

PRIX MERET OPPENHEIM 2004

Christine Binswanger /  
Harry Guggler

Roman Kurzmeyer

Peter Regli

Hannes Rickli



BUNDESAMT FÜR KULTUR  
OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE  
UFFICIO FEDERALE DELLA CULTURA  
UFFIZI FEDERAL DA CULTURA

# INHALT

**VORWORT 5**

**INTRODUZIONE 6**

**PREFACE 7**

## **DER ARCHITEKTONISCHE PROZESS**

Roman Kurzmeier im Gespräch mit Christine Binswanger und Harry Gugger **9**

## **PRÄZISE SITUATIONEN**

Mit Roman Kurzmeier sprach Barbara Basting **27**

## **GRÜNES LICHT FÜR ROTEN PFEIL**

Mit Peter Regli sprach Jacqueline Burckhardt **49**

## **ÜBERSCHUSS. Überlegungen zu einer Ästhetik von Nebensachen**

Peter Geimer im Gespräch mit Hannes Rickli **71**

## **PREISTRÄGERINNEN / PREMIATI / LAUREAT(E)S**

2001-2004 **90**

## **IMPRESSUM / COLOPHON 92**

# VORWORT

## Der Prix Meret Oppenheim

Jacqueline Burckhardt, Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission

„Die Freiheit wird einem nicht gegeben, man muss sie sich nehmen“, konstatierte Meret Oppenheim anlässlich einer Rede im Jahr 1975. Sie meinte jene Freiheit, die ein Leben lang – zuweilen unter peinigendem Ringen und voller Risiken – gewonnen und durchgestanden sein will und in der sich die Horizonte ständig weiten. Mit der Pelztasse, ihrer Ikone des Surrealismus, genoss sie blutjung einen legendären Erfolg. Sie vermochte sich aber auch danach exemplarisch als Künstlerin, Schreiberin, femme de culture und charismatische Persönlichkeit weiter zu entwickeln und einen Platz in der Kunstgeschichte zu sichern.

Mit dem ihr gewidmeten und vor drei Jahren eingeführten Prix Meret Oppenheim will das Bundesamt für Kultur, beraten durch die Eidgenössische Kunstkommission, Künstlerinnen, Architektinnen, Kuratoren und Kritikerinnen die Anerkennung für ein hervorragendes Midlife- oder Spätwerk ausdrücken. In den letzten Jahrzehnten stehen jungen Talenten hierzulande auffallend viele Möglichkeiten offen, zu Anerkennung und finanzieller Unterstützung zu gelangen. Mit einem überzeugenden Frühwerk werden sie Nutzniesser von Ateliers, erhalten Aufträge oder Präsenzen in Ausstellungen und Publikationen und vermögen Preise zu akkumulieren. Der Prix Meret Oppenheim versteht sich demgegenüber als ein Zeichen der Wertschätzung jener reiferen Tücher und Denker auf den Gebieten der Kunst und Architektur, die sich längerfristig mit einem relevanten Werk situiert haben. Er bildet in gewissem Sinne eine zweite Stimme zum durchaus berechtigten Ruf nach dem Neuen und Nächsten.

Die hier gesammelten Gespräche mit den Preisgekrönten gewähren Einblick in ihre materiellen und immateriellen Labors, in ihr Tun und Denken. Es heisst, dass man hierzulande am liebsten der Bodenständigkeit das Lob singt, und dass den Disziplinen des Intellekts im Vergleich zu unseren Nachbarländern ein gewisser Mangel an Tradition und ein allgemeines Missvergnügen an ihnen lähmend im Wege stünden. Wenn dieser Befund zutrifft, dann hoffen wir, mit der vorliegenden Publikation Künstlerinnen, Architekten, Kuratorinnen und Kritiker zu einer neuen Haltung der vertieften Reflexion bzw. Selbstreflexion zu ermutigen.

## INTRODUZIONE

### Prix Meret Oppenheim

Jacqueline Burckhardt, Presidente della Commissione federale d'arte

„Ci si deve prendere la libertà, perché non ci viene data“, constatò Meret Oppenheim in occasione di un discorso pronunciato nel 1975. Intendeva la libertà che si deve conquistare e mantenere per tutta la vita, talvolta esponendosi a rischi e a conflitti strazianti, e che consente di allargare continuamente il proprio orizzonte. Con la sua tazza ricoperta di pelliccia, vera e propria icona del surrealismo, Meret Oppenheim conobbe un successo leggendario fin da giovanissima. Ma anche più in là con gli anni riuscì ad evolvere come artista, scrittrice, donna di cultura e personalità carismatica assumendo a modello e occupando un suo spazio nella storia dell'arte.

Dedicandole il Premio chiamato in vita tre anni fa, l'Ufficio federale della cultura, coadiuvato dalla Commissione federale d'arte, intende esprimere il proprio riconoscimento ad artisti, architetti, curatori e critici per un'opera significativa realizzata in età matura. Da alcuni decenni le nuove leve hanno numerose possibilità in Svizzera di ottenere riconoscimenti e sussidi: grazie a un'opera di gioventù convincente possono beneficiare di soggiorni in atelier, incarichi, partecipazioni a mostre o pubblicazioni, ma anche di premi in denaro. Da parte sua, il Premio Meret Oppenheim rende omaggio ad autori e pensatori più maturi attivi in ambito artistico e architettonico, che sono riusciti a imporsi stabilmente con opere notevoli. In un certo senso rappresenta una seconda voce accanto alla richiesta, indubbiamente giustificata, di attualità e novità.

Le conversazioni qui raccolte consentono uno sguardo a laboratori concreti e astratti e ci fanno conoscere attività e pensieri delle premiate e dei premiati. Pare che dalle nostre parti si tenda a valorizzare il legame con la propria terra e che le discipline intellettuali risentano, a differenza dei Paesi limitrofi, della mancanza di tradizione e del generale malcontento che tende a paralizzarle.

Se questa constatazione è esatta, con la presente pubblicazione speriamo di animare artisti, architetti, curatori e critici a un nuovo atteggiamento nei confronti della riflessione e dell'introspezione.

## PREFACE

### Prix Meret Oppenheim

Jacqueline Burckhardt, Présidente de la Commission fédérale d'art

„La liberté ne s'offre pas, elle se conquiert, constatait Meret Oppenheim, à l'occasion d'un discours prononcé en 1975. Elle faisait référence à ce genre de liberté que l'on veut gagner et préserver tout au long de sa vie – parfois en suivant des voies tortueuses et périlleuses –, et qui permet d'élargir constamment son horizon. Avec son „Déjeuner en fourrure“, véritable icône du surréalisme, elle connut un succès légendaire dès sa prime jeunesse. Elle s'est affirmée par la suite à la fois en tant qu'artiste, écrivain, femme de culture et personnalité charismatique, assurant ainsi sa place dans l'histoire de l'art.

Par le prix qui lui est dédié, introduit il y a trois ans, l'Office fédéral de la culture veut, sur recommandation de la Commission fédérale d'art, exprimer sa reconnaissance à des artistes et architectes, ainsi qu'à des médiatrices et médiateurs d'art et des critiques, pour une œuvre de la maturité, ou tardive, jugée remarquable. Au cours des dernières décennies, de nombreuses possibilités de reconnaissance et de soutien financier se sont ouvertes aux jeunes talents de chez nous. Grâce à une œuvre de jeunesse convaincante, ils sont accueillis dans des ateliers, obtiennent des mandats ou leur présence dans des expositions, font l'objet de publications, et sont à même de collectionner les prix. Par contre, le prix Meret Oppenheim se veut comme un témoignage d'estime adressé à ces acteurs et penseurs des domaines de l'art et de l'architecture qui ont atteint une certaine maturité artistique, et qui ont déjà derrière eux une œuvre significative. Il se démarque en quelque sorte de l'exigence, évidemment légitime, de toujours plus de nouveauté et d'immédiateté.

Les différents entretiens avec les lauréats réunis ici nous font entrer dans les laboratoires, concrets ou abstraits, de leur activité et de leur pensée. Il en ressort que, dans nos contrées, on fait surtout l'éloge de ce qui est „bien de chez nous“, et que, en comparaison avec nos voisins, les disciplines dites intellectuelles souffrent à la fois d'une certaine absence de tradition et d'un mécontentement général qui les paralysent dans leur progression. Si ce constat s'avère exact, nous espérons, par la présente publication, encourager les artistes, architectes, médiateurs et médiatrices, ainsi que les critiques, à entreprendre une nouvelle démarche de réflexion théorique approfondie, ou d'introspection.



Herzog & de Meuron, Projekt Nr. 119, Zentralstellwerk SBB, Münchensteinerbrücke, Basel, Wettbewerb 1994, Projekt 1995, Ausführung 1998-1999

## DER ARCHITEKTONISCHE PROZESS

Roman Kurzmeier im Gespräch mit Christine Binswanger und Harry Gugger

**Christine Binswanger und Harry Gugger kennen sich seit ihrem Studium an der ETH Zürich. Als Partner von Herzog & de Meuron sind sie mitverantwortlich für eines der derzeit weltweit erfolgreichsten Architekturbüros. Christine Binswanger und Harry Gugger geben im folgenden Gespräch Auskunft über ihre persönliche Auffassung einer zeitgenössischen Architektur, den besonderen Stellenwert der Teamarbeit und ihre Einschätzung der zukünftigen Rolle des Architekten.**

(...)

**Roman Kurzmeier:** *Ich möchte auf die Frage der Autorschaft zu sprechen kommen, die sich im Zusammenhang mit der Architekturauffassung von Herzog & de Meuron stellt und die vielleicht auch die Frage nach Ihrem eigenen Selbstverständnis als Architektin und Architekt in diesem Team beantworten könnte.*

**Christine Binswanger:** Teamarbeit verwischt Autorschaft im klassischen Sinn, und für gute Architektur sind unterschiedliche Talente gleichzeitig gefragt. Man benötigt selbstverständlich Kreativität, aber auch technische Kenntnisse, Vermittlungskunst, strategisches Denken, Diplomatie und unternehmerische Klugheit. Das Resultat wird besser, wenn jeder seine Stärken einbringen kann, wenn nicht jeder alles abdecken muss, und wenn man sich austauscht. Mit der Negierung von expliziter Autorschaft drücken wir aus, dass alle diese Aspekte bedeutend sind für das Entstehen unserer Architektur, denn für Vermittlungskunst, soziale Kompetenz oder konstruktives Denken ist der Begriff nicht anwendbar. Limitiert man die Frage jedoch auf den rein gestalterischen Aspekt, so ist Jacques Herzog nach wie vor häufig der Generator oder Initiator. Wir haben unsere Prozesse so organisiert, dass das möglich ist und er mit relativ geringer zeitlicher Präsenz im einzelnen Projekt seinen Ideenreichtum in das gesamte Schaffen des Büros einbringen kann.

**Harry Gugger:** Autorschaft ist im Bezug auf das Bauwerk ein schwieriger Begriff. Architektur entsteht in der Regel als Auftragswerk, das eine bestimmte Funktion erfüllen muss. Aus dieser Konstellation leitet sich die Frage nach der ursprünglichen Urheberchaft ab. Liegt diese beim „Veranlasser“ des Bauwerks, beim Bauherrn, oder beim „Gestalter“ des Bauwerks, beim Architekten? Ich meine, dass gute Architektur aus der grundsätzlich multiplen Autorschaft von Bauherr und Architekt entsteht. In der Arbeit von *Herzog & de Meuron* wurde diese grundsätzlich multiple Autorschaft schon immer wahrgenommen durch die dialogische Arbeit von Jacques Herzog und Pierre de Meuron. Die Besonderheit unserer Arbeit liegt im Einbringen von Persönlichkeit verbunden mit dem Verzicht auf Eigenständigkeit. Die eigentliche Herausforderung besteht also darin, Autorität zu erlangen, ohne Autorschaft zu reklamieren.

**Roman Kurzmeier:** *Dieses Einbringen von Persönlichkeit als Merkmal einer multiplen Autorschaft verlangt von den beteiligten Architekten ein hohes Mass an Kritikfähigkeit und Offenheit. Muss man sich diesen kritischen Dialog auch als einen permanenten „Architekturstreit“ vorstellen, der auch eine Erweiterung des Architekturbegriffes im beteiligten Team nach sich zieht?*

**Christine Binswanger:** In der Tat verlangt unsere Arbeitsweise von allen Mitarbeitern ein grosses Mass an Kritikfähigkeit und an Identifikation mit dem Ganzen, über die eigene Arbeit oder Idee hinaus. Jeder muss daran glauben, dass die Summe der Meinungen, die eingebracht werden, zu dem aussergewöhnlichen Resultat führt, das wir als Architekten anstreben.

**Harry Gugger:** Architektur kann sehr unterschiedlich verstanden werden. Man kann sie auf ihre Physis reduzieren und einen rein architektonischen Diskurs führen. Architektur, wie ich sie verstehe, umfasst jedoch sehr viel mehr. Es stellen sich in ihr nicht nur formale, konstruktive und technische Fragen, sondern vor allem auch soziale und kulturelle. Architektur ist beides, eine technische Wissenschaft, aber auch eine Humanwissenschaft. Da ich auf vielen Umwegen relativ spät zur Architektur gefunden habe, fällt es mir leicht, den – meiner Meinung nach unabdingbaren – „Dilettantenblick“ auf die Architektur zu bewahren. Ich nehme die Architektur nach wie vor zuerst als Flaneur, Nutzer und Handwerker wahr. Mir dient das architektonische Konzept in erster Linie dazu, eine für den Bau eigenständige „Persönlichkeit“ zu entwerfen. Diese kann dann mit mir, in den oben erwähnten

Rollen, ins Gespräch treten. Erst in dieser kritischen Auseinandersetzung entwickelt sich die architektonische Gestalt. Ich glaube, dass in diesem Rollenspiel mein wichtigster Beitrag zur Architektur liegt. Ich meine, dass man den von uns geführten, kritischen Dialog nicht als „Architekturstreit“ bezeichnen sollte, weil dieser Begriff zu sehr auf die eigentliche architektonische Disziplin zielt. In unseren Gesprächen ringen wir jedoch um eine möglichst komplexe, sinnliche und geistige Wahrnehmung von Architektur. Ich glaube, dass das grundlegende Gestaltungsverfahren unserer Architektur die Appropriation ist, die Aneignung eines Ortes mit seinen Energien, seiner Geschichte. Da ist es sehr bedeutsam, wenn gleichzeitig verschiedene Arten der Aneignung geschehen. Allzu persönliche Lesarten werden entblösst, das Anekdotische entfällt. Paradoxerweise ergibt sich durch die vielfache Aneignung automatisch eine Reduktion auf das, was von allen als wesentlich empfunden wird.

**Roman Kurzmeier:** *Sie betonen beide die grosse Bedeutung des Denk- und Entwurfsprozesses für die Architektur. Was muss man sich darunter genau vorstellen? Wer ist an diesen Prozessen beteiligt, wie wird dieser strukturiert, wann und vor allem wie wird dieser Prozess abgeschlossen? Im Atelier oder während des Bauens?*

**Christine Binswanger:** Es gibt eigentlich nur zwei Formen von grossen Architekturbüros: Internationale Unternehmen, oft amerikanischen Ursprungs, die die Welt im Allerweltsstil gewinnbringend und im grossen Massstab dort zupflastern, wo sie gerade am meisten wächst, und solche, die einen eigenen, einprägsamen Stil gefunden haben, der sich einfach der Situation angepasst applizieren lässt. *Herzog & de Meuron* will trotz der Grösse am Anspruch festhalten, aus jeder Situation heraus spezifische, einzigartige Architektur zu generieren. Und dazu ist eben dieser Denkprozess notwendig. Jedes Projekt beginnt mit einer umfassenden Recherche: Was ist da und wer? Wo, wie kam es dazu? Die Geschichte eines Ortes und des Kunden. Was gibt es für ein handwerkliches Know-how vor Ort? Die Zukunft: Was will der Auftraggeber mit seinem Programm? Aber auch: Wie stellen wir uns dazu, teilen wir seine Auffassung? Architektur hat – wie schon von Harry erwähnt – immer mit dem Verständnis von gesellschaftlichen Vorgängen zu tun, egal, ob es sich um sozialen Wohnungsbau, um ein Museum oder um ein Fussballstadion handelt. Auf der Basis dieser Recherche entwickeln wir erste architektonische oder städtebauliche Hypothesen als Zeichnungen, Modelle oder Computeranimationen. Wir provozieren damit die Diskussion unter den Partnern, die nun in

unterschiedlicher Intensität zu unterschiedlichen Zeiten geführt wird und nicht mehr aufhört, bis das Haus steht. Grundsatz dabei ist, dass einer von uns diesen Prozess für ein bestimmtes Projekt nach innen wie nach aussen lenkt und die anderen einbezieht, wann immer er es für nötig hält. Der zweite Grundsatz ist, dass wir immer offene Ohren haben, auch für die nicht erbetene Meinung oder die plötzliche Idee eines anderen. Diese kritische, aber eben auch inspirierende Auseinandersetzung, das immer wieder und zu jeder (Un-)Zeit erlaubte Dreinreden, der Zwang zum Zuhören, das ist natürlich auch anstrengend. Insbesondere, wenn die vielen anderen am Planungsprozess beteiligten Personen denken, der Entwurfsprozess sei abgeschlossen, jetzt würde nur noch umgesetzt – und plötzlich kommen wir nochmals auf etwas zurück, weil uns etwas noch Besseres oder noch Präziseres aufgegangen ist. Nun ja, und manchmal kommt die Erkenntnis eben auch zu spät.

**Harry Gugger:** Wie bereits erwähnt ist unsere Herangehensweise geprägt von einem gewissen Dilettantentum. Durch dieses erhalten wir uns die notwendige Offenheit, auch in einer schon wiederholt bearbeiteten Bauaufgabe neue Möglichkeiten zu entdecken. Dank der kleinen Verschiebungen, die sich fortwährend ergeben – ein anderer Ort, eine Besonderheit des Bauherrn, neue Materialentwicklungen – finden wir tatsächlich immer wieder neue Konzeptionen. Dadurch, dass immer mehrere Instanzen am Entwurfsprozess beteiligt sind, behalten wir auch die notwendige Unruhe. Mit Unruhe meine ich hier nicht Besorgnis, sondern eine anhaltende innere Erregung. Wie bei der Uhr sorgt die Unruhe für die notwendige Rhythmisierung des meist von exogenen Faktoren bestimmten Zeitablaufs im Planungs- und Bauprozess. Da wir Architektur letztlich bauen wollen, sorgt der notwendige Pragmatismus dafür, dass der fortwährende Entwicklungsprozess rechtzeitig gestoppt wird. Da muss man dann auch zu Kompromissen bereit sein. Ich glaube, es hat das Projekt noch nicht gegeben, das uns einfach nur glücklich gemacht hat. Unsere Gebäude repräsentieren oftmals nur „Zwischenresultate“, die wir beim nächsten Projekt verbessern wollen.

**Roman Kurzmeyer:** *Das heisst, dass dieser Prozess auch noch im Gang ist, wenn das Gebäude schon im Bau ist, und dass somit Änderungen auch dann möglich sein müssten?*

**Christine Binswanger:** Manchmal, ja. Das geht natürlich nur in beschränkter Masse, und es kommt darauf an, ob man für einen privaten Auftraggeber ein kleineres Haus macht oder ob



**Herzog & de Meuron**

Projekt Nr. 160, Laban Creekside, Deptford, London, Wettbewerb 1997, Projekt 1998-1999, Ausführung 2000-2003



Projekt Nr. 165, REHAB, Zentrum für Querschnittgelähmte und Hirnverletzte, Basel, Wettbewerb 1998, Projekt 1998-1999, Ausführung 1999-2002

am anderen Ende der Welt eine Maschinerie ein Gebäude umsetzt, das wir uns hier erdacht haben. Dann geht das in der Regel nicht mehr. Architektur ist immer Motivation der involvierten Personen, ob das ein Handwerker ist oder ein Planer oder der Bauherr, nochmals sich selbst herauszufordern und einen Schritt weiterzugehen, ein Risiko einzugehen, etwas zu tun, was man vielleicht noch nie getan hat.

**Roman Kurzmeyer:** *Wie unterscheidet sich diese Praxis, die Sie jetzt miterleben und mitgestalten, vom Bild des Architekten und von den Vorstellungen zu Beginn Ihrer Laufbahn?*

**Harry Gugger:** Ich hatte im eigentlichen Sinn kein Berufsbild, weil ich nie in einem Architekturbüro gearbeitet hatte, bis zu dem Zeitpunkt, als ich bei Jacques Herzog und Pierre de Meuron anging. Dadurch, dass ich schon verschiedene Ausbildungen hatte, auch handwerkliche, war ich nicht gezwungen, ein Praktikum zu absolvieren. An zwei Orten, wo ich mich telefonisch kurzfristig beworben hatte, beim *Atelier 5* und bei *Diener & Diener*, war keine Stelle mehr offen. Da entschied ich mich, kein Praktikum zu machen. Ich wollte aber auch nicht sofort weiterstudieren. In einem Zwischenjahr machte ich Reiseleitungen und half am *GTA Institut* der *ETH*, zwei Ausstellungen zu Fumihiko Maki und Hans Hofmann zu realisieren. Das erste Mal, als ich in einem Architekturbüro als Architekt arbeitete, war gleich nach dem Studium bei *Herzog & de Meuron*. Ich kenne also gar keine andere Realität.

**Roman Kurzmeyer:** *Und die Motivation, auf diesen Umwegen, die Sie eben geschildert haben, sich für den Beruf des Architekten zu entscheiden?*

**Harry Gugger:** Es ist – wie ich früher schon gesagt habe – diese Mischung aus technischer Wissenschaft und Humanwissenschaften, die mich an der Architektur interessiert. Die gleichzeitige Auseinandersetzung mit technischen Fragen und sozialen, kulturellen Phänomenen. All diese Aspekte sind in der Architektur in einer unglaublichen Dichte vorhanden und vereinen sich im Berufsbild des Architekten wie vielleicht in nur wenigen anderen. Das hat mich angezogen.

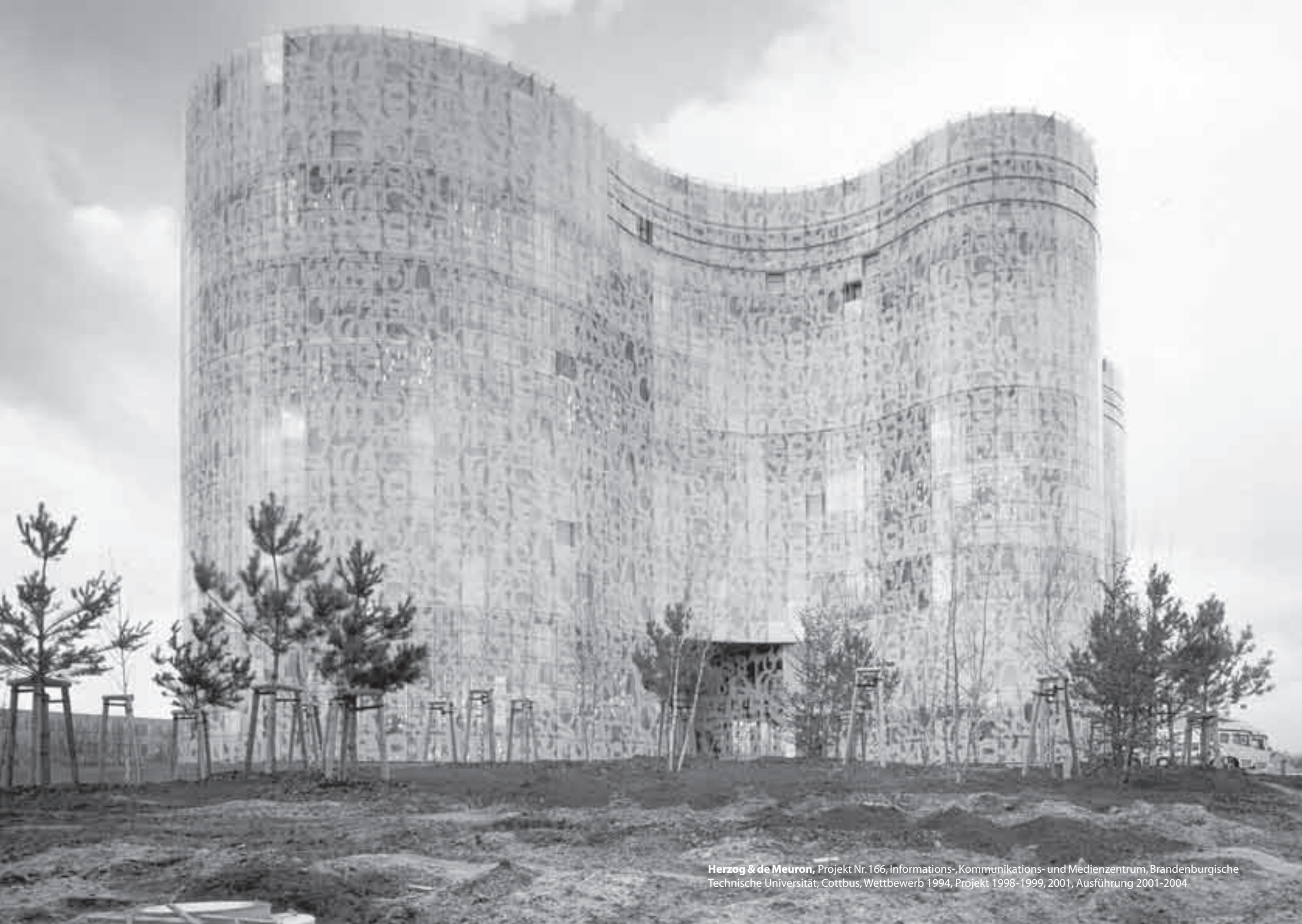
**Christine Binswanger:** Ich kann mich nicht genau erinnern, was ich mir unter dem Architektenberuf vorgestellt hatte. Sicher aber war mir nicht klar, wie viele Stunden meines Ta-

ges von anderen Dingen bestimmt sein würden als dem Nachdenken über Architektur. Wie schon gesagt: Die Vermittlungsarbeit zwischen den zahlreichen Beteiligten nimmt enorm viel Zeit und Energie in Anspruch. Ich glaube, dass vielen „Konsumenten“ von Architektur nicht bewusst ist, wie vielen Interessen diese gerecht werden muss, wie viel Einigkeit erzielt werden muss, bis ein Haus steht. Es ist erfreulich, dass Architektur immer populärer wird, dass man in den Feuilletons regelmässig über sie liest. Im Gegensatz zur benachbarten Kunst ist sie jedoch ganz anderen Zwängen ausgesetzt, terminlichen, finanziellen, sozialen, gesellschaftlichen. Was wir noch gar nicht angesprochen haben, sind die ausserordentlich grossen Rechte von Verbänden in unserem Land, ob das nun Natur-, Umwelt- oder Heimatschützer sind. Aber gerade diese Vielschichtigkeit ist es, die mich an diesem Beruf fasziniert. Dieses Interesse an grösseren Systemen hat vielleicht auch einen biographischen Aspekt, denn ich stamme aus einer Familie von Psychiatern und bin in der von meinem Urgrossvater gegründeten Privatklinik *Bellevue* in Kreuzlingen aufgewachsen. Unsere Familie als separate Einheit existierte nur bedingt; sie löste sich auf in der grösseren Gemeinschaft von Patienten, Ärzten und Personal. Die Patienten kamen aus vielen Ländern, und als Kind macht man keine Unterschiede, alle sind gleich wichtig und gleich interessant.

**Roman Kurzmeyer:** *Veränderte sich die Aufgabe des Architekten im 20. Jahrhundert? Harry Gugger, Sie haben an anderer Stelle von der Verantwortung des Architekten gesprochen, gerade auch eines Architekten, der international tätig ist und auf grosse öffentliche Resonanz stösst. Was meinen Sie damit?*

**Harry Gugger:** Meiner Meinung nach gibt es eine konstante Veränderung, die sich schon über eine sehr lange Zeit fortschreibt. Als Architekt hat man in der Antike denjenigen bezeichnet, der ein Haus geplant und gebaut hat. Von diesem Ausgangspunkt aus hat sich der Architekt zunehmend vom Bauen entfremdet, das kann als eine beinahe lineare Entwicklung beschrieben werden. Dies führte letztlich auch zur Entkopplung in der Ausbildung, als sich mit der Gründung der *Ecole Nationale des Ponts et Chaussées* die Ingenieurwissenschaften von der Architektur abgespalten haben. Zunehmend, in unserer Zeit besonders rasant, verliert der Architekt seine Rolle als koordinierende, integrierende Figur im Planungs- und Bauprozess. Der Architekt degeneriert zum Designer, der sich unter die Fachplaner einreihet. Als Fachplaner bezeichnet man Ingenieure wie Sanitärplaner oder Elektroplaner. Der Archi-





**Herzog & de Meuron**, Projekt Nr. 166, Informations-, Kommunikations- und Medienzentrum, Brandenburgische Technische Universität, Cottbus, Wettbewerb 1994, Projekt 1998-1999, 2001, Ausführung 2001-2004

tekt ist nicht mehr ein Treuhänder, der im Auftrag des Bauherrn ein Planerteam koordiniert und auch den Bau verantwortet. Heute ist es der Totalunternehmer, der diese Aufgabe übernommen hat. Bei den so genannten Stararchitekten ist die Gefahr, zum reinen Designer reduziert zu werden, ja besonders gross. Von den Stars will man ja eigentlich nur noch den Namen und eine Skizze. Oftmals besteht lediglich ein Marketinginteresse. Ein bekannter Name kann auf der politischen Ebene oder beim Vermarkten eines Gebäudes nützlich sein. Da ist die Gefahr natürlich besonders gross, dass man sich darauf reduzieren lässt, die gewünschte Skizze abzuliefern. Gleichzeitig liegt da auch die Herausforderung, den Gegenweg zu gehen, in der Tiefe kontrollieren zu wollen, bereit zu sein, interdisziplinär zu arbeiten, sich wieder in diese integrierende, koordinierende Rolle zu begeben und im besten Fall sich sogar in der Bauindustrie breit zu machen mit seinen Ideen und Vorstellungen. Sonst läuft man Gefahr, Bilder zu realisieren, aber keine Architektur.

**Christine Binswanger:** Diesen Anspruch, ein Bauwerk in die Tiefe kontrollieren und gestalten zu können, erreicht man nur über die Beziehung zum Auftraggeber. Er bestimmt letztlich, wer welche Position einnimmt im Prozess und wie viel Raum der Architektur, dem „Design“, wie Du sagst, eingeräumt wird. Man muss sein Vertrauen wecken können und es dann auch halten – durch professionelles Arbeiten, und indem man ihm zeigt, dass seine Anliegen ernst genommen werden – ohne dass man sich als reinen Dienstleister versteht. Man muss den Bauherrn vom kulturellen Wert der Architektur überzeugen können, er muss selber Ambitionen entwickeln. Ohne guten Bauherrn entsteht keine gute Architektur. Wenn ein Haus schliesslich Auszeichnungen erhält, ist dies immer auch eine Auszeichnung an ihn.

**Harry Gugger:** Ich denke, wir stehen an einem besonderen historischen Punkt bezüglich der Entwicklung von Architektur. Architektur ist bis heute hauptsächlich ein Produkt der Manufaktur. Der Bauprozess ist nie wirklich „industrialisiert“ worden. Ich glaube, dass heute über neue Produktionsprozesse, ich spreche vor allem von numerischen Produktionsprozessen, sich das erste Mal die Möglichkeit ergibt, Architektur zu „industrialisieren“. Aber nicht im herkömmlichen Sinn, dem historischen Begriff folgend, der ja geprägt war von Arbeitsteilung und serieller Massenproduktion in Grossbetrieben. Obwohl alle von der Schweiz als Wissensgesellschaft sprechen, ist es interessant festzustellen, dass der Umfang der industriellen Produktion in der Schweiz noch nie so gross war wie heute. Trotzdem werden überall in den

Städten die Industrieareale aufgelassen. Während also die Sinnbilder der Industrialisierung verschwinden oder für Wohnen und Dienstleistung umgenutzt werden, ist der industrielle Output paradoxerweise höher als je zuvor. Die Industrieproduktion scheint sich atomisiert zu haben; sie geschieht heute vor allem in den kleinen und mittleren Unternehmen. Das wirft natürlich auch Fragen soziokultureller Natur auf. Die von der Industrialisierung herbeigeführte Trennung von Familie und Arbeit sollte nicht weiterhin fraglos hingenommen werden. Ich glaube, dass die heutige Industrie neue Formen der Integration von Familie, Ausbildung und Arbeit zulässt. Es scheint mir, dass dies überhaupt noch nicht in unser Bewusstsein gerückt ist. Hier stellen sich auch der Architektur ganz neue Herausforderungen.

**Roman Kurzmeier:** *Eigentlich ist diese Frage, ob und wie Qualität mit industriellen Verfahren und damit preiswert und für den Massenkonsum hergestellt werden könnte, ein Kerngedanke des Modernismus, der viele Architekten und Designer des 20. Jahrhunderts beschäftigte und vor allem im Möbelbereich auch in Erfüllung ging. Doch wenn ich Sie richtig verstehe, sehen Sie in den neuen Technologien eher eine Möglichkeit, das Serielle hinter sich zu lassen und zu einer neuartigen, individuellen Architektur- und Produktgestaltung zu gelangen?*

**Harry Gugger:** Die so genannte *Mass Customized Production* wird auch dem Bausektor ermöglichen, Einzelobjekte zu produzieren, die kostengünstig sind. CNC-gesteuerte Maschinen erlauben, in den Produktionsprozess einzugreifen und individuelle Formen in einem ähnlichen Kostenrahmen wie Serienprodukte herzustellen. Für die Architektur bedeutet das ein Umdenken: Architekten brauchen derzeit ihre Daten fast ausschliesslich, um einen Drucker anzusteuern. Diese Daten sind aber wertvoller. Mit ihnen lassen sich Produktionsmaschinen ansteuern, um ganz direkt Dinge herzustellen. Der Architekt ist über die von ihm produzierten Daten im Besitz eines Gutes, das ihn wieder vertieft in die Produktion eingreifen lässt. Wenn Architekten die Schnittstelle zwischen *Mass Customized Production* und Planung besetzen, können sie als Verwalter der Daten eine viel wichtigere Rolle bekommen, als sie derzeit haben. Der Architekt hat dank der neuen Techniken die Möglichkeit, die Produktion direkter zu beeinflussen. Die neuen Produktions- und Verarbeitungstechniken könnten Planer und Produktion einander wieder näher bringen. Vielleicht gelingt es dem Architekten sogar, sich wieder als integrierende und koordinierende Kraft ins Zentrum der Architekturproduktion zu manövrieren.



**Roman Kurzmeier:** *Die Appropriation ist in der zeitgenössischen Kunst seit den siebziger Jahren ein bekanntes Verfahren, dessen sich nicht nur die Künstler, sondern auch die Kuratoren in ihrer Praxis bedienen. So verdanken die Ausstellungsinszenierungen Harald Szeemanns wesentliche Impulse der Installationspraxis seiner eigenen Künstlergeneration. Auch in Ihrer Architektur ist die Appropriation ein Gestaltungsverfahren. Was interessiert Sie daran, und inwiefern spielen in diesem Zusammenhang lokale Traditionen oder die Architekturgeschichte eine Rolle?*

**Christine Binswanger:** Appropriation findet bei uns über die persönliche Auseinandersetzung mit der Bildenden Kunst statt. Phänomene, die uns aus der Kunst bekannt sind, setzen wir in unserer Architektur ein. Für eine Bibliothek im Osten Deutschlands beispielsweise wollten wir mit repetitiven fotografischen Motiven arbeiten, dem Haus eine Haut aus Bildern überziehen, um es als physische Masse zum Verschwinden zu bringen. Diese Idee verfolgten wir aber nicht per se, etwa um Andy Warhol zu zitieren, sondern weil wir „innerarchitektonisch“ sozusagen, kurz davor ein Verfahren entwickelt hatten, das es ermöglichte, Beton über ein Siebdruckverfahren punktuell auszuwaschen. Nun wollten wir die Möglichkeiten, die sich daraus gestalterisch ergaben, auf die Spitze treiben. Wir haben Thomas Ruff gefragt, ob er die „Bebilderung“ machen würde, da wir seine Sammlung von Pressebildern kannten. Er wählte Fotos aus, die von der Geschichte und der gesellschaftlichen Entwicklung Deutschlands im 20. Jahrhundert erzählen, womit die Hülle zum Ausdruck bringt, was im Innern der Bibliothek geschieht: Das Sammeln, Archivieren und Sichtbarmachen von Wissen, Kultur und Geschichte.

**Roman Kurzmeier:** *Die Architekturgeschichte ...*

**Christine Binswanger:** ... ist der Fonds unserer Arbeit. Ich bin eigentlich der Ansicht, dass man keine neuen Räume erfinden kann. Ein Haus lässt sich immer einer bestimmten Typologie zuordnen. Wir haben heute andere Materialien zur Verfügung, aber so neu sind sie nun auch wieder nicht, bzw. das, was man mit ihnen erreicht. Glas war früher dünner und kleinteiliger, aber durchsichtig war es schon immer. Früher hat man Stein verwendet; heute nimmt man im gleichen Fall Beton, und die konstruktiven Spannweiten sind deshalb größer. Am Beispiel des *Schaulagers* der Laurenz-Stiftung in Münchenstein kann ich vielleicht erläutern, wie die Liebe für die Architekturgeschichte, vielleicht sogar die Sentimentalität ge-

genüber der Schönheit der früheren Zeiten, uns manchmal antreibt: Wir haben eine Fassade aus einem Beton gebaut, der aussieht wie Lehm und deshalb an Jahrtausende alte Gebäude aus einer fremden Kultur erinnert, in Marokko oder im Jemen. Durch die Ausführung dieser Betonwand – die ausgeschalte, noch nasse Wand wurde von Hand „abgekratzt“ – erscheint das Haus unpräzise, wie aus einer anderen, archaischen Zeit vor der Industrialisierung. Auf der anderen, der Eingangsseite, ist das Gebäude modern, abstrakt, entmaterialisiert. Ein gigantischer weisser Aussenraum ist wie ausgeschnitten aus der Erdmasse und enthüllt, was drinnen ist: ein Ort für die zeitgenössische Kunst. Was ich damit sagen will: Wir bewegen uns gedanklich immer auf der Zeitachse vorwärts und zurück, suchen in der Geschichte nach Beispielen, die für ein konkretes Projekt oder eine gewählte Typologie relevant sein könnten. Ich glaube, dass der bewusste Einsatz solcher in der Geschichte erkannter räumlicher oder materieller Phänomene das „Vertraute“ in unserer Architektur ausmacht, auch in den ganz radikalen Projekten. Wenn man z. B. das Stadion in München anschaut, dann ist das von aussen ziemlich futuristisch mit seiner Haut aus Kunststoff, die dann auch noch die Farbe wechseln kann. Im Inneren aber ist es sehr archaisch, fast so rein wie das Innere des Kolosseums, alle „Störfaktoren“ unserer Zeit – VIP-Logen, Presskabinen etc. – sind diskret in den Hintergrund gedrängt. Andere Architekten würden vielleicht genau das Gegenteil tun, würden diese neuen Errungenschaften inszenieren.

**Roman Kurzmeier:** *Und die lokalen Traditionen?*

**Christine Binswanger:** Wir versuchen, die lokalen Bautraditionen zu verstehen und diese Kenntnisse zu übersetzen, anzureichern, zu verfeinern oder zu radikalieren. In Amerika zum Beispiel ist alles Verkleidung. Es ist sinnlos, ein Haus oder auch nur eine Wand aus Sichtbeton machen zu wollen. Also haben wir für das *Walker Art Center* in Minneapolis eine Fassade entwickelt, die in der Tradition der *Tin Ceilings*, also der gepressten, dekorativen Bleche steht, wie sie in den Broadway-Theatern der dreissiger Jahre Verwendung fanden. Ein Element, das ursprünglich im *Interior Design* eingesetzt wurde, wird nun zur Fassade. Es war Zufall, dass eine Recherche über Möglichkeiten der Verformung von Metall, die wir bereits im Gange hatten, sich mit einer lokalen Tradition traf. Das subtile Einbinden neuer Architektur in solche Traditionen führt dazu, dass die Gebäude von den Nutzern angenommen werden. Es ist auch Ausdruck unserer Wertschätzung des kulturellen Erbes, besonders dann, wenn dieses nicht

nur appliziert, sondern weiterentwickelt wird. Es ist das Gegenteil von Kolonialisierung, vom Versorgen der Welt mit allgemein gültigen Wahrheiten, wie der *International Style* dies tat.

**Roman Kurzmeier:** *Welche Rolle spielen Phänomene der Zeitkultur für Ihre Architektur?*

**Harry Gugger:** Keine.

**Roman Kurzmeier:** *Wie baut man für Prada ohne Interesse für die Zeitkultur?*

**Harry Gugger:** Architektur ist ein sehr viel schwerfälligeres Medium als zum Beispiel das Mode- oder Produktdesign. Architektur wirkt zwangsläufig abgeschmackt, wenn sie sich nach den neuesten Designtrends richtet. Hingegen haben wir ein profundes Interesse an der physischen Welt. Deshalb interessieren uns zum Beispiel die neuesten Materialentwicklungen. Unsere Recherche ist vom architektonischen Projekt, das nach einem spezifischen Material verlangt, motiviert. Es gibt viele neue Materialien, die vielleicht auch zu neuen architektonischen Lösungen führen werden. Nur, diese neuen Materialien sind noch nicht mit Bedeutung belegt. Materialien sind ja nicht nur wegen ihrer technischen Spezifikationen interessant. Ein Material ist interessant über seine Bedeutung, über die Empfindungen, die die Menschen diesem Material gegenüber haben. Das ist mit ein Grund, weshalb Architektur auch schwerfällig ist, dass wir eben auch heute noch Holz einsetzen, auch heute noch mit Steinen bauen, weil damit gewisse Empfindungen, Bedeutungen verknüpft sind. Und die sind wesentlich wichtiger in der Aussage über ein Material als seine technischen Spezifikationen. Vielleicht gelingt es mit Hilfe der Nanotechnologie, dass Glas in nicht allzu ferner Zukunft die Eigenschaften eines menschlichen Auges abbilden wird. Zu viel Licht wird weggefiltert, und wenn wenig Licht da ist, wird das Fenster durchlässiger. Eine fürs Auge unsichtbare Technologie führt ganz direkt zu menschlichen Empfindungen. An solchen Entwicklungen muss man als Architekt zwangsläufig ein Interesse haben.

**Christine Binswanger:** Architektur hat eine viel längere Halbwertszeit als Kleider oder Musik. „Modisch“ ist in unserem Fach ein Schimpfwort. Und trotzdem will man den Geist der Zeit einfangen, will man ein Gebäude einordnen können in das, was sonst zu einer Zeit geschah. Das „Neutrale“, Klassische, Zeitlose allein darf nicht Leitlinie sein, obwohl es von vielen

Architekten als Argument bemüht wird. In Jerez de la Frontera, in Andalusien, planen wir ein Zentrum für Flamenco. Hier sind wir auf der Suche nach einer zeitgenössischen Fassung der traditionellen arabischen Ornamentik – das kann sofort in historisierenden Kitsch kippen. Über die Beschäftigung mit dieser Ornamentik stiessen wir auf Tattoos und Graffitis, also Elemente der Zeitkultur. Graffitis wiederum spielen eine Rolle in der zeitgenössischen Bildenden Kunst, beispielsweise beim britischen Künstlerpaar Gilbert & George. Dieses Beispiel zeigt, dass man die Aspekte Geschichte, lokale Tradition, Zeitkultur und die Rolle der Kunst in unserem Werk gar nicht von einander trennen kann, alles spielt gleichzeitig hinein in den Entwurfsprozess. Und schliesslich ist Zeitkultur bei uns vital präsent aufgrund der Tatsache, dass schätzungsweise die Hälfte unserer Mitarbeiter zwischen 20 und 30 Jahre alt sind und mehr als die Hälfte aus dem Ausland stammen. Das ist sozusagen unsere natürliche Quelle von Zeitkultur, die nie versiegt und die ausserordentlich wertvoll ist – und eine ständige Herausforderung für die, die bleiben, älter werden und zu verrosten drohen.

(...)

**Harry Gugger**, geb. 1956, Architekt. Seit 1990 Mitarbeit bei *Herzog & de Meuron*, seit 1991 als Partner. Lehre als Werkzeugmacher, anschliessend zwei Semester Studium Maschinenbau an der *HTL Winterthur*. Eidgenössische Matur, danach drei Semester Phil.-I-Studium (Deutsche Literaturwissenschaft und Geschichte) an der *Universität Zürich*. Architekturstudium an der *ETH Zürich* und der *Columbia University*, Diplom 1990. Wichtigste Planungen und Realisierungen: Lokomotivdepot „Auf dem Wolf“ und 3 Stellwerke für die *SBB* im Umfeld des Basler Bahnhof; Seminargebäude und Bibliothek der *Fachhochschule Eberswalde*; *Tate Modern* und *Laban Dance Center*, London; *Prada Headquarters*, New York; *Schaulager* der Laurenzstiftung, Basel; Erweiterung *Aargauer Kunsthaus*, Aarau; *Bürohaus Elsässertor*, Basel; Turm und Wohnhof *Südpark*, Basel; *Forum La Caixa*, Madrid, sowie diverse Wettbewerbe. Realisierung unter eigenem Namen: Doppelwohnhaus Schäublinstrasse, Basel. Lehraufträge an der *HAB* in Weimar (1994) und an der *EPF Lausanne* (2001). Seit 2001 Externer Prüfungsexperte an der *AA London* und Mitglied der *Basler Stadtbildkommission*. Seit 2000 Beirat vom *NDS Kulturmanagement* der *Universität Basel* und seit 2003 Stiftungsrat des Architekturmuseums Basel.

**Christine Binswanger**, geb. 1964, Architektin. Studium an der *ETH Zürich*, Diplom 1991. Seither Mitarbeit bei *Herzog & de Meuron*, seit 1994 als Partnerin. Wichtigste Projekte und Realisierungen: *Basel. Eine Stadt im Werden?* Städtebauliche Studie; *Wohnhaus Rütiring* in Riehen; *Sportanlage Pfaffenholz*, Basel; Wohnhäuser an der *Rue des Suisses*, Paris; Temporäre Konzerthalle für den *Europäischen Musikmonat*, Basel; *REHAB Basel*, Rehabilitationszentrum für Querschnittgelähmte und Hirnverletzte; *Bibliothek Cottbus*; *Walker Art Center*, Minneapolis; *Philharmonie auf dem Kaispeicher*, Hamburg; *Wohnhochhaus Schatzalp*, Davos; *Ciudad del Flamenco*, Jerez de la Frontera, sowie diverse Wettbewerbe. 2001 Lehrauftrag an der *EPFL Lausanne*. Seit 1998 Mitglied der Kommission des *Basler Kunstvereins*.

**Herzog & de Meuron** bearbeiten zur Zeit rund 40 Projekte in 9 Ländern und beschäftigen rund 200 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.



## PRÄZISE SITUATIONEN

Mit Roman Kurzmeier sprach Barbara Basting

**Roman Kurzmeiers Arbeit konnte man in den letzten Jahren an verschiedenen Orten und in vielfältigen Zusammenhängen begegnen: Eine beachtete monographische Ausstellung zum surrealistisch geprägten Luzerner Künstler Max von Moos gehört ebenso dazu wie das originelle Langzeitprojekt mit zeitgenössischen Künstlern in der kleinen Berggemeinde Amden am Walensee. Roman Kurzmeiers kuratorische Tätigkeit gewinnt durch seine besondere Aufmerksamkeit für kulturelle und topographische Kontexte ihr besonderes Profil, aber auch durch seine sorgfältige Reflexion seiner eigenen Rolle im Prozess des Ausstellungsmachens.**

**Barbara Basting:** *Sie bewegen sich derzeit im Spannungsfeld zwischen den Tätigkeiten als Kurator, Kunsthistoriker und Lehrer. Was zählt für Sie am meisten?*

**Roman Kurzmeier:** Ich versuche die Aufgaben miteinander zu verknüpfen und mir der unterschiedlichen Rollen dennoch bewusst zu bleiben. So basiert die Lehrtätigkeit an der Hochschule auf meiner wissenschaftlichen und kuratorischen Praxis. Das Wechselverhältnis von Theorie und Praxis erfahre ich als produktiv und sinnvoll. Bei den monographischen, retrospektiven Projekten, die meistens Publikation und Ausstellung umfassen, ist die Recherche, insbesondere die der Lebens- und Produktionsbedingungen eines Künstlers, für mich von grosser Bedeutung. Die Frage, wie ich die Ergebnisse oder was mich daran speziell interessiert in der Ausstellung visualisieren kann, behandle ich nicht losgelöst von der inhaltlichen Entwicklung des Projekts. Mit der wissenschaftlichen Arbeit beginnt auch jene an der Ausstellung.

**Barbara Basting:** *Es zeichnet Ihre Tätigkeit aus, dass Sie weniger an einer rein inszenatorisch-assoziativ gedachten Ausstellungspraxis interessiert sind, wie man sie heute oft beobachten kann. Vielmehr scheint bei Ihnen die Recherche zu eigenwilligen Projekten zu führen, zu spezifischen Umsetzungen.*

**Roman Kurzmeyer:** Wobei ich nur wenige thematische Ausstellungen gemacht habe, aber ein ausgesprochenes Interesse an Retrospektiven habe: Nehmen wir die Ausstellung *Atlas, Anatomie, Angst* im Kunstmuseum Luzern, in deren Zentrum die Malerei des Luzerner Surrealisten Max von Moos (1903-1979) stand. Der Freundschaft des Künstlers mit dem marxistischen deutschen Kunsthistoriker Max Raphael widmete ich eine eigene Abteilung innerhalb der Ausstellung, um die Kriegsthematik in seinem Werk im Spiegel der damaligen ästhetischen Debatten wahrnehmbar zu machen. Der Einbezug einer Arbeit von Cindy Sherman war andererseits der Versuch, aus der Gegenwart einen Zugang zur Schönheit des Schrecklichen seiner Bildwelt zu ermöglichen. Und die kleinen Gipsfiguren aus dem Spätwerk Elie Nadelmans, die in der Ausstellung zu sehen waren, unterstrichen die obsessive Dimension des Werkes.

**Barbara Basting:** *Das Modell-Thema – etwa die Frage, wie Künstler Weltmodelle entwerfen – zieht sich als roter Faden durch Ihre Tätigkeit, ebenso das verwandte Thema der Ortsspezifität von Kunstwerken. Der Bezug zu historischen oder topographischen Kontexten ist Ihnen wichtig. Wie sind Sie zu dieser Position gekommen? Welchen Impulsen verdankt sie sich?*

**Roman Kurzmeyer:** Ich bin durch Künstler, die ich persönlich kennengelernt habe, nicht durch die Kunstgeschichte zur Kunst gekommen. Joseph Beuys, dessen Werk ausdrücklich ein Weltentwurf sein will, war einer der ersten bedeutenden Künstler, mit dessen Werk ich mich vertieft auseinandersetzte. Es geht mir noch immer nicht allein um die Werke, sondern ebenso darum, was die Menschen, die sie geschaffen haben, und die *Haltung* zur Welt, die sie mit ihren Werken zum Ausdruck bringen, in einer bestimmten kulturellen Situation bedeuten.

**Barbara Basting:** *Vielleicht rührt es daher, dass man bei Ihrem Blick auf die Künstler kein Schielen nach Moden oder Berühmtheiten beobachtet? Auf den ersten Blick scheint es auch ein etwas wilder Mix zu sein. Katharina Grosse, die mittlerweile international bekannt ist, Bill Traylor, dann Max von Moos, die Koreanerin Lee Bul. Wie kommen Sie auf so unterschiedliche Künstler? Steckt dahinter eine bewusste Suche, ein Interesse an Figuren, die aus dem geläufigen Diskurs herausfallen?*

**Roman Kurzmeyer:** Nein. In der zeitgenössischen Kunst sowieso nicht, aber auch Bill Traylor oder Heinrich Anton Müller und Adolf Wölfli, mit denen ich mich ebenfalls intensiv auseinandersetzte, fallen nicht „aus dem geläufigen Diskurs“ heraus, sondern sind im Gegenteil Künstler, an deren Rezeption man die Veränderung des Kunstbegriffs in der Moderne aufzeigen kann. Sie waren zwar Aussenseiter, doch trotz ihrer gesellschaftlichen Randstellung war ihre Arbeit thematisch auf das Zentrum hin ausgerichtet und wurde, um mit Dubuffet zu sprechen, von Repräsentanten der „kulturellen Kunst“ gefördert. Der afroamerikanische Zeichner Bill Traylor (1854-1949), der erst im hohen Alter als Autodidakt zu zeichnen begann, oder die Anstaltsinsassen Heinrich Anton Müller (1869-1930) und Adolf Wölfli (1864-1930), die in Irrenanstalten zur Kunst fanden, waren in den Augen der meisten ihrer Zeitgenossen keine Künstler. Ihren Platz in der Kunstgeschichte verdanken sie dem Interesse anderer Künstler, auch solcher ihrer eigenen Generation, die die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf ihre Werke lenkten. Charles Shannon sammelte Traylors Zeichnungen, für die sich zu seinen Lebzeiten niemand interessierte. Inzwischen ist er in den grossen amerikanischen Museums-sammlungen vertreten und auch der amerikanische Kunsthandel hat ein reges Interesse an Traylor. Heinrich Anton Müller und Adolf Wölfli wurden in den sechziger Jahren von jungen Künstlern wie Jean Tinguely oder Daniel Spoerri wiederentdeckt und Harald Szeemann zeigte ihre Werke in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst.

**Barbara Basting:** *Ihr Zugang kann also aus einer geläufigen Perspektive heraus missverstanden werden, als interessierten Sie sich für den Aspekt der Art brut.*

**Roman Kurzmeyer:** Ja, ich interessiere mich zwar sehr für Autodidakten aus dem frühen 20. Jahrhundert, doch im Zentrum meiner Auseinandersetzung steht dabei nicht der Blick auf diese Kunst als *Art brut*, sondern etwa die Frage, weshalb es möglich wurde, dass diese Werke zu einem bestimmten Zeitpunkt die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf sich zu ziehen vermochten. Ich habe den historischen Kontext erarbeitet, die Lebensgeschichte der Künstler recherchiert und die Werkgeschichte geschrieben. Erst die Darstellung der Lebensgeschichte Bill Traylors, der als Sklave geboren wurde und fast sein ganzes Leben als Landarbeiter auf einer Farm in Alabama verbrachte, macht deutlich, wie einzigartig sein Weg war und wie unerklärbar es ist, dass er im Alter zu zeichnen begann. Es geht dabei immer auch um die Klärung des Verhältnisses von Rezeption und Autorschaft.

**Barbara Basting:** Sie plädieren in einem Ihrer Texte auch dafür, die Art brut in ein Museum of Modern Art zu integrieren. Dies würde vor allem bewusst machen, wie stark die üblichen, der Kunstgeschichte verpflichteten Museumspräsentationen vieles der Konstruktion eines stimmigen Gesamtbilds opfern.

**Roman Kurzmeier:** Oder wie sie unter bestimmten Bedingungen manches einschliessen und anderes wieder weglassen. Die Kunstgeschichte ist kein Archiv, sondern eine Erzählung, die ständig umgeschrieben wird.

**Barbara Basting:** Ihr Interesse an Lebens- und Produktionsbedingungen und ihrem Einfluss auf die zeitgenössische Kunst könnte man fast als soziologisch qualifizieren. Haben Sie nie befürchtet, durch solche kulturgeschichtlich orientierten Zugangsweisen die Kunst nur noch als Quellenmaterial zu verstehen?

**Roman Kurzmeier:** Kunst wird von Menschen gemacht und ist eine Quelle der Kulturgeschichte. Ein massgeblicher Autor während meines Studiums war Michel Foucault. *Die Ordnung der Dinge* oder *Wahnsinn und Gesellschaft* waren prägende Lektüren. Später habe ich die Schriften des Soziologen Pierre Bourdieu kennengelernt. Das Kunstwerk ist keine ungeschichtliche Essenz. Es gibt keine reine Ästhetik und kein absolutes Auge. Es gibt allerdings in der Kunst, wie der englische Schriftsteller Aldous Huxley sagt, eine Rangordnung der Vollkommenheit. Ein interessantes Werk wäre demnach eines, das einer Vielzahl verschiedener Elemente, die sowohl formaler, psychologischer, biologischer als auch gesellschaftlicher Natur sein können, ästhetische Einheit auferlegt. Diese Auffassung vom Kunstwerk ist mir wichtig, weil sie den Autor einbezieht und doch die formale Lösung betont.

**Barbara Basting:** Ihre kunsthistorische Arbeit versteht sich also als Beitrag zum grossen Projekt der Revision der Kunstgeschichte, die seit einiger Zeit im Gange ist und die bisherigen Orientierungsraster infrage stellt. Was erwarten Sie von dieser Revision? Sind es neue Sichtweisen, neue Einsichten?

**Roman Kurzmeier:** Für meine Generation ist dieser Revisionsprozess eine Selbstverständlichkeit. Was mich persönlich mehr beschäftigt als die oft beklagte Orientierungslosigkeit

als Konsequenz dieser Entwicklung ist der Wissensverlust, der damit einhergeht. Man muss damit einen Umgang finden. Künstlerische Verfahrensweisen wie Aneignung und Simulation, die seit den siebziger Jahren von vielen Künstlern eingesetzt werden, interessieren mich in diesem Zusammenhang sehr, weil sie auf paradoxe Weise das Vergessen in unserer auf die Gegenwart ausgerichteten Zeit nutzen, um das Vergessene wieder zur Debatte zu stellen.

**Barbara Basting:** Stichwort Gegenwartskunst: Wo orten Sie als Kurator für zeitgenössische Kunst Entwicklungen? Sehen Sie Gravitationszentren, Themen, von denen Sie überzeugt sind, dass sie während der nächsten Jahre auch im gesellschaftlichen, politischen Sinne triftig sind?

**Roman Kurzmeier:** Eines der grossen Themen wird die kulturelle Globalisierung sein. Die digitale Vernetzung hat einen neuartigen Raum geschaffen, der noch lange nicht ausgemessen ist. Die Medienkunst wird in naher Zukunft stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Die digitale Vernetzung beschleunigt die Verbreitung von Bildern und wirft damit zahlreiche Fragen auf, die mit der technischen Reproduzierbarkeit zusammenhängen. Fragen, welche vor allem die Referenz dieser Bilder betreffen. Das Kopieren, Aneignen und Simulieren wird zunehmen. Ich bin überzeugt, dass in den kommenden Jahren die neuen Möglichkeiten von medialer und kultureller Übersetzung viele Künstler beschäftigen werden. Der Status des Kunstwerks wird sich weiter verändern. Die vielen Konflikte um Fragen der kulturellen Identität, die derzeit weltweit ausgetragen werden, sind Ausdruck einer tiefgreifenden Veränderung, von der die Kunst nicht unberührt bleiben wird.

**Barbara Basting:** An einer Stelle schreiben Sie von der „Verbindung des Originals mit meiner eigenen Realität“ als Ausgangsbasis Ihrer Tätigkeit. Das klingt ziemlich subjektivistisch.

**Roman Kurzmeier:** Einer vertieften Auseinandersetzung mit einem Künstler geht immer die Erfahrung eines Originals voraus und nicht ein vermitteltes Bild. Ein Kunstwerk ist nicht nur Bild, sondern auch Körper. Die Wahrnehmung der Dimensionen, der Farbigkeit, der Gebrauchsspuren, generell der Materialität des Werks und nicht zuletzt dessen Präsentation sind für meinen Umgang mit Kunst essentiell.





**Atlas, Anatomie, Angst**, Kunstmuseum Luzern, 2001, Werke von Max von Moos und Josef von Moos, kuratiert von Roman Kurzmeier; Ausstellungsarchitektur: Vaclav Pozarek, Fotografie: Michael Fontana

**Barbara Basting:** Heute wird oft kritisch vom Kuratorenkult gesprochen. Woher nehmen Sie die Berechtigung, Ihre eigene Emotionalität zum Zentrum des Kuratierens zu nehmen?

**Roman Kurzmeier:** Sie ist nur Ausgangspunkt für meine Tätigkeit. Schon beim nächsten Schritt geht es nicht mehr um mich, sondern um die Begründung für eine Ausstellung oder einen Text.

**Barbara Basting:** Wie entdecken Sie, Ihre Künstler? Welche Rolle spielen dabei Zufälle?

**Roman Kurzmeier:** Eine grosse selbstverständlich, denn es gibt viele Künstler, aber nur eine sehr beschränkte Anzahl von Werken, denen man begegnen kann. Selbst ein Programm, das einer strategischen Orientierung folgt, kann nicht frei von Zufall sein. Vom Kanadier Bill Burns, der im übernächsten Jahr in Amden seine *Collection of Safety Gear for Small Animals* ausstellen wird, habe ich erstmals auf der diesjährigen Basler Kunstmesse eine Arbeit gesehen. Sein Metallkoffer mit verkleinerten Nachbildungen der Gegenstände und Kleidungsstücke der Gefangenen auf Guantánamo war nur an jenem Nachmittag ausgestellt, als ich ihn auf einem Messestand entdeckte. Das anschliessende Gespräch mit Burns, den ich eine halbe Stunde vor seiner Abreise nach Los Angeles kennenlernte, bestärkte mich, ihm Amden zu zeigen. Er schaute sich im Sommer den Ort an, und seither arbeiten wir an seiner Ausstellung. Ich habe mit englischen Künstlerinnen wie Anya Gallaccio oder Elizabeth Wright gearbeitet, da ich anfangs der neunziger Jahre längere Zeit in London lebte, zu einer Zeit des Aufbruchs, als eine neue Künstlergeneration neue Werkformen und Vermittlungskonzepte erprobte.

**Barbara Basting:** Wie stark tragen Sie als Kurator zu künstlerischen Erfolgen bei?

**Roman Kurzmeier:** Kuratoren machen keinen Künstler, auch wenn sich das leicht sagt. Natürlich geben bekannte Kuratoren Impulse, welche die Rezeption eines Künstlers beeinflussen können. Kuratoren sind Multiplikatoren und können für die Positionierung eines Werkes viel beitragen. Der Erfolg eines Künstlers ist aber abhängig vom Interesse und der Mitarbeit von Kritikern, Kuratoren, Galeristen, Sammlern und Institutionen. Erst ihr Zusammenspiel ermöglicht es, eine Informations- und Erfahrungsdichte entstehen zu lassen oder herzustellen,

die Massstäbe setzen und damit Erfolg begründen kann. Einzelne können keinen Künstler machen.

**Barbara Basting:** Das heisst, es gibt einen geradezu objektiven Konsens aufgrund einer bestimmten Interessenlage zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Gesellschaft?

**Roman Kurzmeier:** So könnte man es sagen. Nehmen wir Katharina Grosse. Sie hat 1998 im Projektraum der Kunsthalle Bern erstmals eine Sprüharbeit gemacht und zur Diskussion gestellt. In Bern sprühte sie einen Farbton, ein Flaschengrün, auf die bestehenden Wände. Im folgenden Jahr sprühte sie in Amden auf mobile Einbauten, die den Lichteinfall in den dunklen Stallungen thematisierten, die ihr für die Ausstellung zur Verfügung standen. Es sind wichtige Arbeiten, welche die Künstlerin bis heute in ihren Publikationen immer wieder abbildet. Wer heute von ihrem Werk spricht, denkt an ihre Sprüharbeiten. Als ich Katharina Grosse zur Berner Ausstellung einlud, war sie eine Künstlerin, die mit grossformatigen, hellen Farbfeldern auf sich aufmerksam gemacht hatte. Ich wünschte mir ausdrücklich keine Gemäldeausstellung, sondern forderte die Künstlerin auf, ein experimentelles Projekt zu realisieren. Sie machte zunächst einen Vorschlag für einen Film, dann folgten einige Sprühversuche, die wir beide aufregend fanden, so dass wir uns entschieden, sie in Bern weiterzuentwickeln. Die Berner Arbeit entstand im Dialog mit mir, das Nachdenken und Sprechen während des Entstehungsprozesses vor Ort war konstitutiv für diese Arbeit. Doch wenn nicht unmittelbar danach viele andere sich ebenfalls für diese Werkform interessiert hätten und ihr seither die Möglichkeit gegeben hätten, ihre Arbeit kontinuierlich weiterzuentwickeln und im Raum zu überprüfen, wären die beiden mit mir in der Frühzeit realisierten Arbeiten die einzigen geblieben, und es wäre daraus nicht eine bekannte Form oder Möglichkeit von Malerei geworden. Die Zusammenarbeit mit Katharina Grosse ist beispielhaft für die Art, wie ich gerne mit Künstlern arbeite: Es ist mir wichtig, sie aus der Reserve zu locken, sie von den Erwartungen wegzubringen. Die Kunstwelt hat an der Multiplikation bestimmter Sprachen ein Interesse, um überhaupt Bekanntheit erzeugen zu können. Es geht darum, dieses Spiel auch hie und da wieder zu unterbrechen, einen Rückgriff auf ein schöpferisches Potential, auf einen Anfang, eine Grundlage von künstlerischer Arbeit zu ermutigen.

**Barbara Basting:** Nur machen Sie damit genau das, was der Kunstbetrieb erwartet.

**Roman Kurzmeier:** Na gut, um so besser! Wieso sollte Kunst, die ausserhalb des Systems entsteht, *generell* interessanter sein?

**Barbara Basting:** *Was ist denn gute Kunst?*

**Roman Kurzmeier:** Ich weiss es nicht. Es gibt Menschen, die zeichnen, malen, formen, basteln und filmen, ohne dass ich sie deshalb als Künstler bezeichnen würde. Bill Traylor war ein Künstler, obschon er selber von seiner Herkunft her nicht wissen konnte, was damals unter Kunst verstanden wurde. Er hat seine Umgebung beobachtet und in seinen Zeichnungen zur Darstellung gebracht. Seine Arbeiten lassen ein im Verlauf der Werkentwicklung stetig wachsendes Bewusstsein über die verwendeten Mittel, die Motive sowie die eigene Situation als Beobachter erkennen. Ein weiteres Merkmal des Kunstwerks ist sicher, dass es in einem diskursiven Zusammenhang mit anderen Werken wahrgenommen werden kann, unabhängig davon, ob dies vom Autor beabsichtigt ist. Diese Referenz auf andere Formen visuell dargestellter Wahrnehmung ermöglicht erst, dass über Kunst diskutiert und gestritten wird, und dass das Werk eine Relevanz für andere erhalten kann. Und „gute Kunst“? Ich kann darauf nur antworten, dass mich bildhafte formale Lösungen ansprechen, Werke, die stark von der Persönlichkeit des Künstlers geprägt sind und ein dichtes Referenzsystem entfalten, mit dem sie sich an meine Vorstellungskraft wenden.

**Barbara Basting:** *Wie trennen Sie angesichts der diversen Hypes und Hysterien im Kunstbetrieb die Spreu vom Weizen?*

**Roman Kurzmeier:** Kunst ist ein Element der Kultur und somit werden Künstler auch über die Ohren, über Beziehungen oder Wissen wahrgenommen. Es gilt dennoch, immer wieder zur Visualität des Werkes zurückzufinden, offen zu sein und wahrzunehmen, was tatsächlich zu sehen ist. Louise Lawlers Ausstellung *Looking Forward* war diesbezüglich für mich ein Lehrstück. Wenige Tage vor den letzten amerikanischen Präsidentschaftswahlen eröffnete sie in New York eine „schlecht“ gehängte Ausstellung ihrer Fotoarbeiten, auf denen verpackte, abgehängte, herumstehende oder zerlegte Kunstwerke in Ausstellungen oder Messen abgebildet sind. In ihrer Ausstellung war zu *sehen*, dass „etwas nicht stimmt“. Dies war auch das politische Statement der Ausstellung, auf das die Künstlerin ihr Publikum schon mit der

Einladungskarte vorbereitete: Auf die Rückseite der kleinen gefalteten Karte liess sie nämlich die folgenden Gebote drucken: „25 million for Osama“, „50 million für Bush“, „10 million for 2 Chechens“ und „20 million for Putin“.

**Barbara Basting:** *Sie bevorzugen Künstler, die Kontexte im Sinne einer Zeit oder eines Raumbezugs thematisieren, wie die schon erwähnte Katharina Grosse oder Karim Noureldin. Nun ist Ortsspezifität wohl eine der mittlerweile verschlissenen und problematischsten Kategorien der letzten dreissig Jahre. Was genau reizt Sie daran noch?*

**Roman Kurzmeier:** Ein Merkmal der Moderne ist die Ablösung des Bildraums durch den wirklichen Raum, den Raum des Betrachters. Dieser Prozess setzt mit der Collage und der Assemblage im frühen 20. Jahrhundert ein und findet mit dem Environment, der Installationskunst und der Konzeptkunst in den sechziger Jahren seinen Abschluss. Die Frage nach dem Verhältnis des Werkes zur Welt ist seither eine der zentralen Fragen, mit denen sich Künstler beschäftigen. Es ist dieses Verhältnis des Werkes zur Welt, das ortsspezifische Werke zu definieren versuchen. Mich interessiert, wie sie dies tun, und mich interessiert es, die Entstehung eines Werkes in den von mir kuratierten Ausstellungen begleiten zu können.

**Barbara Basting:** *Inwiefern geht es bei Ihrem Amdener Projekt darum, Räume zu erschliessen, die sonst für die Kunst nicht zur Verfügung stehen? Die Eroberung möglichst origineller Off-Spaces ist doch bei Kuratoren in den letzten zehn, fünfzehn Jahren ein wichtiges Thema gewesen.*

**Roman Kurzmeier:** Amden ist seit dem 19. Jahrhundert wegen seiner Lage und der landschaftlichen Schönheit ein Ort, den viele Künstler aufgesucht haben. Es ist mir aber nicht darum gegangen, einen neuen Raum für die Kunst zu erschliessen, sondern ich wollte zunächst verstehen, weshalb sich der Maler Otto Meyer-Amden 1912 mit seinen Künstlerfreunden in Amden niederliess und weshalb er bis 1928 geblieben ist. Ich stiess bei meinen Nachforschungen auf die Siedler um den Theosophen Josua Klein, die 1903 den Grappenhof bauten. Dieses soziale Experiment in Verbindung mit dem künstlerischen Experiment Meyer-Amdens faszinierte mich. Meyer-Amden war ein Künstler, der die Forschungsarbeit zeitlebens ins Zentrum stellte, einer, der in keiner Weise an der Monumentalisierung seiner Ideen gearbeitet hat, sondern die Kunst immer im Grundsatz befragt hat. Die Geschichte, die ich



Katharina Grosse, Inversion, Kunsthalle Bern, 1998, kuratiert von Roman Kurzmeier; Fotografie: Michael Fontana

schrieb, ist die Geschichte einer gescheiterten Utopie und damit typisch für das frühe 20. Jahrhundert. Gleichzeitig handelt es sich paradoxerweise um die Erzählung einer lokalen Geschichte. Die Präsenz der Avantgarde gehört zur kulturellen Identität dieses Bauerndorfes und das ist der Grund, weshalb ich mit dem Abschluss des historischen Forschungsprojektes begonnen habe, zeitgenössische Künstler nach Amden einzuladen.

**Barbara Basting:** *Sie zitieren in einem Ihrer Texte Douglas Crimp, der sagt, Ortsspezifisch sei immer politische Spezifik. Wie kommt das in diesem Projekt zum Ausdruck?*

**Roman Kurzmeyer:** Die Antwort mag überraschen, aber ich denke, es ist der Bezug zur Geschichte. Nicht inhaltliche Bezüge, sondern strukturelle sind gemeint. Der zentrale Gedanke ist der, dass das künstlerische Experiment im Zentrum des Projektes stehen muss. Es gibt eine zweite Ebene: Im vergangenen Jahr fotografierte die deutsche Künstlerin Eva-Christina Meier in Amden. Sie besuchte den Ort im Winter, im Frühjahr, im Sommer und im Herbst. Sie dokumentierte die Gegend unterhalb des ehemaligen Wohnhauses von Otto Meyer-Amden, wo die Ausstellungen stattfinden, die Landschaft, die Vegetation, das Wetter, und sie porträtierte auch einen jungen afrikanischen Asylbewerber, der ihr in Amden zufällig begegnete. Ich schreibe an einem zweiten Buch, das von der Atelierarbeit Otto Meyer-Amdens in Amden in die Gegenwart meiner Ausstellungen führt, und in dem beispielsweise diese Fotografien oder auch die Schilderung der Landschaft und das Nachdenken über die Veränderung ihrer gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und symbolischen Funktion und Bedeutung denselben Stellenwert wie die Ausstellungen haben.

**Barbara Basting:** *Sie legen also einen Atlas der Gegenwart an, der die Geschichte fortschreibt und sie zugleich mitschreibt, denn Sie wecken so auch die Neugierde für ähnliche Prozesse an anderen Orten.*

**Roman Kurzmeyer:** Ja, so könnte man das beschreiben.

**Barbara Basting:** *Wie wurde das Projekt, das ja ein eher feiner Eingriff ist und sich nicht wie ein spektakulärer Event vermarkten lässt, in Amden aufgenommen?*

**Roman Kurzmeyer:** Die Bevölkerung ist über die Veranstaltungen orientiert und diejenigen, die sich für zeitgenössische Kunst interessieren, schauen sich die Ausstellungen an. Die Gemeindebehörden begrüßen die Initiative. Sie haben verstanden und anerkannt, dass ich mit dieser Ausstellungsreihe versuche, die Geschichte des Dorfes als ein bedeutender Ort des künstlerischen Experiments weiterzuschreiben, und sie sehen, dass mit den in Amden entstandenen Werken auch der Ort selber internationale Beachtung findet.

**Barbara Basting:** *Vermeiden Sie damit bewusst die klassische Form der Ausstellung, an die man oft mit der Erwartung herangeht, möglichst viel auf einmal zu sehen, einen Überblick über ein Werk oder eine Thematik zu gewinnen? In Amden bekommt man meist extrem wenig zu sehen, und der Kunstgenuss ist oft eine etwas einsame Angelegenheit. Das mutet an wie ein Gegenprogramm.*

**Roman Kurzmeyer:** An den Eröffnungen finden sich – auch bei Regen oder Schnee – viele Besucher ein, aber ansonsten ist die Wahrscheinlichkeit tatsächlich gross, dass man dem Werk allein begegnet. Dies gehört zur Konzeption, denn ich glaube, dass die simultane Werkbetrachtung durch ein grosses Publikum ausser beim bewegten Bild, der Performance und bestimmter Formen der Installationskunst auch heute noch für viele Arbeiten nicht beabsichtigt ist. Von einem Gegenprogramm würde ich aber nicht sprechen, weil die Arbeit mit zeitgenössischen Künstlern in Amden nicht eine Reaktion auf den Kunstbetrieb ist, sondern durch die lokale Geschichte motiviert ist. Ich bin also weit davon entfernt, die Berglandschaft als Ausstellungsraum zu propagieren. Im konkreten Projekt allerdings sind der Einbezug des Naturraumes und die Konzentration auf wenige Werke Programm. Die Wahrnehmung der Natur und diejenige der Kunst bekommen für den Betrachter die gleiche Wichtigkeit.

**Barbara Basting:** *In der zeitgenössischen Kunst werden auffallend viele Räume geschaffen, in denen man eher spezifische, starke Erfahrungen macht, als einem Werk zu begegnen. Halten Sie das für ein Zukunftsmodell? Und ist etwas Vergleichbares vielleicht im abgelegenen Amden besser herzustellen als in einem trendigen, viel frequentierten Museum?*

**Roman Kurzmeyer:** Es geht um präzise Situationen; die können sowohl im Museum wie ausserhalb entstehen. Die *Hallen für Neue Kunst* in Schaffhausen waren für mich in den frü-

hen achtziger Jahren ein solcher Ort. Walter de Marias *Earth Room* in New York hat bis heute nichts von seiner Faszinationskraft eingebüsst. Es geht um die auratische Dimension des zeitgenössischen Kunstwerks. In Amden ist es das Verhältnis zwischen der einzelnen künstlerischen Intervention in einem dafür nicht vorgesehenen architektonischen Raum, der zudem nicht verändert werden darf, und dem Naturraum, in dem das Werk erfahren wird. Der Besucher muss sehr viel Zeit einsetzen, um meistens lediglich eine einzige Arbeit zu sehen. Es geht um Differenz, Bedeutung und Zeit.

**Barbara Basting:** Stichwort „präzise Situation“: Was genau sollen diese präzisen Situationen auslösen? Allgemeiner gefragt: Was soll, kann Kunst?

**Roman Kurzmeier:** Donald Judd verstand Marfa, jenen Ort in Texas, an dem er seine eigenen Werke und diejenigen seiner Künstlerfreunde nach seinen Vorstellungen und unter ausgewählten architektonischen und landschaftlichen Bedingungen dauerhaft ausstellte, als Modell und Massstab dafür, wie er seine Kunst sehen wollte. Es geht um die Sichtbarkeit der dem Kunstwerk eigenen Realität. Alexander Dorner, der in den zwanziger Jahren mit Künstlern die Landesgalerie in Hannover neu einrichtete und später im amerikanischen Exil im Museum der *Rhode Island School of Design* in Providence seine Arbeit fortsetzte, spricht von „Atmosphärenräumen“. Es geht immer auch um die Ermöglichung eines dialektischen Vorgangs, der einem einen anderen Blick auf die Welt ermöglicht.

**Barbara Basting:** Der Begriff des Laboratoriums als einem kuratorischen Modell ist im Moment sehr im Schwange. Wie stehen Sie dazu?

**Roman Kurzmeier:** Mir gefällt der Begriff, weil er Prozesse und Dialoge vor Augen führt. In Amden geht es denn auch um diese bildnerische Praxis als Prozess vor Ort, und insofern handelt es sich um eine Laborsituation. Bisher gibt es wenige Orte, die diese Laborsituation institutionell herzustellen vermögen; es ist eher eine Idee, über die viele nachdenken. Ulrich Loock versuchte erfolglos die Neupositionierung des *Kunstmuseums Luzern* in diese Richtung. Er verstand das Museum nicht nur als Ort des Gedächtnisses, sondern auch als ein Ort, der viel mehr Experimente zulassen kann als das aussermuseale Umfeld. Das Museum als Akademie, in der Werke nicht nur zelebriert, sondern auch verworfen werden.



Zwei Zimmer für Julie Bondeli, Werke von Eva Schlegel und Hannah Villiger, Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern, 1996, kuratiert von Roman Kurzmeier; Fotografie: Daniel Spehr

**Barbara Basting:** Ihre Publikationen sind auffallend sorgfältig gemacht, etablieren zum Teil auch neue Modelle dafür, wie man beispielsweise eine Monographie aufziehen könnte. Können Sie Ihr Vorgehen näher beschreiben?

**Roman Kurzmeyer:** Ein aktuelles Beispiel ist die Monographie über den Schweizer Künstler Aldo Walker (1938-2000), an der ich momentan arbeite. Das Buch ist werk- und ausstellungsgeschichtlich ausgerichtet und somit ein Versuch, chronologisch entlang den Arbeiten zu schreiben, ihre Form, Materialität und Präsentation im Auge zu behalten und damit nicht zuletzt ihre theoretische Autorität zu respektieren. Viele Arbeiten werden in historischen Ausstellungsaufnahmen abgebildet, um die vom Künstler autorisierte Werkpräsentation zu dokumentieren. Dieses Vorgehen ist vom Werk selber angeregt, scheint mir konsequent und richtig für einen Künstler, der an der Überwindung des Objektcharakters des Kunstwerks interessiert war. Der Kontext, in dem eine Arbeit zur Debatte stand, wird nun durch die Monographie wieder sichtbar gemacht. Ein weiteres Vorhaben, das ich zusammen mit Tobia Bezzola seit einigen Jahren verfolge, ist der Katalog sämtlicher Ausstellungen von Harald Szeemann. Es handelt sich um einen Werkkatalog, der die Entwicklung seiner kuratorischen Arbeit umfassend thematisieren und anschaulich machen soll. Es wird Handbuch und Autobiographie in einem, da Szeemann die erarbeitete Chronologie aus heutiger Sicht kommentiert. Mir persönlich ist dieses Buch ein grosses Anliegen, nicht nur, weil ich mit Szeemann gearbeitet habe, sondern weil es das Verhältnis von Werk und Ausstellung zur Sprache bringt, das ich in meiner eigenen kuratorischen Arbeit immer wieder untersuche.

**Barbara Basting:** Die enge Zusammenarbeit mit Künstlern ist in Ihrer Auffassung des Kuratierens wichtig. Derlei setzt grosses gegenseitiges Vertrauen voraus, kann aber auch zu Konflikten führen. Am heikelsten ist der Moment, wenn Sie das individuelle Werk in einen Ausstellungskontext überführen. Was sind im Rückblick Ihre wichtigsten Erfahrungen in der konkreten Zusammenarbeit, was haben Sie von den Künstlern gelernt?

**Roman Kurzmeyer:** Künstler haben meinen Beruf erfunden und darüber denke ich oft nach. Kuratoren gibt es erst seit die Künstler in den sechziger Jahren die Prozesshaftigkeit der Kunst in ihren Ausstellungen zu thematisieren beginnen. Der Kunstbegriff dieser Generation, der Werkformen wie Konzeptkunst, Land Art, Installation, Environment und Happening umfasst,

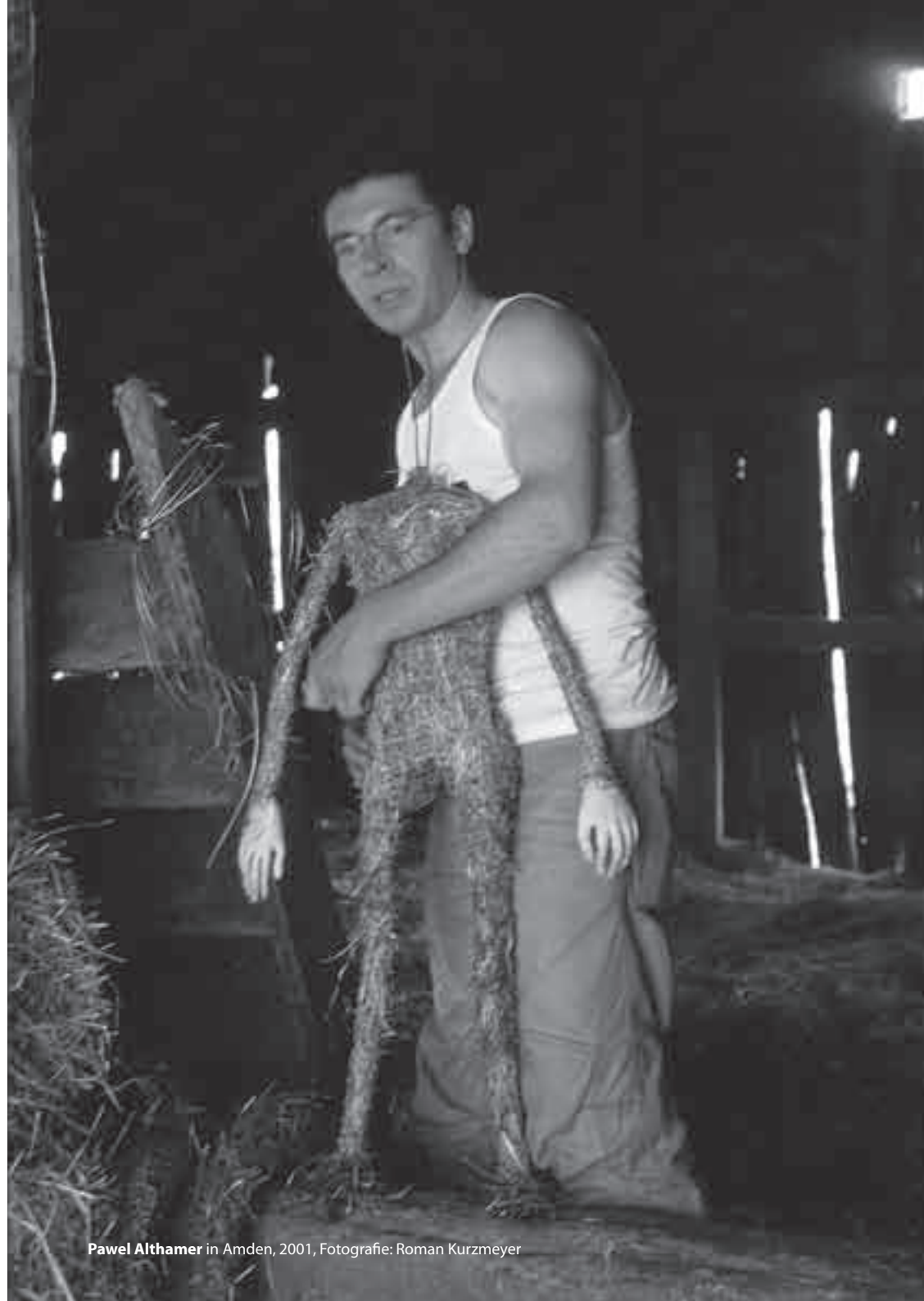
verlangte nach neuen Ausstellungsformen. Künstler wie Marcel Duchamp, El Lissitzky, Marcel Broodthaers oder Allan Kaprow haben Massstäbe gesetzt, die nicht nur für Künstler sondern auch für Kuratoren gelten. Der bildnerische Prozess und die Ausstellung der Arbeit sind für viele Künstler meiner Generation wie Eran Schaerf, Pawel Althamer oder auch die schon erwähnte Katharina Grosse, die sich für einen direkten Wissens- und Erfahrungstransfer aus dem Alltag in die Welt der Kunst interessieren, oft nicht voneinander zu trennende Prozesse. Ich vermute, dass sie mit ihren Werken dazu beigetragen haben, meine Wahrnehmung für die Nahtstellen von Kunst und Welt zu sensibilisieren.

**Barbara Basting:** Von welcher idealen Ausstellung, die Sie bisher aufgrund finanzieller oder räumlicher Gegebenheiten nicht haben realisieren können, träumen Sie?

**Roman Kurzmeyer:** Von einer Ausstellung über die Anfänge der Kunst.

**Roman Kurzmeier**, geb. 1961, Dr. phil., freier Kunstwissenschaftler und Kurator. Texte zur internationalen zeitgenössischen Kunst, Ausstellungen und Publikationen zur Kunst der Moderne und der Gegenwart. Monographien u. a. über Heinrich Anton Müller, Jakob Wäch, Bill Traylor, Max von Moos und – in Vorbereitung – Aldo Walker. Zusammenarbeit mit dem Künstler Vaclav Pozarek für die Gestaltung der Ausstellungen von Otto Meyer-Amden im *Kunsthaus Glarus* und Max von Moos im *Kunstmuseum Luzern*. Dozent für Kunsttheorie an der *Hochschule für Gestaltung und Kunst* in Basel seit 1997. 1998-2000 Leiter des Projektraums der *Kunsthalle Bern*. Seit 1999 Ausstellungen und Projekte in der Berggemeinde Amden von Anya Gallaccio, Katharina Grosse, Anselm Stalder, Pawel Althamer, Sarah Rossiter, Bruno Jakob, Elizabeth Wright, Rita McBride, Eva-Christina Meier, Christine Streuli, Adrian Schiess und Annelies Štrba. Informationen zu diesem kunstwissenschaftlichen und kuratorischen Langzeitprojekt auf [www.xcult.org/amden](http://www.xcult.org/amden). Seit 2001 Kurator der *Sammlung Ricola*. Mit-herausgeber des Gesamtkatalogs der Ausstellungen von Harald Szeemann.

**Barbara Basting**, geboren 1963, Studium der Germanistik, Romanistik und Philosophie in Konstanz und Paris, Staatsexamen, 1989-1999 Redaktorin der Kulturzeitschrift «du», danach freie Journalistin u.a. für FAZ, Weltwoche, Tages-Anzeiger mit den Schwerpunkten Kunst und neue Medien; seit 2001 Redakteurin im Kulturredressort des Tages-Anzeigers, Zürich. Beiträge in Katalogen und Fachzeitschriften. Texte auf [www.xcult.org](http://www.xcult.org).







## GRÜNES LICHT FÜR ROTEN PFEIL

Mit Peter Regli sprach Jacqueline Burckhardt

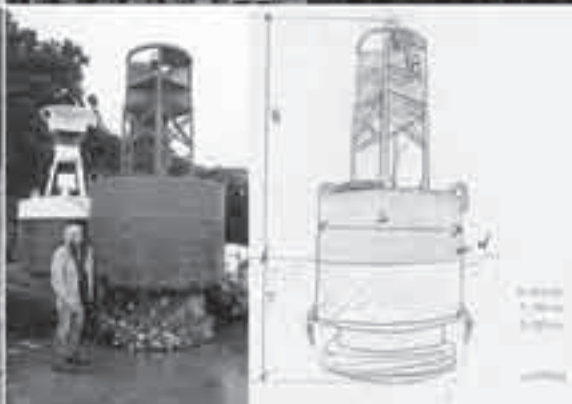
**Peter Regli greift anonym im öffentlichen Raum ein und lotet dabei die Charakteristiken und die Geschichte eines Ortes aus, sei dieser in Zürich oder Nevada (USA), in einer Stadt oder einer Landschaft. Zweihundertachtundzwanzig Eingriffe listet die Dokumentation des heute 44-jährige Unerers auf. Jede ist das Ergebnis von verschiedenen Vorgehensweisen und kommt in gänzlich neuer Form daher. Vor seinen Interventionen erfährt man ein irritierendes Sehen und Hören und bemerkt, wie sich die Wahrnehmung allmählich zu weiten beginnt; dies nicht ohne dabei öfters schmunzeln zu dürfen.**

*Jacqueline Burckhardt: Deine Arbeit bezeichnest du als «Reality Hacking». Das heisst, man kann unverhofft an entlegenen Orten auf deine Interventionen stossen, sieht vielleicht einen Turm mit zwei Uhren, wovon bei der einen die Zeiger gegen ihren Sinn laufen; ist erstaunt, wenn in der Prärie von New Mexico eine Herde Kühe mit gross aufgemalten Buchstaben auf den Bäuchen grast; wundert sich, wenn an einer Strassenampel New Yorks nach „Walk“ das Wort „Talk“ aufleuchtet, wenn aus den Fenstern des Helmhaus Zürich wie bei Bordellen rotes Licht fällt oder gespenstisch der Rote Pfeil, unser aller Kultzug, mit grün leuchtenden Fenstern nachts ohne Halt eine Runde um den Zürichsee zieht.*

*Fragt man dann, was da los ist, hat niemand eine Antwort bereit. Kein Hinweis, kein Schild, nichts steht da, um einen aufzuklären. Deine Aktionen geschehen höchst selten vor einem Publikum, das Kunst sehen will, und angekündigt werden sie auch nicht. Wer hingegen oft bis auf die Sekunde genau über die Arbeit informiert ist und eigentlich zu einer Art Mittäter wird, oder zumindest dein erstes Publikum bildet, sind jene Personen, die dir Bewilligungen erteilen, um im öffentlichen Raum zu intervenieren. Sag mal, wie leistest du die Überzeugungsarbeit bei Leuten, die wenig mit Kunst vertraut sind? Wie gewinnst du sie für deine Sache, all diese Ämter hier in Zürich, Genua oder New York?*

**Peter Regli:** Gewisse kleine Arbeiten entstehen spontan ohne Bewilligung in einer Art Grauzone. Bei grösseren Eingriffen, und wenn Besitzverhältnisse eine Rolle spielen, wenn ich auf

Peter Regli, Reality Hacking 001, 085, 147, 135, 076, 137, 150a, 150b



privatem, halbprivatem oder öffentlichem Grund arbeiten will, braucht es Bewilligungen. Mich interessiert, wer was verwaltet, was die Regeln sind, von wem und wann sie gemacht wurden, wie sie interpretiert werden, wie viel Spielraum es gibt. Das hat auch mit der Geschichte eines Ortes zu tun. Ich recherchiere vor Ort, lerte Grenzen der Zuständigkeit aus, sehe, wo Bereiche sich überlappen. In einer kleinen Stadt wie Zürich sind die Strukturen übersichtlich und stabil. In einer Grossstadt wie New York hingegen endet man im kafkaesken Albtraum, niemand will zuständig sein, vieles läuft via Anwälte, dafür gibt es viel Spielraum in Grenzbereichen. Alle Eingriffe in New York habe ich ohne Bewilligungen und immer tagsüber gemacht. In Genua sind die Ämter auf den ersten Blick ähnlich wie in Zürich organisiert, doch Entscheidungsfreudigkeit erwartet man von den zuständigen *capi* und *professori* vergeblich. Dafür ist die italienische Toleranz in Sachen Beamtenum ein Wunderwerk; erlaubt ist, was nicht verboten ist. Wird man aber erwischt, hilft es, den Abschluss von einer Kunstakademie vorweisen zu können.

**Jacqueline Burckhardt:** Demnach ist es vorteilhaft, von einer Institution empfohlen zu sein?

**Peter Regli:** Am Anfang war das wichtig. Inzwischen kann ich ein Werk vorweisen, das auch innerhalb der Museen gezeigt wird. Ich verstehe mich jetzt als Institution für meine eigene Kunst und unterhalte eine Website mit allen Reality Hackings ([www.realityhacking.com](http://www.realityhacking.com)). Man kann überall auf der Welt diese Dokumentation abrufen. Vorteilhaft wirkt auch die Tatsache, dass ich keine permanenten, sondern meist temporäre Eingriffe mache und keine Gesuche für kommerzielle Produktionen einlege, wie jene wahn-sinnigen Werber, die Eisberge in die Limmat bringen wollen, auf denen Eskimos für eine Firma Eis verkaufen. Meine Arbeiten nehmen Bezug auf die Geschichte des Ortes, knüpfen eng an Situationen an. In den Verhandlungen kann ich nicht den gesamten Kunstkontext erklären, versuche aber dennoch, das Verständnis zu ermöglichen. Wichtig ist, gut zu recherchieren, transparent zu sein, die Leute ernst zu nehmen und offen zu kommunizieren. Es geht um Glaubwürdigkeit und Vertrauen, und erfahrungsgemäss scheint mir das Vertrauen in die Person verbindlicher zu sein als jenes in die Institution - ausser jetzt gerade in Lausanne, wo sie ein Depot von 20'000 Franken von mir verlangen.

**Jacqueline Burckhardt:** Wofür?

**Peter Regli:** Als Garantie, falls etwas schief läuft.

**Jacqueline Burckhardt:** Du sprichst von der Arbeit am Bel-Air Turm. Da markierst du im Dezember 04 Maurice Bégarts Reich, eines der ersten Hochhäuser der Schweiz mit einem wichtigen Veranstaltungssaal: das Métropole. Du feierst diesen Bau mit einer Lichtinstallation, einer Art schief aufgesetztem Heiligenschein. Wer verlangt das Dépot?

**Peter Regli:** Die Liegenschaftsverwaltung, die das Hochhaus für die Zürich Versicherung verwaltet.

**Jacqueline Burckhardt:** Ist es prestigeträchtiger und effektvoller, wenn du in deiner Dokumentation die Installation vom MoMa New York in der Ausstellung „Tempo“ 2002 zeigst – jene mit den beiden synchron gegenläufig gehenden Uhren – als wenn du deine sehr ähnliche Arbeit am Turm der Fraumünsterpost in Zürich erwähnst?

**Peter Regli:** Je nachdem. Für mich persönlich war die Intervention am Turm mitten in der Stadt ein grösseres Abenteuer als das Aufhängen zweier Uhren in einer Gruppenausstellung. Aber sicher, als Türöffner sind die Uhren in der MoMa-Ausstellung unbezahlbar.

**Jacqueline Burckhardt:** Verstehst du eigentlich die Überzeugungsarbeit als künstlerischen Akt?

**Peter Regli:** Der künstlerische Akt ist für mich das Entwerfen und die Suche nach optimalen Lösungen für die Projekte. Überzeugungsarbeit ist eher wie ein Handwerk und gehört einfach dazu. Wenn die Lämpchen auf dem Hochhaus leuchten und den Heiligenschein bilden, dann ist das sichtbar gemachte Überzeugungsleistung.

**Jacqueline Burckhardt:** Wie wertest du ein unrealisiertes Projekt, das vielleicht aus Mangel an finanziellen Mitteln oder Bewilligungen ein Konzept bleibt, oder schon als solches entstanden ist, wie in der Konzeptkunst.

**Peter Regli:** Ich verstehe mich nicht als Konzeptkünstler und gebe nur jenen Projekten eine Nummer, die ich zu realisieren beabsichtige. Ich habe keine Lust, nur im Kopf in der Welt

herumzuwandern und Skizzen zu machen, Dinge zu entwerfen, die man tun könnte. Mich interessiert die Realität, der Eingriff in die materielle Welt. Konzeptkünstler zeigen ihre Arbeit vor allem innerhalb der Kunstwelt. Mich interessiert das Umsetzen ausserhalb des Kunstbetriebs, weil dort die unerwartete Begegnung mit einem unvoreingenommenen Publikum stattfindet. Ich will sozusagen Fragezeichen in die Welt setzen. Wenn der Lichtring ohne Ankündigung plötzlich im Alltag über dem Hochhaus in Lausanne schwebt und nach vier Tagen wieder verschwindet, ist das doch etwas ganz anderes als Skizzen und Fotos davon im Museum oder in der Galerie.

**Jacqueline Burckhardt:** *Du arbeitest auch mit dem bekannten Phänomen, dass wir Ungewohntes halb bewusst bemerken, dieses uns jedoch erst auffällt, wenn es nicht mehr da ist, wenn wir vernehmen, dass es da war. Erstaunlich, wie viele sich in Zürich an deine roten Lichter im kleinen Kanal unter dem Rathaus erinnern, ohne zu wissen, dass es ein Kunstwerk war.*

**Peter Regli:** Meine *Reality Hackings* bedingen ein Ausloten der Wahrnehmungsschwelle zwischen Sehen und Übersehen. Spannend sind die Fragen, wann es zum bewussten Wahrnehmen kommt und wann man vom Visuellen hineingezogen oder herausgerissen wird. Um sich zu orientieren und zu schützen, funktioniert man ja primär visuell.

**Jacqueline Burckhardt:** *Kommt die bewusste Wahrnehmung nicht immer mit Verzögerung?*

**Peter Regli:** Manchmal schon. Einige nehmen Veränderungen erst wahr, wenn sie wieder aufgehoben sind. Andere speichern die Abweichung im Gedächtnis und haben keine Zeit für die eingehende Betrachtung. Eventuell folgt eine erneute Begegnung, oder jemand schildert das Gesehene, oder sie sehen später eine Dokumentation. Dann kommt ein Flash Back ...

**Jacqueline Burckhardt:** *... der Aha-Effekt.*

**Peter Regli:** Ja. Alles wirkt doch viel nachhaltiger, wenn die Betrachter etwas selber entdecken, Eigenleistung erbringen, und zwar ausserhalb des Kunstrahmens. Dass sie die Arbeit selbst interpretieren oder fehl interpretieren, darauf kommt es mir an. Es gibt diesen Wahrnehmungstrott der Leute, die nicht sehen, was über ihrer Kopfhöhe ist. Das wurde mir

besonders klar bei der blinkenden roten Uhr, meinem Eingriff am Walchehaus in Zürich, dem kantonalen Finanzdepartement. Die Intervention war nur zehn Tage zu sehen, und täglich strömten Leute aus dem Hauptbahnhof über die Brücke in dieses Haus zur Arbeit. Einige unter ihnen befragte ich bei der Demontage der Installation und stellte fest, dass viele die Veränderung nie wahrgenommen hatten, und auch die drei Meter hohe Uhr nicht, die seit je dort ist.

**Jacqueline Burckhardt:** *Deine rote Uhr dort blinkte nur alle zwei Sekunden. Erzähl mir etwas darüber.*

**Peter Regli:** Ja, wie der Ruhepuls eines Sportlers, oder eines dieser kleinen rot blinkenden Herzen...

**Jacqueline Burckhardt:** *... der Tamagotchis, der kleinen Roboter, die Tag und Nacht Aufmerksamkeit suchen und gepflegt werden wollen, weil sie sonst sterben?*

**Peter Regli:** Genau. Die Uhr befindet sich dort, wo sich das Herz der kantonalen Verwaltung befindet, direkt neben dem Bürofenster des Finanzdirektors.

**Jacqueline Burckhardt:** *Wenige wissen, dass dort das Finanzdepartement ist. Allgemein gilt: Zürichs Finanzzentrum liegt am Paradeplatz. Mit der pulsierenden Uhr hast du dem Gebäude und dem Amt eine neue Aufmerksamkeit und Gewichtung gegeben. Was hat dich spezifisch am Finanzdepartement interessiert?*

**Peter Regli:** Der inhaltliche Aspekt. Es geht um Zeit, um Geld und um Verwaltung. Der Eingriff sollte indirekt auf diese Themen verweisen und auch auf das kantonale Tempo, das Immer-schön-mit-der-Ruhe-Gehen. Zuerst plante ich die Uhr ein wenig zu verlangsamen, fand dann aber die rote Version mit dem Ruhepuls mehr sexy.

**Jacqueline Burckhardt:** *Spielte beim Uhrenprojekt am Turm der Zürcher Fraumünsterpost ein formaler Aspekt eine Rolle, nämlich dass die beiden Uhren dort übers Eck zueinander stehen? War das überhaupt deine erste Uhren-Arbeit?*

**Peter Regli:** Nein, ich hatte schon früher mit Uhren gearbeitet. Die MoMa-Installation war ein Prototyp dafür. Dort hängte ich zwei gleiche Uhren nebeneinander, wobei die linke re-tour lief. Mir gefiel die konstruierte Spiegelung. Wollte man die Zeit ablesen, gab es dieses Stolpern, der Blick pendelte zwischen den beiden Uhren hin und her, während der Verstand abwog, welche Zeit jetzt die richtige ist. Später versuchte ich, die Installation in einer Ecke einzurichten, was nicht gut war, bemerkte aber letztlich, dass sich übers Eck das Stolpern noch verstärkt. So kam es 1998 zur Arbeit an der Fraumünsterpost.

**Jacqueline Burckhardt:** *Ich denke gerne an diese Arbeit: Vier Mal pro Tag, um sechs Uhr und um zwölf Uhr, wenn die Zeiger vertikal standen, stimmte die Zeit auf beiden Uhren überein, sonst nie. Nur in der Vertikalen korrespondierten die Zeit- und die Raumachsen – das gibt Stoff für metaphysische Überlegungen.*

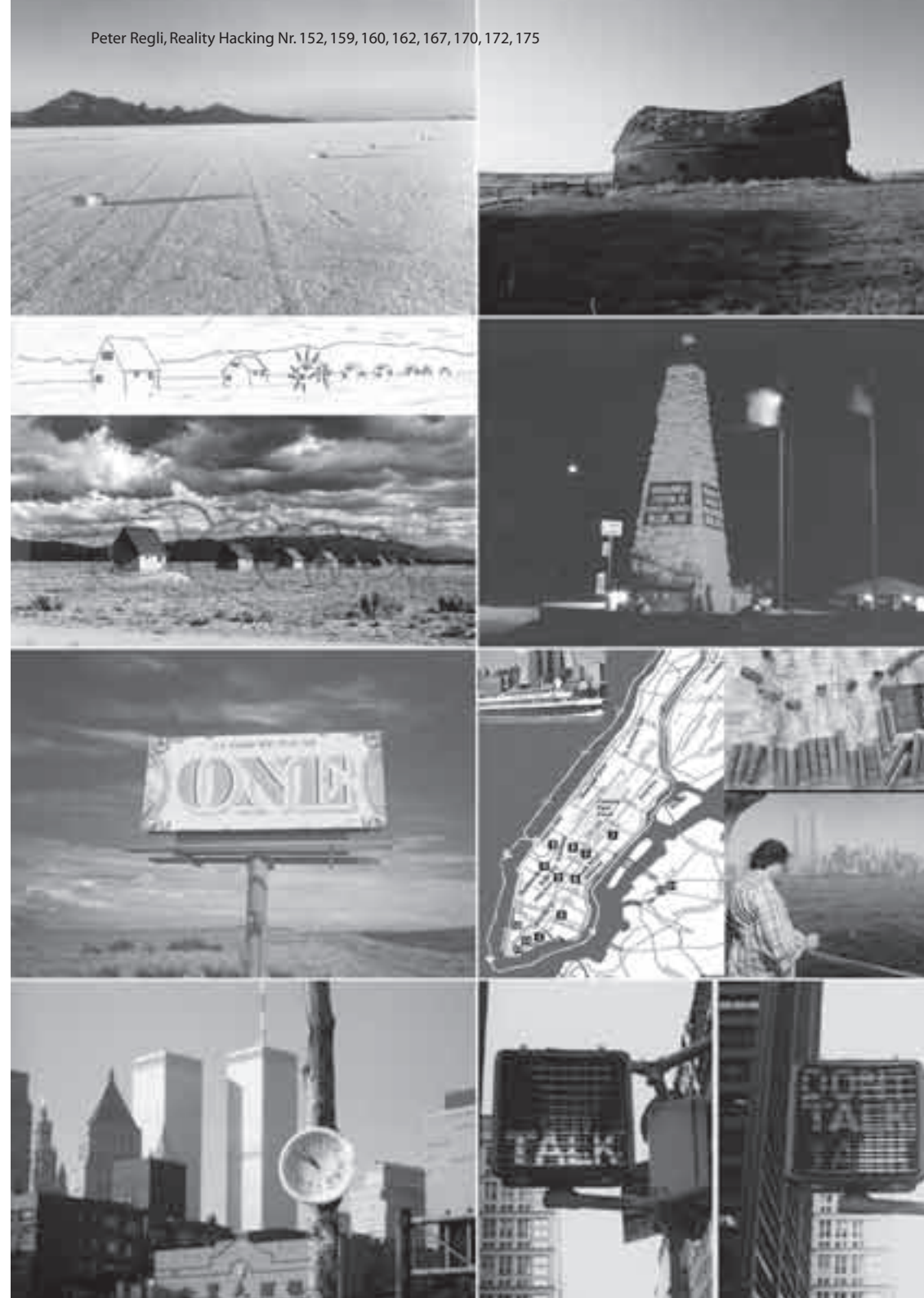
**Peter Regli:** Vorausgesetzt man bemerkte es und dachte nicht nur, eine Uhr sei defekt.

**Jacqueline Burckhardt:** *Die Installation gehörte zu einer Helmhaus-Stipendenausstellung. Dort sah man sie durch ein Fenster des Helmhauses, neben dem ein Schildchen Auskunft gab.*

**Peter Regli:** Ja, es gab ein Schildchen, aber ohne Hinweis auf die Uhr oder den Autor.

**Jacqueline Burckhardt:** *Du bewarbst dich damals um ein Stipendium. Das heisst, die Jurymitglieder mussten deine Arbeit wahrnehmen. Wäre die Installation aus dem Fenster des Helmhauses nicht zu sehen gewesen, hättest du sie gleichwohl gemacht?*

**Peter Regli:** Auf jeden Fall. In Gruppenausstellungen kämpft jeder um seinen Platz, soweit er ihn bestimmen kann. Ich war froh, in den Aussenraum ausweichen zu können. Klar ist es fraglich, ob ohne Hinweis die Jury meinen Eingriff bemerkt hätte. Das ist halt das Dilemma mit Reality Hacking im Kunstkontext. Sicherheitshalber plante ich damals drei verschiedene Arbeiten, in der Hoffnung, falls zwei von der Stadtverwaltung abgelehnt würden, die dritte eine Chance habe. Die Lichtinstallation unter dem Rathaus war eine davon, und als Drittes wollte ich eine grosse rote Markierboje mit einem Turm und einer Lampe obendrauf in der Limmat verankern, eine Boje, die im Meer den Beginn der Flüsse oder Kanäle markiert. Trotz



Bewilligung ist dieses Projekt gestorben, denn ich fand heraus, dass während der Ausstellung die Brücke wegen Renovationsarbeiten eingerüstet sein würde, und die Boje kaum zu sehen gewesen wäre.

**Jacqueline Burckhardt:** *Warum wolltest du diese Riesenboje, die die weite Welt und den tiefen Ozean beschwört, neben unserem kleinen Helmhaus auftauchen lassen?*

**Peter Regli:** Schaust du von der Münsterbrücke flussaufwärts, siehst du die Bellevuebrücke und den See. Auf der Höhe der Bauschanze gibt es im Fluss zwei rote Bojen mit je einer roten Lampe, die das Seeende markieren. Nur bis dahin dürfen die Schiffe fahren. Mir hätte es gefallen, in diese Situation eine 5m hohe Meeresboje, ein Zeichen des fehlenden Meers, zu setzen – all das mitten in der Altstadt, neben der Brücke mit den vielen Fussgängern.

**Jacqueline Burckhardt:** *Sichtbarkeit und starke Präsenz hätten hier für einmal eine aussergewöhnlich grosse Rolle gespielt.*

**Peter Regli:** Ja, und diese gefangene Boje, viel zu gross, um unter der Brücke durchzukommen, hätte ihr Fernweh gehabt – wie viele Zürcher auch.

**Jacqueline Burckhardt:** *Haben die Dreiländerbojen deiner geopolitischen Arbeit beim Bodensee einen Zusammenhang mit diesem romantisch-melancholischen Projekt?*

**Peter Regli:** Nein. Aber viele meiner Projekte sind miteinander verknüpft. Sobald ich mich mit etwas befasse, gibt es immer auch Seitenzweige, die ich nicht gleichzeitig verfolgen kann. Gewisse Themen tauchen aber immer wieder auf. Die Bojengeschichte begann in San Francisco. Ich besuchte dort die Basis der Küstenwache, sah ein Lager mit Bojen, bis zu 7m hohe, ausrangierte und neue Markierungsbojen, Wetterbojen und Heulbojen, die „huu huu“ machen, wenn das Wasser raus läuft. Das hat mich fasziniert. Das Projekt in Romanshorn entstand, als ich im Jahr 2000 eingeladen wurde, eine Arbeit zum Thema *Übersee* zu machen. Es gibt Fähren zwischen Romanshorn, Friedrichshafen und Bregenz, die bei der Hafeneinfahrt gute Wellen produzieren. So baute ich einfache Bojen mit Glocken und verankerte je eine in den drei Ländern. Kam die Fähre, bimmelten sie dort vor sich hin.

**Jacqueline Burckhardt:** *Das Markieren ist deutlich eine deiner wichtigsten Handlungen. Auf dem Rhonegletscher hast du Holzstangen ins Eis gesteckt, und ich stelle mir vor, wie sie sich mit dem Gletscher während Jahrtausenden fortbewegen. Aber Holz erwärmt sich bei Sonnenschein und um die Stangen herum beginnt das Eis zu schmelzen, bis sie kippen. Da gibt es unterschwellig ein Kräftespiel.*

**Peter Regli:** Fällt die Stange, wird sie früher oder später vom Gletscher verschluckt oder gerät in eine Spalte.

**Jacqueline Burckhardt:** *Der Gletscher lässt es also nicht zu, dass du ihn markierst. Der Stab verletzt das Eis und begeht dabei Selbstmord.*

**Peter Regli:** Ja. Der Gletscher ist absoluter König im Markieren. Meine Idee war zudem, dass, wenn etwas in seine Spalten fällt, es irgendwann wieder unten herauskommt – die Stange vielleicht in der Grösse eines Zündholzes.

**Jacqueline Burckhardt:** *Zermalmt. Also lässt es die Stange auch nicht zu, ganz zu verschwinden. Wolltest du hier beweisen, dass das Markieren eines Gletschers etwas Unmögliches ist?*

**Peter Regli:** Unter anderem schon. Ich mache immer wieder Arbeiten, die Aussenstehenden sinnlos erscheinen. Das kann man nur in der Kunst tun, nicht in der Wirtschaft. Am besten ist es dann, wenn man es selber bezahlt. Der Luxus der Künstler ist die Freiheit, Sachen in die Welt zu stellen, die auf den ersten Blick keinen Sinn machen. Mir gefällt die Idee, dass der Stab jetzt immer noch im Gletscher ist, so wie die Pennies rund um New York auf dem Grund des Wassers liegen. Das weiss nur ich und ganz wenige; gesehen haben es noch weniger. Aber trotzdem sind sie dort. Das amüsiert mich.

**Jacqueline Burckhardt:** *Erzähl mir von dieser Pennies-Aktion.*

**Peter Regli:** Es war ein symbolischer Akt: Auf Manhattan haben ursprünglich die Indianer gewohnt, und man hat ihnen das Land wohl für ein paar Dollars abgekauft. Ich dachte mir, für das Jahr 2000 nehme ich 2000 Pennies und lege damit einen Ring um die Insel.

**Jacqueline Burckhardt:** *Du hast die Insel symbolisch nochmals für den ursprünglichen Betrag gekauft – für 20 Dollars?*

**Peter Regli:** So in etwa. Es ging auch ums Umranden. Ich wollte markieren, ging mit einem Sack voller Pennies auf das Touristenboot *Circle Line*, das um die Insel fährt, und hatte ausgerechnet, dass ich bei der Fahrt alle 5 Sekunden einen Penny ins Wasser werfen muss, damit es aufgeht. Ich war völlig konzentriert, konnte nicht auf die Umstehenden achten, die rätselten, was ich während der ganzen Fahrt tat. So legte ich einen Ring um die Insel, und der liegt immer noch da unten. Für mich ist das eine Art von Skulptur; den Dimensionen nach die grösste Arbeit, die ich je gemacht habe. Das Werk existiert nur in der Erinnerung, auch für mich und für die wenigen, die etwas darüber wissen. Sie hat mit Massstäblichkeit zu tun, mit Dimensionen. Machst du so eine Arbeit, wird New York plötzlich übersichtlich wie auf einem A4-Blatt. Du änderst deinen Blickpunkt und siehst die Dinge wie aus der Vogelperspektive.

**Jacqueline Burckhardt:** *Die Arbeit ist aber auch thematisch schwer geladen. Wieder geht es um Geld, um Zeit, um Raum und um die Geschichte Amerikas.*

**Peter Regli:** Die Absolutheit des Geldes war ein Thema. In New York heisst es: „name me your price“, „time is money“, oder „it's a crime to be poor“. Aber fast niemand hat Zeit oder Raum. Alle wollen oder müssen dem Geld nachrennen. Eine solche Stimmung nehme ich auf und lasse sie in meine Arbeit einfließen. Das war auch die Idee bei den 500 Uhren, die ich Ende 1999 überall in Lower Manhattan aufgehängt hatte. Rückblickend haftet dieser Arbeit etwas sehr Unheimliches an. Sie war meine Reaktion auf die damalige Stimmung, die Angst vor dem *Millenium Bug* und vor der Vorstellung, es gäbe am Silvester 1999 beim *Times Square* einen Anschlag. Meine Uhren hingen vor dem *Empire State Building*, an der *Brooklyn Bridge* und in U-Bahn-Stationen etc.

**Jacqueline Burckhardt:** *In deiner Dokumentation gibt es die Abbildung von einer Uhr vor dem World Trade Center, deren Zeiger schicksalhaft und ganz zufällig 9 vor 11 anzeigen. Da kommt einem das Grauen.*

**Peter Regli:** Ja, unglaublich. Meine Uhren sollten darauf hinweisen, dass hier allgemein et-

was am Ticken ist, und ich war nicht der Einzige, der das Thema der Paranoia, das in der Luft lag, aufnahm.

**Jacqueline Burckhardt:** *Du brauchst immer nur Uhren mit Zifferblatt und Zeiger, die den Weg der Stunden abschreiten. Eine digitale Uhr gibt auf der emotionalen Ebene für dich wohl nichts her, oder?*

**Peter Regli:** Es kommt darauf an, wo die Uhr platziert ist. Eine digitale Uhr zur rechten Zeit am richtigen Ort kann ein emotionales Nichts schnell kippen.

**Jacqueline Burckhardt:** *Bleiben wir noch bei den Aktionen in Amerika. Du hast dort an gottvergessenen Orten die Zentren verschiedener Staaten und auch das Zentrum von ganz Nordamerika gefunden.*

**Peter Regli:** Diese Markierungsgeschichte begann in Nevada. Ich hatte einen Roadatlas, auf dem war ein Punkt eingetragen mit der Bezeichnung „Geographical Center of Nevada“. Ich dachte, dort gibt es wohl ein Haus, ein Museum für drei Personen, und fuhr hin um nachzusehen, landete aber mitten in der Wüste. Ich mass den Punkt auf der Karte ab und fand tatsächlich eine faustgrosse, einbetonierte und beschriftete Messingplombe. Diese Markierung habe ich mit einem orangen Kegel nochmals markiert. In den USA ist das geographische Zentrum jedes Staates markiert. Ich wollte das überprüfen und ging nach Idaho, Wyoming, South Dakota, um später eine Arbeit damit zu machen. In South Dakota steht in einem Kaff ein Herz aus gebogenen Eisenbahnschienen; die Plombe liegt jedoch zwölf Meilen davon entfernt in der Prärie, mitten in einem See. Es dauert oft Tage bis man die Markierungen findet, doch die Mühe lohnt sich. Ich komme in Gegenden, die ich sonst nie besuchen würde, und mache Begegnungen mit Menschen, die mir mit ihren Lokalkenntnissen helfen.

Der *Marker* des geografischen Zentrums von ganz Nordamerika liegt in Rugby. Ich war von Oregon nach New York unterwegs und hatte einen Generator, Scheinwerfer, Farbfolien und anderes im Wagen, weil ich an einem Projekt arbeitete, bei dem ich verlassene Farmgebäude nachts in Geisterhäuser verwandeln wollte. Mitten in Rugby, North Dakota, fand ich dann diesen bizarren Steinturm und um ihn herum die kanadische, die mexikanische und die ame-



rikanische Fahne. Diesen *Marker* habe ich eine Nacht lang rot beleuchtet, aber niemand kam um nachzufragen, was da los ist; niemand hat sich interessiert.

**Jacqueline Burckhardt:** *Zum Glück hast du das dokumentiert.*

**Peter Regli:** Ja, und ich tue das auch für mich. Es hat mit meiner existenziellen Realität zu tun. Wenn ich ein Foto von diesem roten *Marker* verkaufe, gibt das wieder Benzin für eine neue Reise, denn ich will zurück in diese Gegend, um die Arbeit mit den verfallenden Häusern zu beenden.

**Jacqueline Burckhardt:** *Warum verfallen die dort?*

**Peter Regli:** In den letzten zwanzig Jahren vollzog sich ein grosses Farmsterben. Jetzt dominieren Monokulturen. Die globalen Firmen haben das meiste übernommen, und die Farmer sind weggezogen. Zurückgeblieben sind ihre Häuser, Ställe, Windräder, alles unbewohnt und am Verlottern. Ich will diese Gebäude nachts im Licht nochmals kurz aufleben lassen, bevor sie ganz verschwinden.

**Jacqueline Burckhardt:** *Es muss betörend sein, in den USA, in diesen endlosen Landschaften, zu arbeiten, diese Nowhere und Nomore-Situationen zu markieren. Hierzulande bist du fast immer im Somewhere.*

**Peter Regli:** Ja, der Raum im amerikanischen Westen fasziniert. Auch für die Menschen dort ist er ein zentrales Thema. Die einen reiten darin herum, andere betonieren sich ein, damit sie nicht verloren gehen. In der Schweiz gibt es das *Nowhere* auch, aber nur tief in den Bergen. Sonst kannst du hier selten irgendwohin fahren und dich verlieren, zu Fuss schon eher.

**Jacqueline Burckhardt:** *Wie stark haben dich die amerikanischen Land Art-Künstler beeinflusst?*

**Peter Regli:** Ich habe Walter de Marias *Lightning Field*, James Turrells *Roden Crater*, Smithsons *Spiral Jetty* besucht; alles sehr eindrücklich, kunsthistorisch interessant, aber wenn du z.B. von

Albuquerque zum *Lightning Field* fährst, kommst du westlich von Sorocco am *Very Large Array* vorbei. Dort in der Wüste stehen siebenundzwanzig gigantische Satelittenschüsseln auf Schienen; die finde ich genauso spannend. Meine Arbeit im Verhältnis zur *Land Art* entsteht in einer anderen Zeit mit anderem Bewusstsein. Am nachhaltigsten finde ich die Position von Gordon Matta Clark; seine Vorgehensweise ist für mich die radikalste.

**Jacqueline Burckhardt:** *Kommst du als Europäer vom Phänomenologischen mehr zu den Inhalten?*

**Peter Regli:** Ich bin in den Bergen aufgewachsen, kenne diesen Überblick von oben, die Weite des Himmels. Später betrieb ich in Miami eine Windsurfschule, war immer draussen, hatte jeden Tag diese wahnsinnige Kulisse, jeden Abend die farbigen Wolken, das Meer mit seinen wechselnden Stimmungen, das ganze Theater. Das prägt dich, das verinnerlichst du. Die Weite wird ein Teil von dir. Als ich wieder in die Schweiz kam, habe ich das Land mit neuem Blick entdeckt.

**Jacqueline Burckhardt:** *Warum bist du nach Miami gegangen?*

**Peter Regli:** Ich war einen Winter lang in Colorado, und im Frühling gingen alle, die dort gearbeitet hatten, auf Reisen. Ich studierte mit einem Freund die Landkarte und sah eine rätselhafte Linie, die über kleine Inseln und Brücken 140 km weit ins Meer hinausführt und in Key West endet. Das wollte ich mir anschauen, den südlichsten Punkt der USA.

**Jacqueline Burckhardt:** *Du warst auf der Suche nach extremen Orten?*

**Peter Regli:** Ja, ich wollte bis ans Ende gehen. Auf dem Rückweg ging mir in Miami das Geld aus, drum bin ich dort geblieben.

**Jacqueline Burckhardt:** *In welchem Jahr?*

**Peter Regli:** 1979. Aber ich will nicht ins Biografische gehen.

**Jacqueline Burckhardt:** *Ich wollte nur sehen, wie sich das alles in deiner Arbeit reflektiert.*

**Peter Regli:** Vieles hat dort angefangen. Drei Jahre lang arbeitete ich als Reiseleiter, sass vorne im Bus hinter dieser grossen Scheibe und fuhr durch Florida oder von Miami nach New Orleans, ewig auf schnurgeraden Strassen. Heute spüre ich überhaupt keine Sehnsucht mehr nach Weite, nach *Roadmovies* oder so.

**Jacqueline Burckhardt:** *Stimmt das wirklich? Du markierst doch immer noch Wege und Distanzen, wenn du in einer Aktion Skifahrer nachts mit Fackeln in Zuoz den Berg hinunter fahren lässt und die Lichtzeichnung dokumentierst, oder wenn du den Roten Pfeil rund um den Zürichsee schickst und auch diese nächtliche Fahrt aufnehmen lässt. Diese Lichtzeichnungen haben etwas Malerisches; es ist, als wären die Skifahrer oder der Rote Pfeil deine Pinsel.*

**Peter Regli:** Das Thema Malerei interessierte mich wenig – ich meine die malerischen Probleme. Ich bin zwar via Malen bei der Landschaft gelandet, aber es war eher ein Mittel des direkten Ausdrucks. Irgendwann wurde die Landschaft zum zentralen Thema. In Arizona und Utah malte ich draussen in der Wüste, mit Sand Dreck. Dieses Sich-in-dieser-Landschaft-Bewegen war befreiend und erlöste mich vom Im-Atelier-Stehen, vom Vor-sich-hin-Werken, um nach Abschluss das Bild in die Ecke zu stellen und ein neues zu beginnen, um am Ende einer langen Tradition zu stehen.

**Jacqueline Burckhardt:** *Jetzt machst du auch hier in der Schweiz deine Interventionen in der Landschaft, etwa die Insel im Urnersee, wo du den Aushub des Gotthardtunnels aufschütten lässt.*

**Peter Regli:** Die Inseln waren bereits geplant. Ich wurde angefragt, mit Kindern eine Arbeit auf einer der Inseln zu machen. Sie hätten am liebsten eine Skulptur in der Form eines Dreizacks gehabt.

**Jacqueline Burckhardt:** *Warum der Dreizack?*

**Peter Regli:** Tja, völlig unsinnig. Die Situation schien mir aber spannend, und ich konnte ei-



nen Gegenvorschlag ausarbeiten. Mein Grossvater war Bauer; sein Stall lag nur 2 km vom Standort der Insel entfernt, drum kenne ich die Gegend seit meiner Kindheit, und auch die lokale Geschichte. Wo der Stall stand, ist heute die Autobahn. Ich fand es total schade, dass sie dort mit dem Dreizack etwas Vertikales in die Horizontale stellen wollten. Westlich vom Reussdelta gibt es den einzigen Ort im Kanton, von dem aus man eine unbebaute Ebene überblicken kann. Ich wollte, dass alles flach bleibt und schlug vor, die Masse der geplanten mittleren Insel zu vergrössern, sie 50 m breit werden zu lassen, kreisrund und mit einem See von 22 m Durchmesser in der Mitte, sozusagen einem See im See – ausschliesslich für Vögel.

**Jacqueline Burckhardt:** *Nebst der ringförmigen gibt es jetzt aber noch die zweite, auffallend längliche Insel daneben.*

**Peter Regli:** Sie ist nicht von mir. Die Aufschüttungen im See sind noch nicht abgeschlossen. Es wird noch mehr Inseln geben, und mein Kreis wird dann besser eingebettet sein. Am liebsten hätte ich einen grösseren, hoch artifiziellen Kreis allein gehabt. Das wäre aber nicht durchgekommen.

**Jacqueline Burckhardt:** *Gibt es zwischen deiner Ringinsel und dem Uristier einen Zusammenhang? Du bist ja ein Urner, und mit dem Ring assoziiert man dort den Nasenring des Uristiers in eurem Wappen.*

**Peter Regli:** Verschiedenes kommt da zusammen: der Ring des Uristiers, das Buch *Der goldene Ring* von Eduard Renner, Bannringe aus Steinen um Alphütten, die Tunnelbohrmaschine. Inspiriert haben mich Luftaufnahmen von runden bewässerten Feldern in den USA, Smithsons *Spiral Jetty*, *Stonehenge* etc. Mir gefällt die breite Interpretationsmöglichkeit, denn damit konnte ich das Projekt den Behörden erklären, da es vom Regierungsrat, der Korporation und den Umweltschutzbehörden abgesegnet werden musste.

**Jacqueline Burckhardt:** *Wie wichtig ist dir die Sprache in deiner Kunst? Eine deiner Arbeiten, die mich amüsiert, ist die Neonarbeit „irgandaswia“ an einer Fassade in Chur. Da spielst du mit einem typischen Ausdruck aus dem Bündner Dialekt.*

**Peter Regli:** Zu Deutsch heisst das „irgendwie“. „Irgandaswia“ hörst du nur in Chur und Umgebung, im Rheintal.

**Jacqueline Burckhardt:** *Wolltest du diesen sehr idiomatischen Begriff in deiner Neonarbeit mit einem Augenzwinkern würdigen?*

**Peter Regli:** Ich wurde eingeladen, in Chur eine Intervention im öffentlichen Raum zu realisieren. Der örtliche Radius war bestimmt, und als ich mich darin umschaute, erschrak ich, weil städtebaulich Chur einer der absurdesten Orte der Schweiz ist. Willst du vom Bahnhof ins Zentrum gehen, musst du durch die wartende *Räthische Bahn* hindurch klettern. Chur ist einfach „irgandaswia“ wild in verschiedene Richtungen gewachsen, ein unheimliches Durcheinander. Am Platz mit den zwei Kreislern findest du gegenüber der Kantonalbank ca. zwölf verschiedene Neonreklamen an einem Vordach. Diese Situation war ideal für meine Neonarbeit.

**Jacqueline Burckhardt:** *Irgendaswia spielt also kritisch auf die städtebauliche Absurdität an. Sonst arbeitest du nicht viel mit Sprache, ausser etwa in der Aktion Talk/Walk an der Ampel in New York oder in der Arbeit Scrabble, als du Kühen Buchstaben aufmaltest.*

**Peter Regli:** Ich bin zurückhaltend mit dem Einsatz von Sprache, da der Spielraum nicht sehr gross ist. Es gab aber die Aktion mit dem grossen Billboard in der Landschaft von Utah (RH 167), auf dem ein riesiger, geplotteter Ausschnitt aus der Dollarnote zu sehen war, und du lesen konntest: „ONE in God we trust“.

**Jacqueline Burckhardt:** *In Zürich machtest du auch mal ein Billboard.*

**Peter Regli:** Das war das Lackfeld gegenüber dem Kunsthof, mein erstes *Reality Hacking*. Auf die Fassade malte ich mit klarem Lack ein Feld in der Grösse eines Billboards, das je nach Lichteinfall zu glänzen begann. Wenn es bewölkt war oder regnete, sah man es nicht, dafür aber bei Sonnenschein. Tagsüber war es dunkler als die Wand, nachts dafür heller.

**Jacqueline Burckhardt:** *Es war wie ein fehlendes Plakat ...*



**Peter Regli:** ... und wirkte wie die Grundierung für eine neue Reklame. Es ging mir um die Spiegelung, die die Umwelt aufnimmt. Das Thema Sehen und Nichtsehen hat damals angefangen, der Augenblick der Wahrnehmung: Wann kippt etwas?

**Jacqueline Burckhardt:** Jetzt kommen wir zum Schluss auf die Musik zu sprechen, die in deiner Arbeit in letzter Zeit viel Bedeutung erhielt.

**Peter Regli:** Ich plante seit längerem Aktionen, bei denen ein Klangereignis im Mittelpunkt steht, fand aber nie das passende Medium. Eines Tages nahm mich eine Freundin mit an ein Konzert des *Ensembles für Neue Musik Zürich*. Die Musiker spielten als ginge es um Leben und Tod. Da wusste ich: So muss es sein. Nach dem Konzert stellte sich im Gespräch heraus, dass wir auf einer abstrakten Ebene die gleichen Vorstellungen zum Thema Raum und Zeit und Klanglandschaft hatten. Ich fragte, ob ich sie für eine Aktion engagieren könnte, und zu meinem Glück sagten sie zu.

Als ich dann im letzten Sommer vom *Theaterspektakel Zürich* eingeladen wurde, den Eröffnungsakt zu bestreiten, sah ich es als einmalige Chance, eine geplante Liveaktion mit Schiffen und dem *Ensemble für Neue Musik Zürich* zu realisieren. Was bisher an den Kosten gescheitert war, wurde jetzt möglich. Wir entwickelten eine Komposition und als Begleitung dazu eine Partitur für acht Schiffsirenen. Im Programm wurde angekündigt, das *Ensemble für neue Musik Zürich* werde auf der Seebühne *Reality Hacking Nr. 212* uraufführen, die Beteiligung der Schiffe blieb aber geheim. Während der Ansprache zur Eröffnung fuhren Rad-dampfer, Passagierschiffe und ein Nauen in Position. Auf jedem Schiff war ein Gastmusiker, der nach der Partitur die Sirenen bediente. Nachdem die erste Sirene ertönt war, lachten die Zuschauer, dachten es sei ein Zufall. Als alles dann zu einem Walzer verschmolz, hatten wir unser Ziel erreicht, und für mich war ein Traum wahr geworden.

**Peter Regli**, geb. 1959, Künstler. Absolvent der HGKZ. Seit 1995 im In- und Ausland anonyme Interventionen im öffentliche Raum. Gruppenausstellungen: „Public Affairs“, Kunsthaus Zürich; „Tempo“, MoMA Queens, 8. Habana Bienal, Cuba; Museum Helmhaus, Zürich; Kaskadenkondensator, Basel. Einzelausstellungen: Centre d’Art Contemporain, Genf; Kunsthof Zürich; Kunsthalle Winterthur; Galerie Brandstetter & Wyss, Zürich. Seit 2001 Klangprojekte in Zusammenarbeit mit dem Ensemble für neue Musik Zürich. Aufführungen: Centre d’Art Contemporain, Genf; Centre Culturel Suisse, Paris; Kunsthalle Winterthur; Theaterspektakel Zürich. Kunst am Bau: Ueberbauung Hagenbuchrain, Stadtspital Triemli, Casino Luzern, Kantonsspital Winterthur. [www.realityhacking.com](http://www.realityhacking.com)

**Jacqueline Burckhardt**, geb. 1947, Dr. phil., Mitbegründerin der Kunstzeitschrift *Parkett*, seit 1998 Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission. Ausbildung am *Istituto Centrale del Restauro* in Rom, verschiedene Restaurierungs-Missionen im Auftrag des gen. Instituts und des *International Center for Conservation and Restoration Rome* in: Dublin, Segovia, Brasov, Venedig, Göreme. Danach Studium Kunstgeschichte und Archäologie in Zürich, freie Mitarbeiterin im *Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft* (SIK), Restauratorin im Kunsthaus Zürich und Kuratorin des Performance-Programms ebenda, Leiterin der Abteilung *Bildende Kunst* im *Migros Genossenschaftsbund*. 1995-97 gemeinsam mit Bice Curiger Kuratorin der vom *Independent Curators International* organisierten Wanderausstellung „Meret Oppenheim. Beyond the Teacup“, beginnend im Guggenheim Museum NY.



## ÜBERSCHUSS

### Überlegungen zu einer Ästhetik von Nebensachen

Peter Geimer im Gespräch mit Hannes Rickli

**Hannes Rickli arbeitet an Stellen, wo die Alltagsästhetik brüchig ist: Foto- oder videografisch, installativ, öffnet er Durchblicke, in denen sich eine gesellschaftliche Mechanik im Untergrund der Medien und ihres Gebrauchs zeigt. Er findet sie in so unterschiedlichen Bereichen wie dem Parkhaus oder in naturwissenschaftlichen Laboratorien, wo sich rationale und ästhetische Argumente überschneiden oder im Widerstreit gebärden.**

***Peter Geimer:** Als Ausgangspunkt für unser Gespräch haben wir eines der Videogramme aus deinem Projekt „Arena, Überschuss“ gewählt. Könntest du beschreiben, was du genau unter einem „Videogramm“ verstehst?*

**Hannes Rickli:** Die Bezeichnung ist der Terminologie des Internets entlehnt und wird hier metaphorisch eingesetzt. Videogramme sind kleine audiovisuelle Sequenzen, die einfach codiert als Video-Mail verschickt werden und sich auf jedem System direkt abspielen lassen. Aufgrund ihrer beschränkten Auflösung, Dauer und Datenmenge haben sie eine Art beiläufigen, inoffiziellen Charakter. Sie verweisen meist nur auf etwas Anderes. Die beiden Merkmale – Inoffizialität der kleinen Videomitteilung und Verweischarakter – beschreiben die Eigentümlichkeit der Sequenzen in der Videosammlung „Arena, Überschuss“ recht gut. Die Sammlung ist dadurch entstanden, dass ich seit längerer Zeit bei Aufenthalt in Forschungslaboratorien Material sammle, das integrierte Kamerasysteme im Inneren von wissenschaftlichen Versuchsanordnungen während des Forschungsprozesses aufzeichnen. Löst man einzelne Sequenzen aus den oft stundenlangen Videoprotokollen von Vorbereitungs- und Experimentierhandlungen heraus, erscheinen sie wie Botschaften aus einer fremden, hermetischen Welt.

**Peter Geimer:** Wenn man nicht wüsste, dass hier eine verhaltensphysiologische Versuchsanordnung zu sehen ist, würde man beim Anblick dieses Videogramms sicherlich an anderes denken. Die Klischeevorstellung eines experimentierenden Wissenschaftlers zeigt uns ja noch immer einen Mann im weissen Kittel im Labor, der ein Glasröhrchen prüfend gegen das Licht hält, eine komplexe Apparatur bedient oder sich in das Studium einer elektronenmikroskopischen Probe versenkt. Hier aber sieht man aus dem Dunkel des Raumes heraus einen jungen Mann in Shorts zum Vorschein kommen, mit nacktem Oberkörper, nicht übermässig muskulös, aber doch trainiert, der behutsam mit einem rätselhaften Objekt hantiert. Aus der Erläuterung zum Bild wird klar, dass hier ein Experimentalraum von Staub befreit werden soll, und vermutlich erklärt sich auch die spärliche Bekleidung des Mannes aus der Absicht, jede unnötige Kontamination etwa durch winzige Stoffpartikel zu vermeiden. Auf der zweiten Aufnahme ist das erwähnte Objekt verschwunden, stattdessen hat die Lichtregie einen Spot auf die rechte Hand des Mannes gesetzt. Von seinem experimentellen Setting isoliert, bekommt das Bild eine andere, zusätzliche Qualität. Das Ganze erinnert jetzt an eine Tanzperformance. Da man nicht genau weiss, was das rätselhafte Tun im Dunkel bedeutet, könnte man das Ganze erstmal für Kunst halten. Die Szenerie hält sich dann irgendwo zwischen experimentellem und ästhetischem Design; Objekte wie die Kleberolle, die der Experimentator benutzt um Staub zu beseitigen, sehen aus wie Requisiten einer theatralischen Aufführung. Umgekehrt wirken private Objekte und Nebendinge plötzlich wie integrale Bestandteile des Versuchsaufbaus. Auf beiden Bildern fällt z. B. der metallene Armreif des Mannes ins Auge: Ein privates Schmuckstück des Wissenschaftlers, das keinen Bezug zur Arbeit im Labor hat, nicht zählt und nicht dazugehört, aber trotzdem da ist. Es wird sogar eigens beleuchtet. Die Isolierung der Aufnahme lässt also Beiläufiges und Nebensachen – sozusagen im Off des Experiments – plötzlich in den Vordergrund treten. Vermutlich ist es genau diese Qualität, die du meinst, wenn du im Titel deiner Arbeit von „Überschuss“ sprichst.

**Hannes Rickli:** Ja. Es entsteht eine Aufmerksamkeit in einem Bereich, in dem sie nicht geplant oder gar gewünscht war. Überschuss im ökonomischen Sinn meint, dass ein zuvor gemachter Plan übertroffen wird, dass über diesen hinaus etwas produziert wird, das ausserhalb der vorgängig festgelegten Absicht liegt. Der Überschuss ist eine Unbekannte in der Rechnung, sonst wäre er zuvor in der Planung fixiert worden. Erst im Nachhinein lässt sich ein Überschuss als Überschuss feststellen. Dieser Zeitaspekt setzt meines Erachtens das ästhetische Potenzial des Überschusses frei: Er verschiebt die Optik und wirft damit in ganz eigen-



williger, unkontrollierbarer Weise ein Licht auf die Mechanik eines Prozesses. In seiner Zwischenstellung ist der Überschuss immer mehrdeutig. Er markiert Grenzen des Geplanten aus der Rückwärtsperspektive und fragt gleichzeitig nach den Lücken des künftig Planbaren.

**Peter Geimer:** *Wie äussert sich dieser Aspekt des Überschusses in den Videogrammen?*

**Hannes Rickli:** Auch hier ist der Überschuss mehrfach deutbar. Zuerst einmal produzieren die Videogramme auf der Ebene der Zeichen Bedeutungsüberschüsse, sie fokussieren die oben erwähnten Nebensachen und lenken damit den Blick um. Auf der anderen Seite sind die Produkte als Zeichenträger selbst Überschuss oder Ausschuss. Sie entstehen in einem Aufzeichnungssystem in einem funktionalen Zusammenhang innerhalb des Experimentalsystems. Aufnahmegeräte steuern Vorgänge, kontrollieren und vermessen sie. Das Ziel der Aufzeichnungen sind aber nicht die erzeugten visuellen Resultate. Die Videoprotokolle sind lediglich Durchgangsstadien, Einzelglieder einer langen transversalen Kette von Abstraktions- und Reinigungsoperationen. Sie transformieren im Labor inszenierte Ereignisse – etwa den Flug einer Fliege im Flugraum des Zoologischen Instituts – in Tabellen, Diagramme, Formeln, Karten usw. Was die Schwelle des Labors am Ende dieser Kette übertritt, sind geklärte und stabilisierte Informationseinheiten, die sich im Austausch mit anderen Institutionen weltweit verknüpfen lassen. Man könnte auch sagen, diese Informationen seien globalisiert. Die Bilder meiner Videogramme gehören nicht zu dieser Sorte von Daten. Sie verbleiben im Dunkeln, auf der „Nachtseite“ der Wissenschaft, wie der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger die Innenwelten der Laboratorien bezeichnen würde. Die Videogramme sind Reste, Abfall- oder Ausschussprodukte. Dennoch sind sie wesentliche Bestandteile des Plans ihrer Erzeuger: Wissenschaftler wollen komplexe Umwelten beschreiben und konzeptionalisieren. Dies nicht zuletzt mit dem Ziel, sie zu beherrschen.

**Peter Geimer:** *Dann würden also gerade in Abfallprodukten von Experimenten Zugänge zum Verständnis wissenschaftlicher Arbeit liegen.*

**Hannes Rickli:** Wenn ich die Videogramme aus der Perspektive des Künstlers als Überschuss bezeichne, meine ich, dass sie in einem bestimmten Verhältnis zum Plan stehen, der sie hervorbringt. Unter dem ästhetischen Blickwinkel erzählen sie von Herstellungspraktiken wis-

senschaftlicher Tatsachen. Sie eröffnen Einblicke in konkrete Situationen, zeigen Räume, Lichtverhältnisse, Geräte, Menschen, Gesten, instabile Basteleien. Sie beleuchten unabsichtlich verschiedene atmosphärische Schichten des Wissenschaftsalltags aus der Innensicht. Im Gegensatz zum Bild, das die Wissenschaft von sich selbst nach aussen projiziert und das den rationalen Zugriff auf die Welt per se verkörpert, finden wir hier Szenen vor, die das schiere Gegenteil zeigen: Zögern, Tappen im Dunkeln und das Scheitern in der physischen Berührung mit dem vorläufig Unbekannten. Daraus ergeben sich für mich wesentliche Fragen. Blendet der Wissenschaftsbetrieb diese Dimension des Irrationalen gegenüber der Aussenwelt aus? Ist dieses Ausblenden Zufall oder Absicht, blinde Taktik, Plan? Würden solche Bilder eventuell das Monopol rationaler Weltbeschreibung stören? Immerhin ist die Rationalität das gewichtige Argument des Wissenschaftsbetriebs, mit dem er seine machtvolle gesellschaftliche und ökonomische Stellung behauptet. Auf das Argument der Rationalität gründet schliesslich auch die vorherrschende Technologie- und Expertenkultur.

Um das Bild des Reifs am Arm des Wissenschaftlers wieder aufzunehmen, der im Zusammenhang mit einem Experiment fehl am Platz scheint, stellt sich für mich die Frage, ob solche Intimität lediglich eine Nebensache ist, oder ob wir, wenn sich unser Blick plötzlich auf Leiblichkeit und Atmosphären fokussiert, Wesentlichem auf der Spur sind: Störfällen des Rationalen, die das Wissenschaftssystem unabsichtlich generiert.

Von der Kunst wird erwartet, dass sie den Zugriff auf die Welt um Dimensionen der Leiblichkeit und Subjektivität erweitert. Vielleicht irritieren mich die Videogramme gerade, weil sich in ihnen Kunst und Wissenschaft auf rätselhafte Weise zu überkreuzen scheinen. Sie werden zwar nach rationalen Kriterien hergestellt, rücken aber trotzdem Privates und Intimes ins Blickfeld.

**Peter Geimer:** *Ich frage mich, welches Verständnis der Rollenverteilung von Wissenschaft und Kunst du diesen Überlegungen zugrundelegst. Ich finde auch, dass sich beim Anschauen der Videogramme beinahe nicht entscheiden lässt, wo hier die Grenze zwischen der wissenschaftlichen und der ästhetischen Dimension verläuft. Das hat aber auch damit zu tun, dass sich diese Bilder natürlich verändern, wenn sie nicht mehr ausschliesslich innerhalb der Grenzen des Labors zirkulieren, sondern in den Kunstkontext gelangen. Die oben skizzierte Arbeitsteilung zwischen Kunst und Wissenschaft wäre demnach etwa folgende: Auf ihrem Weg der Wissensproduktion erzeugt die Wissenschaft unaufhörlich Abfall – Fehlschläge, Irrwege, labile Basteleien und subjektive Ein-*

sprengsel. Aus den stabilen Endprodukten – wie Formeln, Diagrammen, Tabellen – muss dieser Abfall gezielt ausgeschlossen werden. Er ist schlicht überflüssig. Nun aber tritt die Kunst hinzu und interessiert sich genau für diese Ausschlüsse, das Material, das die Wissenschaftler am Wegrand zurückgelassen haben. Wie würdest du diese Arbeitsteilung beschreiben? Hier sind ja sehr verschiedene Modelle denkbar: Kunst als externe Beobachtung der wissenschaftlichen Praxis, als explizite Kritik der blinden Flecke, als Korrektiv oder Kompensation oder einfach als ein ästhetisches und intellektuelles Weiterspinnen von Fäden, die im Labor erzeugt, aber dann fallengelassen und nicht weiter verfolgt wurden.

**Hannes Rickli:** Das Weiterspinnen abgeschnittener Fäden wäre sicherlich ein reizvolles Spiel. Künstlerinnen und Künstler betreiben es, indem sie beispielsweise den Faden der technischen Bildherstellung aufnehmen und eine Maschine, ein Elektronenmikroskop etwa oder einen grossen Rechner, mit eigenen, kontextfremden Inputs füttern. Solche Aneignungen erweitern das formale Vokabular. Mich interessiert jedoch vielmehr die Präsenz sogenannt einfacher Bildmedien wie Fotografie oder Video als Bestandteile von High-Tech-Apparaturen. Ihr Schattendasein ermöglicht es diesen Medien, weil sie von der Wissenschaft nicht eigentlich gemeint sind, Bilder zu produzieren, die wir durch die Verschiebung in den Kunstkontext auch als wissenschaftliche Laien lesen können. Aufgrund ihrer mimetischen, also konventionellen Sprache bieten sie uns ein Fenster, durch das wir am physischen Umgang mit dem Nicht- oder Noch-Nicht-Wissen teilhaben können. Wir werden Zeugen der Fabrikation des Neuen und Unvorhergesehenen in den frühen Phasen eines Forschungs- und Erkenntnisprozesses.

Ich betreibe eine Art ästhetische Archäologie, indem ich eine Sammlung von Resten zeitgenössischer funktioneller Bilder anlege. Im Selektionsakt werden die Fragmente wertvoll, ohne dass ihr Wert tatsächlich gemessen und auch nur annähernd beschrieben wäre. Ob mit einer solchen Sammlung Kritik geübt, Beobachtung betrieben oder gar ein Korrektiv erstellt werden könnte, vermag ich momentan noch nicht zu beurteilen. Wichtig erscheint mir aber, dass die Bilder meiner Sammlung ihr Potenzial dadurch entfalten, dass sie über ihre funktionelle Absicht hinaus agieren, dass sie mehr sind als die Absicht, die vor und während ihrer Produktion in sie hineingelegt wurde. Die Arbeit der Kunst wäre demnach lediglich der Versuch, vorgefundene Bilder zu fokussieren oder zu rahmen. Es gälte, den Blick auf das Sammelgut so zu justieren, dass das Potenzial des Absichts-Überschusses aktiviert wird.

**Peter Geimer:** Es ist interessant, dass du so explizit auf die Rolle des wissenschaftlichen Laien verweist. Denn natürlich sind wir angesichts der meisten Aktivitäten, die im Labor entfaltet werden, Laien. So wie umgekehrt die Naturwissenschaftler ja auch Laien der Kunst oder der Geisteswissenschaften sind. Die Konsequenz aus dieser Allgegenwart des Laintums kann wohl nicht lauten, die Autoritäten der anderen umstandslos anzuerkennen, sie hinzunehmen und auf sich beruhen zu lassen. Aber genauso falsch finde ich es, die Differenzen, die beispielsweise zwischen Wissenschaft und Kunst unbezweifelbar bestehen, aus ideologischen Gründen abzumildern. Eine deutsche Museumsdirektorin hat kürzlich in einem Interview die Ansicht geäussert, Wissenschaft und Kunst kämen einander, wie in der guten alten Zeit der Renaissance, gegenwärtig wieder sehr nahe. Ich sehe das gar nicht so und finde ganz im Gegenteil, dass jede Auseinandersetzung mit einer anderen, hochspezialisierten Praxis zuerst einmal mit einer Reflexion der Differenzen anfangen müsste.

Das war auch der Hintergrund meiner Frage nach der Rollenverteilung zwischen Wissenschaft und Kunst. Wenn sich ein Künstler, wie du es in deinem Beispiel andeutest, an ein Elektronenmikroskop oder einen Grossrechner setzt, dann tut er das natürlich als Künstler. Ganz gleich, was er dort anstellt, es wird gesellschaftlich sofort als Kunst wahrgenommen. Deshalb kann er auch nicht erwarten, dass sich der Wissenschaftler neben ihm per se durch diese Arbeit angesprochen fühlt. Was ich sagen möchte, ist ganz einfach, dass bei solchen Grenzüberschreitungen meiner Ansicht nach möglichst mitreflektiert werden müsste, von welchem Ort aus man agiert und wie man Innen- und Aussenperspektive miteinander vermittelt. Da reicht es nicht aus, wenn man sagt: Es gibt keine Grenzen mehr, auch Künstler experimentieren, oder: Kunst ist auch Wissenschaft.

**Hannes Rickli:** Wie würdest du aus deiner Sicht das Verhältnis der beiden Systeme in der Videosammlung umschreiben?

**Peter Geimer:** Die Position, die du mit dem Archiv der Resten einnimmst, verstehe ich vor diesem Hintergrund als eine Art von abwartender Distanz. Es geht nicht darum, auf dem Terrain der Wissenschaftler selbst zu operieren und ihre Technologien zu benutzen, sondern darum, zu sehen, was in den Randzonen eines solchen Wissenssystems schlummert, was ein solches System offenbar nicht verwerten kann und uns als Rest zurücklässt. Das wäre also eine eher beobachtende und beschreibende Haltung, der es etwa nicht darum geht, den Männern und Frauen im Labor einen Spiegel vorzuhalten.



**Hannes Rickli**, Videostill: Videogramm 094\_073 # 094 (Retina); Institut für Neuroinformatik Universität und ETH Zürich (J. Kramer, H. Rickli), 2002. Untersuchungen zur visuellen Reiztopografie einer Autofahrt mit einer künstlichen Retina.



**Hannes Rickli:** Ich möchte noch einmal das Dilemma ansprechen, das entsteht, wenn Kunst und Wissenschaft unter demselben Nenner versammelt werden, unter dem Aspekt, beides seien gesellschaftliche Praktiken, die an der Symbolisierung der Welt arbeiteten. Die gemeinsame Klammer bildet dann oft der Begriff „Experiment“. Der Begriff des Experiments ist aber komplex und in beiden Feldern sehr unterschiedlich konnotiert. Innerhalb des jeweiligen Systems ist er zudem äusserst heterogen besetzt, was darauf verweist, dass er eigentlich nicht zum vereinfachenden Vergleich taugt. Für den französischen Philosophen Jean-François Lyotard etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, ist die Kunst „experimentieren“. In der Postmoderne bestehe die Kunst aus dem Experiment als eine Art Bewegung, die in ständig zu erneuernden Anspielungen die Ahnung des Nicht-Darstellbaren permanent aufrechterhalten soll. Die Kunstproduktion, so Lyotard, könne dabei nicht von bestehenden Regeln und Kategorien geleitet sein, für den Betrachter gäbe es daher keinen Trost in der wiedererkennbaren Form. Die ständige Durchbrechung der Regeln ziele nicht auf eine Versöhnung mit der Wirklichkeit ab, sie solle im Gegenteil den Traum der „Umfassung der Wirklichkeit“ als Phantasma darstellen. (Regellosigkeit, so meine ich, könnte man dann natürlich auch wieder als Regel kritisieren).

Der Status des Experiments in den Wissenschaften und insbesondere des Experimentalsystems als gegenseitige Durchdringung menschlicher, technischer und medialer Komponenten wird erst seit relativ kurzer Zeit von der Wissenschaftsgeschichte und -theorie erforscht. Was eigentlich ist ein Experiment, was ein Experimentalsystem? Welche Natur, welche Wirklichkeit wird im Experimentalsystem repräsentiert oder hergestellt?

Zurück zu deiner Frage betreffend die Videogramm-Sammlung: Deine Beschreibung als „abwartende Distanz“ trifft ziemlich genau, vor allem wegen der darin angedeuteten Latenz. Was nämlich vom Experiment sowohl in den Wissenschaften wie auch in der Auffassung Lyotards gesagt werden kann und was womöglich den einzigen Berührungspunkt zwischen dem Experiment in der Kunst und dem wissenschaftlichen Experiment darstellt, ist die eigentümliche Temporalität, die ihm innewohnt. Lyotard spricht vom Paradox der Vorzukunft und schreibt: „Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*. Daher rührt, dass Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben. Daher rührt auch, dass sie für den Autor immer zu spät kommen oder, was auf dasselbe hinausläuft, dass die Arbeit an ihnen immer zu früh beginnt.“<sup>41</sup>

**Peter Geimer:** *Wie funktioniert diese zeitliche Nachträglichkeit in deinen Videos?*

**Hannes Rickli:** Ich sehe die Sequenzen als Spuren, die eine allfällige Wirkung oder Bedeutung erst in einer nachträglichen Lektüre entfalten. Allerdings gleichen sie in meinen Augen Hieroglyphen, zu deren Entzifferung die Schlüssel noch gefunden oder entwickelt werden müssen. Die Verschiebung in den Kunstkontext erfolgt lediglich aufgrund der Ahnung, dass ein möglicher Schlüssel in der ästhetischen Betrachtung liegen könnte.

Hier taucht manchmal eine Unsicherheit auf. Wie und wo soll man diese Arbeit einordnen? Oft werde ich gefragt, ob ich ein Künstler sei, der mit wissenschaftlichen Methoden arbeite oder ein Wissenschaftler, der künstlerisch agiere. Keines stimmt, ich bin Künstler und nichts weiter. Meine Arbeit spielt sich denn auch nicht im Zwischenfeld von Kunst und Wissenschaft ab, sondern ausschliesslich in der Kunst. Mich interessiert, wie „Präsenz“, „Ereignis“ oder „Wirklichkeit“ als ästhetische Kategorien verfertigt und inszeniert werden. Im Arbeitstitel des Sammlungsprojekts „Arena, Überschuss“ ist die „Arena“ synonym zu Experimentalsystem zu verstehen als ein für Inszenierungen und deren mediale Übertragungen präparierter Ort. Dazu bewege ich mich zuweilen in kunstfremden Territorien, wo sich die Praktiken nicht primär ästhetisch definieren, obwohl dort auch ästhetisch gehandelt wird. Der Gegenstand der Beobachtung wäre vielleicht zu umschreiben mit dem aus Kunstsicht ästhetisch Unbewussten, dem nicht professionell ästhetisch Geplanten und Realisierten, in welchem ich ein Potenzial zu erkennen glaube. Dabei geht es nicht um den Gegenstand selbst, sondern lediglich darum, zu sehen, wie er sich verhält, als Knoten beispielsweise oder Riss im immer dichter gewobenen Netz absichtlich gestalteter Oberflächen in unserem Alltag.

Solche Momente finde ich auch in anderen Systemen, etwa dem Parkhaus, als Besonderheit des Verkehrssystems. Das Parkhaus ermöglicht uns, einen Blick zu werfen auf die Arbeit des Designs als Verdrängung des Realen: Die Fahrzeugindustrie verdrängt mit heimeliger Interieurausstattung, in der Verniedlichung und Vermenschlichung der Formen, die Luft-, Lärm-, Landschaftsbelastungen, die Ölpolitik usw. Die Verdrängung wird im Parkhaus aufgehoben, seine Konstruktion erschreckt uns mit roher Materialität, desorientiert und lässt die Atmosphäre ins Unheimliche umschlagen. Das Parkhaus wirft die Frage auf, ob hier die Gesellschaft, oder besser die Ökonomie, in der autoritären Geste der Massenorganisation ein ganz anderes Gesicht offenbart, welches nun plötzlich durch die dünnen Polituren des auf das Individuum ausgerichteten Designs aufblitzt.

Ich glaube, es ist die Mechanik im Untergrund der (Alltags-) Ästhetik und ihrer Medien, die mich interessiert, und das Finden von Stellen, wo sich diese durch die Oberfläche hindurch zeigen kann.

**Peter Geimer:** *Die Deutlichkeit, mit der du sagst „Ich bin Künstler und nichts weiter“, finde ich überzeugend. In seinem jüngsten Buch hat der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich ja die aktuelle und ganz gegenteilige Tendenz beschrieben: Offenbar reicht es oftmals nicht mehr aus, dass Künstler ein bestimmtes Genre der Kunst beherrschen, sie müssen zudem auch alle erdenklichen Grenzüberschreitungen praktizieren, sind zugleich Maler, Bildhauer und Filmer, und können im Rahmen dieses Multi-Tasking auch noch schreiben, kochen, ein Unternehmen führen usw.<sup>2</sup> Ullrichs Frage, was damit gewonnen sein soll, finde ich ganz berechtigt. Letztlich steht hinter dieser Idee vermutlich eine sehr romantische Vorstellung vom Künstler als einer Figur, die in Zeiten höchster Spezialisierung noch für das Ganzheitliche zuständig sein soll und die Ausdifferenzierung noch einmal transzendiert.*

*Die Rolle, die du beschreibst, finde ich da wesentlich überzeugender: Künstler sein und nichts weiter, „in kunstfremden Territorien“ eine unfreiwillige Ästhetik aufzuspüren, die gar nicht als solche gemeint war und gewissermassen brachliegt. Man schwärmt dabei also weniger in alle erdenklichen Gebiete aus, um sich dort einzuklinken, sondern holt die Phänomene eher „zu sich“, wie eine seltsame Gesteinsformation, die man am Strand gefunden hat, nach Hause trägt und dort von allen Seiten betrachtet.*

*Vielleicht können wir dieser Frage aber noch an einem anderen Beispiel nachgehen, das du schon angedeutet hast. Ich meine deine Arbeit „Level # 1 – V“. Hier stellt sich die Frage der Intervention ja doch noch einmal anders, weil du dich dabei erstens in den Alltag und zweitens in einen halb-öffentlichen Raum, das Parkhaus in Basel/Mulhouse, begibst. Worum ging es dir bei diesem 2003 realisierten „Eingriff“?*

**Hannes Rickli:** Die Ausgangslage war folgende: Die damalige Crossair – heute Swiss International Airlines – baute ein grosses Verwaltungsgebäude. Zu Beginn des Projekts im Jahr 2001 realisierten die Ingenieure, dass sie im geplanten Parkhaus mit fünf riesigen Parkdecks (je 500 Einstellplätze auf 10'000 m<sup>2</sup> Fläche pro Etage) ein Gebilde schaffen würden, in dem mit herkömmlicher Pfeil- und Schrift-Signaletik und mit ein paar Farbapplikationen keine Orientierung mehr möglich wäre. In der Konstruktionsweise dieses Gebäudes war der

menschliche Aufenthalt nicht vorgesehen – dies macht ein Parkhaus ja gerade zum Parkhaus. Trotzdem war klar, dass die hier parkierenden Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Firma täglich mehrere Minuten in den von Stützenkollonaden, Brandabschnitten, Fahrzeugen, Sprinkler- und Lüftungsinstallationen verstellten niedrigen Betonkavernen zubringen würden. Die Ingenieure sahen voraus, dass auch in ihrem nach den neusten technischen Standards unter Einhaltung sämtlicher Grenzwerte geplanten Bau wie in allen übrigen Parkhäusern der Welt die Passanten desorientiert und damit irgendwie vom Gefühl des Unheimlichen heimgesucht sein würden.

Bei einem künstlerischen Eingriff konnte es nicht darum gehen, diesen Raum nun zum Aufenthaltsraum umzustilisieren. Dafür wären die räumlichen Perimeter zu gross, die Betonmassen zu gewaltig gewesen. Und mir fehlte das Interesse an kosmetischer Verschönerung. Ich wollte etwas anderes – den Zusammenbruch des Sehens als primäres Orientierungsorgan unmittelbar nach dem Verlassen des eingeparkten Autos untersuchen. Oder vielleicht besser: Die Verdrängung des „Lesesinns“ durch Gehör, Geruch- und Tastsinn. Die Tatsache, dass man sich in einer auf dem Plan und im Kopf geometrisch geordneten, rationalen Struktur im wirklichen Bau trotz Routine und Piktogrammen nicht zurechtfindet, konnte ich mir nur mit einer unkontrollierbaren, plötzlichen Verschiebung der Wahrnehmungsmodi erklären.

Das Parkhaus wurde für mich im Laufe der Recherchen und des Entwurfs immer mehr zum paradigmatischen Raum, zum „Raumbild“, wie Siegfried Kracauer sagen würde: „Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewusstseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewusstsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“<sup>3</sup> Gerade im Ingenieurbau, dort wo nicht die geplante Gestaltung „dazwischenkommt“, sondern die Funktion im Zentrum steht, äussert sich das Ästhetische besonders heftig. Um zu verstehen, weshalb damit ein Schrecken einhergeht, orientierte ich mich an der urbanen Interpretationsliteratur im Übergang des 19. zum 20. Jahrhunderts. Exponenten wie Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Sigmund Freud hatten damals eine Sensibilität für die Wahrnehmung der aufkommenden Metropolen entwickelt. Es zeigten sich neue Phänomene, deren Wirkungen als „Entfremdung“ in Form verschiedener Raumkrankheiten irritierten. In immer neuen Versuchen umspielten die Autoren die Fragen an die Gesellschaft und deren Verhältnis zum



**Hannes Rickli**, Videostill: Videogramm 094\_076, # 094 (Retina); Institut für Neuroinformatik Universität und ETH Zürich (J. Kramer, H. Rickli), 2002. Untersuchungen zur visuellen Reiztopografie des Swiss-Parking in Basel/Mulhouse mit einer künstlichen Retina.

Individuum. Sie versetzten sich in leicht halluzinierende Zustände, um wie ein „Träumender“ (Kracauer) oder „Erwachender“ (Benjamin) die soziale Wirklichkeit in sich überschneidenden Konflikten von Nähe/Distanz, Vertrautem/Unvertrautem<sup>4</sup>, Masse/Individuum, von Vor- und Nachgeschichte<sup>5</sup>, zu ertasten und zu neuen Bildern zu montieren.

Frühe Phasen von Ereignissen, in denen sich Phänomene zwar erahnen lassen, sich aber vorläufig nur unscharf abzeichnen und die Fragen und Methoden ihrer Darstellung erst noch gefunden werden müssen, halte ich für die produktivsten. Ich meine, dass in den Unsicherheiten von Suchbewegungen zur Entwicklung neuer Darstellungen Konstruktionsweisen und Fehlschläge offen daliegen und im Nachhinein sichtbar werden. Sie ermöglichen das Erkennen von Unvorhergesehenem. Deshalb faszinieren mich wohl die Anfangsphasen von wissenschaftlichen Experimenten.

Auf deine Frage, worum es mir bei der Arbeit im Parkhaus ging, kann ich vielleicht so antworten: Zu Beginn war ich etwas hilflos und wusste nicht recht, was der scheinbar gewöhnliche Ort Parkhaus genau ist. Im Arbeitsprozess kristallisierte sich allmählich heraus, dass es eigentlich die Hilflosigkeit, das Nicht-Verstehen dieses gesellschaftlichen Raumes war, das mich antrieb. In dem Sinn sehe ich die entstandenen Eingriffe als Versuche, Fragen an die Raumkonstruktion dieses Parkhauses zu stellen. Die Interventionen dienten mir als Instrumente, um Schichten freizulegen, worin sich das Ästhetische als gesellschaftliche Realität bestimmen liesse.

**Peter Geimer:** *In deiner Beschreibung des Parkhaus-Projekts finde ich ein Motiv der Videogramme wieder: Das Interesse für das Uneigentliche, für die Ästhetik dessen, was nebenbei passiert und nicht eigentlich zählt. In der zitierten Passage Kracausers taucht das Bewusstsein als Störung auf, als „Dazwischenkunft“, die etwas hemmt und unterbricht. Dementsprechend wäre also gerade das Unbewusste und Randständige der Ort, an dem etwas zum Vorschein kommt: Nicht im laufenden Verkehr, sondern im Parkhaus, nicht im geheizten Auto oder dem wohl definierten Arbeitsraum, sondern auf dem Fussweg dazwischen, in einem Raum, der sozusagen „Nichts“ bedeutet, aber trotzdem da ist und folglich auch irgendwie umbaut und gestaltet werden muss. Und gerade dort äussert sich, wie du sagst, das Ästhetische besonders heftig. Ich habe übrigens keinen Führerschein. Das Unheimliche der Parkhäuser kenne aber auch ich als ewiger Beifahrer sehr gut. Die Rolle des Beifahrers müsste auch dir gefallen: Er fährt Auto, ist aber am Vorwärtskommen nicht eigentlich beteiligt und kann stattdessen die Begleiterscheinungen dieses Vorwärtskom-*

*mens beobachten. Er versteht letztlich nicht, wann und warum man auf die Kuppelung tritt, kennt die Verkehrsregeln nur sehr unzulänglich, kann den Verkehr aber gerade deshalb besonders gut beobachten. Der Beifahrer ist auf eine bemerkenswerte Weise überflüssig: das Unbewusste des Autofahrers, der „Überschuss“ der Strassenverkehrsordnung...*

**Hannes Rickli:** In der Tat ein prächtiges Bild und eine schöne Figur! Der Künstler als Beifahrer. Wie wäre in diesem Fall seine Tätigkeit als Kunstproduzent zu beschreiben? In welchem Wahrnehmungszustand ist er unterwegs? Weil der beifahrende Künstler die Mechanismen vielleicht nicht kennt, aber mehr noch, weil er sie nicht beeinflussen kann, ist er in latenter Anspannung. In seiner Situation zweifelt er, ob alles mit rechten Dingen zugeht, denn schliesslich steht seine leibliche Unversehrtheit auf dem Spiel. Was tut er mit seinem Verdacht, dass das System letztlich nicht kontrollierbar sei? Der Beifahrer-Künstler wird aufmerksam auf alles, was ihm Zeichen sein könnte für den Lauf der Dinge, er wird wie der Physiognom zum Deuter, der interpretiert, ohne zu wissen. Selbst Nebensachen geraten unter diesen Verdacht und der Künstler hebt sie zur späteren Betrachtung vorläufig auf.

Zurück zum Formlosen, zu Staub, Schmutz und Liegengelassenem als besonderen Zeichen. Im Parkhaus rücken Abgase und Russ in der Lunge die Materialität des Verkehrssystems ins Bewusstsein, eine vertraute Wahrnehmung von Schmutz. Doch Verunreinigungen und Staub sind auch mit anderen Bedeutungen aufgeladen. Die dadaistische Avantgarde zum Beispiel benutzte den Staub zur ikonoklastischen Geste<sup>6</sup> und wollte so den Fokus des Ästhetischen auf die autorlos gestaltende Arbeit der Zeit verschieben. Wenn wir heute, 85 Jahre nach der Belichtung in Christian Schads Genfer Hotelzimmer, den fixierten Schattenwurf ausgefallener Haare und amorpher Staubfusel auf einem winzigen, unregelmässig beschnittenen Stück Fotopapier betrachten, sehen wir die Spur einer der ersten Berührungen von Abfall und Technik in der Kunst: eine Urszene gewissermassen. Ein frühes Stadium mit ungewissem Ausgang, das nachhallt.

Ich möchte die Staubmetapher noch weitertreiben. Schauen wir noch einmal kurz dem Experimentator zu, wie er im besprochenen Videogramm, ausgerüstet mit der Stirnlampe, das Experimentalsystem vorbereitet. Seine Arbeit besteht im Aufspüren und Eliminieren von Störpotenzialen in Form von Staubpartikeln. Indem er den Schmutz entfernt, verhindert er ungewollte Artefakte, da die Kamera nicht zwischen Staub und Fliege unterscheidet. Diese Szene scheint mir symptomatisch zu sein: Die Arbeit der Wissenschaft und der Politik besteht

zu einem grossen Teil in Reinigungsprozeduren. Die Kunst jedoch beschäftigt sich aus meiner Perspektive damit, den Staub aufzuheben, um ihn genauer unter die Lupe zu nehmen.

### Fussnoten

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage, was ist postmodern?, in Wolfgang Welsch (Hrsg.), Wege aus der Moderne, Berlin 1994, S. 203

<sup>2</sup> Wolfgang Ullrich, Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003

<sup>3</sup> Siegfried Kracauer, Über Arbeitsnachweise (1930); in: Ders., Strassen in Berlin und anderswo, Berlin, 1987

<sup>4</sup> Sigmund Freud, Das Unheimliche, Studienausgabe Bd IV, Frankfurt a/Main, 1990

<sup>5</sup> Walter Benjamin, Das Passagenwerk, Bd 1 u. 2, Frankfurt a/Main, 1983

<sup>6</sup> siehe Christian Schad, Schadographie „Ohne Titel“ (8,2 x 5,9 cm), 1919; oder Marcel Duchamp/Man Ray, „Elevage de poussière“, 1920

*Das Gespräch wurde zwischen Ende November und Mitte Dezember 2004 per E-Mail geführt.*

**Hannes Rickli**, geb. 1959, Künstler. Studium der Fotografie (1984–1988) und der Theorie der Gestaltung und Kunst (1999–2002) an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. 1986–1992 Arbeit als Bildjournalist (u.a. für Das Magazin, NZZ, Weltwoche). Seit 1991 freie künstlerische Tätigkeit mit Ausstellungen im In- und Ausland. Diverse Projekte im öffentlichen Raum und im Bereich Kunst und Architektur. Diverse Veröffentlichungen in Katalogen und Fachzeitschriften. Publikation „Spurenkugel – ein Schreibspiel“, Verlag Lars Müller (1996). Seit 1996 Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich.

**Peter Geimer**, geb. 1965, Promotion in Kunstgeschichte; bis 2004 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich Literatur und Anthropologie der Universität Konstanz, anschliessend am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin; seit April 2004 Oberassistent an der Professur für Wissenschaftsforschung der ETH Zürich. Buchveröffentlichungen: Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert, Weimar: VDG 2002; Hg. v. Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (2. Aufl. 2004); Mitherausgeber von Kultur im Experiment, Berlin: Kadmos 2003.

## **PreisträgerInnen / Premiate / Lauréat(e)s**

2001 - 2004

### **2001**

Peter Kamm

Ilona Rüegg

George Steinmann

### **2002**

Ian Anüll

Hannes Brunner

Marie José Burki

Relax (Marie-Antoinette Chiarenza, Daniel Croptier, Daniel Hauser)

Renée Levi

### **2003**

Silvia Bächli

Rudolf Blättler

Hervé Graumann

Harm Lux

Claude Sandoz

### **2004**

Christine Binswanger / Harry Gugger

Roman Kurzmeyer

Peter Regli

Hannes Rickli

## 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. 4, April 2005.

**Il presente volume**, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti come supplemento gratuito del Kunst-Bulletin di aprile 2005 (n. 4).

**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° 4 d' avril 2005.

**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 2004:

**La Commissione federale d'arte** è costituita da esperte ed esperti d'arte svizzeri e 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 2004:

**La Commission fédérale d'art** est constituée d'expert(e)s du monde de l'art suisse. Elle 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 2004:

**Jacqueline Burckhardt** (Präsidentin/Présidente/Presidente), Stefan Banz, Mariapia Borgnini, Silvie Defraoui, Alex Hanimann, Simon Lamunière, Claudio Moser, Chantal Prod'Hom, Philip Ursprung.

### **Herausgeber / Editore / Editeur**

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

### **Übersetzungen / Traduzioni / Traductions**

Servizio linguistico dell'UFC / Service linguistique de l'OFK

### **Redaktion / Redazione / Rédaction**

Stefan Banz, Andreas Münch

### **Lektorat / Lettorate / Lectorat**

Andreas Münch

### **Gestaltung / Progetto grafico / Conception**

Stefan Banz, Luzern

### **Druck / Stampa / Impression**

Speck Print AG, Baar

### **Vertrieb / Diffusione / Diffusion**

Schweizerischer Kunstverein, Zürich (Kunst-Bulletin)

### **ISBN 3-9522701-4-8**

© 2005 Bundesamt für Kultur, Bern, sowie die KünstlerInnen und AutorInnen für ihre Texte.