER: Auf jeden Fall. Die Ausstellung ist für mich das einzige Medium, welches für eine kurze Zeit den schwankenden Raum stabilisieren kann, einzelne Werke so versammelt, dass ihr Zusammengehen oder sich Abstossen etwas Weiteres produziert, das zwischen den Werken schwebt. Es ist nur in der Ausstellung erfahrbar, geistig widerständig. Nach Ende der Ausstellung verschwindet das wieder, und die Werke sacken ins Artefaktische zurück. Im Schwebenden zwischen den Artefakten befindet sich Kunst; gelingt es, dieses Schwebende zum Klingen zu bringen, freut mich das sehr, auch für ein geneigtes Publikum.

BASTING: Sie sprechen von der Ausstellung als Medium, von besonderen Erfahrungen, die man dort machen kann. Diese Überzeugung teilen heute viele Künstler; offenbar geht es dabei auch darum, die drohende Banalisierung der Kunst durch den allgegenwärtigen Markt abzuwenden. Das Kunstwerk als Ware ist leicht erhältlich. Doch seine besondere Präsentation in einem Ausstellungsdisplay entzieht sich letztlich dem Warencharakter. Spielt dieser Aspekt, den ich als Versuch der «Re-Auratisierung» der Kunst bezeichnen möchte, in Ihren Überlegungen eine Rolle?

STALDER: Ich will ein Bild, vielleicht nur ein flüchtiges, aber kein Display. Mit «Re-Auratisierung» hat das nichts zu tun, sondern mit der Einsicht, dass in einer nachmedialen Epoche die Regelwerke der einzelnen Medien wie Malerei, Video, Internet usw. als isolierte nicht ausreichen. Ich muss nach Zusätzlichem suchen und kann das selbstverständlich nur tun, wenn ich die Regeln der erwähnten Medien kenne und handhaben kann, fähig bin, mich darin zu bewegen, und darum erahnen kann, was mir fehlt.

BASTING: Es fällt nicht nur anlässlich dieses Dialoges auf, dass Sie

präzis über Ihre Arbeit Rechenschaft geben können. Welchen Wert messen Sie diesem eigenen Diskurs in Bezug auf Ihr bildnerisches Schaffen bei – oder andersherum: Was leistet das Bild oder das Werk, was der Diskurs nicht leisten kann?

STALDER: Mein Medium ist die Ausstellung; sie bietet mir reale und birgt aber auch mentale Räume, in die hinein ich die beschriebenen Transformationsprozesse projizieren kann. Sie garantiert mir Momente des Zeigens. Diese Räume sind einerseits willkommene Denkforderungen, meine Arbeit ist aber auch abhängig von einem «Angebot». Die Ausstellung ist ein öffentliches Medium; verwende ich zuwenig Sorgfalt auf die vielfältigen Bedingungen der Öffentlichkeit, denke ich nur aus meiner eigenen Produktionsperspektive, sind die Resultate in der Regel zu hermetisch. Über meine Arbeit und ihre Bedingungen kann ich sehr wohl sprechen, über meine Arbeiten weniger gern. Aber die Arbeiten sind natürlich das Entscheidende und stehen in der Ausstellung sowohl dem Publikum wie auch der Kritik offen. Einerseits ist eine Produktion ohne den Moment des Zeigens in meinem Fall nicht wirklich sinnvoll; andererseits wird deutlich, dass ich mich damit in einem labilen Raum zwischen Selbst- und Fremdbestimmung bewege.

BASTING: Man könnte hinter diesem hohen Selbstanspruch eine Angst vor dem Scheitern auf hohem Niveau vermuten; einem Scheitern, das als Risiko ja nicht wenige und oft sehr produktive künstlerische Karrieren begleitet. Gibt es für Sie da Künstlerinnen, Künstler, denen Sie sich verwandt fühlen, die Sie vielleicht auch bestätigen, so zu agieren?

STALDER: Das Scheitern kommt mir zu stark aus der psychologischen Ecke. Aber mich haben immer Arbeiten von Künstlern intensiv beschäftigt – als Beispiel Bruce Nauman –, die ein dünnhäutiges Bewusstsein dafür haben, wie sich ihr Werk zwischen individueller Biografie und der «Sorge um alles» ausspannen muss, die um die Gefährdung des Verstummens in diesem Spannungsraum wissen. Das hat mich in meiner Haltung bestärkt, der Vielheit des Gedankenspringens den Vorzug zu geben und mich nicht so sehr um ordentliche Einheit zu kümmern. Dass es nun ein Prix Meret Oppenheim ist, der Anlass zu unserem Gespräch bietet, erfüllt mich mit leiser Freude.

BASTING: Die Entwicklung einer künstlerischen Haltung ist ein sehr komplexer Prozess. Könnten Sie ihn im Blick auf Ihr Werk dennoch auf ein paar Stichworte herunterbrechen?

STALDER: Wie schon am Anfang ausgeführt: Ich hatte sehr früh die

Möglichkeit, Ausstellungen zu machen, und hab diese Chancen auch gepackt. In der ersten Zeit standen Fragen nach meiner Rolle als Künstler, nach meinem Platz in der Welt im Zentrum, aber auch die Überzeugung, dass eine einmal gefundene Formulierung keinen Anspruch auf Gültigkeit über sich selbst hinaus haben kann. Ich habe an der «Verdoppelung der Möglichkeit» gearbeitet, weniger auf Grund einer schon bestehenden Haltung, sondern die hat sich sozusagen durchs Machen der Arbeiten und Ausstellungen selbst verfasst. Ich hatte als Künstler keine Ausbildung, habe aber extrem viel von älteren, befreundeten Künstlern gelernt – stellvertretend für viele andere: Max Matter und Martin Disler –, nicht im Sinne technischer, akademischer Fertigkeiten, sondern ich konnte sie aus nächster Nähe beim Verfassen ihrer jeweiligen Haltungen und öffentlichen Biografien beobachten, ohne selbst schon so eine Biografie und Haltung haben zu müssen. Ich habe miterlebt, wie die unterschiedlichsten Faszinationen sich in Werke transferiert haben, dass reagierend und agierend mit der Welt umgegangen werden kann. Das tönt in der Rückblende reflektierter, als es in Wirklichkeit war, aber ich verdanke dieser losen «Akademie» sehr viel mehr für meine eigene Haltung, als mir lange Zeit bewusst war.

BASTING: Hier stellt sich mir die Frage, wie dieses Wechselspiel von individueller Biografie und der «Sorge um alles», wie Sie das nennen, also im Grunde die Frage nach der Verantwortung des Künstlers, zu verstehen ist.

STALDER: Es gibt einen Begriff, den ich deutsch nicht so weiträumig fassen kann, wie er mir französisch scheint: *être concerné*. Er schliesst das Eigene und das Andere, das Individuelle wie das Gesellschaftliche mit ein. Was ich mit diesem Begriff verbinde, ist ein wichtiger Bote zwischen Biografie und Gesellschaft, und zwar in beide Richtungen. Der Welt als Ganzem ist ja nicht zu entkommen; künstlerische Haltung liegt in der Wahl aus dem «Alles» und auch darin, ob aus dieser Wahl etwas entsteht, das für die Betrachtung relevant wird. Die Produktionsprozesse muss ich für jede Arbeit neu beschreiben; was sich bei all diesen Vorgängen gleich bleibt, ist die Dynamik: machen – benennen – ändern – wiederbenennen – akzeptieren oder endgültig verwerfen – wieder machen. Heute ist kein Zentrum mehr da, die Arbeit eher eine expandierende Peripherie, die Haltung vielgestaltiger, aber auch fragiler.

BASTING: Und wie verläuft das Wechselspiel von Machen und Benennen genauer?

STALDER: Ich versuche es an *Blinde Drehung* zu zeigen. 1998 schickte mir Daniel Hänni aus Oberhofen einen Kreisel – ein bauchiges Blechgerät, das mit einer Schraube, die seine Achse bildet, in Drehung versetzt werden kann – mit der Bitte, den Kreisel für seine Sammlung von Künstlerkreiseln zu bemalen. Die Aufgabe reizte mich gar nicht, aber das Objekt. Zuerst habe ich es auch bloss als Spielzeug verwendet und beobachtet. Als nächstes habe ich den Kreisel auf ein Blatt Papier gelegt und seinen Umriss mit einem Bleistift nachgezeichnet und so einen Seitenriss des Gegenstands erhalten, den ich dann wie einen Schatten grau ausgemalt habe. Die Sache blieb liegen. Später habe ich den Seitenriss wiederholt, jetzt allerdings auf einem Karton, und habe den Schatten dann ausgeschnitten. Diese Schablone habe ich verwendet, um auf grossen Papieren eine Art multiple Schattengebilde zu konstruieren. Bei der Betrachtung dieser Zeichnungen habe ich schnell gemerkt, dass die Anordnung zu beliebig war, um interessant zu werden. Ich habe die Schablone solange um einen stabilen Mittelpunkt angeordnet, bis eine Art Scheibe entstanden ist. Diese Scheibenform habe ich später mit Ölfarbe auf eine quadratische Holztafel gemalt. Den Mittelpunkt hab ich aufgebohrt und die Tafel so auf der Wand befestigt, dass sie sich ums Zentrum drehen liess. Das ergab zwar ein schönes neues Bild, aber die Technik war zu prekär, als dass sich dieses Bild als neuer Kreisel hätte behaupten können. Ich habe dann das Bild unscharf fotografiert, und die *Blinde Drehung* nach Oberhofen geschickt.

BASTING: Sie gehören zu den Künstlern, die ausgesprochen reflektiert agieren. Spielt da eine Spontaneität des Entwerfens, des «Hinwerfens», und sei es auch nur, um erst einmal einen Anfangskern zu haben, noch eine Rolle?

STALDER: Die Spontaneität wird sowohl beargwöhnt wie bewundert, oft von denselben Leuten gleichzeitig. Es gibt verschiedene Wissenschaften, die das zu ergründen und damit wohl auch etwas zu entzaubern versuchen, und ein ängstliches Verteidigen dieses «Unergründlichen» als einem Terrain, das nicht beschreib- und verhandelbar ist. Ich kenne keine Menschen, die nicht froh wären, dass sie Intuitionen, Eingebungen, Ideen, Vorstellungen und noch ungeordnete Gedanken haben. Die Kreiselgeschichte deutet es an, es gibt diese spontanen Momente der Eingebung durchaus, die führen bei mir meist zu einem Notat. Diese Notate sind les- und betrachtbar. Was vorhanden ist, kann benannt werden, und wird damit zum Potential, das

verändert, in mediale Transformierungsprozesse überführt werden kann. Was ich mir wünsche, sind Bilder, nicht Prozesse um ihrer selbst Willen. Im medialen Transfer liegt mein Interesse.

Für das, was vorher ist, bin ich dankbar, aber es ist nicht Thema meiner Bildanstrengungen. Offen gestanden graut es mir auch vor der Instrumentalisierung möglicher Erkenntnisse aus diesem Bereich. Kunst hat sich pädagogisierenden Gleichschaltungsforderungen in aller Deutlichkeit zu widersetzen.

BASTING: Woran oder womit nährt sich Ihre Reflexion; gibt es etwa Autoren, die für Sie in letzter Zeit besonders wichtig waren?

STALDER: Ganz wichtig sind regelmässige Gespräche mit langjährigen Freunden und dann Lektüre. Ich bin kein systematischer Leser; neben Belletristik und Poesie lese ich alles Theoretische, das auf irgendeine Weise mit Bildern zu tun hat. Im Moment sind es zwei Bücher: *Geschichten vom Kino* von Alexander Kluge, eine Sammlung von vermeintlich disparaten Splintern, die als Ganzes ein dicht geschichtetes Bild ergeben. Das zweite ist *Bilder trotz allem* von Georges Didi-Huberman. Im ersten Teil handelt dieses Buch von vier Fotografien, die von Inhaftierten in Auschwitz gemacht worden sind und den Weg aus dem Lager gefunden haben. Die vier Bilder sind ein Referenzraum des äussersten Extrems. Sie sind eine unhintergehbare Instanz, nicht für die eigene Produktion – ein Vergleich läge jenseits aller Verantwortbarkeit – sondern sie bilden «nur» eine Verpflichtung zur Verantwortung, wenn ich Bilder betrachte, herstelle, benutze und über sie reflektiere. Das erste Buch holt sich seinen Gehalt aus der Streuung, das zweite aus der Tiefenlotung.

BASTING: Ich sehe in Ihrem Werk mehrere Selbst-Kontrollverfahren, mit denen Sie dieser Verantwortung gerecht zu werden versuchen. Eines davon ist die Spiegelung – jene von Bildern, aber auch jene des Betrachters im Bild. In der Spiegelung werden Bildräume konstituiert, aber auch in ihrer Hermetik aufgebrochen – und die Spiegelung bezieht Betrachter-Gegenüber ins Bild mit ein. Würden Sie dieser Interpretation zustimmen?

STALDER: Die Spiegelung ist ein hilfreiches Instrument, genügt alleine aber sicher nicht. Um Bilder zu machen, seien sie nun der Kunst zugeordnet oder nicht, braucht es keine Prüfung, jede und jeder darf sie produzieren. Eine Verpflichtung zur Reflexion ist damit nicht zwingend verbunden. Als Künstler kann ich selbstverständlich nicht so tun, als könnte ich zwischen Verantwortungsrhetorik und einer Verpflichtung zum Nachdenken nicht unterscheiden. Die Schwierigkeit liegt darin, herauszufinden,

wie sich diese Verpflichtung im Bild selbst realisiert. Bilder sprechen selten für sich selbst, sie müssen vermittelt werden. Wenn ich weiss, woher meine Bilder kommen und welchen Arbeitsschritten ich sie unterzogen habe, weiss ich zumindest, was ich zeigen will.

BASTING: Ein weiteres Ihrer Verfahren ist gerade in der jüngsten Arbeit zu sehen, den haikuartig verdichteten, farbenprächtigen Text-Bildern, eine Arbeit mit Begriffsfragmenten, die man als Vorschlag lesen kann, über den Status des Bildes, über die geistigen Besitzverhältnisse am Bild nachzudenken. Es scheint, als ob Verlockung und Verweigerung des Bildes in Ihrem Werk sich hier exemplarisch treffen. Inszenieren Sie den Double-Bind, der Sie als Künstler beschäftigt, für den Betrachter?

STALDER: Es ist ja nicht mein erster Versuch, einen Text Bild werden zu lassen. Dieser Text wurde nie notiert, sondern direkt im Layout geschrieben. Es stand von Anfang an fest, dass diese Sechszweiler Malerei werden sollten. Nach mehreren Versuchen blieb nur die Aquarelltechnik für die Ausführung übrig. *Gelenk & Zwischenton* heisst diese zehnteilige Bildergruppe, die Teil einer umfangreicheren, noch nicht realisierten Arbeit ist. In *Gelenk & Zwischenton* wird ein Thema exponiert, aber noch nicht wirklich angegangen. Ich besitze annähernd alle Fotos, die mein Vater in seiner Freizeit gemacht hat. Das Konvolut ist nicht bearbeitet, sondern steht, in Papiertüten verpackt, eher als Volumen in meinem Arbeitsraum denn als Bilderkosmos. Ich besitze diese Bilder zwar, aber es sind gleichwohl seine Bilder, sie sind sein Blick auf die Welt und nicht meiner. Mir ist das erst deutlich geworden, als die Säcke hier waren, was zum Notat *SEINEBILDER - MEINEBILDER* geführt hat, einem querformatigen A4-Blatt, auf dem mit schwarzer Gouache dieser Schriftzug steht. In meinem Fall haben Bildfindungsprozesse auch immer etwas Projektives. Mir wurde nun klar, dass das nicht zwingend so sein muss. Autorschaft wird dadurch zu etwas Mehrdeutigerem, als es mir bis anhin bewusst war. Ich glaube, der Double-Bind hat hier seine Quelle. Der poetisch reflexive Text, der über acht der zehn neuen Bilder läuft – zwei Bilder sind malerische Varianten –, wirkt eher in den Lücken zwischen den geschriebenen Fragmenten imaginativ. Der Betrachter imaginiert seine eigene virtuelle Textergänzung.

BASTING: Mit anderen Worten: Sie führen eigentlich vor, wie das Bild weder den Text illustriert, noch der Text das Bild erklärt?

STALDER: Der Text wird malerischer Körper, durchsichtig, er wird

betrachtbar, kann über seine Lichtwerte und Materialität befragt werden. Die Sache ist in hohem Masse transparent, weil die malerischen Schritte nachvollziehbar sind, und gleichzeitig höchst opak. Er kann gelesen und auf seinen poetischen Gehalt geprüft werden. Beim Lesen konstruiere auch ich immer neue Imaginationsschleifen. In den Lücken wird eine mögliche Malerei für die Verkörperlichung des Textes vorstellbar und muss in immer neuen Versuchsreihen erprobt werden. Die Klärung aller Details führt schlussendlich dazu, dass ich malen kann, ohne an andere Fragen denken zu müssen. Die gegenseitigen Abhängigkeiten von typografischer und malerischer Form und Inhalt des Textes werden sichtbar, damit aber nicht erklärt. Ich habe versucht, Illustratives und Illusionistisches so weit wie möglich zu vermeiden, um nicht dem Text eine Bildschicht zu unterlegen, sondern um das beschriebene Abhängigkeitsverhältnis wirklich Bild werden zu lassen. Das Spielfeld ist klein, aber die malbaren Spielzüge dann doch überraschend reichhaltig, um der Beliebigkeit ein Bild abzutrotzen, das seine Verbindlichkeit im Sichtbaren enthält.

BASTING: Würden Sie mit einer Bezeichnung Ihrer Arbeit als visueller Erkenntnistheorie etwas anfangen können?

STALDER: In meiner Praxis ziehe ich den Begriff der Erfahrung demjenigen der Erkenntnis vor. Was ich machen will, ist Kunst und die hat keine Zweckbindung. Sie ist ein Stück der Realität mit einer widerständigen Verpflichtung zum Sinn, aber ohne Zwang, sich über andere Teile der Realität zu legitimieren. Mir ist bewusst, dass es die Krise der Legitimation gibt, und die Versuche – auch von Künstlerinnen und Künstlern –, auf die Einforderung eines Nutzens einzugehen. Die ökonomischen Verflechtungen sind allgegenwärtig; die Widersprüche, in die ich mich da verstricken kann, mehr als gewichtig. Die Bilder, nach denen ich suche, sind immer mehr als nur etwas. Ihre Vielheit muss eine Balance finden, die alle ihre Teile in aktive Bedingtheit zueinander bringt. Dass ich das methodisch nicht fassen will, ist eine klare Absage ans Produzieren auf Grund einer erkannten Systematik.

BASTING: Wir haben zu Beginn über das Begehren nach Bildern gesprochen, und es stellt sich, nach allen Reflexionen, eine diskrete Konstante Ihres Schaffens heraus: die Lust am Imaginieren, an einer eigenen Bildwelt. Das hat angesichts heutiger Verhältnisse durchaus etwas diskret Renitentes, versteckt Subversives. Oder geht Ihnen eine solche Interpretation zu weit?

STALDER: ... eine höfliche Renitenz der Öffentlichkeit gegenüber und eine aufsässige Subversion in eigener Sache, dem kann ich zustimmen. Unser Austausch hat vielleicht gezeigt, dass die Frage nach einer möglichen «eigenen Bildwelt» gestellt ist, eine Bildantwort darauf habe ich aber noch nicht. «Der Luxus der Imagination» ist von grösster Dringlichkeit, weniger als Angebot an die Betrachtung, denn als Herausforderung an meine Produktion.

Aus meinem Blickwinkel betrachtet, ist das Gewinnen von Bildern im Raum der Kunst – es können eine Menge anderer Dinge gemacht werden in diesem Raum – nicht Produktgestaltung auf Grund einer bestehenden oder noch zu schaffenden Nachfrage, sowenig wie es Anwendung eines Formenrepertoires im Dienste von Beeindruckungsstrategien sein kann. Je länger je mehr sind es die Momente des Erstaunens, die mich anziehen bei der Produktion. Sie liegen definitiv vor einem Vergnügen, vor der Freude am Machen, lassen offen, wohin sie gehen.

Anselm Stalder

Geboren 1956 in Rheinfelden, lebt in Basel. Schulen in Schönenwerd und Aarau, kurzes Studium der Kunstgeschichte, Ethnologie und Philosophie in Basel; Arbeitsaufenthalte in Rom, Paris, Mailand. Seit 1999 Studienleiter des Studiengangs *Kunst* an der *Hochschule der Künste Bern* HKB, zusammen mit Hans Rudolf Reust.

Ausstellungen

2000-2001: *Keine Deregulierung für die Erfindung des Nebels*, Helmhaus Zürich, Katalog mit ausführlicher Ausstellungs- und Publikationsliste; *As if*, Neue Gesellschaft für bildende Kunst Berlin NGBK. /2003: *Türe offen lassen*, Kunsthalle Basel; *Index 1*, Galerie Friedrich Basel; *Carnet de passage*, Elisabeth Kaufmann, Zürich. /2005: *Sucht & Ordnung*, Galerie Friedrich, Basel. /2006: *Flüchtiger Horizont*, Kunstmuseum Solothurn, mit Martin Blum, Raffaella Chiara, Yves Netzhammer, Gregor Zivic. /2007: *Gelenk & Zwischenton*, Elisabeth Kaufmann, Zürich, mit Klaus Merkel.

Publikationen mit Bildmaterial

Der Bergbau. Text: Dieter Koeplin, Kunstmuseum Basel, 1982. / *Die Verdoppelung der Möglichkeit*, Texte: Jean-Christophe Ammann, Demosthenes Davvetas, Patrick Frey, Kunsthalle Basel, 1988. / *Querschneider; Schmetterling und Klang*, Texte: Toni Stooss, Patrick Frey, Roman Kurzmeier, Anselm Stalder, Kunsthaus Zürich, 1992. / *Keine Deregulierung für die Erfindung des Nebels*, Texte: Marie-Louise Lienhard, Michael Lüthy, Roman Kurzmeier, Huang Qi, Helmhaus Zürich, 2000. / *As if*, Text: Frank Wagner, Leporello, NGBK, Berlin, 2001. / *Türe offen lassen*, Texte: Peter Pakesch, Marie-Louise Lienhard, Dieter Koeplin, Kunsthalle Basel, 2003.

Barbara Basting

Geboren 1963 in Stuttgart, lebt in Zürich. Studium der Romanistik, Germanistik und Philosophie in Konstanz und Paris, Staatsexamen 1988. Ab 1986 journalistisch tätig für *Südkurier*, *FAZ* und *Südwestfunk*, 1989-1999 Redaktorin der Kulturzeitschrift *du*, Zürich; 1999-2001 freie Journalistin mit Schwerpunkten Kunst, neue Medien. Seit 2001 Redaktorin für Kunst im Kulturressort des *Tages-Anzeiger*, Zürich. Seit 2003 Gastdozentin an der FHNW/HGK Basel, Mitarbeit in Juries, Katalogbeiträge (zuletzt: *Daniela Kaiser. Land Logo Löwe*, Ausstellung Kunstmuseum Solothurn 2007). Texte auf www.xcult.org.

Der Eintrag im Biografischen Lexikon der Schweizer Kunst ist von karger Pflichtschuldigkeit: «Maler. Film». Man muss sich schon unter den Kundschaftern des zeitgenössischen Kunstbetriebs umhören, wenn man über Robert Suermondt etwas mehr in Erfahrung bringen will. Am besten aber man besucht den Künstler in Brüssel, wo er seit 1993 lebt. Wohnung und Atelier liegen nicht weit vom Bahnhof entfernt, aber doch so weit, dass genügend Zeit bleibt, um sich gleich auf den ersten Metern erzählen zu lassen, was ihn an der Stadt, die er gewählt hat, so sehr fasziniert. Faszinierend dann die Begegnung mit einem jungen Werk, das die urbanen Motive begierig integriert und sich in phantasievollen Bildprozessen aneignet. Dabei greifen die verschiedenen Medien ineinander: Malerei, Film, Computer, Zeitungen, Magazine. Wie viele Künstler seiner Generation interessiert sich Robert Suermondt für die tief gestaffelten Schichten der Wahrnehmung, bei der die fragmentierten Bildeindrücke zu fluktuierenden Bildern verschmelzen.

MÜLLER: Wie lange leben Sie schon in Brüssel? Was war der Grund, die Schweiz zu verlassen und hier zu arbeiten?

SUERMONDT: Ich lebe seit 1993 hier. Zuvor war ich drei Jahre in Amsterdam, wo ich den Nachdiplomkurs der Rijksakademie besucht habe, wodurch sich ein erstes Kontaktnetz zu diesem Teil Europas bildete. Nach der Zeit in Amsterdam bin ich durch verschiedene glückliche Umstände nach Brüssel gekommen. Ich hatte Kontakte zu einer Galerie in Belgien und vier Monate später schon eine Ausstellung. Und danach bin ich geblieben. Die Mieten sind für eine Stadt dieser Grösse nicht übertrieben teuer, und ich hatte das Glück, Ateliers zu finden, in denen ich mich wohl fühlte. Brüssel liegt günstig, in der Nähe vieler anderer grosser Städte, ohne selber ein wirkliches Zentrum zu sein, es ist eher etwas dazwischen. Zwischen Norden und Süden, Germanisch und Romanisch, und die Belgier selber sind Flamen und Wallonen. Daraus resultiert ein sehr stimulierendes Gefühl von Instabilität.

MÜLLER: Und wenn Sie Brüssel mit Genf vergleichen?

SUERMONDT: Genf hat viele Qualitäten, aber die starken Widersprüche, die ein städtisches Zentrum auszeichnen, scheinen mir in dieser Stadt mit den immer noch sehr ausgeprägt protestantischen Zügen doch zu fehlen. Zusammen mit Zürich ist Genf aber doch eine Schweizer Stadt mit kosmopolitischer Atmosphäre, und ich denke dabei nicht in erster Linie an den Sitz der Institutionen. Rund um Genf ist Frankreich, und ich schätze diese Randlage. Ausserdem hat die Stadt etwas von der Riviera, zumindest im Sommer. Brüssel war hundert Jahren lang spanisch, es ist eine hybride Stadt, man spürt einen Unterschied im Lebensgefühl im Vergleich zu einer Stadt wie Rotterdam, das nur anderthalb Stunden entfernt liegt.

MÜLLER: Aber wäre es dann nicht nahe liegend, in die ganz grossen

Zentren des Kunstgeschehens zu ziehen, nach London, Berlin oder New York?

SUERMONDT: Ich höre ab und zu, Berlin sei eine angenehme Stadt für Künstler. Aber schliesslich ist es mir nicht so wichtig, da zu leben, wo alles Trend ist und wo die grossen Schlagzeilen gemacht werden. Das stösst mich eigentlich eher ab und erschreckt mich, als dass es mich anzieht. Ich glaube, gerade dass Brüssel ausserhalb der Zentren liegt, macht seine Qualität aus, zumindest für gewisse Künstler. Hier ist die für die künstlerische Arbeit meiner Meinung nach essenzielle Langsamkeit gesichert.

MÜLLER: Man könnte die Entscheidung, in Brüssel zu leben und zu arbeiten, ja auch als politische Entscheidung verstehen, nachdem die Schweiz beschlossen hat, zu diesem Europa doch eine gewisse Distanz zu wahren.

SUERMONDT: Das war für mich nicht ausschlaggebend. Ich bin übrigens bereits lange vor den ersten entsprechenden Abstimmungen weggegangen. Und ich bin ohnehin als Ausländer in der Schweiz aufgewachsen. Meine Mutter stammt aus Slowenien und mein Vater ist Holländer, folglich entspreche ich überhaupt nicht dem Bild des tief verwurzelten Schweizers. Es fällt mir auch schwer zu sagen, wo eigentlich mein Platz ist im Sinn einer Abstammung oder gar einer Bestimmung. Ich kann nicht sagen: «Ich bin aus Brüssel», «ich komme von hier», «ich stamme aus diesem Land», und das passt eigentlich sehr gut zum Charakter dieser Stadt.

MÜLLER: Haben Sie enge Kontakte zu den jungen Künstlern in Brüssel?

SUERMONDT: Nicht nur zu den jungen! Zuerst traf ich die Freunde aus der Schweiz wieder, Marie José Burki, Mitja Tusek und Bernard Voïta, die sich nach unserer Zeit im *Atelier Medias Mixtes* der ESAV in Brüssel niedergelassen hatten. Dann sind auch Kollegen der Rijksakademie nach Belgien gekommen. Über mir wohnt jetzt die Künstlerin Manon de Boer, die ich in Amsterdam kennen gelernt habe. Darüber hinaus ergaben sich allmählich weitere Kontakte. Eine Zeit lang sind viele französische Künstler nach Brüssel gekommen. Einige von ihnen sind zu guten Freunden geworden, sie sind aber auch spannende Künstler. Was die Malerei betrifft, kann ich da Xavier Noiret-Thomé nennen, der im Austausch über unsere Arbeit für mich sehr wichtig ist. Kürzlich lernte ich durch Jean Baptiste Bernadet, einen anderen französischen Maler, die Tänzer der Compagnie Caterina Sagna kennen, deren Arbeit man im Bereich des Tanztheaters ansiedeln

kann. Sie hinterfragen insbesondere die Machtbeziehung zwischen Choreograph und Tänzern, die Idee des «bearbeiteten», konditionierten Körpers, aber auch die projektiven Identifikationen der Zuschauer mit den Tanzenden; Identifikationen, die sich durch ihre permanente Neuformulierung gewissermassen in einem Zustand dauernder Krise befinden. Ihnen zuzusehen ist ein ausserordentliches Vergnügen. Der Blick wird auf die Details fokussiert, auf das, was er erfassen will und auch auf das, was sich entzieht. Das ist etwas, was ich mir auch für meine eigene Arbeit vorstelle. Ich will damit sagen, dass ich in dieser Stadt immer das Potenzial der Durchlässigkeit künstlerischer Gestaltungsbereiche gefühlt habe, was übrigens zu bemerkenswerten Zusammenarbeiten geführt hat.

MÜLLER: Es fällt auf, dass Sie mit den verschiedensten Medien arbeiten, mit Video, Film, Malerei, Zeichnung, Computer, wobei nie so ganz durchsichtig ist, warum Sie dieses oder jenes Medium verwenden.

SUERMONDY: Das stimmt, ich gehe leicht vom einen zum andern über. Das ist etwas, das ich immer gemacht habe. Ich kann mir vorstellen, dass mein Blick bildhaft ist, wenn ich eine Stadt oder Bilder filme, und wenn ich male, denke ich gerne an die Idee der Filmmontage. Kürzlich habe ich Gespräche mit Jean-Luc Godard gelesen und seltsamerweise scheint er nicht mehr an die Montage in der Malerei zu glauben, ausser wenn er Eisenstein zitiert, der in Bezug auf El Greco «von Montagen über Toledo» spricht. Ja, ich liebe die Beeinflussung, die Ansteckung eines Mediums durch ein anderes. Es fasziniert mich, die Reproduktion eines Gemäldes in Schwarz-Weiss zu entdecken. Ich habe einige Zeit gebraucht, bis ich diese Verschiebungen als wesentlichen Antrieb für meine Arbeit akzeptiert habe. Wenn ich eine Ausstellung mache, bestimmt das Zusammenwirken dieser verschiedenen Medien den Raum immer auf eine spezielle Art, die ich gerne artikuliere; es ist wie eine Art spazieren zu gehen und dabei von Moment zu Moment eine neue Richtung einzuschlagen.

MÜLLER: Wie würden Sie diese Art Identifikationseffekt definieren, der die verschiedenen Werke zu einem Gesamten vereint?

SUERMONDY: Da gibt es diese Konstante, die eine ganz besondere Qualität in der Beziehung zum Bild wiederzugeben versucht. Wenn das Bild seine Kraft daraus bezieht, dass es sich als geschlossenes Ganzes darstellt, in dem Sinne, dass es sich selbst genügt, dann möchte ich ihm die Differenz begeben, die Idee

des Limitierten. Indem man ein Bild von einem Träger auf einen andern überführt, stellt man einen Verlust fest, aber dieser Verlust bringt auch einen Abstand mit sich, insofern er etwas anderes zu sehen erlaubt. Wenn man ein Bild betrachtet, meint man auf den ersten Blick sofort zu erkennen, was man vor Augen hat, also beispielsweise das Gedränge an einer Pressekonferenz. Versucht man dann, dies durch die Betrachtung der Details zu bestätigen, entzieht sich aber das Bild. Der Identitätsfaktor wäre hier also eher ein Negativkennzeichen, ein «Weniger» als ausbalanciertes Gegengewicht zum «immer Etwas» des Bildes.

MÜLLER: Würden Sie dem zustimmen, dass jedes Medium in Ihrer Arbeit ein anderes Stück der sozialen Realität widerspiegelt?

SUERMONDT: Vielleicht ist das so, insofern diese Medien immer eine Sichtbarkeit implizieren, die sich auf einem oder mehreren Trägern realisiert, und insofern diese Träger in der Regel aus dem Alltag bekannt sind und sofort mit ihm assoziiert werden. Von diesen Fixierungen ausgehend kann man wieder Verfremdungen einführen, Verschiebungen.

Also meine primäre Bildquelle ist die Zeitung. Ich gehe an den Kiosk und kaufe Zeitungen, die ich nach Kriterien der Druckqualität und der Typologie der Aufnahmen auswähle. Sie sind der Spiegel einer gewissen gesellschaftlichen Realität und gleichzeitig deren Interpretation. In der Auswahl der ausgeschnittenen Bilder, die ich so anlege, dass sie sich jeder Thematik entzieht, habe ich im Nachhinein, eigentlich erst Jahre später, sozusagen einen gemeinsamen Nenner erkannt, der darin besteht, dass diese Bilder von Menschen unter sich sichtlich Szenen zeigen, in der Archetypen der Herrschaft erkennbar werden. Aber ich frage mich, ob das nicht mit allen Bildern aller Zeitungen der Fall ist, in dem Sinn, dass sie immer exemplarisch sind. Oder vielleicht handelt es sich um eine persönliche Art, sie als solche zu interpretieren. In dieser Optik könnte man die Geste, Bilder endlos zu übertragen, als einen Versuch verstehen, diese Kraft umzukehren.

MÜLLER: Das, was man Inspiration nennt, geschieht also bei Ihnen stets als bildnerische Reaktion auf bestehende Bilder?

SUERMONDT: Sofern man unter bildnerischer Reaktion, oder Reflex, einen Versuch versteht, sich von einem Kleben am Bild loszulösen, also dazu überzugehen, es «schief anzusehen», wie Antonin Artaud sagt.

MÜLLER: Wenn Sie irgendwo auf eine kleine Abbildung gestossen sind, von der Sie irgendwie festgehalten werden, wie weit ist es

dann noch bis zu ihrem Bild? Ist Ihnen Ihr Bild sofort klar?
Müssen Sie es malen?

SUERMONDT: Sie zu malen kann auch nur eine Etappe sein, und natürlich muss ich diese Etappe mit den Galeristen in Betracht ziehen. Das ist auch eine Art, eine gewisse Zeit mit den Bildern in Kontakt zu sein, langsam das zu organisieren, was ich als eine Art «migratorische List» bezeichnen würde. Meine erste Geste, wenn ich die Zeitung durchblättere und ein Bild finde, oder den Teil eines Bildes, ist, dass ich es mit vier Cutterschnitten herauslöse und auf ein weisses Blatt klebe. Die Auswahlkriterien sind allerdings hier schon vielfältig: Ein Bildfragment kann als Fotogramm für einen Film dienen und gleichzeitig könnte ich daraus auch ein Gemälde machen. Dieser Filterungsprozess, der mit dem Sammeln beginnt, führt rasch zu Verhandlungen und Kompromissen.

MÜLLER: Es kann also sein, dass Sie die Vorlage auch wieder verwerfen?

SUERMONDT: Nein, eher wird es in einen weniger aktiven Bereich meiner Klassierungen verschoben. Und wenn ich von einem Bild erhoffe, dass ich das, was sein Wendepunkt sein könnte, erkennen oder zumindest errahnen kann, hefte ich es an einen Türrahmen oder an eine weit entfernte Wand, um möglicherweise in der zufälligen Begegnung mit ihm etwas Überraschendes zu provozieren. Wenn das nicht passiert, ersetze ich es durch ein anderes. Es hat an meinen Wänden immer einige Bilder, die diesen Weg nehmen.

MÜLLER: Bei den Vorlagen fällt auf, dass die meisten schwarz-weiss sind.

SUERMONDT: Richtig, es ist wichtig, dass diese Bilder schwarz-weiss sind, gerade das ermöglicht diese Ambivalenz in der Interpretation des Sichtbaren. Worum es geht – und das läuft auch über die Art, Bilder in einen neuen Rahmen zu setzen – ist das Freistellen der zu identifizierenden Dinge in Bezug auf das, was sie umgibt. Diese Qualität will ich auch in der Malerei mit der Farbe aufnehmen. Man ist dann überrascht darüber, was einen die Konstruktion der Konturen und der Figuren sehen lässt, die so Vieles an imaginärer Projektion mit sich bringt und an Zeichenhaftigkeit, die man ihr zuschreibt, so dass das Auftauchen der Figuren meiner Meinung nach mit einer gewissen Verweigerung einhergehen kann.

MÜLLER: Kann es sein, dass ein Bild auch einmal aus einer literarischen Vorlage entsteht?

SUERMONDT: Ich könnte da an den *Lenz* von Georg Büchner denken und sein faszinierendes «...nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte». Oder auch an ein anderes Buch: *Morels Erfindung* von Bioy Casares, einem Freund von Borges, der eine Maschine beschreibt, die Menschen in Bilder verwandeln kann. Darin ist auch die Rede von einer schönen, unberührbaren Zigeunerin, mit der sich der Erzähler in der Maschine trifft. Mir ist es immer so vorgekommen, als habe Casares diese Erzählung geschrieben, während er die Seiten eines Frauenmagazins aus den vierziger Jahren las. Es ist nun aber schwierig, direkte Wirkungen dieser Lektüre auszumachen.

MÜLLER: Wie affektiv sind Sie an ihren Bildern beteiligt? Man möchte ja der kleinen Donald-Duck-Figur, die dann ganze zeichnerische Prozesse auslöst, nicht unbedingt unterstellen, dass sie Sie stark emotional berührt.

SUERMONDT: Nein, tatsächlich, Donald Duck und seine Freunde sind mir eher gleichgültig. Mir hat das Bild, von dem Sie sprechen, vor allem deshalb gefallen, weil es sich vergrößert und auf Zeitungspapier gedruckt auf einer Seite der *la Repubblica* aus dem Jahr 2003 befand. Übrigens ist die Ente nicht mehr ganz sich selber, denn sie ist hier in der Nachtversion des Superhelden zu sehen, Fantomialde auf Französisch, Paperinik auf Italienisch, und sie spielt auf ihren aktuellen Namensvetter Donald Rumsfeld und seine Alibis für den Irak-Krieg an. Als ich diese vergrößerte Zeichnung anschaute, wurde ich auf die Definition der Zwischenräume durch den Strich aufmerksam, auf die Ökonomie und die extreme Effizienz, was die Geschwindigkeit und die Lesbarkeit anbelangt. Ich habe diese Schrift übernommen für eine Reihe von Tuschzeichnungen im Format 40 cm auf 40 cm, indem ich das Blatt wendete, sobald die Seite voll war. 2004 habe ich eine Serie dieser Zeichnungen entlang einer Mauer aufgehängt, eine neben die andere, und es entstand der Eindruck, man stehe vor einer Vielzahl gestikulierender Figuren, die sich auflösten, sobald der Blick sich auf eine von ihnen fixierte. Man stiess dann auf eine Art plattes Gestikulieren.

MÜLLER: Und wenn man den Bilderfries wie eine Illustration zur Sprechblase verstehen würde, in der Donald fragt: «Dove sono i cattivi» – «Wo sind die Bösen»?

SUERMONDT: Ja, Donald alias Fantomialde alias Rumsfeld fragt, wo die Bösen seien, es geht also darum, sie zu bezeichnen, indem man sie von den anderen trennt. Das ist auch eine Bewegung der

Fokussierung, ein «Hineinzoomen». Der Satz ist somit ein Leseindiz und der allgemeine Titel des Ganzen. Trotzdem habe ich die in der *la Repubblica* erschienene Zeichnung nie neben den Tuschbildern gezeigt. Kürzlich habe ich die Zeichnungen auf Videoformat übertragen. Ihre Abfolge läuft im Überblendungsmodus, was den Wunsch noch intensiviert, die rasch vorbeiziehenden Figuren zu erfassen.

MÜLLER: Meist sind Ihre Vorlagen ganz klein, und meist werden aus ihnen sehr grosse Bilder. Was meint diese Vergrösserung?

SUERMONDT: Meine Vorlagen sind, was sie sind, Bilder oder aus Tageszeitungen entnommene Bildausschnitte. Wenn ich ein solches Fragment auf eine Leinwand projiziere und ich mich dann nähere, um das Bild mit dem Stift zu übertragen, ist alles unscharf, und die «klare Linie» des Stifts produziert unweigerlich Verzerrungen. Ausserdem enthält das Druckbild oft undefinierte Bereiche, die man sieht und für gewöhnlich nicht berücksichtigt. Diese Teile erzeugen überraschende Einsichten, wenn sie erst einmal durch die Malerei als «eher Etwas» und sein Gegenteil interpretiert wurden.

MÜLLER: Andererseits gibt es ja auch Miniaturformate in Ihrem Werk, und wie man hier an Ihrer Wand sehen kann, mischen Sie die Formate gerne.

SUERMONDT: Sie sprechen von den kleinen «Grenzcollagen», die zwei Bildschnitte unterschiedlicher Herkunft so zueinander in Bezug setzen, dass die Kontinuität gewisser Linien auf einen Ursprung zu weisen scheint. Was die Grössenunterschiede anbelangt, liebe ich die Idee, dass man dazu gebracht wird, näher heranzugehen oder im Gegenteil zurückzuweichen, um die Arbeit zu erfassen. So muss man sich immer wieder neu positionieren, wie um den richtigen Sichtwinkel und den richtigen Rahmen zu finden. Das passiert auch vor den grossen Bildern, wo man das Detail absuchen geht, um es dann mit der Gesamtschau abzustimmen. Ich habe wieder an das gedacht, als ich *Underworld* von Don DeLillo gelesen habe, um auf Ihre Frage von vorhin zurückzukommen.

MÜLLER: Die Vielfalt an den Wänden erstreckt sich auch auf die Malstile oder Malweisen. Manche Bilder sind sehr nahe bei ihren Gegenständen, andere haben sich weit von ihnen entfernt und in die Abstraktion vorgewagt.

SUERMONDT: Ich würde nicht von Abstraktion reden. Wenn man das Beispiel der undefinierten Bereiche, das ich vorhin erwähnte, wieder aufnimmt, zielt ihre Umsetzung auf der Leinwand mittels

der aufgetragenen Farbe daraufhin, ebenso ein «eher Etwas» sichtbar zu machen, wie, als übertragenes Äquivalent, ein «eher Nichts». Es liegt mir also etwas an dem Eindruck, gegenüber von «etwas» zu stehen, das in einem photographischen Sinne als «wahr» identifiziert werden kann.

MÜLLER: Wenn man Ihr Werk überblickt, dann lässt sich aber vielleicht doch sagen, dass es eine Entwicklung von der mehr gegenständlichen zur mehr ungegenständlichen Bildsprache gibt.

SUERMONDT: Vielleicht, aber nur insofern man den Begriff «ungegenständlich» nicht im Sinne von «abstrakt» gebraucht. Bei den mit Fotoshop bearbeiteten Bildern habe ich in letzter Zeit damit begonnen, die Gesichter durch andere vorhandene Teile zu ersetzen, so dass beim Lesen dieses eine Element nicht mehr vorhanden ist, auf das sich der Blick sofort fixiert und das ein Erfassen des Bildes in seiner Ganzheit konditioniert. Und dann habe ich in Fortsetzung dieser Logik, das ist überall erkennbar, mit denselben Mitteln schliesslich die Dinge so verfeinert, dass sie nur noch schwer zu benennen sind. Dennoch bleibt ein Schwarz-Weiss-Bild, nahe am Fotografischen, das, einmal in Malerei umgesetzt, den Zugang zur Wahrnehmung eines bewohnten Raums ermöglicht, in den man sich projizieren und auch die Ränder dauernd neu definieren kann, ebenso wie das, was sich darin befindet.

MÜLLER: Kann man sagen, dass Ihre Arbeit immer um die Frage kreist, was ein Bild ist?

SUERMONDT: Vielleicht ist das die grosse Frage. Aber ich denke, man muss daran immer auch die Frage anknüpfen, welche Beziehung wir zu ihm haben. Das ist jedenfalls meine Art zu arbeiten, durch eine Geste, die das Gewöhnliche dieser Beziehung zum Paradoxen hin verschiebt. Um nochmals auf Godard zu sprechen zu kommen: Ich habe kürzlich einen seiner Filme gesehen, *Nouvelle Vague* glaube ich, wo im Laufe einer Diskussion ein Schauspieler die Frage aufwirft, was genau ein Bild sei. Daraufhin antwortet jemand: «Schnee auf Wasser», und Alain Delon, dem diese Frage auch gestellt wird, erwidert: «Stille auf Stille», worauf er ein hübsches Kompliment erhält. Mir gefällt diese Idee, dass es in beiden Antworten um Addition und Subtraktion geht.

Robert Suermondt

Geboren 1961 in Genf. 1983-1988 *École Supérieure d'Arts Visuels* in Genf, Ateliers Chérif und Silvie Defraoui. 1990-1992 *Rijksakademie van Beeldende Kunsten*, Amsterdam. Seit 1990 Ausstellungen u.a. in Galerie Annet Gelink, Amsterdam; Galerie Tanya Rumpf, Haarlem; Galerie Rachel Lehmann, Lausanne; Galerie Rodolphe Janssen, Brüssel; Galerie Fabian und Claude Walter, Basel/Zürich. U.a. Teilnahme an den Ausstellungen *Von Bildern*, Kunsthalle Bern (1986); *I Looked at the Ceiling and I Saw the Sky*, Helmhaus Zürich (1998); Biennale von Lyon 2001.

Hans-Joachim Müller

Geboren 1947, studierte Kunstgeschichte und Philosophie, war in den 1980er Jahren Kunstkritiker im Feuilleton der *Zeit*, zuletzt Feuilletonchef der *Basler Zeitung*. Heute lebt er als freier Autor in Freiburg im Breisgau und in Südtalien.

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, Postfach, 8026 Zürich, als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin Nr. 5, Mai 2008.

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 la Société suisse des beaux-arts, C.P., 8026 Zurich, comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin, n° 5 de mai 2008.

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, C.P., 8026 Zurigo, come supplemento gratuito del Kunst-Bulletin di maggio 2008 (n. 5).

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 2007:

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 2007:

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 2007:

Hans Ulrich Reust
(Präsident/Président/Presidente)
Stefan Banz
Mariapia Borgnini
Peter Hubacher
Simon Lamunière
Jean-Luc Manz
Hinrich Sachs
Nadia Schneider
Sarah Zürcher

Architektur/Architecture/Architettura:
Geneviève Bonnard
Carlos Martinez
Andreas Reuter
Isa Stürm

PreisträgerInnen/Lauréats/Premiati

2001-2007

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

2004

Christine Binswanger/Harry Gugger
Roman Kurzmeyer
Peter Regli
Hannes Rickli

2005

Miriam Cahn
Alexander Fickert & Katharina Knapkiewicz
Johannes Gachnang
Gianni Motti
Václav Požárek
Michel Ritter

2006

Dario Gamboni
Markus Raetz
Catherine Schelbert
Robert Suermondt
Rolf Winnewisser
Peter Zumthor

2007

Véronique Bacchetta
Kurt W. Forster
Peter Roesch
Anselm Stalder