

0

2

INTERVIEWS

IAN ANÜLL
HANNES BRUNNER
RENÉE LEVI
RELAX
MARIE-JOSÉ BURKI

Ian Anüll macht Installationen, Collagen, Wand- und Tafelmalereien, Fotografien, Aquarelle, Bücher, Schallplatten, Videos und Objekte. Seine Werke - oder Produkte, wie er sagen würde – greifen immer auf Vorhandenes zurück, seien es nun alltägliche Fundstücke, alltägliche Situationen oder z.B. Dollarnoten. Er selbst versucht möglichst wenig einzugreifen, zumindest aber soll der Betrachter seinen Eingriff kaum wahrnehmen. Dennoch oder gerade deswegen leben seine Arbeiten von einer gewissen Doppeldeutigkeit und machen, oft mit hintersinnigem Witz, auf die Paradoxien des Kunstbetriebs, des Marktes, ja der Welt aufmerksam.

Berlin-Friedrichshain, Gryphiusstrasse 9. Ian Anüll steht lachend im dunklen Treppenhaus. Als ich näher komme, sehe ich auf einem seiner weissen Schneidezähne das schwarze ® blitzen.

MJ_____ Was hat das Trademark auf deinem Zahn für dich für eine Bedeutung? Ist das ein Kunstwerk?

IA_____ Ist das ein Kunstwerk? Es geht darum, dieses Trademark ad absurdum zu führen. Das ist eigentlich ein falscher Zahn, der aber wie ein echter ausschaut. Die Frage ist hier, ist es ein Fake oder ist es kein Fake. Dahinter steht die gleiche Idee, wie bei meiner Arbeit *Kopie*. Da habe ich das Wort *Kopie* auf einen Pappteller gemalt und davon eine Serigraphie gemacht. Ich hatte also am Ende eine ganze Reihe identisch aussehender Teller, aber das gemalte Original habe ich eingerahmt. So gibt es zwar eine Original-Kopie, aber auch das Original ist eben eine Kopie, und man kann das eigentlich nicht sehen.

MJ_____ Gerade im Vergleich damit ist doch dieser Zahn ein echtes, ein richtiges Produkt und eben keine Kopie.

IA_____ Ja, das ist schon ein richtiges Produkt – ein Original eigentlich. Entweder



Ian Anüll, TRADEMARK (ZAHN), 2004
Fotografie auf Leinwand, 80 x 122 cm

© Ian Anüll

sieht man das sofort, oder man hält dieses Trademark auf dem Zahn einfach für einen Schönheitsfehler. Ausserdem persifliere ich damit diese Mode, Brillanten auf den Zähnen zu tragen. Mit dem Trademark möchte ich die Aufmerksamkeit auf grössere Fragen richten, etwa nach der Originalität und Wichtigkeit. Ist es aufgeklebt, oder wie ist das gemacht? Nur Spezialisten können sich das vorstellen, dass das mit 1200° C auf Keramik gebrannt werden muss. Solche technischen Sachen und die Zusammenarbeit mit Spezialisten – in diesem Falle mit einem Zahntechniker – interessieren mich. Ich arbeite hier mit einer Technik, mit der ich selber eigentlich gar nicht arbeiten kann.

MJ_____ Du spielst ja öfter damit, dass man das ® auch umdrehen kann und es dann zum kyrillischen Buchstaben Я wird.

IA_____ Das Я ist wie der Spiegel oder wie der Abguss des ®. Es ist gar nicht mal gekehrt, es ist das Gleiche, wenn man es anders anguckt.

MJ_____ Auf Russisch bedeutet Я ich; und wenn du dich morgens im Spiegel anguckst, siehst du das ® als Я. Dann siehst du gewissermassen: Das bin ich.

IA_____ Ja (lacht). Wahnsinn! Das ist etwas, was mich sehr fasziniert. Auf der einen Seite das Individuelle, dieses Ich, und auf der anderen Seite die Gesellschaft – die Gesellschaft unter kapitalistischem Vorzeichen. Mich interessiert der Arbeiter oder die Sache und nicht so das Kapital oder Grosskapital, obwohl dieses Kapital in allen Gesellschaften eine Rolle spielt, auch in der kommunistischen. Auch dort besitzt schlussendlich eine kleine Schicht von Leuten alles – die Nomenklatura. Das ist eben etwas, was sich in der Geschichte immer wieder wiederholt, ganz gleich was für ein System das auch ist.

MJ_____ Deine Kunst hat also eine politische, eine antikapitalistische Dimension?

IA _____ Meine Werke stellen jedenfalls diese kapitalistische Idee immer wieder infrage. Mich interessiert auf eine Art und Weise der kommunistische Gedanke im wahrsten Sinne, aber ich sehe natürlich auch die Illusion des Sozialismus. Ich sehe, dass der Sozialismus – von Menschen gemacht – immer den Hang hatte zu dieser kapitalistischen Idee, weil er sofort wieder dieses Urmenschliche, das dann gleich wieder diese kapitalistischen Züge trug, an sich hatte. Und das ist eben etwas rein Menschliches, dass man diese kapitalistischen Züge praktisch nicht ausschalten kann. Was hier sichtbar wird, ist ein uralter Naturtrieb: Das Stärkere setzt sich durch, und die schwächeren Glieder können sich nicht wehren, haben keine Chance. Nur die, die wirklich über Leichen gehen, setzen sich nachher durch, ja ich würde sogar sagen, überleben. Aber ich beschwöre keinen neuen Kommunismus, ich versuche vielmehr diese Systeme gegeneinander auszuspielen.

MJ _____ Wie siehst du denn die Rolle des Künstlers in dieser Gesellschaft?

IA _____ Der Künstler ist am Schluss jemand, der sich über die grundsätzlichen Fragen des Daseins Gedanken macht. Ich glaube, gute Kunst ist die Auseinandersetzung mit Leben und Tod. Ein grosses Problem ist aber, dass es so wenige Leute gibt, die sich wirklich für die Sache interessieren – ein paar Künstler vielleicht. Aber es gibt so wenige Kunstkritiker, die die Sache sehen und nicht das ganze Trallala darum herum. Es geht mehr und mehr nur darum, Geld zu verdienen. Am Ende sind die Künstler nur noch Handlanger der Macher, d.h. der Kunsthändler, Galerien, Museumsleute, die sich inszenieren und die Leute gebrauchen. Ich möchte, dass der Künstler sich realisiert und gewisse Ideen umsetzt. Ich glaube aber, dass Kunst mehr und mehr nichts mit Künstlern zu tun hat, sondern mehr mit Leuten, die Kapital haben und sich die Künstler herholen. Entscheidend ist am Schluss nicht die künstlerische Umsetzung, sondern aus welchem Stall etwas kommt. Wenn es von dem oder dem Händler kommt, dann geht es in diese oder jene Kanäle, dann ist es gleich in New York und Tokio, und dann

kommt es gleich in die Museen. Das Wichtigste ist dabei ein guter Dealer. Viele, vor allem junge Künstler versuchen heute irgendwie ihre individuelle Nische zu finden und fragen sich bloss, was kann man da heute noch machen? Heute werden viel mehr als früher Kunst-Produkte nach dem gleichen Muster wie Marken-Produkte hergestellt. Sie sollen vor allem schnell erkennbar sein und sich gut verkaufen. Gerade solche Produkte lassen sich durch dieses Fetischdenken leichter verkaufen als andere, die ein bisschen offener und vielleicht auch interessanter sind. Aber durch den Marketing-Effekt kann man immer Leute finden, die dann genau solche Produkte machen. Das ist einfach so stumpfsinnig und langweilig, dass es fast keine Lust mehr macht, sich in so einem Betrieb zu bewegen.

MJ _____ Du sprichst von Individualität, aber diese Marken sind doch gerade nicht individuell im Sinne von persönlich.

IA _____ Nein, nein, das hat nichts mehr mit der Person in dem Sinne zu tun. Ich meine individuell in dem Sinne, dass diese Leute nur noch ihre kleine Idee und ihre kleine Person im Blick haben und sich dann die richtigen Manager suchen, um ihre Idee – bzw. die daraus entstandenen Produkte – zu verkaufen. Das ist ein uralter Mechanismus. Man kann alles verkaufen, man kann auch Luft verkaufen, man braucht bloss den richtigen Manager. Dieser Mechanismus wurde schon zu Beginn der Moderne aufgerollt, indem Duchamp schon vor fast hundert Jahren einfach Luft verkauft hat. Das ist ja alles nichts Neues, aber das läuft heute volle Pulle. Es geht zunächst gar nicht mehr um die Künstler und die Produkte – sondern darum, wer, wo, was ... Es gibt Galerien, Galerienstrassen, ganze Viertel, die en vogue sind. Dort läuft's, da muss man hin!

MJ _____ Aber der Ort und der Händler sind doch nicht alles, es geht doch trotz allem immer noch um Werke und Künstler.

IA _____ Ja klar, am Ende, wenn es dann ans Verkaufen geht, dann schon.



Ian Anüll, JOKE FOR MONEY (SCHALLPLATTE), 2006
Vinyl, Papier, 31 x 31 cm

© Ian Anüll

MJ_____ Aber man kann doch immer noch mit so einer kritischen Haltung erfolgreich sein. Oder meinst du, das geht nicht?

IA_____ Doch natürlich. Das geht alles. Es stellt sich nur die Frage, inwiefern lasse ich mich von solchen Leuten unter Druck setzen? Das ist schwierig zu beantworten: Ich bin ja auch in dem System. Aber ich merke, da ist noch ein gewisser Widerstand da. Man will meine Arbeiten, die sich kritisch mit diesen Marktmechanismen auseinandersetzen, nicht bedingungslos aufnehmen. Natürlich, ich selber biedere mich auch nicht an und gehe in dieser Frage keine Konzessionen ein.

MJ_____ Gibt es denn eine Möglichkeit, die Kunst ohne den Umweg über den Kunstmarkt unters Volk zu bringen und so dem Druck des Systems zu entgehen?

IA_____ Ich strebe schon eine gewisse Volksnähe an, die auf dem Kunstmarkt, schon wegen der Preise, überhaupt nicht gegeben ist. Ich produziere z.B. gerade meine dritte Schallplatte *Joke for Money*. Diese Platte hat keine Rillen, und dennoch verkaufe ich sie zu Preisen, die unter Schallplattensammlern gezahlt werden, und mische mich unter die Schallplattenhändler. Es geht dabei darum, den Produktwert, den Sammlerwert und den Markt zu thematisieren. Ich will aber keineswegs den Kunstmarkt abschaffen. Man kann auf ihn gar nicht verzichten, wenn man als Künstler überleben will. Ich möchte aber diesen Fetischcharakter des Objekts aufzeigen. Man kann schliesslich diese Schallplatte zwar sammeln, aber nicht abspielen.

MJ_____ Nun machst du ja nicht nur Schallplatten, also lass uns an dieser Stelle auf weitere, vielleicht exemplarischere Werke von dir eingehen. Welche Rolle spielt denn dort das Material, beispielsweise in deiner Installation Performance, die du auf der Biennale in Sao Paulo ausgestellt hast?

IA_____ In Sao Paulo habe ich einen Raum mit lauter falschen Türen versehen,

jede ist ein Material, und jedes Material kann man auch sofort wieder einem Künstler zuordnen – oder eben nicht. Welches Material zu welchem Künstler, das spielt dabei gar nicht so eine Rolle. Die Arbeit aus Sao Paulo ist etwas komplizierter, aber ich habe auch andere Materialarbeiten, wo jedes Material die gleiche Grösse hat, beispielsweise 30x30 cm, fünf Materialien nebeneinander – dort hat jedes Material die Möglichkeit, abzustrahlen, man kann seine Energie testen. Ich möchte eigentlich sagen, ein Filz ist ein Filz, eine Leinwand ist eine Leinwand, ein Karton ist ein Karton, ein Gummi ein Gummi, ein Eisen ein Eisen. So führe ich die Sache zurück auf ihre Ausgangssituation, weg von diesem Fetischcharakter, weg von der Kunst. In der westlichen Kunstwelt sind die Materialien so aufgeladen: Filz = Beuys, Eisen = Serra ... Ich will Beuys damit nicht auf den Filz reduzieren. Ich schätze Beuys. Diese Zuschreibung geschieht durch diesen Fetischgedanken des Westens. Dieses Fetischdenken will ich aufbrechen und die Materie auf ihren Ausgangspunkt zurückführen.

MJ_____ Dann hast du im Prinzip das Ziel, dass am Ende gar nichts mehr richtig da ist?

IA_____ Jawohl. Ich möchte, dass man die Materialien einfach mal gegeneinander anguckt und neu bewertet, jedes hat seine Ausstrahlung und seine Energie. Das heisst nicht, dass man damit nicht arbeiten kann, aber man muss diesen Fetischismus überwinden, diese Schubladendenken. Da ist meine Arbeit ein Fingerzeig auf diesen Nullpunkt, weg von dieser Art zu denken. Mir liegt diese Rückkehr zum Nullpunkt sehr am Herzen, diese Kehrung vom Produkt, das ich so in einer ganz anderen Art aufzeige – und am Schluss eigentlich gar nichts da ist. Ich möchte nicht, dass diese Arbeiten nur als Zitat von kunstgeschichtlich besetzten Materialien verstanden werden.

MJ_____ Der gleiche Mechanismus, das Auflösen von Chiffren greift auch bei anderen Werken von dir, z.B. bei Arbeiten, in denen du mit Schrift arbeitest.

IA_____ Ja. Ich denke da an diese 1000 M. Das ist eine wichtige Arbeit. Sie basiert darauf, dass ich diese M-Buchstaben genommen habe – grosse, kleine, aber auch indische. Ich habe sie aus Zeitungsseiten entnommen, aus Markenzeichen usw. Es entstand eine bunte Mischung: klein, gross, national, international, Marken, Nicht-Marken, usw. Wenn man in der Schweiz diese M sieht, denkt man sofort an Migros. Ausserhalb der Schweiz denkt kein Mensch mehr an Migros, da denkt er an irgendetwas anderes. Plötzlich verändert sich die Arbeit völlig, weil das M in einem anderen Kontext steht und viel freier, viel unspezifischer wahrgenommen wird. Und das ist für mich eben was sehr Wichtiges. Dieses national-internationale Gefühl.

MJ_____ Ausserhalb der Schweiz ist das M wieder einfach ein M?

IA_____ Ja, sicher. Ich würde sagen, auch hier versuche ich diese Fixierung, diese Zuschreibung zu knacken und das M auf seinen Nullpunkt zurückzuführen.

MJ_____ Auch andere Buchstaben spielen in deinem Schaffen eine Rolle, etwa K, G und B.

IA_____ (lacht) Ja. Nicht nur K, G und B, sondern auch andere, aber ich weiss, worauf du hinauswillst.

MJ_____ Auf dein KGB-Projekt! Du bist 2005 in Kasan, Giessen und Budweis gewesen, hast in jeder dieser Städte ein Projekt gemacht und schliesslich im Neuen Giessener Kunstverein ein Produkt aus jeder dieser Städte zu einer Edition zusammengestellt und zwar **Чак-чак** (K), Instantbrühe (G) und Budweiser (B). Die Klammer zwischen den drei Produkten bildet der KGB. Aber was hat der KGB denn mit diesen Produkten zu tun?

IA_____ Der hat nichts damit zu tun. Das ist mehr eine Floskel, ein alter Zopf, der ja nicht mehr existiert. Mich interessiert dieser Wandel der Wertigkeit:



Ian Anüll, KGB (EDITION), 2005
Mixed Media, 27 x 20 x 7 cm

© Moritz Jäger

Damals war das Thema KGB etwas höchst Brisantes, und plötzlich ist es ein Witz. Der KGB existiert nicht mehr, man weiss über seine Machenschaften Bescheid, man kennt nur noch die Geschichte.

MJ _____ Aber das ist doch auch ein Spiel mit der Konfrontation der Systeme, wie man sie im Kalten Krieg hatte. Schliesslich kleben auf der einen Seite der Produkte die K-, G-, und B-Labels, während auf der anderen Seite die echten Markenzeichen prangen. So hat man doch auf der einen Seite die Produkte, auf der anderen Seite den KGB.

IA _____ Genau. Auf der einen Seite die Ideologie und auf der anderen Seite die Produkte.

MJ _____ Ach, auf welcher Seite ist denn die Ideologie?

IA _____ Die ist natürlich auch wieder auf beiden Seiten, man kann sie auch wieder auswechseln: Die im Westen hatten ja auch den CIA – das ist die andere Geschichte. Jeder machte seine Ideologie für den Zweck, ob das jetzt die Linke oder die Rechte war.

MJ _____ Für mich würden eher die Produkte für die Ideologie stehen, weniger der KGB, der ja in einem gewissen Widerspruch zur Ideologie steht. Oder verschmelzen für dich die kommunistische Idee, die Sowjetunion und der KGB zu einer Einheit?

IA _____ Der Kommunismus konnte nur so lange funktionieren, solange man ihn mit kapitalistischen Mitteln erhalten hat: mit Geld, mit Unterdrückungsmechanismen und mit Waffen. Ich möchte betonen, dass die Systeme eigentlich gar nicht so verschieden sind. Es gab eben diese Nomenklatura, die Geld und Macht anhäuften, genau wie das bei der Geldaristokratie im Kapitalismus ganz extrem ist.

MJ_____ Könnte in diesem Sinne das Produkt auch für die kommunistische Idee stehen?

IA_____ Ja, absolut. Was bei uns so stark ist, ist ja die Diktatur des Geldes heute. Die Gesichter, die Diktatoren fallen mehr und mehr weg, man versteckt sich nur noch hinter Floskeln, und ganz übertrieben gesagt: Wenn du keinen 20€-Schein mehr hast, kannst du dich eigentlich nicht mehr bewegen, du bist total auf diese Papiere, dieses Geld fixiert. Das führt ja sogar so weit, dass Leute sich verstümmeln, um ihre Invalidenrente zu kassieren. Das läuft auf vollen Touren, das ist schon ganz verrückt. Man müsste sich unter Künstlern und Kunsthistorikern wieder mehr organisieren, denn in diesem Individualtrip kann ja nichts passieren: Jeder guckt nur in seine Nische und sitzt in seinem Räumchen, aber der Druck von aussen durch die Gesellschaft wird immer grösser, die Lebenshaltungskosten werden immer extremer, d.h. die Häuser oder Zellen, wo die Leute wohnen, werden zunehmend zu Gefängnissen. Sie müssen immer mehr arbeiten, um die Wohnungen zu bezahlen. Am Ende hat er gar keine Zeit mehr zu wohnen, vor lauter Arbeiten.

MJ_____ Haben die KGB-Städte noch etwas anderes gemein als eben diese Anfangsbuchstaben?

IA_____ Nein, es war schon mehr dieses Erzwingen von diesem KGB durch eine natürliche Reihenfolge. B und G, dann dieses K. Ich hätte am Anfang nie daran gedacht, aber ich fand das interessant, diesen Zusammenhang herzustellen vom Osten, also Budweis in der ehemaligen Tschechoslowakei, dann in den Westen, in die Militärstadt Giessen, wo die Amerikaner stationiert sind, und dann nach Russland, wo der KGB und alles, was damit zusammenhängt, auch wirklich herkommt. Ich bin jetzt sehr zufrieden, wie sich das ergeben hat, auch mit der Edition im Giessener Kunstverein. Das ist jetzt auch keine so tiefsinnige Sache, das war eigentlich sehr locker mit diesen Produkten, gleichzeitig handelt

es sich aber doch um Basisprodukte dieser Städte. Es sagt was aus über das Leben, über die Leute, über verschiedene Orte, über Ost und West. Ich finde es sehr spannend, am Leben selbst zu sein mit der Kunst, an der Basis – nicht nur im Museum. Und diese Produkte sind wirklich Sachen, die man braucht und gebraucht.

MJ_____ Auffällig ist, dass es sich bei Giessen und Budweis um Provinzstädte handelt. Und auch Kasan ist, an russischen Massstäben gemessen, eine Provinzstadt.

IA_____ Ja, das war Zufall. Ich bin sehr gerne da hingefahren. Mir ist dieser Austausch zwischen den Leuten wichtig. Da kommt etwas ins Laufen. In Budweis habe ich Leute getroffen, insbesondere Künstler, die sehr genau hingeguckt haben, was ich mache, und sehr interessiert waren, viel interessierter, als man das sonst im Westen, in der Schweiz oder in Deutschland, gewohnt ist. In Budweis finden nur ein paar wenige Ausstellungen im Jahr statt, und wenn man sonst Kunst sehen will, muss man gleich nach Prag fahren. Aus diesem Grund gehen diese Leute viel interessierter und offener durch die Ausstellung, und das ist einfach super. Die Giessener Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit Kunstgeschichtsstudenten: Da fand eine Auseinandersetzung statt, da ging etwas hin und her, da wird etwas bewegt irgendwie. Das ist ideal. Insofern waren diese Projekte für mich ein Glücksfall.

MJ_____ Ist diese Provinzialität das Einzige, was diese drei Städte verbindet?

IA_____ Richtig. Sonst haben sie eigentlich nichts gemein.

MJ_____ Gleichzeitig sind diese Buchstaben aber auch Stationen auf deiner Reiseroute. Oder was verbindest du mit *KGB*?

IA_____ Es sind verschiedene Orte, eben Stationen einer Reise von Ost nach West,

von West nach Ost, aber diese Stationen lassen plötzlich diesen Geheimdienst auftauchen. Wie eine ferne Erinnerung, mit der die Städte aber im Prinzip nichts zu tun haben. Es ist eben so, dass gewisse Schlagwörter einfach so auftauchen und plötzlich in diesem Bezug ganz etwas anderes sind, auch ein Logo, das gleich heisst wie ein anderes, aber aus verschiedenen Stationen von Orten, wo ich die Arbeit zeige, plötzlich besteht.

MJ_____ Ist es nun eine Reiseroute oder nicht?

IA_____ Ja, doch. *KGB* war eine Reiseroute, aber jetzt ist es nur noch so ein Wort, das sich über die Jahre so einprägt. Vielleicht hat man in hundert Jahren den sowjetischen Geheimdienst vergessen. Dann heisst es: *KGB* – das war Kasan, Giessen und Budweis. Man hat vielleicht noch die Kataloge und weiss, *KGB* – das war diese Ausstellung. So kann so etwas sehr wichtig werden, etwas, was jeder kennt. Das hängt schliesslich alles nur mit der Verbreitung und dem Marketing zusammen. Was investiert man, um ein Logo oder einen Namen einfach so bekannt zu machen?

MJ_____ Damit ist dein *KGB* ja im Grunde etwas ganz Neues. Du hast etwas Neues geschaffen, was es nur schon gab ...

IA_____ Genau.

MJ_____ Ich will noch mal auf das Reisen hinaus. Das spielt ja in deinem Œuvre eine grosse Rolle.

IA_____ Das Reisen, das Unterwegssein, ja.

MJ_____ *KGB* ist doch auch schon eine Reisearbeit, oder?

IA_____ Es ist eine Reisearbeit, absolut. Und auch wieder eine Reise an den Ursprung, in das Land, in dem der *KGB* entstanden ist. Dass zufällig ein

russischer Ort dazu kam, finde ich sehr interessant. Es geht immer wieder um dieses Zurückführen in die Ausgangssituation. Ich führe die Materialien und die Sachen zurück auf diesen Nullpunkt, wo alles wieder offen liegt. Hier wird so etwas wie ein neues Logo oder eine neue Sache kreiert, die zwar gleich heisst, aber auf einmal in eine ganz andere Richtung zielt.

MJ_____ Deine Werkserie *Stil* greift den Reisegedanken ganz anders auf. Dort geht es nicht um ein Ziel, auch nicht um eine Rückkehr.

IA_____ Natürlich, das ist etwas ganz anderes. In verschiedenen Ländern und Orten stelle ich ein Täfelchen auf, auf das ich in der Landessprache *Stil* geschrieben habe. So erscheint dasselbe Wort immer in einer anderen Sprache. Man versteht das dann nicht mehr, nimmt aber umso mehr die fremde Ästhetik auf. Man sieht plötzlich so ein interessantes Foto. Ich meine, dass durch diesen grenzübergreifenden Ansatz etwas passiert, dass sich da etwas treffen kann.

MJ_____ Im Unterschied zur *KGB*-Edition, wo man eine Folge von Reisesationen vor sich hat, stehen die einzelnen *Stil*-Fotos am Ende für sich; sie sind nicht als Serie ausgestellt.

IA_____ Ja natürlich, das ist eine ganz andere Herangehensweise. Es geht dabei ja nicht eigentlich um eine Reise, sondern vielmehr um Sprach- und Ländergrenzen. Wenn das Wort *Stil* in unterschiedlichen Sprachen das gleiche Wort ist – sowohl in Frankreich als auch in Amerika heisst es *style* – dann verwende ich die Farbe als Code. Die Schrifttafeln haben dann einfach eine andere Farbe.

MJ_____ Warum beziehst du hier die politische Ordnung und damit eben die Ländergrenzen mit ein? Was interessiert dich daran?

IA_____ Ländergrenzen sind ja nicht fest, sondern sie verändern sich hin und



Ian Anüll, KASAN (SERIE STIL), 2005
Fotografie auf Leinwand, 80 x 122 cm

wieder. Man denke nur an die deutsche Wiedervereinigung oder an die Teilung der Tschechoslowakei. Wenn nun plötzlich die Republik Tatarstan ihre Unabhängigkeit erklärt, werden die Stil-Arbeiten aus Kasan mit dem russischen Code zu einer Art historischem Dokument. Dann ist es auch ein Dokument dieser Unbeständigkeit der politischen Ordnung und der Willkür der Grenzziehungen.

MJ_____ Welche Rolle spielt in so einer Arbeit, wie der aus Kasan, eigentlich die fremde Schrift, etwa die kyrillische?

IA_____ Am Anfang steckt für mich hinter der kyrillischen Schrift vor allem dieser Ost-West-Gedanke. Sie tauchte ja vor allem in meinen Produkt-Arbeiten aus den 80er Jahren auf. Aber es ist ja nicht nur die kyrillische Schrift; Jetzt in den Stil-Sachen kommen auch die indischen, arabischen und chinesischen Schriftzeichen vor. Das sind eben die unterschiedlichen Sprachen. Es geht immer um verschiedene Chiffren oder Codes, ganz einfache Zeichen eigentlich, wie Stil oder Produkt, die ich dann über die Landes- oder Sprachgrenzen, von einem Land ins andere transportiere, und dadurch bekommen sie eine andere Form.

MJ_____ Das Stil-Täfelchen für sich genommen wird also jedes Mal ein ganz neues Bild?

IA_____ Ja. Allerdings möchte ich sagen, diese Malerei ist bloss ein Werkzeug, und am Ende zählt nur dieses Souvenirfoto. Es ist auch schon manchmal vorgekommen, dass ich dieses Täfelchen verloren habe, dann existierte es wirklich nur noch auf dieser Fotografie.

MJ_____ In anderen Arbeiten mit Schrift bleibt diese nicht immer isoliert in ihrem Sprachraum. Es macht dir doch auch Spass, diese Systeme durcheinander zu wirbeln?



Ian Anüll, KEINE KUNST, 2005
Wandmalerei, 300 x 1700 cm

© Jörg Wilczek

IA _____ Mich interessiert es, die Systeme untereinander zu mixen oder zu simulieren, wie z.B. bei *Keine Kunst*. Das war eine Wandmalerei, die in Giessen entstanden ist. Da habe ich KEINE vorwärts geschrieben und spiegelverkehrt KUNST darangesetzt, so dass aus den beiden, Rücken an Rücken stehenden Ks ein kyrillisches **Ж** entstand. Plötzlich wird die kyrillische Schrift durch diesen Mittelbuchstaben simuliert, dabei ist es im Prinzip nur eine Spiegelung dieser zwei Wörter. Das ist eigentlich eher ein visuelles Phänomen. Es ist spannend zu sehen, wie man mit diesen Zeichen umgeht und wie aus diesem Mix plötzlich von der Wahrnehmung her neue Sachen entstehen. Mich interessiert es nicht so sehr, rein sprachliche Untersuchungen zu machen, sondern mehr das Visuelle, also wie man diese Zeichen oder diese Zeichenflut wahrnimmt. Wie man etwas plötzlich nicht mehr kapieren kann, weil es einfach spiegelverkehrt ist.

MJ _____ Und gleichzeitig wird die Schrift damit doch auch zum Bild.

IA _____ Ja, das gibt wirklich so ein Schriftbild. Ausserdem ist sehr interessant, dass diese Buchstaben normalerweise eben nur zum Lesen sind, eine rein nützliche Sache. Doch diese Sache kann auch das Bild selber werden. Das fasziniert mich.

MJ _____ Gerade bei deinen Produkt-Arbeiten, besonders bei den kyrillischen Produkt-Arbeiten, kommt aber doch noch eine weitere Dimension ins Spiel, nämlich das Wirtschaftssystem, das dahinter steht oder zumindest mit dieser Schrift und mit der russischen Sprache assoziiert wird.

IA _____ Ja, natürlich. Das entsteht eben durch diesen Sprachraum. Aber was eigentlich interessant ist, im einen wie im anderen Produkt, ist ja eigentlich das, was nicht wichtig ist – eben die Verpackung. Die schmeisst man ja weg. Ich mache sie zum Wichtigsten. Da haben wir wieder diese Kehrung. Eigentlich ist wichtig, was drin ist im Karton – eine Nähmaschine, ein Plattenspieler, ein Fernseher. Ich kehre das um und male dieses

Produkt auf einen Karton, auf dem das nicht schon drauf steht. So wird dieses Produkt dann wirklich zum Inhalt. Ich male das in stundenlanger Arbeit, und zum Schluss sieht es aus, als wäre das nur aufgedruckt. Das ist gar nichts. Diese Kehrung, dass ich praktisch das Äussere, was ja nicht wichtig ist, diese Packung, diese Aufschrift „Produkt“, dass ich das zum Zentralen erhebe, ist der Kern dieser Produkte.

MJ_____ Gleichzeitig regst du damit auch die Gedanken darüber an, welche Rolle das Produkt im Wirtschaftssystem spielt ...

IA_____ ... oder in der Kunst! Ich sage ja bloss, alles was man macht, ist bloss ein Produkt. Sobald du entscheidest, du gehst jetzt in den Markt, wird es Produkt. Liegt der Karton aber draussen, bekommt er Regen ab, und irgendwann wird er von der Erde wieder aufgefressen. Aber sobald ich ihn aufhebe und auf den Markt trage, fängt dieser Mechanismus an vom Produkt.

MJ_____ Auch von Kunst ...

IA_____ Natürlich.

Ian Anüll

Geboren 1948 in Sempach, lebt in Berlin. Einzelausstellungen: Kunsthalle Zürich und Halle Sud, Genf (1990), Kunstmuseum Solothurn (2003). Centre Culturel Suisse, Paris (2006). Vertreter der Schweiz auf der 21. Internationalen Biennale, São Paulo (1991).

Moritz Jäger

Geboren 1980 in Karlsruhe, lebt in Giessen. Er studiert Kunstgeschichte und Mittlere und Neuere Geschichte an der Justus-Liebig-Universität Giessen.

Hannes Brunner ist ein aufmerksamer Einzelgänger. Sein künstlerisches Werk ist seit den 80er Jahren vom Denken und Werken des Materials bestimmt, das als Träger von Form und Erinnerungsspuren gesellschaftliche Kommunikation und das Handeln als Bemächtigung der sozialen Verantwortung schafft. Ob in Rom, New York oder im Norden Deutschlands, in seinen Installationen und Interventionen geht er ironisch mit den Orten seines Lebens und des möglichen Lebens anderer um, zwischen den Orten, ein Übersetzer, ein Bildhauer der Medien. Seine Installationen sind Dialoge und Würfelwürfe der Identitäten.

HA _____ Hannes Brunner, wir führen ein Gespräch anlässlich der Verleihung des Meret-Oppenheimer-Preises 2002 an dich und betrachten die Entwicklung deiner Arbeiten seit den 80er Jahren. Sie trägt von Beginn an, was ich einen Widerstand gegen das Material nennen möchte. Du hast damals – vielleicht auch unter Einfluss von Floris M. Neusüss in Kassel – die Fotografie nicht gegen ihre Möglichkeit, sondern für die Möglichkeit, aber gegen ihre Konvention benutzt.

HB _____ Ja, sicherlich war auf jeden Fall schon damals der Versuch da, die Fotografie nicht nur als technische bildnerische Applikation zu benutzen, sondern aus einem inhaltlichen, persönlichen Zugang heraus, um eine Art subjektive Haltung gegenüber einem Medium zu positionieren, das im Prinzip total entpersonalisiert wird. Und so war es für mich – und vor allem auch in der Gruppe – entscheidend, mit dem fotografischen Material ganz persönlich umzugehen. Wie ein Indianer, der mit dem Tier spricht, das er gerade erlegen will.

HA _____ Warst du auf der Suche nach der Seele?

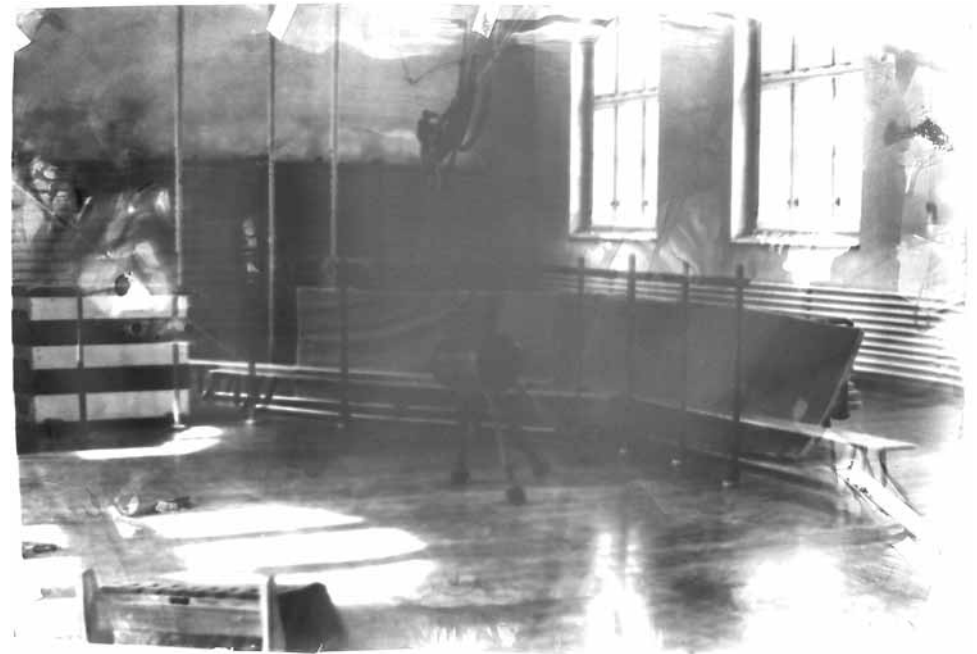
HB _____ (schmunzelnd) Das ist man immer, manchmal verdeckt, manchmal offener. Allerdings hängt es eher von Arbeitsvorgängen ab, zu denen ich einen

inneren Bezug herstelle. – Ich möchte erwähnen, dass ich damals in den 80ern nicht alleine gearbeitet habe, sondern im Kollektiv, und dadurch ergab sich eine gewisse Rollenverteilung. Das war ...

HA _____... das war in der Gruppe ‚Graue Welle‘?

HB _____Ja. Mit Hanno Otten, Köln, und Caroline Dlugos, Berlin und Dortmund. Die Struktur und Organisation, wie wir zusammenarbeiteten, hat sich immer wieder neu definiert und weiterentwickelt, obwohl wir gar nicht mehr als Gruppe aufgetreten sind. Das Entscheidende war das spielerische Suchen anhand des Fotomaterials (sowohl im Hinblick auf die Sujets als auch das benötigte Material zur Entwicklung der analogen grossformatigen Abzüge), um einen Rhythmus zu finden. Und was heisst Rhythmus? Daran hatte ich grosses Interesse. Es ist die Zeit, die man aufwendet, um irgendetwas zu realisieren. Diese Zeit fand ich gerade in der Fotografie unheimlich spannend, weil wir es bei der Entwicklungsarbeit im Labor mit Warten zu tun hatten, vor allem während der Erstellung der grossformatigen Vergrößerungen. Es war ein Warten, Belichtungszeiten bis eineinhalb Stunden, und ein Warten, nochmals ein Warten, bis das belichtete Bild beim Waschen mit dem Entwickler in Erscheinung tritt und abgewaschen wird. Dieses Warten, dieses Zeithaben und Zeiteinteilen, ist in späteren Arbeiten und Projekten immer wichtiger geworden, also beispielsweise mit den Bildern aus der Turnhalle, wo es um das menschlich-physische Experiment geht – mit der Kunst trainieren zu gehen, wie heute im Fitnessclub. Es waren genau die fünfundvierzig Minuten, die ich Zeit hatte – wie während einer Schulstunde –, um mit den Turngeräten Objekte zu installieren und abzufotografieren. Im Prinzip handelte es sich um die Inszenierung einer Zeitreise ...

HA _____Die Fotografie als Medium ist ein Zeitbild, immer ein allegorisches, für die Zeit im Bild, die genommene Zeit und auch für die Zeit, die gegeben sein könnte, für das Abgeschnittensein. Der fotografische Akt, der ein singu-



läerer Akt ist, wurde von dir sowohl in der Aufnahme als auch in der Laborarbeit, dann in der räumlichen Repräsentation, auf Wänden, zur eigenen Aktion, das heisst, es sind mehrere Zeitschnitte vollzogen worden, die sich in der Arbeit und in unterschiedlichen Räumen überlagern. Deine fotografische, später aber auch bildhauerische Arbeit vollzog sich in skandierten Zeitpunkten.

HB _____ Sicherlich. Während der 80er Jahre wurde der eigentliche Ausstellungsraum eher zum Performance-Raum auf Zeit. Also, das Installieren der Fotografien wurde genau so wichtig wie die nachträglich bleibende Installation selbst. Wir haben in den 70er Jahren die Fotos mit Polaroids gemacht, und in den 80ern ist die digitale Fotografie zumindest thematisiert worden. Überlegungen schwebten im Raum, inwieweit es noch sinnvoll sei, innerhalb der Kunst die analoge Fotografie zu betreiben. Damit war für mich die Ausgangslage geschaffen, aus dem zurechtgelegten performativen ‚fotografischen Raum‘ in die Welt der inszenierten Modellinstallationen einzusteigen, das heisst, eine weitere Reduktion vorzunehmen – mit gleichzeitiger Ausdehnung in die Simulation der Objektwelt. Arbeitstechnisch habe ich das benutzte Material reduziert, Entscheidungen zum Material sind getroffen worden nach dem Prinzip ‚von der Hand in den Mund‘ und nicht nach der technisch möglichen Raffiniertheit. Somit kam Pappe und anderes zur Anwendung, also keine festen Materialien mehr, nur transitorische Hüllen, überall gegenwärtig. Es entstanden die allegorischen Welten als flüchtig erscheinende, aber umso mehr sich behauptende Implantate für Museums- und Galerieräume. Der Blick in die Ausstellungsräume war immer entscheidend. Im Prinzip ein Blick der Renaissance, als ob man ins Bild, in die Fotografie, ja bereits in die Reproduktion der eigentlichen Installation hineinschreitet. Alle Ausstellungsinstallationen haben immer etwas mit Perspektive zu tun.

HA _____ Die Perspektive bedingt die Zeitmomente.

HB _____ Die Zeit für die Realisierung von Installationen ist klar beschränkt und organisiert – die Zeit der Ideenfindung, die Zeit der Planung, die Zeit des Aufbaus und, weil es sich meistens um erstmalige Inszenierungen direkt in Galerien und Museen handelte, ebenfalls die Momente einer gewissen Improvisationsfreiheit in den Räumen selbst. Aber sehr selten kam eine pure Spontanität zum Zuge – das war Ende der 80er bis Mitte der 90er Jahre. Ich hatte ein bestimmtes Zeitmass zur Verfügung, meine Kapazität war umschrieben, an einem fremden Ort in einer fremden Stadt – oft unter ziemlichem Druck – ein einstudiertes Szenario zu installieren, anhand eines Bündels Skizzen auf A4-Blättern ...

HA _____ Das heisst also, was damals der Galerieraum war ...

HB _____ Ja.

HA _____ ... ist heute der virtuelle Raum, der Raum des Archivs.

HB _____ Zumindest stelle ich mir eine Steigerung in dieser Richtung vor. Doch bin ich mir nicht mehr so sicher, ob das geht.

HA _____ Es hat etwas damit zu tun. Man kann sich ja vorsichtig daran annähern, aber eine Verbindung ist da. Die Arbeit entsteht im Galerieraum, sie reflektiert das technische und räumliche Dispositiv ...

HB _____ Ja ...

HA _____ ... und der architektonische Raum ...

HB _____ ... genau ...

HA _____ ... ist Bestandteil, der eine eigene Zeit trägt.

HB _____ Hm ...

HA _____ Das heisst, im Augenblick, in dem du Skulpturen aus Pappe, gefaltete oder entfaltete Kartons, dort einfügst, gibt es eine Kollision von Zeiträumen, und diese Kollision nutzt du, für dich perspektivisch, um Zeitbilder entstehen zu lassen, die nicht singulär im Material nisten, sondern sich im Vorhandensein des Kartons in Gestellen, im Raum zeigen.

HB _____ Klar ...

HA _____ Und heute, ich denke an Umzugskartons (Lachen), an Kartonagen, das heisst, an zwei Dinge: Das eine ist der meist ephemere gedachte Schutz, als Behältnis, und das andere ist die Trägereigenschaft, dass die Dinge nicht herausfallen. Diese beiden Elemente bedingen einen Grossteil deiner Arbeit – für die du im Übrigen eine Professur für Bildhauerei erhalten hast – bis, sagen wir mal, Ende der 90er Jahre.

HB _____ Ja, bis zu dem Zeitpunkt, als sich für mich über die Technologie und die Wahrnehmung der Alltäglichkeit von Technologie die Verhältnisse änderten, die Verfügbarkeit von Austausch- und Kommunikationsmöglichkeiten, die auf der Technik basieren. Über die Bewusstheit der Medien, Nachforschungen über die Medien usw. oder über das mediale Denken. Die Anwendung der Technologie, die Erfolgsgeschichte von Silicon Valley, aber auch die Literatur von Science Fiction und Romanen, in billigen Romanen. Das alles hatte einen Einfluss gehabt in den 80er Jahren, als ich in Amerika war. Die Reduktion auf die schnelle Erfindung, (quick discovery – sucking out), um eine noch bessere Computerwelt in unseren Alltag zu werfen. Es war eine persönliche Faszination am Schnelllebigen, ohne mich davon abhängig zu machen, sondern eher, um die zeitgenössischen Möglichkeiten des unmittelbaren Austausches zu simulieren, der eine Euphorisierung von globalen Demokratisierungsprozessen mit sich brachte. Somit versuchte ich, für meine eigene Arbeit den Austausch



miteinzubauen, ohne falsche Seelenhäuschen anzufertigen. Projekte wie *One Life, One-Mile: in Rome* und/oder *Suburban Entity* kamen zustande.

HA _____ Wenn du sagst, „globale Demokratisierungsprozesse“, dann nehme ich an, dass es in Führungsstrichen gesetzt ist. Ich denke beispielsweise an die Satellitenschüsselarbeit. Das heisst, einerseits bedenkst du die Globalisierungsprozesse, die im grossen Teil medientechnologisch induziert sind. Andererseits spielst du mit dem begleitenden Glauben oder, sagen wir mal, der leichtgetragenen Hoffnung, dass damit Demokratisierungsprozesse einhergehen könnten, wie es einst für die Fotografie der Fall hätte gewesen sein können. Nun wissen wir, dass diese Demokratisierungsprozesse Tauschgeschäfte, also ökonomische Prozesse sind und die medientechnologische Globalisierung eine Globalisierung der Kontrolle geworden ist. Deine Arbeit, so versteht man die Satellitenarbeit, die ich wunderbar finde, also ... einfach eine möglichst grosse Zahl an Satellitenschüsseln an den unterschiedlichsten Orten erst zu fotografieren und dann selber zu produzieren und sie dann ausstellen zu können, den reinen Schein der Empfängnis zu vermitteln, aber, wenn man so will, als Kommunikationsmodell, als Kanal einen Sender zu haben, der unsichtbar ist, und einen Empfänger, der immer zu orten ist. Das hat natürlich etwas mit diesen Globalisierungsprozessen zu tun. Korrigiere mich, aber ich hab den Eindruck, dass ein wichtiger Teil deiner Arbeit in der Bildung von Interferenz liegt, die zwischen Sender und Empfänger stattfindet.

HB _____ Absolut. Ziel der Arbeit war es, der Tatsache, dass das Kunstwerk im Prinzip zwischen Betrachter und Werk und nicht im Werk selbst liegt, eine neue Dimension zu geben. Vilém Flusser spricht über Antennen und nennt sie „aufgerissene Mäuler, bereit zum Fressen des Unvorstellbaren“ (und was dann als letztes Resultat dieses Saugens an Unvorstellbarem aus der Kiste, dem Fernseher, herauskommt, sind unbegreifliche Vorstellungen, falsch entzifferte Technobilder. Er schreibt wirklich „Mäuler“, also im Prinzip Rachen, die ‚einsaugen‘. Das faszinierte mich. Diese Schüsseln, dieses visuell sicht-



bare Phänomen, welches zur nicht beachteten Dekoration wird und trotzdem die Atmosphäre im öffentlichen Raum bestimmt. Von der New Yorker Loft aus sah ich neben den Fenstern der chinesischen Nachbarn den Wok hängen, die umgedrehte Antenne. Sie essen draus! In der Zeit, als ich mich damit beschäftigte, hatte ich keine Reise mehr unternommen, ohne die Satellitenschüsseln zu fotografieren, denen ich begegnete. Ich habe damit eine Sammlung von mehr als fünfhundert Bildern zusammengestellt. Und ich versuchte die Bilder in einer Datenbank zu ordnen. Das für mich Entscheidende aber lag im Nachbau der Schüsseln. Damit knüpfte ich wieder bei meinen fotografischen Auseinandersetzungen in den 80er Jahren an: Ein inszeniertes Nachempfinden und materialisiertes Inszenieren, wohl wissend, dass es sinnlos ist, wenn ich als Einzelperson an der Reproduktion der perfekten Schale herumstudiere, im Prinzip wird eher das Unvermögen ausgedrückt oder eben der kleine Missgriff. Darin lag eine Art Selbstironisierung, die sich im Prinzip grauenhaft anfühlte, weil das Objekt der Schüssel gar nicht mehr zu überhöhen war.

Sie als Imitation an Museen aufzuhängen, war eine weitere Ironisierung. Wenn ich also von der Feststellung ausgehe, dass das Kunstwerk zwischen dem Betrachter und dem Werk entsteht, dann hat sich hier eine eigenartige Spannung zwischen Ironisierung und Auflösung aufgebaut.

Erstens: Man betrachtete die Schüsseln nicht als eigenständige, besondere Erscheinung. (Dazu waren sie zu perfekt in ihre Umgebung eingepasst und hätten tatsächlich reale Antennen sein können, welchen man normalerweise keine Beachtung schenkt.) Zweitens: Der Betrachter steht selbst in der Wirklichkeit vor dem Modell ratlos da und weiss nicht zwischen Dekoration und Funktion des Objektes zu unterscheiden ... Es ist im wahrsten Sinn ein verschleiernes und verheimlichendes Objekt, hinter welchem nichts weiter steckt ausser einer ungeheuerlichen Projektionsfläche von Medialität, die nicht wahrnehmbar ist.

HA _____Aber es hat vielleicht auch mit etwas anderem zu tun. Du erwähnst eben das „Ironische“ ...



Hannes Brunner, *ONE LIFE, ONE-MILE: IN ROME*, 1997
Modell mit Lautsprechern im Massstab 1:100 des 1 Kilometer langen
Wohngebäudes *Corviale* in Rom, 6 Videos der Bewohner
Sammlung Bosshard, Rapperswil

HB _____ ... Ja, darin liegt der absurde Versuch, unvermittelt zu bleiben und möglicherweise subversive Richtungen vorzuschlagen.

HA _____ Na gut, Ironie und dann Subversion? Ich wollte auf etwas anderes hinaus. Also, in der Arbeit *Suburban Entity* gibt es sehr intime, sehr diskrete Dimensionen. Und sie tragen auch in grossen Teilen diese Ironie, eine Negativität, die aber nicht dogmatisch gefasst ist, sondern die als Gabe oder als Möglichkeit der Reflexion oder des Entwurfs einer anderen Welt begriffen werden kann. Zumindest bis zu den Archivarbeiten ist dieser ironische Weltentwurf prägend gewesen.

HB _____ Genau. Humor gibt Vorteile; er schafft Lockerung, indem er vorsätzlich Offenheit zum Betrachter aufbaut (er ist ein kommunikatives Element). Und ganz plump (was dann auf die Beschäftigung mit Suburbanismus und Soap Operas bei *Suburban Entity* hinzielt): Der Humor ist Selbstreflexion, ist Ironie, die uns auf uns selbst zurückwirft und somit die Arbeit überhaupt wahrnehmbar macht: Wenn ich lachen kann, versteh ich das eigene gesellschaftliche oder visuelle Modell besser ... Manchmal funktioniert das, manchmal auch nicht, manchmal muss man ja auch ernst sein, um die Dinge zu ordnen. Aber ich wusste, dass es mit dem Nachbau der Satellitenschüsseln schon so krass ist, dass die Ironie nur verschleiert funktioniert. Oft dachte ich auch an die Fernsehbilder und vor allem an die Talkmaster, die allen das Leben im Wohnzimmer zu versüssen versuchen. Manchmal sind die Witze so plump und extrem, und es handelt sich nur noch um puren Sarkasmus. Ich musste mir die Frage „Was ist Ironie?“ anders beantworten. Vor allem: Was ist Ironie, wenn sie nicht mehr nach Wirklichkeiten greifen kann? Dann kommt der Sarkasmus, und was kommt nach dem Sarkasmus (als Steigerung)? – Dann ... der animative Charakter der Objekte lag sicherlich auch in einer inszenierten Selbstironie.

HA _____ *Suburban Entity* ist ja keine spektakuläre Arbeit. Fernsehschirme, Worte und Gesten werden in den Raum gesetzt über eine ganz pragmatisch



Hannes Brunner, RECEIVING-PROJECT 6, Die Ausserirdischen, 2001

Schaumstoff, Durchmesser je 90 cm
Musée jurassien des Arts, Moutier

gedachte Installation. Man kann vielleicht auch sagen, dass deine Arbeiten Erzählstränge haben. Seit der Erfindung der Perspektive arbeiten wir künstlerisch, literarisch und auch gesellschaftlich an den Übertragungen und Modellierungen von Perspektiven: Mit der Fotografie und anderen technischen Medien, vor allem der Entwicklung des Films, wurden immer wieder andere Formen der Erzählung entwickelt, jene des Literarischen. Deine Arbeiten der Verschachtelung, der Pappskulpturen, bedeuten für mich auch die Verschachtelungen von Geschichten, die – selbst die Schüsseln noch – auch Spuren von Geheimnissen verbergen.

HB ____ Ja. Das war vor allem bei *Suburban Entity* der Ansatz: Erzählstränge aufzunehmen und suggestiv zu belassen. Ich versuchte, die Verschachtelung von Geschichten nicht herauszunehmen, sondern die Konfrontation mit medial vorgesetzten Geschichten zu wagen, eben aus Fernsehserien. Diese Geschichten sind irgendwie gegeben und lassen neue entstehen. Es ging mir nicht darum, eine verallgemeinernde Stellungnahme zur Situation der Vorstadtsiedlung zu demonstrieren. Im Prinzip schauen wir über Medien in irgendetwas hinein – auch als Betrachter im Ausstellungsraum. Die agierenden Personen in den Videos von *Suburban Entity* werden selbst zu Trägern einer nicht existierenden Geschichte, indem sie Tatsachen zu ihrer eigentlichen Person weglassen. Das Faszinierende lag für mich in der gesamten medialen Auseinandersetzung, inwiefern wir uns über Vermischungen von Authentizität identifizieren ...

HA ____ ... das setzt sich dann in den Archivarbeiten fort ...

HB ____ ... ja, es ist der Versuch, eigene Erinnerungen an Räume so abzuspeichern, dass eine gewisse Konzentration entsteht, ein Aktionsraum, ohne die Räume zu simulieren und ohne dass sie an die Öffentlichkeit gelangen. Die Archivarbeiten sind im Moment noch eine Geheimniskrämerei. Die Frage, die ich mir stellte, lautete: Wo sind die Grenzen, wenn über digitale Räume alles sofort veräussert werden kann? Wie verhält es sich mit



Hannes Brunner, *SUBURBAN ENTITY*, 2003–2004
Installation: Fünf Modellhäuser – Holz, Plastik, Video-Projektion
Kunstraum Kreuzlingen

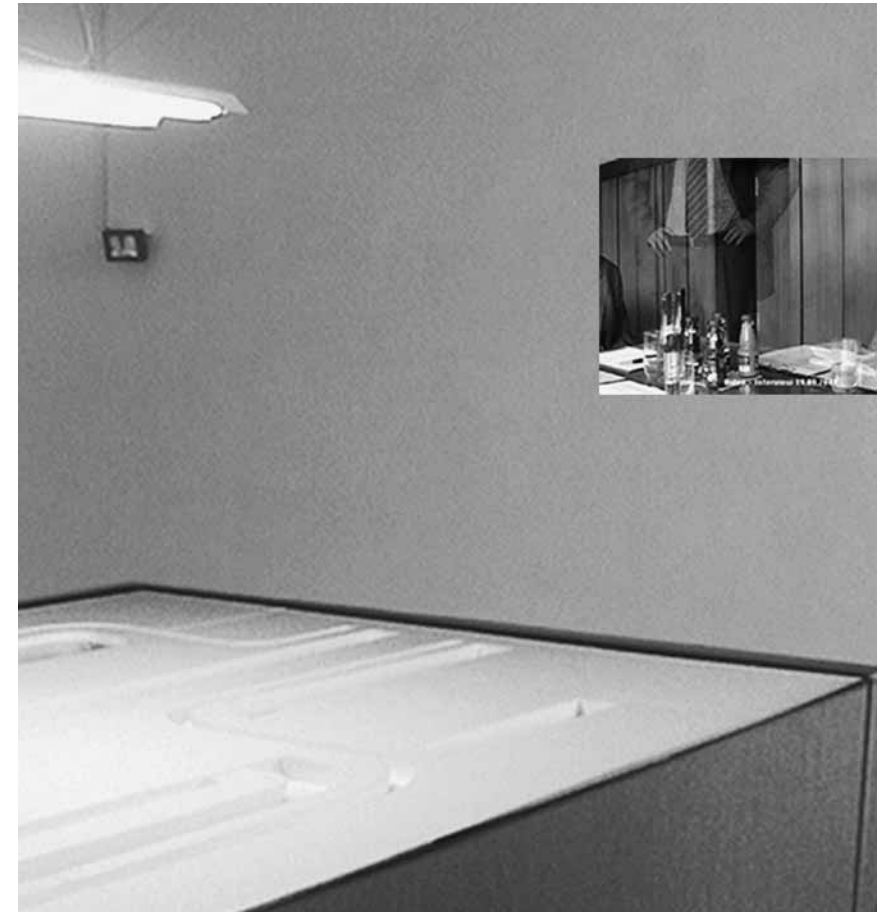
unausgegorenem Material, das Stufen einer Entwicklung beinhaltet und sich in zeitlich und räumlich unabhängigen medialen Prozessen fortsetzt. Wo setze ich die Grenze einer Zurückhaltung. ...

HA _____ Wenn du „Zurückhaltung“ sagst, denke ich an *Das Geschenk des Bürgermeisters* ...

HB _____ *Das Geschenk des Bürgermeisters* war eine Arbeit zum Aufsatz von Marcel Mauss *Über die Gabe*. Mauss beschreibt das ‚Schenken‘. Er analysiert das etwas anders als Huizinga in *Homo ludens*, und ich stelle eine Hypothese auf: Wie wär's, wenn jetzt die Bürgermeister in ihrer politischen Kompetenz das Amt verschenken? – Sie haben ja nichts mehr gegenüber den grossen Konzernen zu sagen. Zum Beispiel in Detroit oder Stuttgart/Sindelfingen gegenüber Daimler-Chrysler. Aber sie können eins machen: Sie können ihr Amt verschenken – und das war der Vorschlag an den Bürgermeister. Darüber gibt es ein Video, wie ich den Bürgermeister zu überreden versuche, in einer offiziellen Veranstaltung seine Kompetenz als Bürgermeister dem Konzern zu schenken. Jeder kennt den Spruch „Einem geschenkten Gaul schaut man nicht ins Maul“. Der Konzern müsste Verantwortung übernehmen, vor allem für die lokalen Verhältnisse. Die Arbeit war nur zwei Monate lang in der Galerie der Stadt Sindelfingen zu sehen, um die Jahreswende 2001–2002.

HA _____ Du hast Styroporobjekte geschaffen.

HB _____ Ja. Sie sind in ähnlicher Konzeption entstanden wie frühere Skulpturreihen. Also über sketching situations, Dramaturgie erstellen und eine lineare hypothetische Erzählung aufzeichnen. Im Prinzip war es eine didaktische Einführung: Was könnte passieren, wenn ...? Der eine Raum war bestückt mit einem übergrossen Spieltisch aus Styropor und einem Miniaturfernseher, und der andere wurde als Figurenkabinett gestaltet. Jede Figur stand verschlüsselt für etwas. Es gab die Figur *Beamtenstatus*,



Hannes Brunner, **DAS GESCHENK DES BÜRGERMEISTERS**, 2001–2002
 Überdimensionierter Spieltisch, LED-Monitor
 mit Interview des Bürgermeisters (Karton, Styropor)
 Galerie der Stadt Sindelfingen, Stuttgart

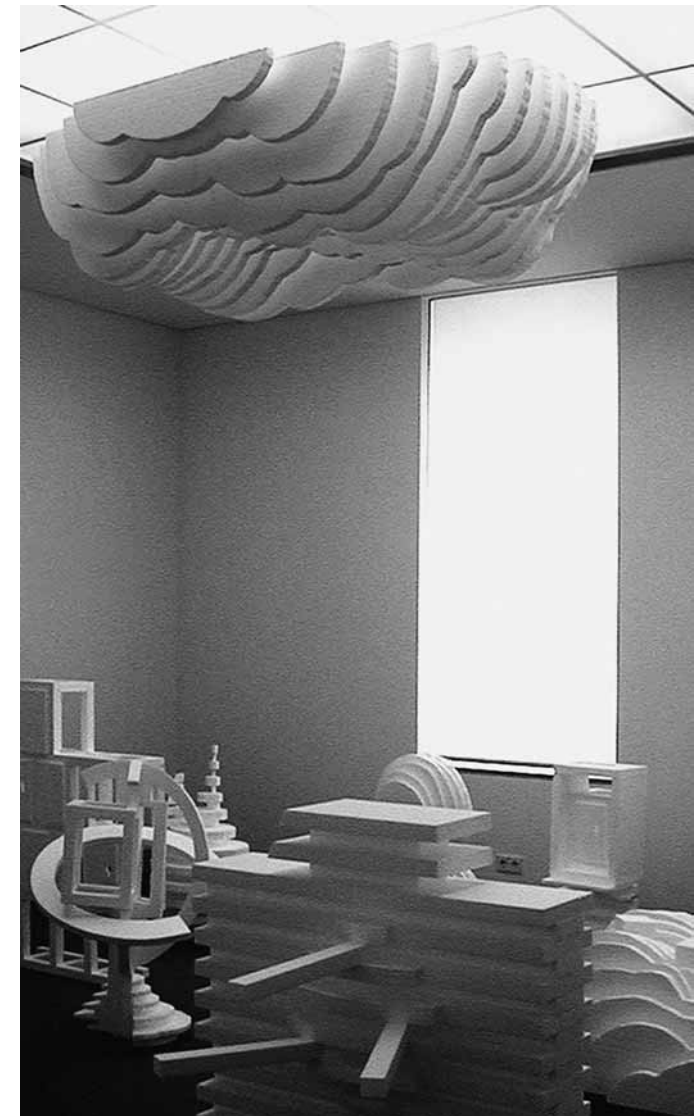
und dann gab es die Figur *Das Amt verschenken* ... Jede Figur war die Darstellung zu einem einzelnen Detail des Prozesses ‚Schenken‘. Sie wurden mit Textblättern beschrieben. Darüber schwebte die Figur *Der Empfänger*, eine Wolke, den Konzern repräsentierend. Dieses Sinnbild kommt von Gullivers Reisen, als er bei den Laputiern weilte. Die Herrscherinsel ist wie eine fliegende Insel, die bei Ungehorsam der Untertanen Schatten wirft oder Steine herunterfallen lässt. Die englischen Allegorien von Swift eignen sich vorzüglich.

HA _____ Aber du hast hier quasi elf Allegorien geschaffen. Das ist eine tolle Arbeit, eine absolut tolle Arbeit ...

HB _____ Sie ist mit einer anderen Arbeit verbunden. Gemeinsam mit den Initiatoren von Kunst+Projekte und der Galerie der Stadt Sindelfingen habe ich im Jahre 2000 das Projekt *One Site, Two Places* initiiert. Es ging um die Bezüge zur lokalen ökonomischen Verknüpfung und zur Projektkunst. Somit auch um Detroit und Stuttgart/Sindelfingen ... Teilweise beteiligten sich Studierende der Architektur und der Bildenden Kunst daran. Ebenfalls habe ich mit Projekten anderer Künstler gearbeitet, so u.a. mit Renée Green, Kyong Park usw. Kyong Park zum Beispiel baute in Detroit ein Arbeiterhaus aus den 1920ern ab und stellte die eine Hälfte in Sindelfingen auf. Da ging's wirklich darum, über Kunstprojekte Verbindungen zu anderen Städten in ähnlichem ökonomischen Zusammenhang zu initiieren. Ich arbeitete auch mit dem Institut für Weltwirtschaft in Kiel zusammen. Gespräche wurden aufgezeichnet, welche im Pavillon von Sindelfingen gezeigt wurden (www.1site2places.org).

HA _____ Die ‚Gabe‘ ist jenseits jeglichen ökonomischen Tausches gefasst, und du setzt sie ins Zentrum der Ökonomie, dort, wo wir jetzt sind, in der bedingten Servilität ...

HB _____ ... genau ...



Hannes Brunner, *DAS GESCHENK DES BÜRGERMEISTERS*, 2001–2002
11 allegorische Figuren zur Strategie des ‚Schenkens‘ (Styropor)
Galerie der Stadt Sindelfingen, Stuttgart

HA _____... und damit hebt sich die Gabe auf, ... und jetzt müsste man das aber auf die einzelnen Allegorien übertragen, die du geschaffen hast ... und auf das Material: Styropor ...

HB _____... Schau, hier zum Beispiel, das ist eine Figur *Der Empfänger*, die Wolke an der Decke, und das ist die Figur unten *Das Gelingen*, es gab eine Wolke oben und eine unten. Auf der unteren sind kleine Häuser, das sieht wie eine stilisierte idyllische Siedlungslandschaft aus. Es sollte etwas Utopisches haben, und im Zwischenraum stand Folgendes auf dem Textblatt: „Die Umdrehungen von Wertvorstellungen – auch die historischen Überlieferungen zur Gabe und zu den Reaktionen des Beschenkten und den damit verbundenen Ritualen – schaffen neue Bezüge.“ Für Marcel Mauss kann erst im Kontext der symbolischen Ökonomie überhaupt so etwas wie lebendige Persönlichkeit, Individualität entstehen – kann der Mensch ‚ein Gesicht‘ bekommen, das sein ‚Inneres‘ ausdrückt. „Die ‚innere‘ Persönlichkeit eines Menschen ist ihm nicht angeboren, sondern sie wird als Effekt seiner symbolischen Handlungen produziert. Wenn der Beschenkte die Gabe nicht erwidert, verliert er sein Gesicht.“ So, darin lag die Faszination, die Übertragung in dieses flapsige Material, das Styropor. Das symbolisierte Geben soll in irgendeiner Weise erwidert werden ...

HA _____ Und was lief auf dem kleinen Monitor?

HB _____ Da lief das Interview, das ich mit dem Bürgermeister machte. Das Interview ist reduziert auf meine letzte Frage an ihn, ob er einverstanden sei, sein Amt an Daimler-Chrysler zu verschenken, damit der Konzern Verantwortung für die örtliche Situation übernimmt. Seine Antwort ist ein Lachen und ein undeutlicher Satz, der uns schliesslich alle zum Lachen brachte. Er sagte in etwa: „Ich finde die Idee des Tausches und des Geschenkes wunderbar, solange es nicht an meine Kompetenz geht. ...!“

HA _____ (lacht) Das ist sehr schön ... Hannes, die Arbeit handelt überzeugend und prägnant von Kommunikation heute, von Kommunikationsmodellen, von Intermittenzen und von Interferenzen der Kommunikation, vom Fressen, von der Ironie und vom Material ...

HB _____... und von der Verschachtelung ... Aber bei diesen Figuren war mir wichtig, eine zu konstruierende Realität zu suggerieren, als handelte es sich um Computermodelle mit ‚Höhenkurven‘.

HA _____ Modelle generell sind doch einzige Realität! Das ist die Erfüllung des Simulacrums im dritten Stadium, nach unserem Freund Baudrillard und wie eine Würdigung des Spätwerks von Jacques Derrida, das doch innig die Gabe denkt – *Le don* und *Donner la mort* mit dem Kerngedanken, dass die Gabe mit jedem Gestus, der ökonomisch ist, zerstört wird, keine Gabe mehr sein kann. Das heisst, die Gabe ist das, was alle Singularität und Eigenheit ausdrücken kann im Angesicht eines anderen, der in der Gabe als anderer erkannt wird, was aber niemals – und das ist das Eigentliche der Gabe – eine Erwidern erfahren kann, jede Erwidern führt zum Tausch.

HB _____ Genau.

HA _____ Und jetzt machst du eine Arbeit über die Gabe nach Marcel Mauss – eigentlich eine ganz perfide Arbeit!

HB _____ Na klar, absolut perfide ...

HA _____... eine perfide Arbeit, weil du die Gabe, die nun als ein Akt der Anerkennung des anderen als solche gedacht war, ummünzt in die Höflichkeit der absoluten Servilität des Steuergeldempfängers, eines Bürgermeisters ...

HB _____... genau ...

HA _____ Was hat denn der Herr Bürgermeister dazu gesagt?

HB _____ Er reagierte sehr diplomatisch und hat keine Stellung bezogen ...

HA _____ ... Aber die Kompetenz des Bürgermeisters ist ja überall ... in jeder Pore des Styropors.

HB _____ Ja, ich versuchte, das Interview gerade nicht als eine Kunstaktion zu verstehen, sondern als Gespräch zu einer tatsächlichen politischen Strategie. Es gibt Künstler, die solche Aktionen als reinen Kunstaktivismus inszenieren. Das versuchte ich zu vermeiden.

HA _____ Dankel! Ist auch besser so!

HB _____ ... ich wollte wirklich, dass er auf mich eingeht und sich überlegt, wie er sein Amt verschenken könnte. Also, es geht wirklich darum: Kann ein Bürgermeister in der jetzigen ökonomischen und politischen Situation sein demokratisches Vertreteramt, vom Steuerzahler finanziert, als Geschenk abgeben? Seit den 80er Jahren ist in Sindelfingen nichts mehr möglich gewesen, ohne das Einverständnis von Daimler-Chrysler einzuholen. Deswegen hätte die Provokation „Ich als Bürgermeister gebe mein Amt als Geschenk ab“ eine Offenlegung der Verhältnisse bewirkt. Wo ist hier Demokratie, oder wo ist hier die Bestimmungsgewalt des Bürgermeisters? Nirgends, denn er ist bereits abhängig vom Konzern, vielleicht sogar derart, dass er nicht einmal sein Amt verschenken könnte. Manchmal kann man den Beschenkten durch die Natur des Geschenkes in Verlegenheit bringen. Sich eine derart perplex Situation vorzustellen, war Sinn der Installation. Eine politische Utopie zu erzeugen: Was machen wir als nächsten Schritt, neben den globalisierten Konzernen, die immer grösser werden? Was macht man dann? Gibt es die Chance einer Aufklärung? Gibt es die Konstruktion einer utopischen Vorstellung, die keinen Demokratisierungsprozess mehr einleitet, sondern sich mit Oligarchien begnügt?

Was habe ich mir vorher gedacht? Da drückt sich wahrscheinlich mein Vergnügen an einer Schlitzohrigkeit aus. Die Figur *Der Hintergedanke* ist allerdings nichts anderes als die Strategie, einen Schritt voranzudenken und somit einen verborgenen Gedanken erst nachher zum Vorschein kommen zu lassen ... Im heutigen Mediengebrauch funktioniert das anders: Ist der Hintergedanke einmal publiziert, dann ist er kein Hintergedanke mehr. Wir leben mit offenen Gedankenkonstrukten (darum auch die Beschäftigung mit Projekten wie *Entwurf aus dem Archiv* oder *Suburban Entity*). Innerhalb der Konstruktion von Identitäten (*Suburban Entity*) gibt es keinen Hintergedanken, denn sie sind in einer reflektierten medialen Öffentlichkeit vorgegeben; das heisst, es gibt auch keine Reaktion oder Konterreaktion mehr. Darüber nachzudenken war für mich Ernst wie auch Spielerei.

HA _____ Deine Arbeiten enthalten konsequent Anlagen zur Störung. All diese Arbeiten haben, was die Kommunikation betrifft, viele Interferenzen, die im Rauschen des Mediums pulsieren. *Das Geschenk des Bürgermeisters* hat zwar diesen Gedanken auch, aber du hast damit scharfkantige Allegorien geschaffen, elf davon, zum Kern des Ökonomischen und der Zivilgesellschaft des 21. Jahrhunderts. Sie sind nicht figurativ in dem Sinne, dass sie etwas abbilden, sondern sie weisen über eine Idee auf Zustände, gesellschaftliche ebenso wie energetische.

HB _____ Ich wollte, von eigenen Gedankenkonstruktionen (und Hintergedanken) geleitet, ein Kabinett zwischen Abstraktion, Ökonomie und Strategiespiel zusammenstellen. Die Figurenwelt sollte den Anschein von Substanz vermitteln, ohne sie wirklich zu haben. ...

HA _____ Fasst du deine Arbeit als eine dezidiert politische auf?

HB _____ Naja, ja und nein, jede künstlerische Arbeit ist aus gewissen Perspektiven politisch, und wenn sie es nicht ist, übernimmt sie selbst keine Verantwortung!

Beim *Geschenk des Bürgermeisters* oder auch bei *One Life, One-Mile: in Rome* kommt die direkte Beteiligung von Betroffenen ins Spiel. Das macht die Arbeiten zumindest zu Experimentierräumen einer gesellschaftlichen und vielleicht einer politischen Kommunikation. Währenddessen sind in Skulpturen oder Modellbauten – oder auch in Fotografien – die Ebenen einer Selbstreflexion entscheidender. In Sindelfingen veröffentlichte ich einen Text zur ‚Kunst als operative Intervention‘, womit ich die Rolle des Künstlers zwischen Dienstleister und Vermittler stellte. Ich habe einige Male darüber Vorträge gehalten, unter anderem auch in New York, in Detroit und an verschiedenen anderen Orten. In *Suburban Entity* hab ich diese Arbeitsweise am weitesten einzubauen versucht, ohne aber die Kreativität der Beteiligten zu beeinträchtigen. Allerdings war es schwierig, weil ich es mit einer schweigenden, selbstzufriedenen Mehrheit zu tun hatte, die nichts sagen will. Trotzdem wollte ich direkte Impulse zum Leben in den Vorstädten und in der neuen Peripherie aufnehmen, ohne die Privatheit über eine zu starke Publizierung innerhalb der Ausstellungen zu verletzen. Ich wollte die medial bedingte Pauschalisierung von Identität zeigen.

HA _____ Ja ...

HB _____ Beim *Geschenk des Bürgermeisters* ist sicherlich die direkte Beteiligung des Beamten über Video wichtig, um der Inszenierung die notwendige Konstante zu geben ...

HA _____ Pass auf ... Dürrenmatt ...

HB _____ Ja ...

HA _____ Denn DAS ist *das Geschenk des Bürgermeisters* ... Hast du daran gedacht?

HB _____ Nein, ... aber ... warum sollst DU nicht drandenken! (kichert).

HA _____ Das ist es! Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* ... mit Unterschieden natürlich, denn du verräumlichst das Ganze ...

HB _____ ... und die Verräumlichung durch die einzelnen Figuren ist die Fragmentierung möglicher Szenarien, die dem Museumsbesucher angeboten werden, im Unterschied zum Theater mit linearem Ablauf ...

HA _____ Hannes Brunner und *Der Besuch der alten Dame*. Bitte keine Antwort, nur mein Dank an dich.

Hannes Brunner

Geboren 1956 in Luzern, lebt nach seinem Studium der Fotografie und Bildhauerei in Kassel, in New York und Zürich. Er war mit Hanno Otten und Caroline Dlugos am Künstler-Kollektiv *Graue Welle* beteiligt, bildete sich mit einem Postgraduate Studium der Architektur an der ETH in Zürich fort, arbeitete als Professor, dann als Prorektor für Bildhauerei an der Muthesius-Kunsthochschule in Kiel und stellt an vielen Orten allein oder im Verbund aus.

Hubertus v. Amelunxen

Geboren 1958 in Hindelang, Studium der Romanistik, Germanistik und Kunstgeschichte in Marburg und Paris, Prof. Dr., Gastprofessuren in der Schweiz, in Kalifornien und Deutschland, Gründungsprofessuren in Kiel und Lübeck, Kurator am CCA Canadian Center for Architecture in Montreal, Rektor der Ecole européenne supérieure de l'image in Angoulême und Poitiers, lebt in Lübeck und Paris.

Renée Levi kam Ende der 80er Jahre nach Architekturstudium und anschliessender Arbeit als Architektin zur freien Kunst. Der Bezug ihrer Arbeiten zum architektonischen Raum wird in den Rezensionen jeweils speziell vermerkt und betont. Auch die Referenzen auf geometrische und minimalistische Richtungen der Kunst oder später den expressiven Habitus der Graffiti gehören zu den Standardverortungen ihrer Kunst. Ohne dass solche Verweise falsch wären, ist Renée Levis künstlerische Haltung letztlich aber eine komplexe und distanzierte, die sich ungern verfestigt sieht.

AM _____ Wer schon mit Renée Levi für eine Ausstellung zusammengearbeitet hat, merkt bald, dass zwei Personen an der Arbeit sind: Renée Levi und Marcel Schmid. Wie funktioniert eure Zusammenarbeit in der Praxis, habt ihr eine Aufgaben- oder Arbeitsteilung?

RL _____ Ich habe lange Jahre alleine gearbeitet. Erst im Laufe der Zeit, vor allem aber seit ich halbezeitig an der Fachhochschule Nordwestschweiz unterrichtete, wurde aus Marcells gelegentlicher Mitarbeit eine permanente Zusammenarbeit. Heute sind wir ein partnerschaftlich eingespieltes Team mit klar zugeteilten Verantwortlichkeiten. Marcel ist derjenige, der unser Atelier unterhält und im Wesentlichen die Installationen und Projekte entwickelt und realisiert. Ich bin Malerin und male Bilder. Marcel macht also das, was als Kunst im öffentlichen Raum gemeinhin mit meinen Namen verbunden wird. Nur das Zeichnen oder Sprühen und die Arbeit auf Leinwänden ist mein eigenes und ungeteiltes Tun.

MS _____ Ohne es ins Auge gefasst zu haben, haben wir eine Kunstfigur ‚Renée Levi‘ kreiert, personifiziert in den Fotos aus Renées Archiv, die wir jeweils als Inserts oder Einladungskarten zu Ausstellungen usw. verwenden. Gelegentlich stellten wir dann etwas irritiert fest, dass diejenige, die heute im Atelier vorzugsweise Bilder malt, nicht dieselbe ist, die durch Fotos sichtbar geworden ist.



Renée Levi, *ICONOCLASTE*, 2005
Le Parvis, Centre d'Art Contemporain Ibos

© Marcel Schmid



Renée Levi, *RUMEUR*, 2006
in der Ausstellung *Midnight Walkers*, le crédac, Ivry s/Seine

© Marcel Schmid



Renée Levi, LES ÉLÉPHANTS VOILÉS, 2006
Kantonsspital Winterthur

AM _____ Die Zusammenarbeit unter dem Namen einer Person trifft man im Kunstbetrieb recht häufig und in den verschiedensten Formen an. In diesem Zusammenhang ist die ‚Kunstfigur‘ natürlich ein schöner Begriff, der aber auch von einer gewissen Entfremdung oder zumindest einem Unbehagen gegenüber der öffentlichen Rolle zeugt. Wie ist das bei euch, wieso habt ihr euch entschieden, dieses Interview gemeinsam zu führen?

MS _____ Renée besteht schon lange darauf, dass ich meinen Anteil an unserem Tun benenne. Auch wenn mir meine Position in der Anonymität gefällt und ich gerne damit kokettiere, Renées Gärtner zu sein, ist es augenscheinlich notwendig, die Verwerfungen in der Kunstfigur Renée Levi zu zeigen und zu benennen – Renée zuliebe, damit sie als Malerin integer und authentisch bleibt.

RL _____ Die Verwendung von Fotografie oder Video war ursprünglich immer eine Konsequenz aus der Reflexion über die Möglichkeiten der Malerei und der Frustration über die fehlende Authentizität reproduzierter Malerei. Es ging mir nie darum, mittels Abbild ein Bildnis von mir als Person oder Nähe und Vertrautheit herzustellen; es ging mir immer um die Frage, was Sehen ist, was gesehen wird, und mein Körper oder meine Tochter standen mir dabei gelegentlich Modell. Vermutlich haben uns ja die reproduzierbaren Bilder schon soweit konditioniert, dass wir uns erst wieder an das unmittelbar sinnliche Erlebnis herantasten müssen, unplugged.

AM _____ Sprechen wir von einer konkreten Arbeit. Vor kurzem wurde im Kantonsspital Winterthur ein neuer Behandlungstrakt eingeweiht. Ihr habt dort in den Gängen und Wartebereichen auf sieben Stockwerken elf Wandbilder ausgeführt und der ganzen Arbeit den Titel *Les éléphants voilés* gegeben. Auf den Wänden ist jeweils in den oberen zwei Dritteln eine weisse Bildfläche ausgegrenzt, in die Renée mit der Spraydose blaue Kringel gesetzt hat, die wie Wattewürmer aus einem milchigen Hintergrund auftauchen und wieder absinken. Der untere Abschluss der Bildfläche verläuft horizontal,

der obere bildet einen kantigen Körper aus. Das Ganze erinnert ein wenig an einen Felsblock oder eine Zeltkonstruktion, die sich in der Spiegelung an den Aluminiumpaneelen der Decke verdoppelt.

RL _____ Die Arbeit im gegebenen Kontext des Kantonsspitals Winterthur ist eine Folge der Arbeiten für die Ausstellungsräume in Ivry oder Ibos. Obwohl zwischen den Realisationen Wochen vergingen, sind alle mit dem gleichen Atem in einem Zug entstanden. Gemeinsam ist allen drei Arbeiten die Art der Begrenzung der besprühten Fläche. Diese kantigen Formen entstanden vor Ort und loten die Wandflächen aus.

MS _____ Seltsam ist ja, dass du in deiner Beschreibung dieser ungegenständlichen Bilder gegenständliche Assoziationen hast. Die ‚blauen Wattewürmer‘ sind einfach amorphe Flocken, die aus einer Verkantung des kurzfristig gedrückten Sprühdosenkopfes hervorgehen. Die Bildflächen, die du als ‚Felsblock oder Zeltkonstruktion‘ liest, waren für jemand anderen gleichsam der Blick aus der Höhle ins Licht. Dabei wollten wir der Orthogonalität einer Spitalarchitektur lediglich eine Freiform entgegensetzen, die wir auf der Höhe der in Spitalern üblichen Handläufe horizontal schnitten. So entstanden diese Bildflächen, die jetzt narrativ gelesen werden. Aber selbstverständlich wissen wir um die Neigung, bildnerische Erscheinungen narrativ zu umschreiben, und selbstverständlich spielt auch der Titel *Les éléphants voilés* damit.

AM _____ Ihr baut hier eine ambivalente Argumentation auf. Dass ihr euch mit den „Flocken“ selbst im Reich der Metapher bewegt, ist ja nicht nur ein sprachliches Problem, sondern deutet auch an, dass es letztlich nicht um eine ausschliesslich formale Wahrnehmung oder eine Verkantung des Sprühdosenkopfes geht. Dazu kommt, dass ihr eine narrative Lesart über den poetischen Titel zu der Arbeit explizit anlegt, wie ihr ja selbst sagt. Gleichzeitig sprecht ihr deutliche Vorbehalte aus gegenüber solchen Referenzen. Auch die ‚Freiform‘ oszilliert – auf einer anderen Ebene – zwischen Selbstbezüglichkeit und Verweis auf die Spitalarchitektur. Ist dies ein Ausdruck dafür, dass

solche Arbeiten für euch eine Gratwanderung sind, mit der Gefahr, dass die assoziative Aufladung und kontextuelle Verortung in eine sterile Ausdeutung kippen könnte?

RL _____ In der Realisation solcher Projekte ist es uns wichtig, Bilder in der gegebenen Situation als integralen Bestandteil verbindlich zu positionieren, darüber hinaus aber künstlerische Eigenständigkeit und Selbstbezüglichkeit zu wahren – die Orte zu respektieren und zu kennzeichnen mittels einer Arbeit, die ich a prima vista ohnehin gemacht hätte. Ob die Formen nun als Berge oder Löcher assoziiert werden, ist mir unwichtig. Wenn es nichts Besonderes ist, kann es alles sein. Wenn es alles ist, kann es dann nichts Besonderes mehr sein?

AM _____ Es gibt in diesem Projekt somit verschiedene Stränge, die zusammenlaufen: Zum einen ein formales Vokabular, das ihr aus vorhergehenden Arbeiten weiterentwickelt habt; dann den konkreten Kontext, der über die Institution, die Architektur, den Auftrag, die Benutzerinnen und Benutzer gegeben ist; und schliesslich den performativen Akt. Bevor wir zum Performativen kommen, möchte ich gerne über die Bedeutung des Kontextes sprechen. Welches waren hier die Faktoren, die euch bei der Ausarbeitung des Projektes beschäftigt haben?

RL _____ Im Kantonsspital Winterthur befinden sich die Bilder in übereinander liegenden, engen Fluren. Die Flure dienen zwei unterschiedlichen Funktionen: Sie werden zum einen als zentrale Verbindungswege zwischen den Bettenhäusern genutzt, zum andern als Wartebereiche, in denen Patienten Platz nehmen und auf ihre Behandlung warten. Daraus ergaben sich unterschiedliche Ansprüche an die Bilder. Ich wollte eine möglichst grosszügige, scheinbar unpräzise Geste, die also auch durchaus im Vorübergehen flüchtig wahrgenommen werden kann. Ich wollte etwas Einfaches und Prägnantes machen, das als Spiegelung auf der reflektierenden Aludecke auch von den auf den Krankenbetten liegenden Patienten zu

sehen ist. Schliesslich sollten es auch Bilder sein, denen die Wartenden frontal begegnen können: Warten soll ein Sich-ins-Bild-Setzen sein.

MS _____ Die Bedeutung des Kontexts ist nicht zuletzt durch die unterschiedlichen Interessen der Beteiligten gegeben: Für die Architekten vielleicht die Klärung der Orientierung im Labyrinth der Gänge, für die Spitalleitung der Wunsch nach exklusiver Repräsentanz und für das angestellte Personal nach mehrheitsfähigem Raumschmuck, womöglich das Gegenteil der Exklusivität. All die sich unter Umständen widersprechenden Ansprüche zu berücksichtigen, wäre unproduktiv, würde zu irgendeinem gemeinsamen Nenner führen. Erst recht spekulativ würde es, potentielle Wünsche und Erwartungen des Publikums mit einzubeziehen. Umso wichtiger ist jeweils die Frage, wer denn tatsächlich der Auftraggeber oder wer in einer Wettbewerbsjury entscheidungsfähig ist. Es stellt sich dann immer die Frage nach der Macht und welche Interessen sie durchsetzen will.

So sehr wir jeweils auf den architektonischen Kontext und die funktionalen Aspekte achten, so klar war uns auch, dass Renées Bilder für ein Spital nicht Anteilnahme heucheln oder auf unterschwellige Sentimentalität setzen sollten. Nichts ist peinlicher als Kunst, die vor lauter Einfühlungsvermögen in einem Spital Mitleid mimt, auf einem Waffenplatz sich militant gibt oder in einem Schulhaus infantil wird.

RL _____ Wie du schon festgestellt hattest, sind solche Arbeiten eine Gratwanderung. ‚Solche Arbeiten‘ – gemeinhin mit ‚Kunst am Bau‘ umschrieben – sind nichts anderes als Ankäufe für spezifische Orte. Die Kontextualisierung im öffentlichen Raum fordert von uns Künstlern Arbeit, wie sie im geschützten musealen Rahmen üblicherweise der Kurator leistet. Vielleicht sind Kunsttheoretiker den In-Situ-Arbeiten gegenüber gerade deswegen so skeptisch. Dabei wäre es sehr hilfreich und klärend, die gesamte bildnerische Erfahrung einer Künstlerin in der Rezeption von Arbeiten im öffentlichen Raum mit einzubeziehen und Stringenz innerhalb des Œuvres einzufordern.

AM _____ Die unterschiedlichen Haltungen und Interessen wirken sich ja nirgendwo so stark aus wie bei den öffentlichen Projekten. Ihr habt da schon einschlägige Erfahrungen machen müssen, wenn ich an die Geschichte mit eurem Wandbild *Reuss* im Grossratssaal des Kantons Luzern denke. Euer Vorschlag für die Gestaltung der sogenannten ‚Präsidualnische‘ hinter der Kantonsregierung war eine Spraymalerei in hellem, fluoreszierendem Gelb, die einen leuchtenden, lebendigen Farbraum ausbildet mit einer rechteckigen, weissen Ausparung auf der Höhe des Rednerpults. Euer Projekt gewann den Wettbewerb, aber bei der Ausführung der Arbeit kam es zu Problemen.

MS _____ Es war exemplarisch die Geschichte von Kunst im buchstäblich öffentlichen Raum und einer Wettbewerbsjury, die in wohlmeinender Absicht in einem delikaten Kontext ein mutiges Zeichen setzen wollte. Auch wir glaubten, den Kontext genau analysiert zu haben, und hatten selbst die Referenz auf das antike Theater bemüht, um die Malerei im Rücken der Luzerner Regierung geschichtlich einzubetten. Wir waren auch bereit, Zweifel und Ängste bezüglich des fluoreszierenden Gelbs anhand verschiedener grossformatiger Farbmuster vor Ort zu besprechen und das fluoreszierende Gelb vor einem Juryausschuss nochmals zu legitimieren. Als wir dann auf der Baustelle die ersten fluorgelben Bildplatten montiert hatten, verstummten plötzlich die neugierigen Fragen. Und als der renovierte Grossratssaal den Politikern und ihrem Publikum übergeben wurde, nutzten Populisten der SVP die Gelegenheit zum permanenten Wahlkampf und gaben sich entsetzt über die Sprayerei. Die Luzerner Lokalzeitung titelte „Was habt ihr nur gemacht?“, und ein Journalist wollte unvermittelt wissen, ob Renée Jüdin sei.

AM _____ Das Drama gipfelte in einer Anfrage an den Luzerner Regierungsrat, die sich im Internet nachlesen lässt. In ihr gibt der Parlamentarier Josef Huber seiner Verärgerung Ausdruck über die Renovation des Grossratssaales und insbesondere über euer Wandbild. Unter anderem stellt er die leidlich



bekannte Frage, ob denn Kunst heute etwas sei, von dem man nicht mehr wisse, was es darstellen solle. Schlimm dann allerdings, dass er auch fragte, ob es denn Zufall sei, „dass das Kruzifix, Symbol des christlichen Glaubens, durch ein Kunstwerk einer jüdischen Künstlerin von seinem angestammten Ehrenplatz verdrängt wurde“ – das ist natürlich sehr hässlich und verletzend.

RL _____ Es war das Bild von den Juden als Christusmörder, das da wieder aufschien. Die Vorwürfe zielten geradewegs auf meine Integrität. Wie auch immer ich reagiert hätte, die Diskussion war keine künstlerische mehr und war durch mich nicht mehr von mir und meinem jüdischen Namen wegzubringen. Der von uns beigezogene Rechtsanwalt, die Mitglieder der Eidgenössischen Kommission gegen Rassismus und der Regierungsrat des Kantons Luzern schlossen die Geschichte dann diplomatisch korrekt und ohne weiteres Aufheben ab. Die Mitglieder der Wettbewerbsjury aber waren nicht zu einer Intervention zu bewegen.

MS _____ Wettbewerbsjurs für öffentliche Projekte sind demokratisch korrekt zusammengesetzte Gremien, die vor allem unterschiedliche Einzelinteressen repräsentieren. Es sind selten Gremien, die künstlerische Interessen an sich verfolgen oder künstlerische Projekte durchsetzen wollen. Im Gegenteil sind sie oft schon handlungsunfähig, wenn es darum ginge, ihre Mehrheitsentscheide gegen Einzelinteressen oder Einwände der Auftraggeber durchzusetzen, geschweige denn, wenn sich, wie in Luzern, bei der Realisation eines Projekts Widerstand formiert. Juroren denken offensichtlich viel zu oft in Schönwetterszenarien und beschränken ihre Verantwortlichkeit auf den Vorschlag eines künstlerischen Projekts. Dabei entscheidet sich die Qualität eines Wettbewerbsresultats weit vor der eigentlichen Jurierung schon bei der Formulierung der Parameter und bei der Auswahl der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler, und sie steht erst dann, wenn ein engagierter Juryentscheid tatsächlich realisiert werden konnte.

AM _____ Das stimmt absolut. Aber es spielt noch etwas anderes mit bei den öffentlichen Aufträgen: Die Jurs sind zumindest zu einem Teil mit Fachleuten besetzt, die in der Regel dann auch die Wortführung während der Jurierung übernehmen. Im Moment der öffentlichen Präsentation ändert sich aber das Publikum, und ein Teil dieses Publikums stellt auch heute noch die gleichen Fragen und beurteilt nach den gleichen Kriterien wie vor hundert Jahren; es hat gewisse Entwicklungen nie mitgemacht oder wirklich akzeptiert, unter anderem, dass es das auf den ersten Blick Sperrige als Einladung zu einem Wahrnehmungs- und Denkprozess begrüssen könnte. Nun wird ja recht viel Gegenwartskunst produziert, die diesen Konflikt nicht hat, weil sie – zumindest oberflächlich – für alle recht süffig und gefällig auftritt. Das darf man von eurer Arbeit im Allgemeinen und von *Reuss* im Speziellen nicht sagen. Gerade hier arbeitet ihr mit Spannungsverhältnissen: Die gesprayten Linien, die normalerweise am Äusseren von Amtsgebäuden den Nonkonformismus proklamieren, füllen nun die Präsidialnische des Ratsaals; das fluoreszierende Gelb inmitten von mausgrauem, steifem Neoklassizismus; die Inszenierung des Regierungsrats über das weisse Feld usw. – da war doch einiges an Sprengstoff vorhanden. Habt ihr das unterschätzt?

RL _____ Bezüglich des Sprayens haben wir die Brisanz sicherlich nicht unterschätzt. Was ich jedoch unterschätzt hatte, war, wie sehr mit meinem Namen aus dieser populistischen Perspektive noch immer Stimmung zu machen ist. Aber ich weiss um die Kraft meiner Bilder. Ich weiss auch um die Mechanismen, in denen die Spannungsverhältnisse, die du benennst, zu spielen beginnen. Das hat mit einer bewussten Wahl der Mittel zu tun und ihrer effizienten und ökonomischen Verwendung. Da brauche ich keinen Sprengstoff, da genügen mir Farben. Die Verbindlichkeit und eine gewisse Einfachheit sind mir wichtig. Sie sind die Voraussetzung dafür, dass etwas Spezifisches zu spielen beginnt zwischen meinem Bild und seinem Kontext, aber auch zwischen meinem Bild und seinem Gegenüber. Ich will nicht einfach ein weiteres dieser geschwätzigen Bilder machen,

die in ihrer Menge mittlerweile ein allgemeines Bilderrauschen verursachen. Mich interessiert das direkte und unmittelbare visuelle Erlebnis, und ich glaube, dass dies gerade ausserhalb der für die Kunstbetrachtung reservierten Orte und ausserhalb des auf die Reflexion von Kunst ausgerichteten Kontextes umso frapper und produktiver ist.

AM _____ Wir haben bei anderer Gelegenheit schon über die Wahl der künstlerischen Mittel und die Unmittelbarkeit des Zugangs gesprochen. Ihr habt euch dann gegen technische Virtuosität ausgesprochen, weil sie distanzierend wirke, das Publikum vom kreativen Prozess ausschliesse. Würdet ihr – ähnlich wie dies z.B. einzelne Vertreter der Arte Povera machten – auch gesellschaftliche Postulate mit dieser Haltung verbinden?

RL _____ Dein Einwurf zur Arte Povera gefällt mir und ist gut bemerkt, nicht nur wegen formaler Bezüge, sondern auch, wenn ich an Pistoletto denke, wegen inhaltlicher und politischer Bezüge. Die einfachen Mittel meiner Arbeit stehen für Machbarkeit, sie sind Einladung zur Aktion. Sie zeugen von Konzentration und sind das Gegenteil von minimalistisch.

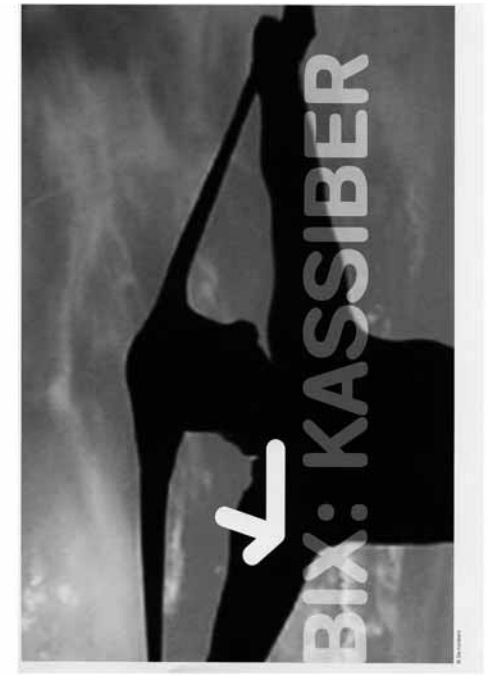
MS _____ Vielleicht halt doch noch ein drittes Beispiel, das wir mangels Fotografierbarkeit noch nicht dokumentiert haben: *Le tapis volant* heisst eine vor drei Jahren realisierte Arbeit in einem grossräumigen Neubau eines Oberstufenschulhauses in Genf. Der zentrale Gedanke unseres Projekts war die Idee, im ganzen Schulhaus die Farbe Weiss sehr selektiv und exklusiv zu verwenden. Weiss bleibt den Büchern, den unbeschriebenen Papieren und weissen Rechtecken zur Projektion vorbehalten. Zusätzlich gibt es im dritten Untergeschoss eine unbenutzte Fläche in weissem Kaltplastik in der Grösse eines Sportfeldes. Die Konsequenz war ein Farbkonzept in lebhaften intensiven Farben, das bis zu bunten Lavabos und Lichtschaltern führte.

RL _____ In einer Schule möchte ich Platz schaffen für kreatives, selbstverantwortliches Arbeiten. Schüler müssen Kunst nicht bewundern, sie sollen Teil

sein von ihr. Die elementare, visuelle Erfahrung als positive, intelligente Energie lädt auf, macht stark und strahlt. Anfänglich waren der Bauträger und die Lehrerschaft unserem Vorschlag gegenüber skeptisch und vermuteten, dass die heftig roten Schulhausgänge aggressiv machten. Heute instrumentalisiert die Lehrerschaft unser Projekt als Lehrmittel im Unterricht. Mittlerweile machen die Schülerinnen und Schüler anhand des ‚tapis volant‘ eindruckliche Videos zu ihrer Auseinandersetzung mit bildender Kunst. Sie zeugen von erstaunlichen und intensiven, individuellen Erlebnissen.

AM _____ Ein schönes Projekt, das deutlich von eurem Engagement spricht. Kommen wir aber noch einmal auf die Sprayarbeiten und das performative Element zurück. Die Spraymalereien münden nach den konzeptionellen und technischen Vorarbeiten in eine recht fulminante performative Phase, wenn Renée mit der Spraydose in einem durchgehenden Akt die Farben sprüht. Das hat etwas von einer ‚écriture automatique‘.

RL _____ Kürzlich schaute ich mir Videos an, die mich beim Sprühen von Leinwänden zeigen. Die Kamera auf dem Stativ dokumentierte, wie ich vier gestosene Leinwände im Format von 2.3 x 7.6 m oben links beginnend in einer durchgehenden Linie vollflächig besprühte. Und ich war irritiert, wie der Film scheinbar viel zu schnell ablief. Während des Sprühens hatte ich ein anderes Zeitgefühl. Mir schien, sprühen generiere Zeit. Eine Spraydose ist ein einfältiges Werkzeug. Wenn man oben auf den Knopf drückt, kommt vorne viel Farbe raus. Man ist zur Handlung gezwungen, muss etwas machen, eine Linie ziehen, weil sonst die Farbe zu laufen beginnt. Mit einem Bleistift könnte man innehalten. Man könnte auch den Duktus einer Linie modifizieren. Eine Sprühdose kann man lediglich verkanten und Treibgas statt Farbe entweichen lassen. Mir gefällt, dass der Druck mit dem Finger auf einen Sprühkopf Unmittelbarkeit erzwingt. Es geht mir nicht darum, ob eine Linie gelungen ist, besonders ‚sexy‘ oder absolut ‚tough‘. Ich habe keine kompositorischen Probleme. Es geht mir nicht um



Renée Levi, Plakat zur Ausstellung in der Kunsthalle Basel, 1999 (links),
und im Museum Folkwang Essen, 2003 (rechts)

© Plakate: Renée Levi

Renée Levi, Plakat zur Ausstellung im Le Parvis, Centre d'art contemporain Ibos, 2005 (links),
und im Kunsthau Graz, 2005 (rechts)

hübsche Kringel, ich möchte echte Kringel. Ich mag es, wenn die Momente der Unsicherheit, das Zögern oder der Wechsel der Sprühdose sichtbar sind. Es geht nicht darum, was gut oder besser ist; es gilt lediglich festzuhalten, was passiert ist.

AM _____ Also sicher die Spur einer Bewegung, vielleicht auch die Spur einer Persönlichkeit oder Emotion? Die Graphologie vermutet im Akt des Schreibens verborgen eine Art psychomotorische Kommunikation, über die sich das Unbewusste parallel zur sprachlichen Ebene Ausdruck verschafft. Die expressiven Gesten des Zeichnens oder Malens werden ja oft als sehr persönlicher Ausdruck gelesen, gerade wenn sie nicht durch die Zeichenhaftigkeit der Sprache verdeckt sind.

RL _____ Richtig, nur meine ich nicht primär von meinem Unbewussten erzählen zu müssen. Mich interessieren vielmehr die möglichen Räume für Unbewusstes, das Bild als Rahmen und Ort für Absichtsloses und Beiläufiges. So wie ich mit einer Linie eine Leinwand von oben bis unten fülle, so fülle ich auch Wände. Ich will in den Bildern flanieren können und darauf achten, was mir begegnet. Meine Bilder sollen zum Lesen verleiten, ohne aber dem Auge Halt zu geben. Als Secondo-Kind war die Begegnung mit der Fremde zuerst ein visuelles Erlebnis und wurde erst später verbale Kommunikation. Und wie du richtig feststellst, verschütten wir wegen der Zeichenhaftigkeit der Sprache unsere Fähigkeiten zum unvoreingenommenen Sehen.

MS _____ Mir scheint oft viel aussagekräftiger, wie etwas formuliert ist, als was damit gemeint gewesen sein könnte. Wir sind daran, unsere Kultur im Umgang mit Zeichen und Wörtern zu versachlichen, nicht nur, dass wir die Erscheinung des Zeichens und dessen mögliche Poetik gar nicht mehr sehen, sondern auch weil wir das Bewusstsein für Zeichnen und Schreiben als Tätigkeit verlieren. Schreiben wurde zum mechanischen Akt, eine Tastatur bedienen zu können, auf einem daran angeschlossenen Bild-

schirm eine Satzschrift und deren Grösse zu bestimmen und unter ‚Format‘ den ‚Stil‘ auszuwählen.

AM _____ Mit der Verwendung der Signatur ‚Renée Levi‘ in den Ausstellungen im Museum Folkwang in Essen und im Kunsthaus Graz habt ihr nun allerdings ein sehr vielschichtiges sprachliches Element in eurer Vokabular aufgenommen. Nichts zeugt in unserer Kultur derart für eine Person respektive die authentische Verbindung zu ihr wie die Signatur.

RL _____ Obwohl ich mich mittlerweile über die Banalität und Ignoranz mancher Graffiti auf Hausfassaden ärgere, gibt es aus dieser Szene mit dem ‚tag‘ ein Motiv, das mich fasziniert. Es sind schnelle Zeichen von elementarer Selbstvergewisserung, von klandestinen Botschaften und örtlicher Präsenz. Je entfremdeter und orientierungsloser wir uns in unserer zunehmend virtuellen Umwelt fühlen, umso bedeutender und zwingender wird die Signatur als unmittelbare Regung einer Selbstvergewisserung.

AM _____ Das stimmt, was die ‚tags‘ der Jugendlichen betrifft. Aber ihr verwendet die Signatur im Kunstbereich, und dort steht sie für die Beglaubigung einer Arbeit und damit eines Wertes.

MS _____ Nicht nur, gerade im Kunstbereich steht die Signatur für die knappste Formulierung künstlerischen Tuns an sich.

AM _____ Eine letzte Frage an Renée: Den Prix Meret Oppenheim gibt es nun seit sechs Jahren; du hast den Preis im Jahr 2002 erhalten. Die Beziehung der Preisträgerinnen und Preisträger zu Meret Oppenheim hat bei der Preisvergabe nie eine Rolle gespielt, und dennoch: Verbindet dich etwas mit Meret Oppenheim?

RL _____ Schon immer gefiel mir vor allem ihr Name. Der Klang oder vielmehr die Klänge darin, die Verwerfungen zwischen dem Vor- und dem Nachnamen.

Und wenn du nach Verbindungen fragst, so gibt es diese Verwerfung auch in meinem Namen. Damit hat es sich aber auch schon. Ihr angeheirateter Name ist La Roche, meiner Schmid.

Das Gespräch wurde im Juni 2006 per Email geführt.

Renée Levi

Geboren 1960 in Istanbul, lebt und arbeitet in Basel. 1980–83 Architekturstudium HTL in Basel/Muttenz; anschliessend Arbeit als Architektin u.a. bei Herzog & de Meuron. 1987–1991 Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich, u.a. bei Aldo Walker. Seither Einzelausstellungen u.a. in: Swiss Institute, New York (1997), Aargauer Kunsthaus Aarau (1997), Kunsthalle Basel (1999), Mamco Genève (2000), Museum Folkwang Essen (2003), Le Quartier – Centre d'Art Contemporain Quimper (2004), Le Parvis – Centre d'Art Contemporain Ibois (2005). 1999–2000 Gastprofessur an der Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe. Seit 2001 Professur für Bildende Kunst und Malerei an der FHNW in Basel.

Marcel Schmid

Geboren 1957 in Winterthur, lebt und arbeitet in Basel. 1979–1983 Grafikfachklasse, Schule für Gestaltung Zürich. 1988–1998 selbständiger Grafiker in Basel u.a. für die Architekturbüros Metron und Herzog & de Meuron, 1989–1996 für das Museum für Gestaltung, Basel, 1999 mit Müller+Hess für Art Basel, seit 1992 Buchgestaltung für Urs Engeler, Editor. Seit 1991 Zusammenarbeit mit Renée Levi.

Andreas Münch

Geboren 1964 in Winterthur, lebt und arbeitet in Bern. 1985–1994 Studium der Kunstgeschichte in Bern, 2001 Promotion zu *De Stijl*. Seit 2002 im Bundesamt für Kultur zuständig für die Kunstförderung.

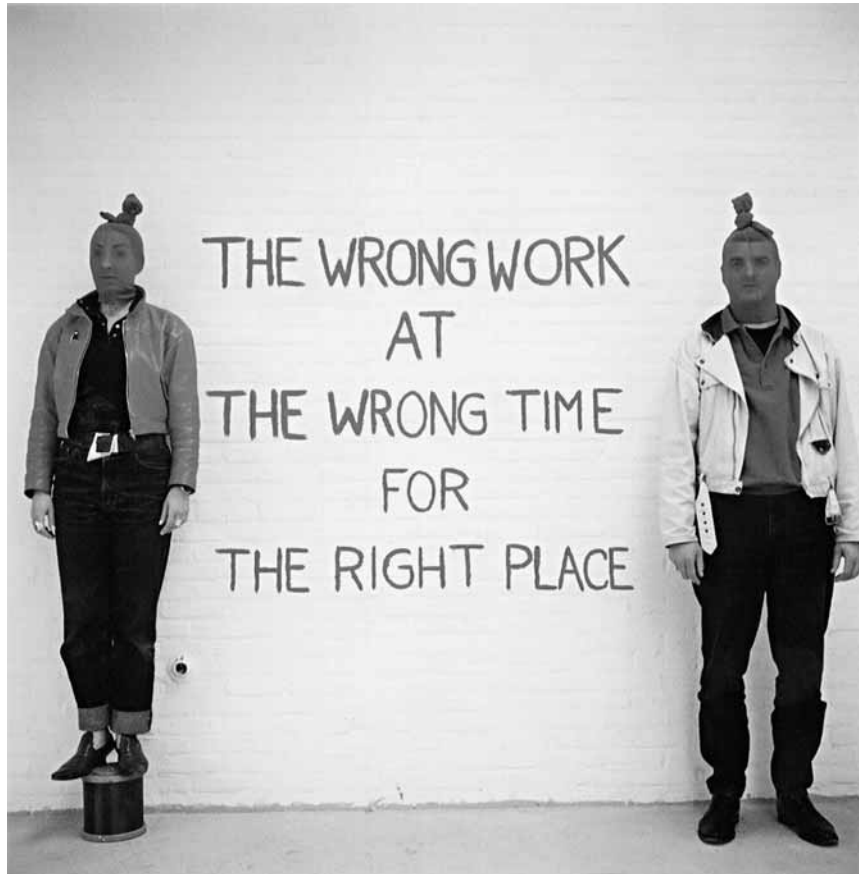
Die KünstlerInnengruppe mit dem entspannten Namen interveniert mit präzisen Aktionen im institutionellen und öffentlichen Raum. Ohne Distanz mischen sich RELAX ein, eignen sich die gesellschaftlichen Codes an und verwerten sie für ihre eigenen Fragestellungen. Hierarchien, Ökonomie, Transparenz und Geschlecht sind nur einige der gesellschaftlich relevanten Kategorien, die RELAX dabei berühren.

MAC _____ Wird das ein langweiliges Interview? Ich mag es nicht, wenn die Aussagen zu allgemein bleiben. Aber wenn die Leute wirklich über ihre Haltung sprechen, dann interessiert es mich. Mir gefällt an dieser Publikation sehr, dass die Namen der Interviewten und des Interviewers, der Interviewerin in derselben Typografie gesetzt sind. Alle sind gleich.

FF _____ Damit sprichst du bereits von RELAX. Alle sind gleich: Ihr seid eine KünstlerInnengruppe und kein Künstlerpaar.

MAC _____ Es war früher wichtig, nicht als Künstlerpaar wahrgenommen zu werden. Wenn eine Frau und ein Mann zusammenarbeiteten, galten sie sofort als Paar. Dabei war die Frau immer die Frau des Künstlers. Heute hat sich das entspannt, es arbeiten vermehrt Gruppen zusammen. Alle bei einem Projekt involvierten Personen sollen sichtbar sein. Das ist auch heute noch schwierig. Beispielsweise jetzt: Du stellst die Fragen, du bist die Autorin dieses Textes, du bist in dem Moment Teil von RELAX. Wenn wir uns selber interviewen würden, wäre das Resultat anders. Das meinen wir mit Gruppe.

DH _____ Die Reduktion eines Duos aufs Paar führte zu komischen biologischen Vergleichen: die Frau und der Mann, die Kunst als ihr Kind. Dass wir privat ein Paar waren, spielte sehr in diese Wahrnehmung hinein. Als Duo wirst du oft symbiotisch, das wollten wir verhindern. Die Symbiose als Wahrnehmungsclich e störte uns, wir haben immer mit Referenzen gearbeitet, nie haben wir uns in unserer Arbeit selber genügt. Zu zweit ist es



relax, THE WRONG WORK AT THE WRONG TIME FOR THE RIGHT PLACE, 1992
Fotografie auf Aluminium, 200 x 200 cm

© relax

möglich, die Handschrift, die Authentizität des Einzelkünstlers aufzulösen, aber dafür wurden wir in der Wahrnehmung auf ein anderes Schema, das des Paares reduziert.

FF _____ Bekannt seid ihr mit Sätzen geworden wie „Thinking alone is criminal“ oder „Thinking together is progress“. Das klingt auch ein bisschen nach Heilsversprechen, sind das Spuren der 80er Jahre mit all den Genossenschaften und der Alternativkultur?

DH _____ Das waren damals subkulturelle Momente, die in der Tendenz halböffentlich waren. Das hat uns weniger interessiert. Wir hatten nie ein propagandistisches Programm, wir stellten höchstens Behauptungen auf, die wir in Umlauf brachten, um eine Diskussion weiterzuführen. Natürlich steckt in solchen Sätzen auch eine Ausschliesslichkeit, wir haben diese aber immer wieder überschritten. Weil wir teilweise auch sehr gerne alleine denken. Verblüffend ist eher, wie solch kantige Sätze provozieren können.

MAC _____ Zum Beispiel 1991 bei einem Vortrag in Prag: Nachdem diese Sätze gefallen waren, haben drei Studenten den Vortragssaal demonstrativ verlassen. Die offizielle Propaganda im Kommunismus war eben, zusammen zu denken und zu arbeiten. Allerdings irritiert es mich, dass diese heftige Reaktion innerhalb einer Kunstakademie geschah. Es war ja keine Performance im öffentlichen Raum, da hätte ich es eher verstanden. Warum wurde nicht nachgefragt, weshalb wir so etwas behaupten? Ob im Osten oder im Westen basiert das Kunstsystem auf derselben Grundlage: das Genie des Einzelnen. Das Statement hätte als Kritik daran verstanden werden können, nicht als politische Forderung.

DH _____ Mit diesen Sätzen demonstrierten wir, Teil der Gesellschaft zu sein: Kunst steht nicht ausserhalb. Über die Professionalisierung des Kunstbetriebs scheidet sich die Kunst immer mehr aus, wird zu einem Ding, das sich selber genügt.

FF _____ Ihr seid kein Paar, auch keine feste Gruppe, vielmehr kommen projektbezogen weitere Personen dazu. Innerhalb der Kunst überschreitet ihr damit eine Grenze, und das spiegelt sich auch in euren künstlerischen Formen und Themen. Auch hier brecht ihr aus, beispielsweise mit euren pseudowissenschaftlichen Methoden. Form, Methode, Thema – alles ist auf diese Grenzüberschreitung angelegt.

MAC _____ Ausgangspunkt für unsere Arbeit ist immer der Kontext: Was ist der Ort, was ist das Thema, weshalb wurden wir eingeladen? Automatisch entstehen dann neue Formen. Wir suchen nicht bewusst nach einer neuen Kunstform, sondern wir lesen, wie sich ein Ort selber sieht, wie die Identitätsproblematik angegangen wird usw. Zu zweit oder zu dritt entsteht bei einer solchen Analyse einfach mehr als alleine.

FF _____ Entwickelt ihr zu jeder Ausstellung eine Art Forschungsdesign? Gibt es ein Rezept mit Fragestellungen?

MAC _____ Ein Rezept? Das wäre toll!

DH _____ Wir haben keinen wissenschaftlichen Ansatz.

FF _____ Eure Arbeit genügt wissenschaftlichen Kriterien natürlich nicht, doch ihr greift wissenschaftliche Methoden auf – Interviews, Fragebogen – und das zeigt sich wiederum in den Darstellungsformen. Oft ist es pseudowissenschaftlich. Eine Parodie vielleicht?

MAC _____ Eine Parodie ist es nicht, aber es entspricht einem Code. Wir verwenden diese bereits vorhandenen Formen. Vielleicht gilt in der Kunst bereits die Lust zum oder am Lesen als wissenschaftlicher Ansatz?

DH _____ Nehmen wir beispielsweise Kuchendiagramme. Wir haben sie für einige unserer Arbeiten verwendet. Dabei ist es uns weder um die Wissenschaft-

lichkeit noch um die Parodie gegangen. Interessiert hat uns vielmehr die autoritäre Macht von Repräsentationsformen. Kuchendiagramme haben etwas harmlos Dekoratives an sich. Sie gehören zu jenen Abbildungsformen, die irgendeiner Analyse zusätzliche Glaubwürdigkeit und damit auch Akzeptanz verschaffen.

MAC _____ Oder wir binden Dokumente zu einer Publikation, das ist dann Quellenarbeit. Wissenschaftliche Arbeit wäre, diese auch zu bewerten, sowas machen wir aber nicht. Wir interessieren uns vielmehr für Transparenz und möchten sichtbar machen, woher etwas kommt.

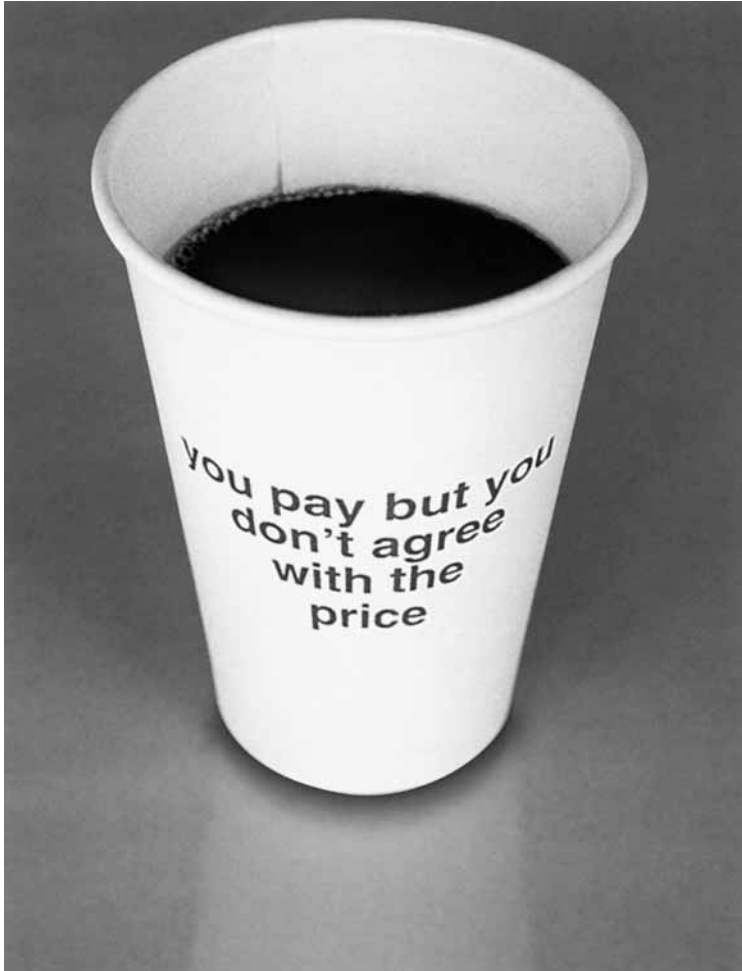
FF _____ Und warum ist das Kunst, was ihr macht? Einfach, weil ihr den wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügt, ist es Kunst?

MAC _____ Warum? Daniel, ich überlasse dir das Wort ... Oder ich frage zurück: Warum ist das nicht Kunst?

FF _____ Ich möchte wissen, weshalb ihr euch als Künstlerin und Künstler seht.

MAC _____ Heute arbeiten viele mit Installationen, Interaktionen. Anfangs war das schwierig. Vielleicht bis 1993 wurde oft gefragt: Ist das Kunst, was ihr macht? Inzwischen ist es für uns in der Kunst einfacher geworden, nicht finanziell, aber sonst.

DH _____ Gewisse Leute finden immer noch, wir machten keine Kunst. Das Künstlerische in unserer Arbeit zeigt sich besonders im Aneignungsprozess, der über unsere eigenen Filter läuft. Es ist nicht Philosophie, es ist nicht Wissenschaft, das Künstlerische fließt ein in den Alltag und in einen laufenden oder gerade entstehenden Diskurs. Unsere Arbeit ist Aneignung, wir stülpen alles wieder nach aussen, infiltrieren bestehende Strukturen. Das wäre vielleicht ein möglicher Nenner für unsere Arbeit, unabhängig von der Form, die wir jeweils wählen.



relax, **YOU PAY BUT YOU DON'T AGREE WITH THE PRICE**, 1994–2002
Bedruckter Papierbecher, verwendet von Bars für Kaffee zum Mitnehmen
und vom Kunstbetrieb für Eröffnungen und spezielle Anlässe

© relax

MAC ____ Wir verwenden die Infiltration als künstlerische Vorgehensweise. Diese Methode ermöglicht, dass wir uns einmischen, Codes und Rituale aufgreifen und transformieren. Eine Aktion, die nicht als Kunst deklariert ist, funktioniert nicht anders als ein Bild oder eine Skizze und irritiert oder verschärft die Wahrnehmung von etwas.

DH ____ Wenn solche Aktionen ausschliesslich ausserhalb des Kunstbetriebs stattfänden, also fern all der Orte, die herkömmlicherweise Kunst als solche sanktionieren, dann könnte unsere Arbeit auch nicht mehr als Kunst wahrgenommen werden. Im öffentlichen Raum hielt uns das Publikum auch schon für eine Sekte, oder die Aktion galt als Werbeauftritt für etwas ganz anderes. Diese Irritation haben wir wiederum genutzt. Wir können einen Teil einer Aktion öffentlich umsetzen und einen anderen in eine Ausstellung integrieren.

FF ____ Viele Künstlerinnen und Künstler arbeiten dokumentarisch oder an gesellschaftlichen Themen, doch ihr Werk entspricht eher einer Dokumentation. Euer Werk ist eine Intervention. Woher kommt das Bedürfnis, euch einzumischen?

MAC ____ So habe ich mir diese Frage nie gestellt.

FF ____ Also anders gefragt: Wollt ihr die Welt retten?

MAC ____ Non, non. Wir würden alles Geld verteilen, glaube ich. – Kunst mischt sich sowieso ein, das ist normal, oder?

FF ____ Ja, aber als Betrachterin begegne ich oft engagierter Kunst, die mir etwas von sozialen Verhältnissen anderswo erzählt, das berührt mich, aber ich muss nicht direkt reagieren. Bei euren Aktionen werde ich stärker einbezogen, nicht nur bei jenen in der Öffentlichkeit, auch bei euren Fragebogen oder Statements auf Pappbechern wie *You pay but you don't agree with the price*.

MAC ____ Wir würden nie nur dokumentarisch arbeiten. Die Intervention ist wichtig, um zu verstehen, ob unsere Fragestellungen relevant sind.

DH ____ Wir wissen nicht, wie etwas funktioniert, bevor wir es umsetzen. Die Auseinandersetzung mit Quellen, das Dokumentarische hilft uns zu eruieren, worauf wir uns eingelassen haben. Gleichzeitig machen wir transparent, womit wir uns auseinandergesetzt haben, indem wir diese Quellen integrieren.

MAC ____ Die Infiltration, die Einmischung kann nicht mit Distanz passieren. Körper und Gedanken sind da, es entstehen Emotionen. Ohne Einmischung entstehen immer nur bestimmte Bilder; nur lesen, sich informieren, dokumentieren, das reicht nicht. Wir wollen uns etwas wirklich aneignen und für unsere eigene Arbeit missbrauchen.

FF ____ Missbrauchen?

MAC ____ Wir nehmen von einem fremden System genau das, was uns nützt, und geben es in unserer eigenen Art zurück. Input von aussen ist immer da, selbst wenn KünstlerInnen behaupten, sie seien autonom.

FF ____ Klar, aber da ihr euch um Transparenz bemüht, könnt ihr euren Einfluss offenlegen. In eurem Katalog *Kräfte des Schicksals* (Shedhalle Zürich, 1990) ist anstelle einer herkömmlichen Künstlerbiografie eine Chronologie aufgeführt. Diese Chronik beginnt mit euren Geburtsjahren, listet aber neben individuellen Daten auch Ereignisse der Weltpolitik, des Kulturlebens, KünstlerInnen usw. auf. Sind diese Ereignisse, Namen, Daten das Verzeichnis eurer Beeinflussung?

MAC ____ Wir haben diese Chronologie selber geschrieben. Aufgeführt wird, was uns beeinflusst oder provoziert hat. Referenz meint nicht, dass dies unsere HeldInnen sind, sondern dass uns diese Ereignisse und Personen einen Denkanstoss lieferten.

DH ____ Es war eine Lust, diese Chronologie zu basteln, weil sie sich nicht nur an Akademismen orientiert. Vieles fehlt, wir haben es bewusst weggelassen oder manches erst später kennengelernt. KünstlerInnen wie Robert Filliou, Hans Haacke oder Gordon Matta-Clark, Valie Export und Yoko Ono waren für uns damals wichtige Figuren. Hingegen haben wir Martha Rosler und General Idea erst Anfang der 90er Jahre bewusst wahrgenommen.

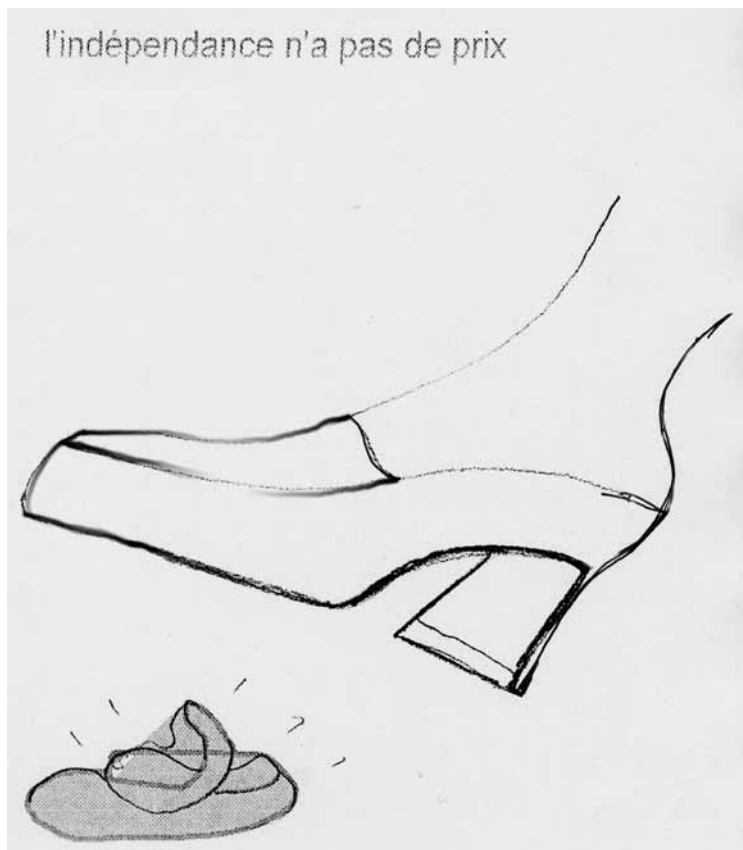
FF ____ In einem Künstlerinterview werden solche Referenzen selbstverständlich immer genannt, aber niemand zählt zwanzig, dreissig solche Bezüge auf. Ihr bezieht ausserdem politische Ereignisse ein oder auch die Geburt einer Nichte.

MAC ____ Wir sagen damit: „Wir sind Schwämme, wir saugen alles auf“. Durch alle Referenzen zieht sich ein roter Faden, doch er ist nur punktuell erkennbar. Es geht um Diversität. Wir nehmen uns alles, was uns passt. Diese Chronologie ist ein Spiel, um zu visualisieren, wie wir mitten drin stecken. Die Kunst ist nicht autonom, sie beeinflusst sich nicht nur selbst. Heute ist der Kontext nochmals etwas anders, wir müssen lernen, mit dem Nichtwissen umzugehen. Das ist keine grosse philosophische Beobachtung, aber beschreibt die Beschleunigung und Verquickung der letzten zehn Jahre von allem mit allem. Erst gerade war die Diskussion um Peripherie und Zentrum wichtig. Heute sprechen wir über Verankerung und Identität, Peripherie ist kein wichtiger Begriff mehr. Eine Installation ist heute in der Kunst nur ein weiteres Medium, sie irritiert nicht mehr per se. Mir fehlen neue Wörter, um die radikalen Brüche sowohl in der Kunst als auch in der Gesellschaft zu benennen.

FF ____ Du meinst, das Vokabular von RELAX genügt nicht?

MAC ____ Natürlich genügt es nicht, es genügt nie.

DH ____ Ich hatte letzthin eine Diskussion mit einem Literaturwissenschaftler.



relax, L'INDÉPENDANCE N'A PAS DE PRIX, 1987/2005
Skizze, Bleistift und Schreibmaschine auf Papier, 15 x 13 cm

© relax

Er fragte, wie wir als Künstler mit Wissen umgingen, wie wir unsere Recherchen betrieben. Ich behauptete, dass wir es genau wie er machten, nämlich zu 99% mit Halbwissen arbeiten. Er schluckte leer und stimmte dann zögerlich zu. Die Frage ist, wie wir mit Wissensproduktion umgehen können und wie wir aus den Unmengen von Archiven und Informationen noch etwas ziehen, was uns in der Diskussion erlaubt, präzise und zugleich grosszügig zu sein.

FF_____Für euch Schwämme ist es sehr anstrengend, wenn ihr alles aufsaugt.

MAC_____Es ist anstrengend, glücklicherweise bin ich aber kein isolierter Schwamm, ich muss es nicht alleine bewältigen. Teilen, Wichtiges aneignen, Ansprüche auch an eine Demokratie formulieren, das ist für mich zentral. Die Realität ist natürlich eine andere: Wie wir im Alltag funktionieren und welchen Wortschatz wir haben, ist im Vergleich zu den Möglichkeiten mittelalterlich.

FF_____Ich bin erstaunt, wie ihr euch im Gespräch ergänzt, aber eigentlich nicht widerspricht.

MAC_____Wir haben uns vorgenommen, vor dir nicht zu streiten. Vielleicht wäre es interessant, uns separat zu interviewen, dann kämen die Unterschiede stärker hervor. Wenn in einer Gruppe alle dasselbe sagen, ist es langweilig.

DH_____Bei neuen Projekten sind wir uns nie einig. Wir handeln aus, was uns interessiert – bis es klar ist: Zuordnung, Hierarchie, Prioritäten. Diese Auseinandersetzung führen wir im Arbeitsprozess, nicht beim fertigen Werk.

MAC_____Wir akzeptieren unsere Unterschiede. Wir arbeiten heute sogar damit.

FF_____Anfangs wart ihr weniger tolerant?

MAC ____ Wir diskutierten bis zum Gehnichts mehr. Das waren eben die 80er Jahre, aber nicht nur, es war auch äusserer Druck da. Ich wollte nicht die Frau des Künstlers sein – ich meine das als Bild. Ich bin total stolz und glücklich und happy, dass wir zusammenarbeiten, so etwas lässt sich nicht forcieren, so etwas muss man wollen. Natürlich gibt es auch Krisen, doch das Kunstsystem erlaubt diese nicht. Es gab Zweifel, aber nicht bezüglich unserer künstlerischen Arbeit.

FF ____ Wie hat sich RELAX über diese lange Zeitspanne entwickelt? Ist das inhaltlich, formal, methodisch oder personell?

MAC ____ Vor allem der Kontext hat sich geändert. Beispielsweise läuft die Diskussion um die Medien heute ganz anders: Was ist eine Installation, was ist eine Aktion? Das ist viel entspannter als früher. Auch wir selber sind in diesen Formen sicherer geworden, wir lassen viel mehr Unerwartetes zu.

DH ____ Der Diskurs in den 80er Jahren verlief anders. Länder und Medien waren in der Kunst beispielsweise relevante Kategorien, die uns aber nicht interessierten. Einerseits war das sehr langweilig, andererseits haben wir uns Diskussionen um Videos auch gestellt. Erst mit der Zeit wussten wir, dass die Medien für uns keine Rolle spielen.

MAC ____ Daniel spricht, als ob die Medienfrage abgeschlossen wäre. Das stimmt nicht.

DH ____ Sie ist nicht abgeschlossen, aber sie steht weniger im Vordergrund als früher. Es ärgerte uns, dass wir – kaum hatten wir zwei Videos gedreht – als VideokünstlerInnen galten. Darin erkannten wir uns nicht wieder, weil es uns immer um Inhalte ging.

MAC ____ Und dennoch nervt es, wenn wir in einem Buch zur Videokunst fehlen.

DH ____ Ja klar!

FF ____ Es gibt von euch das Statement „Art as service“.

MAC ____ Ah, das wieder. „Art as service“ ist wie „alleine denken ...“

FF ____ Wenn die Künstlerin, der Künstler seine Arbeit schon selber als Dienstleistung deklariert, entspricht dies genau den Ansprüchen gewisser Kreise: Kunst soll schön sein, glücklich machen, Probleme lösen, ablenken, ein Quartier aufwerten – dienen eben. Natürlich ist im Gegenzug „Art as art“ total selbstreferentiell, doch eure Arbeit steht doch weder für das eine noch für das andere.

MAC ____ „Art as art“, „Art as idea“, „Art as service“ – das war Ende der 80er Jahre ein Kommentar zu den Tautologien in der Kunst. Wir haben diese Äusserung nie ernst gemeint, aber viele haben diesen Satz eins zu eins verstanden. Es war reine Ironie. Wir meinten nie, dass Kunst eine Dienstleistung für die Gesellschaft sei.

DH ____ Wir wollten uns zu der flexibilisierten Gesellschaft äussern, die in vielen Bereichen eine Dienstleistungsgesellschaft ist. Von künstlerischer Seite her werden solche Tendenzen unbewusst gefördert, denn Selbstausschöpfung ist in der Kunst normal. Sensibilität für Instrumentalisierungen dieser Art gibt es kaum. „Art as service“ war jedoch bereits zu affirmativ und konnte daher auch nicht mehr entschlüsselt werden.

MAC ____ Mich erstaunt, wie diese Äusserung plötzlich von allen ernst genommen und in verschiedenen Texten zitiert wurde. Dabei war dieser Satz ursprünglich Teil eines grösseren Projektes, aber alle Details wurden weggelassen, und nur das Programmatische wurde wahrgenommen. Es dauerte, bis wir diesen Mechanismus erkannten.

FF ____ Eine Aktion also, die nicht funktionierte, weil ihr die gesellschaftliche Reaktion falsch einschätzte?



relax, PARKING AVENIR, 2003

Mehrteilige Installation mit Blick auf die Videos *leiter* (1'30", Mini-DV) und *revolution* (3'32", Mini-DV)
Künstlerhaus Bethanien, Berlin

© relax

MAC ____ Nicht nur gesellschaftlich, auch von der Kunst selbst wurden wir nicht verstanden.

FF ____ Keine Kritik von anderen Künstlern an diesem Satz?

DH ____ Nein. Der Kern des Projekts drehte sich um Kommunikation. „Art as service“ meinte auch, dass wir eine Kommunikationsplattform sind. „We won't party alone“ ist auch so ein Satz, mit dem wir einfach nur Leute zusammenbringen wollten.

MAC ____ Kunst ermöglicht das Stellen von Fragen, so auch zu bereits etablierten Antworten. *The Questions to Your Answers* war ein entsprechender Beitrag von uns, innerhalb einer ersten grossen Ausstellung, die wir 1990 in der Shedhalle Zürich zeigen konnten. Von „Art as art“ über „Art as idea“ hin zu „Art as service“ meinten wir Kunst, die sich selbstreferentiell reproduziert. Hier wollten wir mit „Art as service“ einen Bruch setzen. Wir unterschätzten aber, wie stark für eine ökonomisch geprägte Öffentlichkeit der Reiz für ‚service‘ war.

FF ____ Mir gefällt bei eurer Arbeit das Verhältnis von Theorie und Praxis oder Emotion und Ratio. Im Unterschied zu Kunst, die vor allem aus den Konzepten und den Gedanken dahinter gewinnt, oder zu Kunst, die theoriefern direkt die Gefühle anspricht. RELAX gelingt ein Zusammenspiel von soziologisch-theoretischem Bewusstsein und emotionalem Zugang.

DH ____ Das müssen gar keine Gegensätze sein. Diese Dualismen zu bespielen hat uns nie interessiert, vielmehr wollen wir darüber hinauskommen. Doch nur sehr selten werden wir so wahrgenommen, meistens werden wir als intellektuelle KünstlerInnen rezipiert. Letztthin etwas weniger, das ist abhängig von der Kunstszene, viele KuratorInnen, KünstlerInnen haben theorieelastigere Ausbildungen hinter sich, bringen Emotion und Ratio zusammen. Leider gibt es auch KuratorInnen, die nur Projektmanagement studiert haben, das ist dann wieder eine andere Gefahr.



relax, WHO PAYS?, 2003
Neonschrift, 20 x 160 cm

FF _____ Aha, das Geld – darum dreht sich eure Arbeit oft. Wie viel Geld ihr zur Verfügung habt, woher das Geld kommt, wessen Geld es ist usw. Ihr schafft Transparenz und damit auch Nähe. Denn nicht über Geld zu sprechen ist auch eine Form, Distanz zu wahren.

MAC _____ Wir sprechen über Geld, wie auch über privat/öffentlich oder über Globalisierung gesprochen wird. Es heisst immer, Kunst sei teuer. Egal, ob diese Kosten nun zu hoch, gerade richtig oder zu tief liegen, wichtig ist, die Relation zu anderen Ausgaben der öffentlichen Hand zu sehen. Warum heisst es bei der Strassenbeleuchtung nie, sie sei zu teuer? Warum immer nur bei Kulturausgaben? Also sprechen wir über reale Zahlen, das ist die Provokation.

DH _____ Bestimmte Themen tauchen zyklisch wieder auf, die Relevanz der Aussagen geht nicht verloren. Mich erstaunt nicht, dass Kunst und Kultur sich immer wieder rechtfertigen müssen. Wirklich irritiert mich aber, wie Kultur stets als ausserhalb des Systems wahrgenommen wird. Die konservativen PolitikerInnen wehren sich vehement gegen eine Verankerung der Kulturfinanzierung und behaupten gleichzeitig in Interviews, wie gerne sie Kultur fördern. Kultur wird als etwas Besonderes wahrgenommen, nicht als etwas Notwendiges oder Selbstverständliches. Personen, die von Kulturunterstützung sprechen, sehen sich selber nie als Teil dieser Kultur. Dieser Umstand hat sich in den letzten zwanzig Jahren nicht verändert. Es interessiert uns, nicht nur den symbolischen Wert der Kunst in Umlauf zu bringen, das geschieht in der Kunst laufend, sondern über das Geld, den Preis zu sprechen.

MAC _____ So entschieden wir, mit realen Zahlen zu arbeiten, 9.-, 19.-, 49.-. Wir verwenden keine neuen Bilder, um uns wiederum in die gesellschaftliche Debatte einzubringen.

DH _____ Wie bestimmen wir unseren Wert, unseren Preis? Sollen wir Preise nennen für unsere Kunstwerke, oder wie bringen wir uns in Wertesysteme ein? Geld



relax, BEST SETTING 3, 2005
Digitaldruck auf Fotopapier, 31 x 41 cm

als Rohmaterial für Kunst interessiert uns nicht, aber die Befragung von Wertgefügen umso mehr.

FF _____ Ihr bemüht euch auffällig darum, in eurer Arbeit nichts auszuschliessen, das Geschlecht nicht, das Kapital nicht, öffentlich und privat in Zusammenhang zu bringen, versteckte Hierarchien zu thematisieren.

DH _____ Das Öffentliche kam erst später dazu. Wir empfanden es als Wohltat, weil der öffentliche Raum in der Kunst lange kein Thema war. Kunst am Bau beispielsweise war bei vielen KünstlerInnen eher verpönt. Das waren eingespielte Mechanismen im Kunstbetrieb, aber auch dies hat sich inzwischen gewandelt. Wir erkannten, dass öffentlicher Raum nie ein Vakuum ist. Er ist immer ideologisch besetzt. Uns interessiert, wie Sprache im öffentlichen Raum verwendet wird und selber Öffentlichkeit erzeugt. Wie werden Nachrichten formuliert, wie wird etwas erzählt. Bald einmal haben wir den öffentlichen Raum zum ökonomischen Raum umbenannt, da ausserhalb des ökonomischen Raumes eigentlich gar keine Öffentlichkeit mehr existiert.

FF _____ Ihr arbeitet seit den 80er Jahren zusammen. Ihr wart privat ein Paar, habt euch aber künstlerisch als Gruppe definiert. In euren Texten wählt ihr stets nur die weibliche Form.

MAC _____ Die weibliche Form wählen wir nur, wenn von den HerausgeberInnen oder VerlegerInnen Texte mit dem grossen I zurückgewiesen werden.

FF _____ Ihr agiert hier mit einer Selbstverständlichkeit, die auch in eurem Satz „je suis une femme, pourquoi pas vous?“ zum Ausdruck kommt.

MAC _____ „Je suis une femme, pourquoi pas vous?“ ist ein Spruch der französischen Frauenbewegung 1968, gesprayed in Paris. Meine Fotoarbeit mit diesem Satz entstand zu einer Zeit, als wir beide akzeptieren mussten, dass wir unterschiedliche Bedürfnisse haben, dass wir auch alleine Projekte realisieren

wollen, die dann aber für beide stehen. Es war der Anfang einer Serie von Arbeiten, die viel klarere Aussagen machten als andere Werke zuvor. Daraus entstand viel, beispielsweise dass Daniel Mitglied einer KünstlerInnengruppe ist. Immer wurde aus unseren Texten die weibliche Form gestrichen, nur die männliche, pseudoneutrale Form stehengelassen. Also haben wir uns entschieden, entweder das grosse I zu setzen oder nur noch die weibliche Form zu gebrauchen. Wir diskutieren nicht mehr darüber, sondern machen es. „Je suis une femme, pourquoi pas vous?“ – Es war notwendig, dass eine Künstlerin das machte und die Gruppe es als Teil der RELAX-Arbeit akzeptierte.

DH _____ Es geht darum, die Erzählungen immer wieder aufzunehmen, und immer wieder anders. Die Themen verschwinden nicht, sie werden regelmässig überblendet von anderen, was normal ist. Dank den Geschlechterfragen wurden auch die Identitätsfragen neu und ganz anders gestellt. Aktuell stehen Debatten um die Religionen stark im Vordergrund, die aber eigentlich oft nur vorgeschoben werden, um emanzipatorische Ansätze zu überdecken oder zu blockieren.

Marie-Antoinette Chiarenza

Geboren 1957 in Tunis. Studium Kunst und Philosophie in Paris, Boston und Los Angeles. 1983 Abbruch des Studiums und Rückkehr nach Europa.

Daniel Hauser

Geboren 1959 in Bern. Studium Geschichte, deutsche und französische Sprache und Literatur am Lehramt der Universität in Bern und in Paris. 1983 Abbruch des Studiums und Verbleiben in Frankreich.

RELAX (chiarenza & hauser & co)

1983 Beginn der Zusammenarbeit in der besetzten Fabrik Giraud-Phares, Paris. Seit 1993 Vorträge, Lehrtätigkeit und Beginn von Projekten im öffentlichen Raum. Von 1997 bis 2001 Zusammenarbeit mit Daniel Croptier, Stadt- und Landschaftsplaner, Biel-Bienne. Seit 2003 arbeiten RELAX (chiarenza & hauser & co) in Zürich. Zahlreiche Ausstellungen und Projektbeiträge, darunter Shedhalle Zürich (1990), Kunsthalle Basel (1992), Capp Street Project, San Francisco (1994), Stadtgalerie Saarbrücken (1995), Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover-NH, USA (1999), Architektur-Biennale Venedig, Schweizer Pavillon (2000), Künstlerhaus Bethanien, Berlin (2003), UNO-Hauptsitz New York (2004), CentrePasquArt, Biel-Bienne (2005), Stadtraum der Landeshauptstadt München (2006).

Fanni Fetzer

Geboren 1974, Studium der Politikwissenschaft, Volkskunde sowie Sozial- und Wirtschaftsgeschichte in Zürich. 1999–2004 Redaktorin der Kulturzeitschrift *du*, 2004–2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin Kunstmuseum Thun, 2005 stellvertretende Direktorin Kunstmuseum Thun, seit 2006 Leiterin Kunsthaus Langenthal. Daneben freie Autorin.

Im September 2006 erschienen: RELAX, *we save what you give*. Irene Müller, Ilka und Andreas Ruby, Emanuel Tschumi, Susann Wintsch (Hrsg.) mit Textbeiträgen von Irene Müller, Ilka und Andreas Ruby, Katharina Schlieben und Sönke Gau, Philip Ursprung, Susann Wintsch (deutsch, französisch, englisch). Bild- und Textband, 192 und 216 Seiten, ca. 550 Abb. in Farbe, 29,7 x 21 cm, Hardcover, DVD integriert, Zürich / Nürnberg, ein Projekt der edition fink im Verlag für Moderne Kunst Nürnberg.

Marie-José Burki ist mit Videoinstallationen bekannt geworden, in denen menschliches Verhalten – oft anhand von Beispielen aus der Tierwelt – exemplifiziert wird. Zeitgenössische Fabeln scheint dafür die beste Charakterisierung zu sein, allerdings ohne zwanghafte Moral, jedoch sehrwohl mit der Präzision der Form der Erzählung in der indirekten Rede.

WO _____ Eigentlich wollte ich dich zuerst nach deiner letzten Arbeit fragen und dich bitten, sie zu beschreiben. Worüber sollen wir sprechen, über die Kunst im Allgemeinen oder über deine Arbeit?

MJB _____ Ja, meine Arbeit ... die lässt sich am besten mit Perlen an einer Kette vergleichen, die auch nicht getrennt voneinander betrachtet werden können. Die Sachen, die ich heute mache, werden natürlich von den Dingen beeinflusst, die ich früher gemacht habe. Es muss dabei nicht immer unbedingt die letzte Arbeit sein. Trotzdem hat man bei der Videokunst, bei diesen so genannten Videokunst-Installationen, oft das Gefühl, dass die Arbeiten so fertig aussehen. So fertig und distanziert.

Eine Video-Installation hat so etwas Fertiges, man versteht die Arbeit auch bei den einzelnen Werken. In den Ausstellungen heutzutage kommt es nur selten vor, dass mehrere Videoarbeiten in ein und demselben Raum zu sehen sind.

WO _____ Ich kenne da aber doch ein interessantes Gegenbeispiel. In einer deiner Ausstellungen (*A Dog in my Mind*, 1997) wurden in einem Raum sechs Videoarbeiten gezeigt und zwar im Salzburger Kunstverein. Es hat mich überrascht zu sehen, dass in diesem Raum nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich voneinander getrennt entstandene Arbeiten auf einen Blick bisweilen grossartige komplexe Augenblicke boten, in denen vieles gleichzeitig geschah.



Marie-José Burki, *A DOG IN MY MIND*, 1997

4 Projektionen, 1 Plasmabildschirm, farbig, Ton, Zeitungen
Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu, Hornu

© P. De Gobert

MJB ____ Bei dieser Ausstellung war ich an einem Punkt angelangt, wo ich mir gedacht habe, OK., bis jetzt hast du unter dem Begriff ‚Video-Installation‘ gearbeitet, das heisst, Arbeiten gemacht, die aus mehreren Projektionen gleichen Formats und gleicher Dauer bestehen und eine Installation bilden, aber ...

WO ____ ... es handelte sich dabei nicht um die Summe von Einzelinstallationen, sondern eher um eine ‚übergreifende‘ Arbeit im Sinne von Videoinstallation.

MJB ____ Ja richtig, vor Salzburg hatte ich oft nur mit mehreren gleichzeitigen Projektionen gearbeitet, wie z.B. in *Intérieur II-V* (1995). Kennst du diese Arbeit, mit vier Projektionen von jeweils vier springenden Vögeln in Käfigen?

WO ____ Ja, die war hier in Brüssel zu sehen.

MJB ____ Genau, dort wurden auch vier ähnliche Bilder projiziert, die insgesamt eine Arbeit bildeten; dann habe ich noch die Arbeit mit den Prostituierten gemacht (*Exposure: Dawn*, 1997); dort wurden drei Videos mit verschiedenen Frauen in einen Zusammenhang gebracht und gezeigt ... Ich fand den Begriff ‚Installation‘ immer schwierig, weil die Arbeit einen grösseren instrumentellen Aufwand erfordert. Deshalb habe ich in Salzburg versucht, mit verschiedenen Zeit-Räumen eine Fragmentarisierung zu erzeugen. Seitdem ist meine Arbeit keine Einzelvideo-Installation mehr. Ganz gleich, ob die Ausstellung aus einer oder mehreren Projektionen besteht, es bleiben im Ganzen immer nur Fragmente, es wird keine Installation ...

WO ____ Genau wie bei der Ausstellung in Salzburg ist deine Arbeit nicht wirklich ‚fertig‘; es wäre möglich, die Einzelarbeiten um andere Videos zu erweitern und ein Zeitraumgefühl zu erzeugen, welches das der einzelnen Arbeiten übersteigt.



Marie-José Burki, HORIZONS OF A WORLD, 2001
1 Projektion, farbig, Ton
CentrePasquArt, Biel-Bienne

© Claude Joray

MJB ____ Es hat mich besonders interessiert, bei soviel unterschiedlichen Längen etwas Heterogenes zu schaffen und dabei trotzdem die verschiedenen Ebenen gemeinsam ‚klingen‘ zu lassen. Eigentlich hat man bei der Videokunst immer mit dem Problem zu kämpfen, dass es sich um eine ‚frontale‘ Kunst handelt, das heisst, man bleibt still davor stehen und sieht zu, genau wie im Kino. Es bleibt immer bei einer frontalen Konfrontation mit einer Projektion. Wie kann man mit unterschiedlichen Längen, Grössen und Winkeln von der Frontalität ablenken?

WO ____ Ist ‚fragmentarisch‘ der richtige oder der einzige Begriff? Ich denke dabei auch an ‚Parallelität‘, wobei man auf einen Blick mehrere Dinge wahrnimmt, was bedeuten kann, dass in einem Raum mehrere Arbeiten nebeneinander existieren können.

MJB ____ Schon recht, der Begriff ‚Fragment‘ ist zwar nicht falsch, aber wohl eher inadäquat. Die Arbeit ist nicht aufgebaut wie eine Symphonie, alle Elemente sollten ihre Eigenständigkeit in einem Raum behalten. Bei späteren Arbeiten kann dann versucht werden, diese Parallelität zu verwenden, um beispielsweise ein Video mit Fotos zu kombinieren.

WO ____ Das heisst, dass Fragmentierung eingebaut wird?

MJB ____ Ja, in *Horizons of the World* (2001) habe ich hoch oben von einem Berg aus unendlich lange die Landschaft gefilmt. Das war für mich eine Perspektive, aus der mehrere Ebenen gleichzeitig erfasst werden konnten.

WO ____ Die Beobachtung, die ‚surveillance‘ der Landschaft könnte man als eine Folge von Minisituationen ansehen, die wie bei einer Kette aneinandergereiht sind. Oder würdest du es nicht so unterteilen?

MJB ____ Ich habe mich beim Konzipieren dieser Arbeit mit diesen Begriffen nicht so befasst.

WO _____... lass uns an unseren Ausgangspunkt zurückkehren: „Wie redet man über Kunst?“ Ich spreche über das, was ich wahrnehme, und du sprichst von deiner Intention. Genau das interessiert mich. Als Künstler, der selber produziert, merke ich oft, dass man bei der Präsentation seiner Arbeit keine Gelegenheit mehr hat, seine Intentionen zum Ausdruck zu bringen, inhaltlich, geschichtlich, es wird bloss noch wahrgenommen.

MJB _____ Was auch gut ist, oder?

WO _____ Natürlich, das heisst aber, dass wir auch weiterhin immer gesondert über diese – unsere – Sachen sprechen müssen.

MJB _____ Das bedeutet aber auch – und das weiss man als Künstler –, dass man ständig im Arbeitsprozess ist; eine Ausstellung, eine Arbeit, das sind nur Momente, eigentlich befindet man sich in diesem Prozess auf einem längeren Weg; heute interessiert mich vor allem, wie ich in bestimmten Räumen mit bestimmten Intentionen gearbeitet habe.
Ich merke aber auch, z.B. wenn ich unterrichte und mich mit Studenten über Intentionen, Inventionen und manchmal Zufälle unterhalte, wie das ist, wenn man den Spiess umdreht und über die konzeptuelle Basis spricht und wie man damit umgeht. Mir fällt aber gerade auf, dass ich sonst eigentlich mit niemandem über meine Sachen rede.

WO _____ Ach, du auch nicht?

MJB _____ Nein, nur sehr selten. Bevor ich eine Arbeit mache, rede ich mit niemandem, weil es zu früh ist; wenn ich dann damit beschäftigt bin, auch nicht, weil sie noch nicht fertig ist, es sei denn, ich spreche mit den Leuten, mit denen ich arbeite, wie z.B. dem Toningenieur oder dem Kameramann; und alles, was gesagt wird, ist sehr wichtig, aber auch sachlich, wir sprechen über das, was wir gerade machen, das ist alles.

WO _____ Interessant, Marie, wir sprechen also jetzt zum ersten Mal darüber. Was bildet die Grundlage, den Ausgangspunkt deiner Arbeit, ein Bild oder eine Frage?

MJB _____ Als ich in Genf angefangen habe, Mitte der 80er Jahre, habe ich schon vorgehabt, das erste Video aus der Idee eines systematischen Gedankens heraus zu entwickeln „*Celui qui a vu passer les éléphants blancs*“ (1986). Es ging dabei um eine Konstruktion, das System war ein bisschen spielerisch und – ich studierte damals noch an der Universität – sehr strukturalistisch. Das System war so ein Wortspiel; die Frage war natürlich, wie man mit einer Videoarbeit anfängt, wie gehe ich um mit einer Erzählung, wie erzählend soll es sein?

WO _____ Aber dein Satz von dem weissen Elefanten, der verlangt eine genaue Beobachtung.

MJB _____ Ja natürlich. Die weissen Elefanten waren die Wolken, die langsam vorbeiziehen, sie kreieren eine bestimmte Geschwindigkeit und Dauer, Zeitlichkeit.

Es gab natürlich viele Sachen, die genau beobachtet werden mussten; ich glaube, es war eine wichtige Videoarbeit, weil meine ganze Arbeit mit Beobachtung zu tun hat, aber damals hatte ich wenig Ahnung davon, ich wollte nur anfangen und habe mir gesagt, dass ich mich nicht für das „*Ce qui se passe*“ (was geschieht) interessieren würde, sondern für das „*Ce qui passe*“ (was vorbeigeht). Am Rande der Erzählung habe ich noch eine grosse Anzahl von Filmausschnitten zusammengestellt, in denen ein Ding, ein Tier oder ein Mensch das Bild von links nach rechts oder andersherum durchquert. Das macht ein ganzes Kapitel des Videos aus, das heisst ‚un plan‘. Das ganze Video ist so strukturiert, mit Wörtern, ‚un blanc‘, ‚un turbulent‘, ‚un lent‘ und mit Fragen zur Geschwindigkeit und was vorüberzieht, was den Bildschirm durchquert. Ich habe das ganz wörtlich genommen, „*ce qui passe*“, was vorbeigeht: Eine Schnecke braucht elf Minuten,

um das Bild von einem Rand zum anderen Rand zu durchqueren, und genauso lange dauert auch das Video.

WO ____ Das bedeutet also, dass sich die Frage stellt, ob es hier um Wahrnehmung geht oder ob es selber wahrnimmt ...

MJB ____ Das Bild war immer in zwei Hälften geteilt; eine Frage dabei war: Was ist ‚un lent‘, ein Langsamer, ein andere Kategorie war: ‚un blanc‘, ‚un plan‘. Dabei handelt es sich im Französischen immer um reimende Wörter.

WO ____ Es handelte sich hier ganz offensichtlich um eine kategorisierende Arbeit, in der das, was man sieht, immer einem System zugeordnet wird.

MJB ____ Ja, ja, aber das System war ein bisschen eigenartig und schräg (farfelu) auf einem Reim aufgebaut. Ich habe auch damit gespielt: In der Kategorie ‚un blanc‘ gibt es einen weissen Lastwagen, ein weisses Huhn und einen weissen Kaukasier mit einem weissen Hemd.

Das Szenario war ziemlich abstrakt und konstruiert, aber auch eher offen. Ich hatte nur ein paar Bilder im Kopf, wie z.B. die Schnecke.

In Grunde war der Strukturalismus mein Ausgangspunkt, aber eigentlich wollte ich einfach nur filmen.

Ich habe aber auch von dieser Arbeit gelernt, dass eine Arbeit nicht aus einem reinen Konzeptualismus heraus entstehen kann. Obwohl das Konzeptuelle unsere Generation sehr beeinflusst hat, glaube ich, dass es für eine interessante Arbeit nicht ganz ausreicht. Ein System oder eine Struktur oder eine Partitur braucht natürlich jeder für seine Arbeit, aber es muss auch eine formelle Präzision und etwas, was mit Empfindung zu tun hat, dazukommen, sowie das Filmen-Wollen, das grosse Verlangen danach, etwas zu filmen.

Eine Arbeit, die strukturell wirklich sehr weit ging, war die Tonarbeit *Time After, Time Along, the River* (2001), die ich für New York gemacht habe, über diese Hudsongeschichte, wobei es von Anfang an meine Absicht war,

ein Art Archiv von Stimmen aufzunehmen, über alles, was man über Flüsse weiss und über die Erfahrungen der Leute am Hudson River. Ich habe jedem, den ich interviewt habe, nur drei Fragen gestellt.

WO ____ Hattest du von Anfang an vor, ein ‚Hörstück‘ zu machen, so wie es sich jetzt anhört, oder hat sich das aus der Filmarbeit ergeben?

MJB ____ Ich wurde nach New York eingeladen, um ein Projekt für einen öffentlichen Raum zu machen. Ausgangspunkt war dabei der Hudson River, der Fluss. Ich hatte von Anfang an vor, an Ton und Bild getrennt und unabhängig voneinander zu arbeiten. Ich wollte kein Freiluftkino machen. Ich wollte eine spezifische Projektion an einem bestimmten Ort in New York und den Ton auf einer CD, die man hören konnte, wann man wollte. Ich hatte sehr wenig Zeit und musste alles gleichzeitig machen, filmen und die Interviews. Aus dem Tonmaterial, bestehend aus Flussnamen und Anekdoten, habe ich dann das Hörstück gemacht. Es war ziemlich gewagt, so zu arbeiten, es hätte natürlich auch schiefgehen können, aber man braucht einen Ausgangspunkt.

WO ____ Eine Perspektive.

MJB ____ Eine Perspektive, nun gut, für diese Arbeit war das System am rigidesten, andere sind viel weniger hart.

WO ____ Es kommt mir vor, als wäre das Video mit den Leuten am Tisch *what could saint francis have been saying to the birds* (2000) kaum weniger systematisch strukturiert. Der Text war ganz fertig geschrieben, oder?

MJB ____ Nur teilweise, am Anfang gab es kein einziges Bild, sondern nur einen Satz, eine Frage: „Que pouvait bien raconter saint François aux oiseaux?“ Was hat wohl der Heilige Franziskus den Vögeln erzählt? Diese Frage, die Sprache und die Tiere haben auf ihre Weise die ganze Produktion dieser



Marie-José Burki, WHAT COULD SAINT FRANCIS HAVE BEEN SAYING TO THE BIRDS, 2000

1 Video, farbig, Ton, 1 gelbe Neonröhre
Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu, Hornu

© P. De Gobert

Arbeit strukturiert. Mit dieser Frage habe ich dann eine gelbe Neonschrift gemacht, weil es auch das Bild einer Frage ist. Ich mag es, dass diese gelbe Schrift, die an- und ausgeht, das Bild der Videoprojektion auslöscht. Die technische Perfektion der Projektion, die mir bei diesen Videoausstellungen immer ein wenig auf die Nerven geht, wird weggewischt. Der Heilige Franziskus, der zu den Tieren predigt, ist ja schon Darstellung: ein Wort und ein Bild. Es gab drei Bewegungen: die Kamera, die um den Tisch herumkreist und unabhängig davon die Tonaufnahme, die drei Meter von der Kamera entfernt stattfand. Das dritte Element im System waren die Schauspieler und das, was sie sagen sollten, und wann. Als wir dann angefangen haben zu drehen, habe ich mich vor allem darauf konzentriert, wie die drei Kreise sich überlappen würden. Am Anfang waren die Schauspieler noch sehr verkrampft, aber mit der Zeit wurden sie lockerer. Diesen Teil habe ich benutzt. Plötzlich aber, mitten im Ablauf des Systems, kam eine Schauspielerin mit einem Witz, ganz unerwartet. Die Frage, ob man diese kleine Detailgeschichte im Ganzen zulässt, hat mich sehr beschäftigt. Diese Art von System, das auch Kontrolle ermöglicht, lege ich fest, du machst das auch, oder?

WO ____ Natürlich, aber ich habe bei meiner Vorgehensweise die Spielregeln in einer Form festgelegt, die die Struktur nicht fixiert; man kann sie nur erleben, wenn man alle Augen offen hält, um zu entdecken, wie die Struktur hervortritt, sich aufdrängt.

MJB ____ Aber ist es ‚nur erleben‘?

WO ____ Nein, sicher nicht; es sollte eigentlich wie ein performativer Akt vorsichgehen, der in einem Moment entsteht. Es geht auch darum, solche Momente zu kreieren. Obwohl bei dir die Schauspieler am Tisch ihre Performance gemacht haben, hast du noch die Gelegenheit, sie beim Schneiden zu perfektionieren. Erzähl doch mal von dem Cowboy als Bild für eine neue Arbeit.



Marie-José Burki, DE NOS JOURS, 2003
3 Projektionen, farbig, ohne Ton, 14 Styroporplatten
Musée des Arts contemporains du Grand-Hornu, Hornu

© P. De Gobert

MJB ____ Es war wirklich ein Bild, aber es war nicht nur der ‚Cowboy‘, es waren drei Elemente: Mann, Landschaft und Pferd, die gehören als Bild zusammen.

WO ____ Ist das nicht typisch Video?

MJB ____ Ha! Damit hast du schon fast einen Western! Mich hat die Idee interessiert, die ganz einfache Idee: Wie kann man in demselben Bildrahmen Körper verschiedener Grössen unterbringen? Zwei eher grosse Männer, eine eher kleine Frau und ein Pferd, das ja eher sehr gross ist. Nicht mehr, nicht weniger als das ...

WO ____ Eine Szene ...

MJB ____ Ja, die Idee ist in Marseille entstanden, wo die Gegend auf eine bestimmte Art flach ist; aber ob es nun Arizona oder Marseille ist, jemand in drei Metern Entfernung füllt den Bildrahmen ganz anders als jemand in fünfzehn Metern Entfernung. Einfach so, wie man im Bild steht. Für die Arbeit *de nos jours* (2003) z.B. hatte ich einmal im Sommer im Central Park gesehen, wie Leute sich auf der Wiese nebeneinander in einer gewissen Art von Intimität aufhalten, ohne miteinander zu reden. Diese Art, seine Intimität öffentlich zur Schau zu stellen und sich gleichzeitig zu isolieren, hat mich beeindruckt. Die Wirklichkeit als solche interessiert mich nicht, sondern nur die Beziehungsgewebe; die sind ja genauso konkret, wie die Individuen, die sie verbinden.

WO ____ Das wird in deinem Video noch verstärkt mit dem Zoomobjektiv, das die Zwischenräume noch kleiner macht.

MJB ____ Klar, gedreht habe ich es aber erst fünf Jahre später, als Beobachtung.

WO ____ Die Beobachtung ist distanziert und intim, aber der Zuschauer wird von der Intimität überfallen und zum Voyeur gemacht, ob er nun will oder nicht.



Marie-José Burki, EXPOSURE : DAWN (I-III), 1997
3 Projektionen, farbig, ohne Ton
Galerie Nelson, Paris

© F. Kleinfenn

MJB ____ Ja, es ist nicht dokumentarisch, es ist so nah an der Sache, man ist mitten drin, alle Körper, Plastiktüten usw.

WO ____ Eine ‚Sonntagnachmittag im Park‘-Typologie.

MJB ____ Vielleicht kann man es so sehen. Als ich Geschichte studiert habe, bin ich zum Beispiel ins Archiv in Genf gegangen, um mir *Les inventaires après décès* zur Zeit Kalvins anzuschauen. Das sind Inventare, die auflisten, was übrig bleibt, wenn jemand gestorben ist, wie beispielsweise: ein Stück Brot, ein Stuhl, ein Hemd, Schuhe ... Durch diese Inventare versucht man zu verstehen, wie man in einer bestimmten Zeit in Genf gelebt hat. So etwas gibt es in meiner Arbeit noch immer. Ich arbeite nicht an einer Archäologie, sondern ich versuche Bilder zu machen, nicht die Realität in Szene zu setzen, keine dokumentarischen Bilder, sondern ein genaues Ins-Bild-Bringen. Das hab ich mit de nos jours versucht.

WO ____ Man recherchiert, um interpretieren zu können?

MJB ____ Ich setzte unheimlich viel Vertrauen in das Material, wie für die Arbeit mit den drei Prostituierten (*Exposure: Dawn*, 1997). Ich habe drei Prostituierte gesucht, und das war das Wichtigste.

Vor der Aufnahme war es mir ziemlich egal, welche, aber dann sind mir diese drei Frauen, die ich gefunden hatte, doch sehr wichtig geworden. Die Art und Weise, wie sie sich bewegten, hatte zur Folge, dass es um drei Persönlichkeiten ging und nicht nur um eine Typologie von Prostituierten.

WO ____ Vielleicht habe ich deshalb den Eindruck, Marie, dass deinen Filmen, deiner Arbeit ein historisches Bewusstsein zugrunde liegt, aufgrund dessen die Elemente richtig platziert werden. Wie in dem Video, wo Gegenstände langsam herunterfallen (*A dog in my mind*); die Auswahl der Gegenstände kam mir total ‚richtig‘ vor. Wie nur das Buch fällt oder nur der Fisch und nichts anderes und der Blumenstrauß, nur dieser Ball, der Zusammenhang war so ‚richtig‘ für mich.

MJB ____ Wahrscheinlich erschienen diese Dinge als Paradigmen; sie dienen als Beispiel für die Sachen, als breiteres Feld, das Buch spricht auch für ein breiteres Feld.

WO ____ Es sind aber keine Symbole?

MJB ____ Nein, das wollte ich vermeiden, sie stehen jeweils für ein Feld, aber offen, nicht symbolisch. Sehr wichtig ist auch, wie es gedreht worden ist, mit einer Highspeed-Kamera, deshalb fallen die Gegenstände so langsam.

WO ____ Ich verstehe das eher als eines der Elemente, die mit der Ursache des Fallens zu tun haben. Jedenfalls spielt es für mich nach Jahren noch eine Rolle, es ist exemplarisch für die ‚richtige Auswahl‘.

MJB ____ Es ist wie *les inventaires après le décès*, du hast die Schere, ein Stück Brot und einen Bleistift; erst dann ist es, was es ist und zwar richtig.

WO ____ Ich bestehe vielleicht zu sehr auf dem Wort ‚richtig‘, aber für mich, ist das wichtig.

MJB ____ Ja, aber ‚richtig‘ ist ein wichtiges Wort in der Kunst, denke ich, für Malerei, Literatur, Musik ... sobald der Satz richtig ist, definiert er die Kunst.

WO ____ Selbstverständlich.

MJB ____ Ich erzähle auch keine Geschichten, es ist mehr ein Stand der Dinge.

WO ____ Immer wenn ich deine Arbeit sehe, muss ich an Fabeln denken, Marie. Nicht unbedingt an die Geschichten mit Tieren und Moral, aber an eine Art Spiegel, der den Menschen vorgehalten wird, und ihr Verhalten, ihre Beziehung dazu.

Moderne Fabeln des 21. Jahrhunderts, die diesen Vergleich erlauben und

aufgrund der Inszenierung und Filmweise sowie der Konstruktion der Projektion – vor- und rückwärts –, diese Spiegelung ermöglichen.

In dem Video *Les chiens* kommt der Hund mir wie ein absolutes Fabeltier vor, mit dem man sich als Mensch identifiziert. Es hat auch was mit Dressur zu tun, also mit lehren.

MJB ____ Vielleicht.

WO ____ Ich spreche von Fabeln, aber ich meine eigentlich die Konstruktion einer Erzählung, als Vergleich, als eine bestimmte Art indirekter Rede.

MJB ____ Das ist gut definiert, als indirekte Rede, aber nicht als Thema; ich habe kein Thema, es sei denn die Vorstellung, dass wir Menschen soziale Tiere sind, das heißt, dass das unsere Grundhaltung ist.

WO ____ Deine Art Fabel macht die Beziehung sichtbar, spürbar sogar, die man direkt nicht zeigen kann. Deine Art Fabel ist diesbezüglich ein Spiegel aufgrund von Beobachtung, die zwar mit Schauspielern inszeniert wird und natürlich aus deinem filmischen Blickwinkel heraus entsteht.

Du verwendest in der letzten Zeit auch Fotografien in deinen Arbeiten. Es kommt mir vor, als würde damit eine ganz andere Art von Narrativität erzeugt. Was könnte der Grund dieser Mischung von Foto und Video sein?

MJB ____ Ich habe mich immer schon mit Fotografie beschäftigt, war aber selten zufrieden, es ging nie wirklich gut. Als ich dieses Projekt in New York gemacht habe und auf 16 mm mit der Highspeed-Kamera gedreht habe, hatten wir diese ellenlangen Streifen Film im Studio – eine Sekunde Film in Highspeed liefert dreihundert Bilder. – Dann ist mir eingefallen, welches Problem ich immer mit der Fotografie hatte: ‚cadrage‘.

Ich habe gemerkt, dass mich der Bildrahmen gelangweilt hat. In den Videos geht es ja trotz der Bildeinstellung um eine zeitliche Präsenz. Im Studio, als all die vielen Meter Film vor mir in der Maschine durchliefen,



Marie-José Burki, *STILL, NYC (ANOTHER)*, 2001
 1 Plasmabildschirm, Video farbig, 4 Farbphotografien
 Galerie Nelson, Paris

© F. Kleinfenn

habe ich den Rahmen anders anschauen können, das heisst ein 16-mm-Bild und dann ein anderes 16-mm-Bild. Ich hatte auf einmal Lust, hier einen Bildrahmen herauszuschneiden und etwas weiter einen anderen und sie aus dem zeitlichen Ablauf herauszunehmen. Ich habe sie dann wie Negative benutzt und die Bilder, die daraus entstanden sind, habe ich mit den Aufnahmen des Films konfrontiert. Es sind ‚Brüderbilder‘, wenn man das so sagen kann, alle aus demselben Negativ. Das war dann *Still, NYC* (2001).

WO ____ Tout était simplement pris, c'est dedans. Alles war schon drin.

MJB ____ Genau. Vorher haben wir über *A Dog in my Mind* gesprochen, in dem ich heterogene Bilder, verschiedene Zeitdauern und verschiedene technische Mittel gemischt habe. Mich interessiert diese Verschiedenheit der Dinge sehr. Videos und Dinge, die parallel funktionieren und die als ‚unfertige‘ Stücke laufen. Das Problem mit Video ist auch, dass man immer mit dem gleichen Format 4:3 oder 16:9 arbeitet. Man arbeitet immer mit den gleichen Geräten, die können grösser sein oder kleiner, aber die Proportionen sind immer gleich. Ich habe versucht, innerhalb der Installationsarbeiten etwas zu durchbrechen, aber die Proportion der Bilder bleibt immer da.

WO ____ Es gibt also keine Möglichkeit für das schwarze Quadrat bei Video? Das ist dann wohl ein echter Nachteil des Mediums.

MJB ____ Die Geräte werden in bestimmten Proportionen hergestellt; die Ränder bleiben immer sichtbar. Es gibt Leute, die rundherum projiziert haben, dann muss man sich aber immer dafür entscheiden, ausserhalb dieser Gegebenheit zu arbeiten. Darum war die Fotografie so wichtig, sie verzögert oder verlängert die Präsenz der Videobilder.

WO ____ Du hast noch immer meine erste Frage nicht beantwortet, ob du deine letzte Arbeit beschreiben könntest?

MJB ____ Sie besteht aus dreizehn Fotos und einem Video, ich kann sie dir zeigen, wenn du willst?

WO ____ Dann zeig sie mir mal.

Die Künstlerin beschreibt ihre Arbeit nicht, sie zeigt sie.

Das Gespräch wurde im Juni 2006 in Brüssel auf Deutsch geführt.

Marie-José Burki

Studierte Geschichte und Französisch an der Universität und Kunst an der Ecole des Beaux-Arts in Genf. Sie lebt in Brüssel, hat eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg und ist Advisor an der Rijksakademie, Amsterdam.

Willem Oorebeek

Ist Künstler und lebt ebenso in Brüssel.

IMPRESSUM / COLOPHON

DIESE PUBLIKATION WIRD VOM BUNDESAMT FÜR KULTUR IM RAHMEN SEINER FÖRDERUNG DES SCHWEIZERISCHEN KUNSTSCHAFFENS HERAUSGEGEBEN UND FINANZIERT. SIE ERSCHEINT IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM KUNST-BULLETIN DES SCHWEIZERISCHEN KUNSTVEREINS ALS KOSTENLOSE BEILAGE ZUM KUNST-BULLETIN NR. 11, NOVEMBER 2006.

IL PRESENTE VOLUME, EDITO E FINANZIATO DALL'UFFICIO FEDERALE DELLA CULTURA NEL QUADRO DEL SUO SOSTEGNO ALLA CREAZIONE ARTISTICA IN SVIZZERA, È PUBBLICATO IN COLLABORAZIONE CON LA SOCIETÀ SVIZZERA DI BELLE ARTI COME SUPPLEMENTO GRATUITO DEL KUNST-BULLETIN N. 11 DI NOVEMBRE 2006.

CETTE PUBLICATION ÉDITÉE ET FINANCÉE PAR L'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE DANS LE CADRE DE SON SOUTIEN À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN SUISSE PARAÎT EN COLLABORATION AVEC LE KUNST-BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DES BEAUX-ARTS COMME SUPPLÉMENT GRATUIT DU KUNST-BULLETIN, N° 11 DE NOVEMBRE 2006.

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 2001 & 2002:

LA COMMISSION 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 2001 & 2002:

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 2001 & 2002:

JACQUELINE BURCKHARDT (PRÄSIDENTIN / PRÉSIDENTE / PRESIDENTE),
STEFAN BANZ, MARIAPIA BORGNI, SILVIE DEFRAOUI, ALEX HANIMANN, SIMON LAMUNIÈRE,
CLAUDIO MOSER, CHANTAL PROD'HOM, PHILIP URSPRUNG

HERAUSGEBER / EDITORE / EDITEUR
BUNDESAMT FÜR KULTUR / UFFICIO FEDERALE DELLA CULTURA / OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE,
HALLWYLSTRASSE 15, CH-3003 BERN

ÜBERSETZUNGEN / TRADUZIONI / TRADUCTIONS
SERVIZIO LINGUISTICO DELL'UFC / SERVICE LINGUISTIQUE DE L'OF

REDAKTION / REDAZIONE / RÉDACTION
STEFAN BANZ, CULLY

GESTALTUNG / PROGETTO GRAFICO / CONCEPTION
ANNE HOGGE DUC, LÜTRY

SCHRIFTEN / CARACTÈRES / CARATTERI
UNIT

DRUCK / STAMPA / IMPRESSION
IMPRIMERIE DU DÉMOCRATE, DELÉMONT

VERTRIEB / DIFFUSIONE / DIFFUSION
SCHWEIZERISCHER KUNSTVEREIN, ZÜRICH (KUNST-BULLETIN)

ISBN 3-9522701-3-4

© 2006 BUNDESAMT FÜR KULTUR, BERN, SOWIE DIE AUTORINNEN UND AUTOREN FÜR IHRE TEXTE

