

**PRIX MERET
OPPENHEIM
2008**



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

| | |
|--|-----|
| VORWORT | 6 |
| KONRAD TOBLER IM GESPRÄCH MIT MARIANN GRUNDER | 16 |
| MARION STRUNK IM GESPRÄCH MIT MANON | 38 |
| MATTEO TERZAGHI E MARIO PAGLIARANI, UNO SCAMBIO DI MAIL | 62 |
| JUDIT SOLT IM GESPRÄCH MIT ARTHUR RÜEGG | 84 |
| EDITH KREBS IM GESPRÄCH MIT GEORG RUTISHAUSER | 106 |

**SEIT 2001 VERGIBT
DAS BUNDESAMT FÜR
KULTUR JÄHRLICH
DIE PRIX MERET
OPPENHEIM AN VERDIENTE
PERSÖNLICHKEITEN DER
KUNST, DER ARCHITEKTUR
UND DER KUNST-
VERMITTLUNG. DIE PREISE
DES JAHRES 2008
GINGEN AN: MARIANN
GRUNDER, MANON,
MARIO PAGLIARANI,
ARTHUR RÜEGG,
GEORG RUTISCHAUSER /
EDITION FINK.**

6 Selbstverständlich entscheidet der Kunstbetrieb – darin eingeschlossen der Kunstmarkt – über Präsenz und Bekanntheit von Kunstwerken und damit von Künstlerinnen und Künstlern. Daran schliessen sich Fragen nach der Qualität automatisch an. Es wäre falsch und allzu einfach zu behaupten, dass eine solche Bekanntheit bloss eine gemachte, gesteuerte und nicht auch vom Werk und seiner Aussage- und Wirkkraft abhängig sei. Aber im rasch rollenden Kunstbetrieb entsprechen Präsenz und Bekanntheit, entspricht das Wahrgenommen-Werden nicht immer und nicht unbedingt der Qualität. Künstlerische Präsenz ist nicht gleichbedeutend mit öffentlicher Präsenz. So gibt es viele Künstlerinnen und Künstler, die eher im Stillen kontinuierlich und konsequent an ihrem Werk arbeiten, dieses weitertreiben und weiterentwickeln – neugierig, fragend, selbstkritisch bleibend.

Die Urteile von heute sind nicht unbedingt die von morgen. Und die Kunstgeschichte zeigt: Urteile werden immer wieder revidiert, und das zu Recht – weil die Urteile der unmittelbaren Zeitgenossen oft kurzfristig sein können, weil es – man denke nur an das Gerede vom „Ende der Malerei“ – auch immer wieder Zeitgeistiges gibt, das sich im Nachhinein als blosser Verweigerung der Reflexion oder manchmal gar als Geschwätz erweist.

Der Prix Meret Oppenheim ist ein Versuch, Revisionen im Sinn von Wieder-Sehen, Neu-Sehen anzuregen und bestimmte Werke, Konzepte und Haltungen erneut in den Fokus zu rücken und zur Diskussion zu stellen.

Kommt noch etwas hinzu: Bis zum 40. Lebensjahr bewegen sich Künstlerinnen und Künstler in einem wohl ausgewogenen, gut ausgebauten System öffentlicher Förderung, regional, kantonal und national. Und das ist gut so. Aber dieses System, das auch medial gut gestützt ist, lässt manchmal verkennen, dass die Zeit „nach 40“ zwar durchaus fruchtbar und wichtig für eine Werkentwicklung sein kann, dass dann aber auch harte Jahre folgen können, in denen der Kunstbetrieb an einigen mehr oder weniger achtlos vorbeirollt.

Der Prix Meret Oppenheim schafft hier eine kleine Korrektur, indem Künstlerinnen und Künstlern „nach 40“ mit einer beachtlichen Summe Anerkennung zuteil wird, manchmal längst verdiente.

Und ein Drittes: Im Kunstbetrieb gibt es Leistungen, die als selbstverständlich erachtet werden, ohne die der Betrieb aber um einiges ärmer wäre und wohl kaum funktionieren würde. Dazu gehören

7 das Nachdenken über Kunst, die Reflexion über den Kunstbetrieb – und nicht zuletzt die Vermittlung durch die Lehre, durch Verlagsarbeit und durch das Schreiben.

Der Prix Meret Oppenheim erinnert daran, wie wichtig solche Tätigkeiten für einen lebendigen Kunstbetrieb sind.

Zuletzt eine Bemerkung in eigener Sache: Der *Prix Meret Oppenheim* ist der wichtigste nationale Kunstpreis, den die öffentliche Hand vergibt. Deswegen ist es ein Anliegen, dass alle Landesteile zum Zuge kommen, nicht unbedingt proportional oder quotenmässig. Der *Prix Meret Oppenheim* 2008 wurde an zwei Künstlerinnen und an zwei Kunstvermittler aus der Deutschschweiz und an einen multimedialen Künstler aus dem Tessin vergeben. Die vorliegende Publikation aber ist ein Produkt aus der Romandie: Gestaltet wurde sie von Flavia Cocchi aus Lausanne, fotografiert hat der Westschweizer Fotograf Mario del Curto.

Konrad Tobler

VORWORT

**DEPUIS 2001, L'OFFICE
FÉDÉRAL DE LA
CULTURE DÉCERNE
CHAQUE ANNÉE LE PRIX
MERET OPPENHEIM
À DES PERSONNALITÉS
MÉRITANTES DANS LES
DOMAINES DE L'ART, DE
L'ARCHITECTURE ET DE LA
MÉDIATION CULTURELLE.
LES PRIX DE L'ANNÉE
2008 VONT À MARIANN
GRUNDER, MANON, MARIO
PAGLIARANI, ARTHUR
RÜEGG, GEORG
RUTISCHAUSER /
EDITION FINK.**

Naturellement, c'est le monde de l'art – et donc le marché de l'art – qui détermine la présence et la notoriété des œuvres d'art et donc des artistes. Il s'ensuit donc automatiquement des questions sur la qualité. Il serait faux et trop facile d'affirmer qu'une telle notoriété est simplement fabriquée et pilotée, et ne dépend pas aussi d'une œuvre, de sa force d'expression et de son impact. Mais dans ce marché qui évolue très vite, la présence et la notoriété, le fait d'être vu, ne sont pas toujours nécessairement synonymes de qualité. La présence artistique n'est pas l'équivalent de la présence publique. Il est ainsi de nombreux artistes qui construisent patiemment une œuvre, à l'abri des regards, en restant curieux, interrogateurs et critiques envers eux-mêmes.

Les jugements d'aujourd'hui ne sont pas nécessairement ceux de demain, et l'histoire de l'art le montre bien : les jugements sont sans cesse révisés, et ce à juste titre. En effet, les jugements contemporains manquent souvent de perspicacité, et ce qui est dans l'esprit du temps (on pense au discours sur la « fin de la peinture ») peut parfois s'avérer avec le recul simple refus de la réflexion voire simple verbiage.

Le Prix Meret Oppenheim est important car il invite à réviser les jugements et à porter un regard neuf, à remettre au cœur des préoccupations certaines œuvres, conceptions et positions et à relancer le débat.

Et ce n'est pas là la seule utilité de ce prix : jusqu'à 40 ans, les artistes évoluent dans un système bien équilibré, bien conçu, de soutiens publics au niveau régional, cantonal et national, et c'est très bien ainsi. Mais ce système, qui est également bien soutenu par les médias, a tendance à faire oublier que, si les années qui suivent la quarantaine peuvent être fertiles et importantes pour l'évolution d'une œuvre, elles peuvent aussi être difficiles, et ce dans la plus ou moins grande indifférence du monde de l'art.

Le Prix Meret Oppenheim contribue un peu à corriger cette situation en consacrant une somme importante à la reconnaissance de ces artistes « de plus de 40 ans », reconnaissance largement méritée.

Troisièmement, on trouve dans le monde de l'art des prestations qui paraissent aller de soi, mais sans lesquelles ce monde serait plus pauvre et fonctionnerait moins bien. Il s'agit notamment de la réflexion sur l'art, sur le monde de l'art et, last but not least, de la médiation par l'enseignement, par le travail d'édition et par l'écriture.

10

11 **Le Prix Meret Oppenheim nous rappelle l'importance de ces activités pour la vitalité du monde de l'art.**

Et une remarque pour terminer : le *Prix Meret Oppenheim* est le plus grand prix d'art à être décerné par une institution publique à l'échelle nationale. C'est pourquoi il est important que toutes les régions du pays soient prises en compte, mais pas nécessairement de manière proportionnelle ou selon des quotas. Le *Prix Meret Oppenheim 2008* a été décerné à deux artistes et à deux médiateurs d'art alémaniques et à un artistes multimédia tessinois, mais le présent ouvrage est un pur produit romand : il a été conçu par la Lausannoise Flavia Cocchi, et les photographies sont signées Mario del Curto.

Konrad Tobler

**DAL 2001 L'UFFICIO
FEDERALE DELLA
CULTURA ATTRIBUISCE
LA DISTINZIONE PRIX
MERET OPPENHEIM
A PERSONALITÀ
AFFERMATE NELL'ARTE,
NELL'ARCHITETTURA E
NELLA MEDIAZIONE
D'ARTE. I PREMI 2008
SONO STATI ASSEGNATI
A MARIANN GRUNDER,
MANON, MARIO
PAGLIARANI, ARTHUR
RÜEGG, GEORG
RUTISCHAUSER /
EDITION FINK.**

14 È risaputo che sono l'industria dell'arte e il suo mercato a decidere della presenza e della notorietà delle opere d'arte e, quindi, delle artiste e degli artisti. La questione della qualità ne consegue automaticamente. Ma sarebbe sbagliato e troppo semplicistico affermare che una tale notorietà è costruita, pilotata e non legata all'opera stessa, alla sua espressività e al suo effetto. L'industria dell'arte corre veloce e la presenza e la notorietà, l'essere percepiti, non sempre corrispondono necessariamente alla qualità. La presenza artistica non è l'equivalente del presenzialismo. Molti protagonisti dell'arte lavorano con coerenza, pur vivendo nell'ombra, evolvono e si trasformano, pur restando attenti, analitici e anche autocritici. I giudizi di oggi non sono necessariamente quelli di domani. Del resto la storia dell'arte insegna come questi vengano regolarmente aggiornati, a buona ragione, perché i giudizi dei contemporanei sovente sono poco lungimiranti o anche perché ciò che fa tendenza talvolta si rivela, a posteriori, una mera negazione della riflessione se non addirittura semplice gossip. Si pensi in proposito alle voci che volevano il «tramonto della pittura».

Il Prix Meret Oppenheim è un tentativo importante di rivedere, nel vero senso del termine, opere, strategie e atteggiamenti dei nostri tempi, di focalizzarli nuovamente e di rimetterli in discussione.

Ma c'è altro: fino ai 40 anni le artiste e gli artisti si muovono nel sistema ben equilibrato e strutturato della promozione pubblica regionale, cantonale e nazionale. Ed è bene che sia così. Solo che questo sistema, ben sostenuto anche mediaticamente, talvolta disconosce che agli anni dopo i 40, senz'altro proficui e importanti per evolvere, seguono talvolta anni difficili, che l'industria dell'arte ignora più o meno noncurante.

Il Prix Meret Oppenheim apporta qui una piccola correzione con l'attribuzione di una notevole somma riconoscendo ad artiste e artisti «over 40» l'attenzione che avrebbero meritato da tempo.

C'è da dire anche che la scena dell'arte non può fare a meno di certe prestazioni date per scontate. Se queste venissero a mancare, il suo funzionamento sarebbe seriamente compromesso. Tra queste prestazioni rientrano la riflessione sull'arte e sui principi che la fanno funzionare, ma anche la mediazione d'arte attraverso l'insegnamento, l'editoria e la scrittura.

Il Prix Meret Oppenheim richiama alla memoria l'importanza di queste attività per un'industria dell'arte in costante fermento.

15 Per finire, un'osservazione personale: il *Prix Meret Oppenheim* è il premio d'arte nazionale più importante attribuito dai poteri pubblici. Per questo è doveroso che a beneficiarne siano tutte le regioni della Svizzera, non necessariamente in proporzione o in percentuale. Il *Prix Meret Oppenheim 2008* va a due artiste e a due mediatori d'arte della Svizzera tedesca e a un artista multimediale della Svizzera italiana. La presente pubblicazione è invece una coproduzione della Svizzera francese: la grafica è stata curata da Flavia Cocchi di Losanna, le fotografie sono state scattate da Mario del Curto.

Konrad Tobler

PREFAZIONE













Mariann Grunder hat in Steinbildhauerei, Zeichnung und Druckgrafik über Jahrzehnte ein konsequentes Werk entwickelt. Momente der Erzählung und der Mythologie verbinden sich in ihrer Arbeit mit Elementen des Surrealen, aber auch mit der Formensprache der Abstraktion und des Minimal. Ihre Werke zeichnen sich oft durch überraschende Materialverbindungen aus und sind so immer wieder von befreienden Gesten geprägt. Mariann Grunder wurde durch ihre Arbeit für jüngere Künstlerinnen und Künstler zu einer wichtigen Referenz für die aktuelle Wiederentdeckung der Skulptur.

KONRAD TOBLER IM GESPRÄCH MIT MARIANN GRUNDER

**„WENN EIN WERK
DOCH EINMAL GELINGT,
BEGINNT ES IN MEINEM
INNEREN ZU KLINGEN
UND ZU TÖNEN“**

„Das Schönste, was wir erleben können, ist das Geheimnisvolle.
Es ist das Grundgefühl, das an der Wiege von wahrer Wissenschaft und Kunst steht.
Wer es nicht kennt und sich nicht mehr wundern oder staunen kann,
der ist sozusagen tot und sein Auge erloschen.“
Albert Einstein¹

Konrad Tobler: Mariann Grunder, in Ihrer Generation lag es mit Sicherheit nicht unbedingt nahe, als Frau Künstlerin und schon gar nicht Bildhauerin zu werden. Da hat sich seither doch einiges verändert.

Mariann Grunder: Die heutige Situation ist mit der in jener Zeit kaum mehr vergleichbar. Fast möchte ich übertreiben und sagen, die Stellung der Frauen in der Kunstwelt habe sich umgekehrt: Die Frauen sind eher im Vorteil, vor allem im Bereich von Performance und Video.

Als Sie begannen, waren Sie eine Ausnahmeerscheinung. In den 1950er-Jahren war Germaine Richier einer der wenigen wichtigen Namen unter den Bildhauerinnen.

Ja, es gab noch drei oder vier weitere. Aber an den Schweizer Plastikausstellungen waren wir während Jahren höchstens fünf Künstlerinnen unter 70 Künstlern.

Sie mussten gegen viele Widerstände kämpfen. Wie sind Sie geworden, wer und was Sie sind?

Als ich 13-jährig war, machte ein Lehrer eine Umfrage zu unseren Berufswünschen. Dazu schrieb ich zuerst einmal: „Lehrerin“, wie das in meiner Familie vorgesehen war. An zweiter Stelle aber notierte ich trotz: „Bildhauerin“ – und nicht etwa „Malerin“, was vielleicht damals doch ein wenig realistischer gewesen wäre.

Wie kam das?

Der Berner Bildhauer Etienne Perincoli² hatte in der Nähe, wo wir wohnten, sein Atelier. Er ging häufig im Garten herum – an der Arbeit sah ich ihn nie. Aber auf die Pfosten des Gartenzauns stellte er Plastiken, einen ganz exakt gemachten, naturalistischen Hund etwa. Er porträtierte auch eine Freundin von mir. Das faszinierte mich, und ich fühlte mich davon angezogen. Etwa mit 14 Jahren zeichnete ich in der Freizeit die meisten Berner Brunnen. Ich entdeckte dabei auf der Bundesterrasse einen Brunnen, der zwar nicht gerade ein Karl Geiser³, aber doch eine lebensvolle Skulptur ist.

Ihr Weg zur Bildhauerei war dann aber noch ein langer. Zuerst malten Sie. Erzählen Sie doch bitte von Ihren Umwegen und von Ihrer langjährigen Suche.

Mein Zeichenlehrer am Seminar war Schüler des damals bekannten Berner Malers Victor Surbek⁴. Dieser Lehrer brachte mir die Malerei näher. Ich begann also zu malen, in spätimpressionistischer Manier. Dann lernte ich das Werk von Paul Klee kennen. Diese Begegnung war so einschneidend, dass ich von einem Tag zum andern zur Abstraktion

28

29 kam. So malte ich weiter, hatte aber immer mehr ein schlechtes Gefühl. Ich erhielt ja auch keine Bestätigung, von einem Stipendium ganz zu schweigen. Ich dachte, in den Kursen des Berner Malers Max von Mühlenen⁵ weiterzukommen. Das gelang jedoch nicht, und so verschwand ich dort wieder ...

... und gingen mit 27 Jahren nach Paris. Das war 1953.

Dort malte und malte ich weiter – und die Bilder wurden immer räumlicher und plastischer. Ich sah jedoch, dass ich in der Malerei nirgendwo hinkommen würde. Ich folgte also meinem Urwunsch, ging zurück nach Bern, nahm eine simple Holzkiste, füllte sie mit Gips und machte daraus mein erstes Relief. Dieses war noch sehr biomorph. Ich ging dann zum Grabbildhauer Werner Dubi in die Lehre. Dieser hatte eine Werkstatt, die nur gerade zwei auf vier Meter mass. Bewusst vermied ich es, Schriften zu hauen, denn ich wollte nicht bei den Grabsteinen bleiben, sondern das Handwerk für meine Kunstvorstellungen lernen. Aber ich lernte bei Dubi auch das Schmieden und konnte so dreissig Meissel selbst schmieden. Weiteres Werkzeug konnte ich aus dem Nachlass der Berner Bildhauerin Eleonore von Mülinen⁶ erwerben. Und vor 50 Jahren, also 1958, konnte ich mein Atelierhaus bauen lassen, in dem ich noch heute lebe und arbeite. Architekt war Werner Allenbach, Mitbegründer der Klee-Stiftung. Heute steht mein Haus wegen Allenbachs Architektur unter Denkmalschutz.

An Ihrem Werk ist abzulesen, dass Sie sich mit dem einmal Erreichten nie abfinden und begnügen. Das war wohl auch damals so.

Ja, 1959 ging ich deshalb wieder nach Paris. Der aus Ungarn gebürtige Bildhauer Lazlo Szabo⁷ hatte dort seine Académie du feu. Sein Werk interessierte mich vor allem wegen der architektonischen Qualitäten. Die Académie war hinter dem Café „Dome“, an der Rue Delambre. Dort hatte es damals noch Holzhäuser; man ging über eine lange Holzterrasse zur sogenannten Académie hinauf. Die Innenarchitektur hatte Szabo mit Gipswänden überall verändert, er hatte kleine Räume gebaut, jede Ecke vermietet er, auch zum Schlafen. Ich musste, Gott sei Dank, im Unterschied zu vielen meiner Kollegen nicht dort schlafen. Morgens um 7 Uhr erschien ich in der Académie und arbeitete manchmal bis Mitternacht. So entstanden meine ersten eigenständigen Arbeiten.

Welche ästhetischen Auseinandersetzungen waren für Sie damals wichtig? Anzunehmen ist, dass neben Hans Arp in jener Zeit auch Constantin Brancusi und Henry Moore wichtige Bezugsgrößen waren.

Mein grösstes Vorbild, und das ist bis heute geblieben, war für mich Cézanne. Und noch ein anderer: Piero della Francesca. Das sind meine grossen Götter. Als Bildhauer beeindruckten mich Moore und Hans Arp. Moore war für mich *der* grosse Bildhauer meiner Zeit. Später jedoch wurde Brancusi für mich fast noch wichtiger. Erwähnen möchte ich unbedingt auch Hans Aeschbacher⁸. Er war für mich nicht nur als Bildhauer eindrucklich, sondern immer wieder auch ein grosszügiger Förderer.

Moore und Arp sind in ihrer Formensprache eher biomorph. Cézanne und Piero dagegen sind stark konstruktiv, geometrisch. Geschah damals bei Ihnen eine Wendung zum Konstruktiven, das Sie jedoch in Ihrem Werk nie dogmatisch verfolgten?

Sie sagen es.

Durch Ihre Aufenthalte kamen Sie also noch in Kontakt zur Avantgarde der Vorkriegszeit.

Ja, am Rande. Erstmals fuhr ich im Herbst 1946 nach Paris, es war eine dreizehnstündige Eisenbahnfahrt in Wagons, deren Fenster mit Brettern vermauert waren. Es herrschte ein grosses Gedränge, weil selten Züge fuhren. Alle Brücken waren noch gesprengt, es gab nur Notbrücken. Weil der Zug von einer Dampflokomotive gezogen wurde, kam man ganz schwarz in Paris an. Man sass dicht an dicht, in den Gängen lagen die Koffer, auf denen schliefen die Kinder. Als das Morgengrauen durch die Ritzen drang, stieg ich über die Leute und das Gepäck hinweg und schaute durch eine Spalte. Ich sah die weite Ebene. Das war für mich wie eine Befreiung, es war grossartig.

Damals hatten Sie bereits Kontakte zu Künstlerkreisen?

Nein, damals noch nicht. Ich bin 1959 das erste Mal bei Frau Picabia gewesen.

Sie kannten Frau Picabia, weil diese aus Rubigen stammte, dem Ort Ihres Ateliers?

Sie kam immer hierher in die Ferien, auch mit Francis Picabia, besonders während seiner Krankheit kurz vor dem Tod.

Picabia starb 1953. Hatte sein Werk indirekt einen Einfluss auf Sie?

Seine Frau führte ein grosses Album mit allen Interviews und Zeitungsartikeln aus den dreissig Jahren ihres Zusammenlebens. Dieses Album drückte sie mir gleich am Anfang in die Hand, als ich bei ihr in Paris wohnte. Sie nahm mich auch zu Picabia-Sammlern mit; so lernte ich dessen Werk und viele spannende Leute kennen. Dennoch: Mein eigenes Werk hat das nicht geprägt.

Immerhin: Die Erinnerungen an Picabias Wohnung führten viel später zu einer Ihrer grössten Werkgruppen, dem „Intérieur“.

Nur ein einziger Teil dieses zehnteiligen Ensembles, der Sessel, ist nach dem Schaukelstuhl im Atelier Picabias gearbeitet. Aber in erster Linie sind es Erinnerungen an die Pariser Wohnung von Meret Oppenheim, die in das Ensemble des „Intérieur“ eingeflossen sind, wie das Cheminée, die Topfpflanze, der Tisch, der Teppich ...

Sie begegneten Meret Oppenheim in den 1960er-Jahren?

Das war 1964, anlässlich meiner ersten Einzelausstellung bei Werner Schindler, damals an der Gerechtigkeitsgasse in Bern. Schindler hatte zuvor eine Gruppenausstellung unter anderem mit einer Werkgruppe von Meret Oppenheim gemacht, das erste, was ich von ihr sah und was mich gleich faszinierte. Danach zeigte Schindler Roland Werro, darauf mich.

30

31 Zu meiner Überraschung besuchte Meret Oppenheim meine Ausstellung und interessierte sich für eine kleine Zeichnung, schlug aber auch einen Werktausch vor. Dieser fand dann in ihrer Wohnung in Hünibach bei Thun statt. Dabei war sie sehr grosszügig, und ich erhielt für meine winzige Zeichnung ein sehr schönes Aquarell. So begann unser Kontakt. Dieser war nicht sehr eng, wir trafen uns zwei- oder dreimal im Jahr, wenn sie in die Schweiz kam, irgendwo zu einem kleinen Abendessen und Schwatz. Dazwischen schrieb sie mir immer wieder. Sie schätzte den Gedankenaustausch mit mir, weil sie das Plastische bewunderte, nicht nur bei mir, sondern auch beispielsweise bei Isabelle Waldberg oder Willi Weber. Intensiver war der Kontakt während des Baus des Berner Brunnens, den ich als damaliges Mitglied der stadtbernischen Kunstkommission zu begleiten hatte.

Sie halfen beim Oppenheim-Brunnen mit?

Ja, eben, und später ging es um den Oppenheim-Brunnen in Paris. Markus Raetz und ich wurden nach ihrem Tod gebeten, nach Paris zu kommen, um zu schauen, wie die Arbeiten daran weiter gehen könnten. Im Gegensatz zum originellen Berner Brunnen ist jener in Paris einfach die Vergrösserung eines kleinen Objekts von Meret Oppenheim, eine Vergrösserung in Bronze. Mir bestätigt er meine Meinung, es sei ästhetisch unbefriedigend, einen Entwurf zu vergrössern ohne die veränderte Perspektive des Betrachters zu berücksichtigen.

Das machten und machen Sie nie?

Ich entwerfe ein Objekt höchstens im Massstab 1:3 oder 1:5, aber dann lasse ich das Vorbild fahren und löse mich davon, in letzter Zeit mache ich überhaupt keine Entwürfe oder Modelle, sondern arbeite völlig frei aus dem Material heraus. Es gibt zwar viel genutzte Vergrösserungsgeräte, aber damit entsteht einfach eine bloss mechanische Vergrösserung.

Der Status, der Skulptur in der Kunstwelt hat sich seit Ihren Anfängen gewaltig verändert. Wie erlebten Sie diese Entwicklung?

Heute gibt es kaum mehr Skulpturen im traditionellen Sinn. Die Skulptur ist, um das etwas überspitzt zu sagen, von der Installation abgelöst worden. Ich sage deswegen immer, ich sei ein Fossil.

KONRAD TOBLER IM GESPRÄCH MIT MARIANN GRUNDER

Begonnen haben Sie im Sinne der klassischen Moderne, haben sich aber dann von diesen Wurzeln gelöst. Sie sind zu ganz anderen, völlig eigenständigen Figurationen vorgestossen. Ich denke da zuerst einmal an die 1964 entstandene grosse Urnenwand im Berner Schosshaldenfriedhof. Da wird Skulptur zur Architektur. Sie arbeiteten damals mit Gussmodulen ...

... die ich aber nicht selber goss.

Aber hauen tun Sie vieles selber.

Selbstverständlich. Und wenn ich körperlich wieder im Stand bin, mache ich mich an die Arbeit – gleich morgen. Ich habe da einen Walliserstein begonnen, einen sehr harten, der

meine Ungeduld reizt. Meine heutigen Projekte kann niemand anderes ausführen, weil es dazu keinen Entwurf gibt. Wenn doch, kann ich grössere Stücke mit der Steinsäge vorbereiten und mit der Fräse bearbeiten lassen, so etwa bei einer Stele, die jetzt in Peccia steht. Aus dem Gegenstück dazu machte ich eine zweite Skulptur, die läuft in der Spitze auf zwei Millimeter aus; die musste ich selber hauen. Das konnte ich jemand anderem nicht zumuten.

Sie haben immer experimentiert. Sie variierten nicht einfach eine gefundene Form, sondern entwickelten weiter. So etwa in Ihrer eindrücklichen Recherche mit den Polaroid-Aufnahmen. Da fanden Sie in Ihrer Umgebung, aber auch in New York und anderswo bestehende skulpturale Strukturen, zum Beispiel Prellsteine. Das wache Auge, das Experiment – sie bestimmen Ihr Werk.

Das freut mich, das so zu hören.

Neugierde auch in den Techniken: Sie waren eine der ersten Kunst-Sprayerinnen.

Ich sprayte vor allem in den 1980er-Jahren. Aber erst kürzlich habe ich wieder gesprayed, diesmal mit weisser Farbe auf ein gebogenes Metall.

Neugierde, das Ästhetische im Gewöhnlichen – genau darauf beruhen auch die Kleinstskulpturen mit den Kieselsteinen und Ihre neuste Werkgruppe der Klebband-Bilder.

Der Flachmaler, der bei mir im Haus arbeitete, deckte einige Stellen ab und verklebte die Folie mit blauem Band. Das fiel mir auf – und gefiel mir. Ich hatte für mich eine neue Technik entdeckt. Ich suchte in den Geschäften nach Klebbändern und fand die verschiedensten Farben. Mir imponierte, wie die Klebbänder auf dem weissen Papier zeichneten, als ich damit experimentierte.

Wie komponierten Sie diese neuen Bilder?

Da spielte mit Sicherheit der goldene Schnitt mit, diese uralte Methode ...

... und die geht Ihnen, bei Ihrer Erfahrung, sozusagen im Traum von der Hand?

Sie steckt jedenfalls tief in mir. Und übrigens: All diesen Bildern liegen meistens Polaroids zugrunde, oder Fotografien aus Zeitungen.

Wie ist für Sie das Verhältnis zwischen Skulptur, Zeichnung und, allgemeiner, den Arbeiten auf Papier.

Zeichnen, das gehört zur Bildhauerei. Bildhauer zeichnen und zeichneten immer schon. Meine liebsten Arbeiten auf Papier jedoch sind die Faltungen, das sind eigentliche Papierskulpturen. Damit begann ich 1986 an der grossen Einzelausstellung im Kunstmuseum Bern. Ich sollte ein Objekt für die Sonderausgabe des Katalogs machen. In New York arbeitete ich dann mit durchbrochenem Papier, später wieder mit Ingres- sowie Kupferdruck-Papier. Mit den frühen Prägedrucken konnte ich übrigens jahrelang einigermaßen

32

überleben. Bei ihnen versuchte ich, mehrere Ebenen ineinander übergehen zu lassen, um diese Bewegung, die mich interessiert, in Gang zu setzen. Auch punkto Licht ist das interessant, weil es feine Schattennuancen gibt. Auf dieses Verfahren komme ich immer wieder zurück ...

... ebenso auf die Frottagen, wo der Bezug zum „Mutter“-Material offensichtlich ist.

Man reibt ja schon als Kind Münzen durch. Die Frottage ist somit ein ganz archaisches Verfahren. Irgendwo sind bei mir solche Techniken immer bestimmte Phasen, die irgendwann enden – nämlich dann, wenn die Neugierde nicht mehr weiter führt. Ich bewundere Künstler, die wie Cézanne immer weiter an einem Problem arbeiten und dann doch noch immer wieder grosse Schritte schaffen. Ich meinerseits kann das nicht. Es ergibt sich so keine Entwicklung. Manchmal sehe ich Dinge, aber es entsteht noch nichts daraus. Plötzlich, eines Morgens jedoch, beim Erwachen, sehe ich, wohin das führen kann. Dann gehe ich sofort an die Arbeit. Ich habe es indessen nie erreicht, dass ich die Idee, die ich hatte, mit dem, was ich dann realisierte, völlig zur Deckung bringen konnte. Das liegt vermutlich an den Bedingungen der materiellen und technischen Gegebenheiten.

Sie brechen den Widerstand des Materials nicht. Sie ordnen sich dem Material zwar nicht unter, achten es aber. Sie ordnen sich dem Material zu ...

... wobei der Wunsch immer der ist, jene ideale Übereinstimmung zu erreichen, dass sich die Skulptur ganz innen bewegt, ohne sich sichtbar zu bewegen.

Ein Element der Bewegung in der Skulptur ist das Licht. Wie stark spielt dieses Element für Sie eine Rolle?

Eigentlich eine immer grössere. Meine Schieferzeichnungen leben vom Licht – jedes Relief braucht Seiten- oder Oberlicht, jede Skulptur lebt von Licht und Schatten, wie das bekanntlich Rodin hervorragend beschrieb.

Sie haben nie mit Bronze gearbeitet, jenem klassischen Material der Skulptur?

In den ersten Jahren probierte ich verschiedenste Materialien aus, so Bronze und Holz, dann arbeitete ich ebenfalls mit Beton, Gips und Kunststoff. Von der Bronze bin ich abgekommen, weil es dort meiner Meinung nach zu viele Glanzlichter gibt. Es gibt nur wenige, die damit gekonnt umgehen können, in Bern zum Beispiel Markus Raetz.

In Ihrer Generation spielte die Eisenskulptur eine hervorragende Rolle, so bei Jean Tinguely und Bernhard Luginbühl. Hat es Sie nie gereizt, mit solchen Objets trouvés aus der Industrie zu arbeiten?

Nein. Ich arbeite ja vor allem mit den verschiedensten Steinen. Man wirft mir deswegen etwa auch vor, mit den Steinen wolle ich mich verewigen. Da entgegne ich einfach: Kein Stein ist ewig. Jede Materie zerfällt. Ich will mich nicht verewigen, wollte das nie,

33

sondern wollte das verwirklichen, was ich im Geist vor mir sah. Stein verlockt mich einfach immer wieder, ich weiss nicht weshalb. Ich habe ihn einfach gerne. Das scheint vielleicht konservativ. Aber ich stelle fest, dass man jetzt wieder auf den Stein zurückgreift – nur dass man ihn nicht mehr mit Hammer und Meissel, sondern zum Beispiel mit Laser bearbeitet.

34

Sie überblicken einen langen Bogen: Glauben Sie, die Skulptur erhalte erneut einen besonderen Status?

Skulptur in dem Sinne, woher ich komme? Das wird nicht wiederkehren. Ich glaube, heute eine Liegende abzubilden, macht keinen Sinn. Aber wie es weitergeht? Ich weiss nicht, was wie weiter geht. Man weiss auch nicht, wie sich die Welt überhaupt verändern wird. Ich blicke nicht in die Ewigkeit ...

In Ihrem Werk spielen Literatur und Mythologie eine wichtige Rolle. Zu erwähnen ist da etwa das Ensemble des „Ikarus“, das grösstenteils aus Objets trouvés besteht, aus Stücken, die Sie in New York gefunden haben.

Der Bezug zur Mythologie kommt von meiner – sagen wir es ruhig so – Griechisch-Verrücktheit. Ich begann 1949, Altgriechisch zu lernen. Als ich die Sprache einigermaßen beherrschte, las ich während Jahren nur altgriechische Texte ...

... und Kafka, ich muss nur an die Skulptur „Vor dem Gesetz“ erinnern ...

... später Musil und Lichtenberg. Dessen Bücher liegen wie diejenigen von Ludwig Hohl immer neben meinem Kopfkissen.

Die Beschäftigung mit Literatur führt bei Ihnen in keiner Weise zur Illustration, vielmehr sind es Analogien, Annäherungen, und nur der Werktitel verweist auf die Quelle.

Das ist es ja, wie man sieht: Man hat viele kleine Wurzeln in sich, die hie und da ausschlagen. Das ist wie bei Pflanzen, die Erlebnisse haben. Eine solche Behauptung mag jetzt als Spinnerei erscheinen, aber ich glaube, wer auf Dinge wie die Veränderung und die Empfindung von Pflanzen achtet, kann auch Dinge sehen, die unsichtbar sind. Das gilt insbesondere für die Künstler.

Was meinen Sie mit „spinnen“?

Ich gebrauchte dieses Wort nur deshalb, weil ich damit eine bestimmte Haltung zu umschreiben versuche, die andere vielleicht als unvernünftig bezeichnen würden. Es geht um ein tieferes Eindringen in die Dinge, in die Natur der Sachen. Es ist ein Weiterhineingehen, um von dort etwas herauszuholen. Das ist schwierig und gelingt – jedenfalls mir – kaum jemals. Aber wenn es doch einmal gelingt, dann beginnt es in meinem Inneren zu klingen und zu tönen. Das ist aber nur äusserst selten: Man gelangt meistens doch nur in die Nähe dieses Etwas – häufig aber gar nicht, und dann wirft man die Sache weg. Eigentlich sollte man darin noch viel strenger und konsequenter sein.

35 **Wie macht man das mit den Steinen?**

Man kann sie nicht vernichten, das ist eben das Problem. Es ist schwierig, sie zu zerschmettern.

Michelangelo machte das vor allem in seinem Spätwerk.

Eine Überlieferung besagt zudem, dass er kurz vor seinem Tod sackweise Zeichnungen verbrannt habe, mit der Begründung, er wolle nicht dass die Nachwelt sehe, wie sehr er habe ringen müssen. Er war unsäglich streng mit sich. Dass Michelangelo im Übrigen alle und alles überragt, ist für mich ja eigentlich selbstverständlich.

Kippen Sie missglückte Steine in die Aare?

Bis jetzt nicht. Ich versuchte immer wieder missglückte Steine kaputt zu schlagen. Es gelang nicht.

KONRAD TOBLER IM GESPRÄCH MIT MARIANN GRUNDER

1. Das Motto wurde von Mariann Grunder ausgewählt und vorgeschlagen.
2. Etienne Perincioli (1881–1944), Berner Bildhauer, der u.a. die Kentaur-Figur vor der Kunsthalle Bern schuf.
Vater des bekannteren Bildhauers Marcel Perincioli.
3. Karl Geiser (1898–1957), einer der bekanntesten Schweizer Bildhauer des 20. Jahrhunderts.
4. Victor Surbek (1885–1975), Berner Maler, schuf vor allem Landschaften, Stilleben und Porträts.
Mann der Malerin Marguerite Frey.
5. Max von Mühlener (1903–1971), Berner Maler, der ab 1940 eine Malschule führte.
Schüler von ihm sind u.a. Peter Stein, Franz Gertsch und Peter Stämpfli.
6. Eleonore von Mülinen (1898–1967), Berner Bildhauerin mit eigenem Atelierhaus in Köniz.
7. Laszlo Szabo (*1917 in Bebrece, + 1984 in Amiens). Szabo errichtete sich in Paris eine Wohnhöhle – nicht nur als bildhauerische Lösung persönlicher Wohnungsnot, sondern als Antwort auf den Planungsschematismus des damals aktuellen internationalen Stils. Le Corbusier liess sich beim Bau der Kirche von Ronchamp von Szabo beeinflussen. Szabos Atelier, die Académie du Feu, wurde zum Treffpunkt für Bildhauer und Maler, internationale Künstler lebten jahrelang in seinem Haus und arbeiteten bei ihm. Szabo pilgerte zu den Urvölkern und lebte 1953 im hohen Norden mit den Eskimos zusammen. Wichtigste Ausstellungen: 1963 „Art & Magie“ (mit Max Ernst, Germaine Richier, Picasso), 1976 „I Certamen Internacional Artes Plásticas“ (mit Picasso, Miró, Tapies, Bacon, Vasarely, Chillida, Moore und Giacometti).
8. Hans Aeschbacher (1906–1980), bekannter Zürcher Bildhauer. 1958 an der Biennale von Venedig vertreten, 1959 und 1964 Teilnahme an der Documenta in Kassel.

36

37

MARIANN GRUNDER

***1926 in Bern, lebt und arbeitet in Rubigen bei Bern.**

Jüngste Ausstellungen:

2008: Mariann Grunder. Zeichnungen, Kunstmuseum Solothurn

2007: Art en plein air, Môtiers

2007: Bildhauerei aus zwei Generationen, Peccia

**2006: Vom Schweifen der Linien. Zeitgenössische
Zeichnungspositionen, Pfäffikon (SZ),
SeedammKulturzentrum**

2004: Mariann Grunder, Kunstmuseum Bern

www.sikart.ch

KONRAD TOBLER

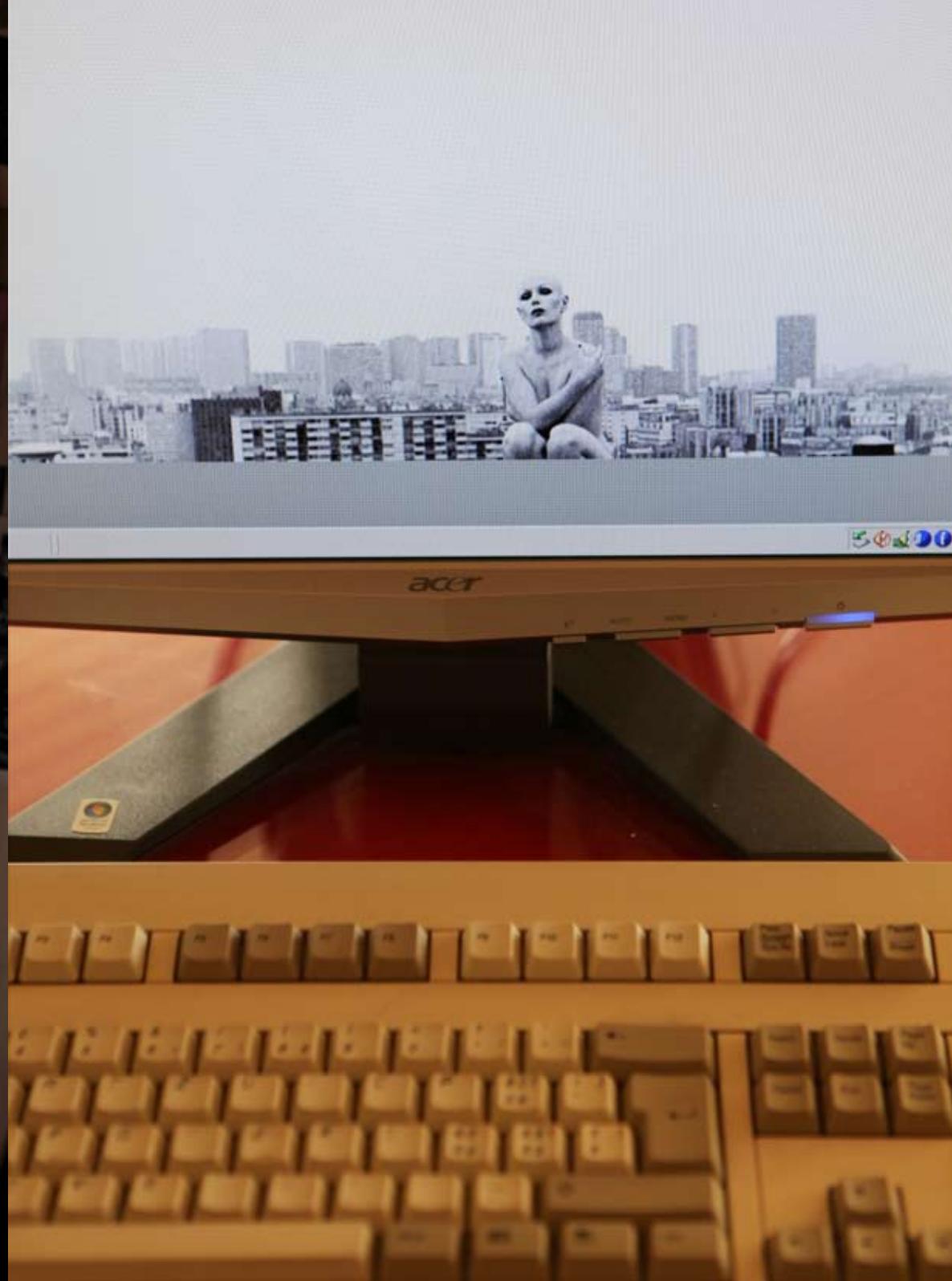
***1956, lebt als freier Kunstkritiker und Autor in Bern.**

Publikationen: www.konradtobler.ch











Manon ist eine Pionierin der künstlerischen Selbstinszenierung und des Rollenspiels. Ihre Bedeutung und ihr internationaler Stellenwert werden in der Schweiz erst in jüngster Zeit wieder angemessen wahrgenommen. Schon Anfang der 1970^{er}-Jahre jedoch machte sie mit Performances, Installationen und Fotografien Furore. Darin inszenierte sie sich selbst in zahlreichen Rollen und Travestien immer wieder neu. Bis heute betreibt sie in ihren Arbeiten ein subtiles, ebenso unheimliches wie verführerisches Spiel mit Fragen der Identität. Manon thematisiert das Selbst als Fiktion, als ein Zusammenspiel von Geschlechterstereotypen, Alltag und Fantasmen. Dabei baut sie eine Ästhetik der Verführung auf, deren Sinnlichkeit radikal präsent ist.

MARION STRUNK IM GESPRÄCH MIT MANON

**„WESHALB BLOSS
SOLL ICH NUR DIESE
EINE SEIN, DIE ICH
GERADE DARSTELLE?“**

Marion Strunk: Woran arbeitest du gerade?

Manon: Ich arbeite an einer aufwändigen Fotoserie, die mich sehr in Atem hält. Arbeitstitel: „Hotel Dolores“ (von „dolore“). Das geht so: Unter der Woche richte ich in drei ganz besonderen, ausgemusterten Häusern Installationen ein. Diese werden am Wochenende fotografiert. In der Regel entstehen eine Installation und ein Foto pro Woche. Die Arbeit begann jedoch mit Basisaufnahmen von den Innenräumen, so wie sie sind. Damit setze ich mich im Atelier auseinander, mache viele Notizen und Zeichnungen, danach folgt die Suche nach Requisiten. Ganz am Ende dann, in einer Fotosession von drei bis sechs Stunden, entsteht das Bild. Ich habe das Glück, dass mein Partner mir dabei viel technische Arbeit abnimmt. Zum Beispiel gibt es in den Gebäuden keinen Strom mehr für Lampen, Digitalkamera und Computer, jedes einzelne Mal muss er in komplizierten Manövern weithergeholt werden. Wir arbeiten aber auch mit verschiedensten Taschenlampen, grossen und kleinen, und holen so gewisse Details heraus. Rund 30 Sujets sind so in den letzten sechs Monaten entstanden, noch etwa 40 Bilder sollen folgen. Ich arbeite stets aus der Fülle heraus, schlussendlich muss dann eine ganz enge Auswahl getroffen werden. Im Moment kann ich mich für nichts anderes interessieren; ich bin besessen von dieser Arbeit und fürchte nur eins: dass die Häuser abgerissen werden könnten, ehe sie zu Ende ist.

Das heisst, du gehst ohne fixe Vorstellungen in dein Atelier und nimmst spontan Anregungen auf, die sich aus den Fotos der leeren Innenräume ergeben. Du gehst also nicht von Ideen aus, von einem Konzept, sondern entwickelst den Stoff aus der Arbeit selbst.

Oh nein, nachdem ich diese versehrten Räume gesehen hatte, war mir das Grundkonzept sofort klar, denn bessere Voraussetzungen für mein derzeitiges Thema hätte ich nicht finden können. Ich habe Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, um da arbeiten zu dürfen, und habe schliesslich die Schlüssel zu den drei Gebäuden bekommen. Die Stossrichtung der Arbeit war von Anfang an da, im Detail gibt es wie üblich viel zu viele Ideen, ich werde richtiggehend überflutet, das Schwierigste ist es dann, mich zu beschränken.

Und das Thema ist „dolore“? Der Schmerz? Eine Erfahrung? Und eine Erinnerung?

Das Thema ist bereits da, ja. Es geht um Macht und Ohnmacht und um den Schmerz über die Flüchtigkeit unserer Existenz – so flüchtig wie der Aufenthalt von Reisenden in einem Hotel. Aber auch das Frivole hat Platz, wie könnte es anders sein, denn Ernst und Frivolität bilden ein Paar.

Möchtest du dem Schmerz Raum geben? Suchst du nach einem Bild für den Schmerz? Was interessiert dich daran?

Ja, ich versuche Bilder zu finden: Bilder von Abgründen und von Zerstörung, aber auch heitere oder beiläufige Bilder.

50

51 Wirst du mit Figuren arbeiten?

Ja, auch. Zwei Themenkreise waren ja von Anbeginn wichtig in meinen gesamten Arbeiten: einerseits die Fetische, Objekte also, die irgendwie aufgeladen sind. Diese nehmen auch in der neuen Serie viel Platz ein. Sowie andererseits die menschliche, zumeist von mir dargestellte Figur. Auch diese kommt hier vor, aber so flüchtig wie ein Gast, der, kaum angekommen, schon wieder abgereist ist.

Warum die Serie? Möchtest du eine Geschichte erzählen?

Seit Anbeginn arbeite ich in Serien. Eigentlich möchte ich jedes Mal eine Geschichte erzählen, Geschichten allerdings, die Raum lassen für die Betrachter und deren Blick.

Das Offene, die Frage, interessiert dich mehr als die Antwort.

Es war nie meine Absicht, dem Publikum etwas aufzudrängen. Es sollte ihm stets die Möglichkeit für eigene Inhalte offen bleiben.

Die Fotografie bleibt zum Schluss, sie wird alles festhalten, auch das Vergängliche. Hast du darum das Fotografieren gewählt?

Hier habe ich ja primär die Installationen gewählt, bloss können diese unter den speziellen Umständen nicht besichtigt werden. So bleibt die Fotografie.

Könnte man sagen, dass deine Fotos personalisierte Gefühle sind, dass es dir vor allem um Gefühle geht?

Zuerst ist stets das Gefühl da, ja. Der Intellekt setzt später ein, ist aber dann ebenso wichtig für die Ausführung eines Projekts.

Du hast einmal gesagt, dass die Kunst für dich wunderbare Möglichkeiten bietet, etwas auszuleben. Ist das Leben für dich Material deiner Kunst?

Sicher, was denn sonst? Kunst und Leben sind kaum zu trennen.

Identität und Image bilden seit den 1970er-Jahren deine Arbeitsthemen. Vermutlich wird bei deinen Fotografien immer wieder versucht, sie auf dich zurückzuführen, weil du auf den Fotos zu erkennen bist. Es geht aber sicher nicht um dich persönlich. Du stellst ja keine „Selbstporträts“ her.

Es geht um mich und um dich und um uns. Eigentlich wünsche ich mir nur eins: die Betrachter zu berühren. Tatsächlich ist es so, dass ich seit ein paar Jahren keine eigentlichen Selbstporträts mehr herstelle. In einer der letzten Arbeiten, „Einst war sie Miss Rimini“, kommt die Figur der Manon überhaupt nicht vor. (Im Vorläufer davon, 20 Jahre früher, dem „Ball der Einsamkeiten“, sieht man mich als neutrale beobachtende Figur.) Das heisst nun nicht, dass ich ganz abwesend wäre. In jeder der 50 Frauen steckt natürlich ein kleines Stück von mir. Ich muss das Darzustellende ja aus mir selbst herausholen, auch wenn es dann eine andere Form annimmt. Im Moment, wo ich eine Alkoholikerin darstelle, bin ich sie.

MARION STRUNK IM GESPRÄCH MIT MANON

Geht es dir darum, eine andere zu sein?

Einerseits geht es darum, „die Andere“ in mir selbst zu sein. Andererseits habe ich oft den Wunsch, die Welt durch andere Augen zu betrachten. Sie stellt sich dann ja auch anders dar.

Du hast die Figur Manon erfunden, die Künstlerin. In deinen Fotoserien setzt du sie als Schauspielerin ein, die auf der Bühne des gesellschaftlich Imaginären Bilder von Frauen und Männern inszeniert; dein Titel „Manon als Edgar“ (2006/08) wäre ein Beleg dafür. Ich weiss, du magst das Wort „Schauspielerin“ nicht gerne. Es geht aber doch um eine Zur-Schau-Stellung. Nicht im Sinne einer Schau, jemandem Etwas vormachen, sondern eher um ein Zeigen, um Aufmerksamkeit: Du gibst etwas zu sehen. Und dies zeigt etwas auf, was für dich wahrhaftig ist und im Moment wirklich existiert. Im Foto ist es dann in die Fiktion gesetzt.

So ist es. Allerdings entwarf ich die Figur Manon, lange bevor ich mit dem „Lachsfarbenen Boudoir“ so plötzlich in Erscheinung trat. Ich entwarf sie ganz für mich, nur für mich, ich wollte eine andere sein. Allerdings eine, die ich (auch) bin. „On ne simule bien que ce que l'on est“, sagen die Franzosen. Es war nicht vorauszusehen, dass diese Erscheinung dereinst als „Kunstfigur“ dastehen würde. Diese Sache entwickelte sich organisch und war weder plan- noch vorhersehbar. Das sieht bloss im Rückblick so aus.

Im Kunsttheoriekontext werden deine Fotoserien als Forschung zur „Bildwerdung der Frau“ gelesen. Das gilt besonders für deine grossen Serien von „Ball der Einsamkeiten“ bis zu „Einst war sie Miss Rimini“, also ein Themenraum von mehr als 20 Jahren, worauf du schon hingewiesen hast. Dazu ist sehr viel geschrieben und gesagt worden. Kannst du mit den Einordnungen deiner Arbeit in Kunsttheorien etwas anfangen? Etwa einer früheren Sichtweise der 1970er und 1980er Jahre, dass die „Frauenbilder“ einem spezifischen Kameraauge unterworfen sind, das Anschauen von Frauen also bestimmten Codes unterliegt, denen sie nicht ausweichen können, wollen sie gesehen werden. Oder die spätere Debatte um die Parodie der Frauendarstellungen oder die der Dekonstruktion des Bildes. In Deinem „Retrospektivebuch“ (Katalog zur Ausstellung im Helmhaus Zürich) ist davon ja auch die Rede. Als du die Arbeiten machtest, richtetest du dich sicher nicht an Theorien aus, du willst ja nichts illustrieren. Überzeugen dich diese Lesarten jetzt, wenn wir die Arbeiten im Nachhinein anschauen?

Die Einordnung meiner Arbeiten in Kunsttheorien hat mich nie interessiert. Ich lese diese Artikel kaum. Wenn eine Arbeit abgeschlossen ist, bin ich im Kopf schon anderswo. Zur Frage nach dem Kamera-Auge: Ob wir Frauen wollen oder nicht, wie sehr wir uns auch davon zu befreien versuchen, es bleibt ein Stück Konditionierung ganz tief im Inneren bestehen. Ein Stück weit werden wir uns wohl noch lange oder immer wieder auch mit „männlichen“ Augen betrachten. Es sind Konditionierungen, die bereits in der Kindheit gelegt werden. Durch Überzeichnungen oder Parodien kann man dem etwas auf die Schliche kommen, und das versuche ich immer wieder mal.

52

53

Die Arbeiten gehen ihre Wege. Das heisst aber auch, andere bestimmen, was mit ihnen geschieht. Was nicht nur für den Bereich der Theorie gilt – da kann es ja eine Freude sein, wenn die Arbeit Teil eines Diskurses wird –, sondern auch für die Kritik und für den Kunstmarkt. Wie gehst du damit um?

Ganz ehrlich: Ich kümmere mich nicht drum. Verkaufen tut der Galerist. Schlechte Kritik versuche ich zu analysieren, denn sie kratzt an meinem Ego; gute Kritik freut mich, ist aber schnell vergessen. Allerdings bin ich gespannt, wo meine Arbeiten in Zukunft ihren Platz finden werden, denn der Galerist, der mir jahrelang die Treue gehalten hat, ist im Begriff, seine Galerie zu verkaufen... Meine Bilder werden also gelegentlich eine neue Heimat finden müssen.

Was bedeuten dir Erfolg, Ruhm und Ehre aus der Künstlerperspektive – nicht aus einer Kunstmarktperspektive?

Es gab stets eine stille Gewissheit, dass man auf meine Arbeit zurückkommen wird. Eine Zeitlang fürchtete ich, dass ich das vielleicht nicht erlebe. Heute sieht das anders aus, und das tut gut. Es ändert aber letztlich wenig, mein Kopf ist voller Bilder, und ich arbeite weiter, wie ich das so oder so tun würde. Mit jeder neuen Serie fürchte ich abzustürzen...

War Deine Arbeit auf Erfolg angelegt?

Mit diesem Gedanken im Kopf kannst du nicht arbeiten, das geht nicht, denn damit verlierst du augenblicklich die Authentizität. Aber Aufmerksamkeit wünscht man sich schon.

Und die Betrachterinnen und Betrachter? Du sagst, du möchtest sie berühren. Meinst du damit, deine Intensitäten auf sie zu übertragen, so dass sie deine Inhalte zu den ihren machen können?

... dass sie vielleicht ihre eigenen Inhalte in neuem Licht sehen, warum nicht? Oder dass sie etwas Eigenes in meiner Arbeit wiedererkennen.

Ein grosses Thema ist ja für dich auch die Travestie, das Transformieren.

Dieses Thema war stets auch meins. Weshalb bloss soll ich nur diese eine sein, die ich jetzt gerade darstelle, wo jeder Mensch doch gleichzeitig auch viele andere ist? Im Wechsel der Geschlechter wird deutlich, wie sehr wir auf Bilder fixiert werden.

MARION STRUNK IM GESPRÄCH MIT MANON

Wobei gerade die Travestie – mittels Parodie – zeigt, dass eine Wiederholung der Normen unausweichlich scheint. Aber dein „Edgar“ hat etwas im Blick, was ein erotisches Gefühl zu provozieren scheint, ohne es zu erfüllen. Du irritierst die Erwartungen. Und das setzt ja schon einen Unterschied.

Ach, die Wirklichkeit ist viel simpler, als es den Eindruck macht. Ich habe Lust auf ein Bild und führe das aus. Ich hatte einfach Lust auf den „Edgar“, und so fragte ich mich, welche meiner Eigenschaften ich ihm mitgebe und wo er sich von mir unterscheidet. Vielleicht habe ich ein gutes Gespür für das, was in der Zeit liegt, aber ich suche nicht nach einem tieferen Sinn.

Mit dem „Blickregime“ wird auch immer die Frage nach der Macht aufgeworfen. Sie sichtbar zu machen, gilt als subversives Moment. Macht und Ohnmacht, dieses Thema findet sich in deiner Arbeit immer wieder. Mir scheint, es ist dir noch wichtiger als das Spiel mit den Identitäten.

Die Themen Macht und Ohnmacht haben mich lebenslang begleitet. Vielleicht, weil ich als Kind so ohnmächtig, so ganz ohne Boden war, wer weiss? Und weil ich als Frau habe Stärke entwickeln müssen. Jeder Mensch findet seine ganz eigene Strategie, um sich dem Leben zu stellen, und wählt die Methode, die ihm am erfolgversprechendsten scheint. Für Frauen ist das oft ein Drahtseilakt... Für mich jedenfalls war es das, und ich habe das stets gewusst.

Die Rollenmasken funktionieren nicht reibungslos, es entstehen Risse oder Unterbrechungen. Und zu sehen ist, wie die sogenannte Identität auf unterschiedlichste Arten und Weisen erst in Formen der Verkleidung, Verstellung, Darstellung etc. zum Bild wird.

Es entstehen Risse oder Unterbrechungen, wie es Brüche und Zäsuren gibt im Leben. Und genau diese Brüche interessieren mich viel mehr als das Geglättete. Sie gefallen mir, so wie die angeschlagenen Figuren bei meinen „Ex-Miss-Rimini's“ meine liebsten Figuren sind.

Ist die Unterbrechung, der Bruch mit den Klischees in deinen Bildern, ist das die Strategie?

Verfolge ich eine Strategie? Ich denke, ich bin als Künstlerin viel unschuldiger, als man mir das zuschreibt. Ich arbeite nicht aus einem intellektuellen Impuls heraus, sondern möglicherweise aus einem Mangel. Einem Mangel an etwas, wovon ich nicht mal genau zu wissen brauche, was es ist. Für Befindlichkeiten, die ich oft kaum benennen könnte, versuche ich Formen zu finden und gehe intuitiv vor.

Deine „Frauenbilder“ gehen Identitäten nach, die teils für sie vorgesehen sind, gleichzeitig erfüllen sie diese nicht so ganz. Mir scheint, sie wollen auch bestimmte Bilder von sich ablegen. Schon in „Ball der Einsamkeiten“: Alle Frauen sitzen auf einem Sofa. Der Platz neben ihnen ist leer. Eine beleuchtete Leerstelle. Sie schauen meist in die Kamera. Sie möchten gesehen werden. Ihre Posen behaupten Individualität.

Würden die Frauen im „Ball der Einsamkeiten“ nicht alle auf demselben Sofa sitzen, neben demselben leeren Platz vor der Kamera, könnte möglicherweise eine spannende Doku entstehen, mehr aber nicht. Die Kunst besteht wohl gerade in der winzig kleinen Distanz, die durch die Inszenierung entsteht; diese verändert alles. Genauso bei „Einst war sie Miss Rimini“. Zuerst nimmt man die dargestellten Frauen in ihrer Unterschiedlichkeit wahr, dann aber spürt man den Raum hinter dem weissen Blatt, vor dem sie alle stehen. Das ergibt jene wichtige zweite Ebene, die das vordergründig Dokumentarische wieder in Frage stellt. Dort erst wird es wirklich spannend und mehrschichtig – und im Idealfall zur Kunst. Aber auch dies erkenne ich erst im Rückblick, nachdem die Arbeit schon da ist. Mit den erwähnten

54

55 Inszenierungen will ich aufzeigen, was zu einem meiner Lebensthemen wurde: dass in jedem Menschen nicht nur ein einziges Lebensmodell angelegt ist, sondern dass auf ein und derselben physischen Basis unzählige Möglichkeiten bestünden...

Die immergleiche Einstellung von Kamera und Lichtregie vermittelt den Eindruck von Intimität und zugleich von Abstraktion. Die Figuren sind bei sich, in Innenräumen, nur die Kleidung verweist auf Gesellschaftliches, legt die Spur. Sie sind auf einen Blick ausgerichtet – schon allein durch die frontale Inszenierung – und suchen im Blick Kontakt. Sie möchten in ihrer eigenen Geschichte erkannt werden. Das ist eigentlich ein paradoxes, sehr ambivalentes Begehren: Der Blickrahmen versetzt sie in ein Raster oder Muster, sie werden Bild; ihr Blick jedoch verlangt, sie nicht nach einem Muster anzusehen: Sie wollen als sehr eigenwillige Persönlichkeiten wahrgenommen werden.

Kann sein.

Diese Serie ist in Schwarz-Weiss. Würden Farben zu konkret?

Bis 1990 arbeitete ich fast ausschliesslich in Schwarz-Weiss. Das gab den Bildern eine Melancholie, die gut zu mir passt.

In der Serie „Rimini“ ist die Farbe da!

Ja, seit ich mit Farbe arbeite, kommt eine weitere, neue Dimension dazu. Heute müssen sowohl Inhalt, Form und Farbe ein stimmiges Ganzes ergeben.

In „Rimini“ hast du die Kontraste der Befindlichkeiten noch stärker herausgearbeitet – zumal es jetzt 50 Figuren sind: die Schwächen, die Hässlichkeiten, den Schmerz, die Lust, die Zufriedenheit, die Hässlichkeiten als Schönheit usw. Die neuen Fotografien gehen noch weiter.

Ja. Ich bin ja auch älter geworden, habe mehr gelebt.

Geschieht der Moment des Auslösens, passiert der Klick der Kamera kontrolliert?

Zwischen mir und der Kamera steht ein mobiler Spiegel, in dem ich alles kontrolliere. Ich sehe und spüre den Moment, wo Pose, Ausdruck und inneres Empfinden gleichzeitig stimmen. Genau dann muss abgedrückt werden.

MARION STRUNK IM GESPRÄCH MIT MANON

Wer steht eigentlich hinter der Kamera? Oder arbeitest du mit Selbstausröser?

Die „Borderline“-Fotos entstanden mit Selbstausröser. Bei der aktuellen Arbeit steht die Kamera auf einem Stativ, und ich kann das Bild auf dem Computer kontrollieren. Wenn ich selbst auf dem Foto bin, betätigt mein Partner den Auslöser. Ich schaue mir das Resultat gleich an und weiss dann sofort, was allenfalls zu verändern ist.

Wann ist eine Fotografie fertig?

Das weiss ich einfach, ich spüre das, ich sehe das.

Was bedeutet dir Schönheit?

Ha, ich bin natürlich Ästhetin. Es ist nicht immer einfach, darüber hinwegzuarbeiten, aber sehr oft notwendig.

Woher bekommst du eigentlich die vielen Sachen für deine Inszenierungen?

Die Objekte sind oft meine eigenen, ich bin ja Fetisch-Sammlerin. Kleider werden mir gelegentlich von Freundinnen ausgeliehen, vieles muss ich zusammensuchen oder auf-treiben wie beispielsweise einen ausgestopften Schwan oder Wolf. Ausserdem habe ich einen grossen Fundus.

Das Stichwort Fetisch! Interessant ist, dass die Dinge ein Eigenleben entwickeln. Es scheint so, als würden sich Menschen in den Dingen nicht wieder erkennen; sie können also mit den Dingen von sich absehen und zugleich mit ihnen Geschichten von sich erzählen: Alle Dinge sind verzauberte Menschen. Stimmt das?

Ein wunderbarer Satz: Dinge sind verzauberte Menschen! Hübscher kann man das nicht sagen. Ich glaube, manchmal sind sie auch verzauberte Tiere ...

Du hast mir einmal gesagt: „Ich bin eine extrem schamhafte Exhibitionistin“. Was bedeutet Dir Scham?

Im Privatleben bin ich eine schamhafte, eher scheue Person. In der Arbeit gelten andere Gesetze. Will ich eine bestimmte Szene, sei's eine Installation oder ein Bild, setze ich alle Hebel in Bewegung, um das zu realisieren. Da akzeptiere ich keine Hindernisse. Will ich etwas ausdrücken, wozu beispielsweise Nacktheit vonnöten ist, dann kann ich das. Trotzdem: Ich bin eine extrem schamhafte Exhibitionistin.

Scham, wenn wir vom Kontext der Schuldthematik absehen, unterbricht eine Norm – worin ja auch eine Kraft liegt, eine Aufmerksamkeit für Abweichendes, Eigenwilliges.

Scham in Zusammenhang mit Schuld ist mir fremd. Norm interessiert mich nicht.

Die unendliche Fülle der vielen Variationen deiner Bilder wird besonders durch die Ähnlichkeit des Gesichts bewusst. Das Gesicht können wir immer wiedererkennen. Die Maskerade zeigt sich als Bild, als Oberfläche. Gleichzeitig gewährt sie ein magisches Am-Leben-Erhalten in einem Inneren, das nur ausserhalb des Bildes existiert wie ein Geheimnis. Bleibt das Verlangen, wirklich gesehen, erkannt zu werden ein Wunsch, eine Hoffnung oder etwas Unmögliches?

Das Verlangen, gesehen und innerlich erkannt zu werden, ist wohl jedem Menschen eigen. Jeder wählt den für ihn gangbarsten Weg, dahin zu kommen ... Vielleicht bleibt es oft beim Wunsch, bei der Hoffnung ... Ich weiss es nicht. Punktuell wird dieses schwer zu erreichende Ziel wohl manchmal erreicht, wenngleich vielleicht nur für einen kurzen Augenblick?

56

57

Die Bildarbeit mit diesen vielen Identitäten, hat sie dich persönlich verändert?

Oh ja, sie hat mich verändert, sie hat mich beruhigt, und sie hat mich ausgesöhnt mit meiner Kindheit.

Was kann die Kunst?

Ob sie im grossen Ganzen etwas ausrichten kann, wage ich zu bezweifeln. Aber sie kann Folgendes: Beruhigen. Aufreizen. Deprimieren. Euphorisieren. Anspornen. Ablenken. Erfreuen. Ärgern. Verblüffen. Erheitern. Versöhnen. Ich persönlich wüsste nicht, wie ich meine kommenden Jahre gestalten sollte ohne künstlerische Arbeit. Vielleicht würde ich auf dem Land ein Tierheim eröffnen?

Du arbeitest mit verschiedenen Medien, neben den Fotoperformances vor allem auch mit Installationen. Die Serie „Einst war sie Miss Rimini“ hast du sozusagen in eine (Dia-) Installation verschoben, die „Riminis“ lernen das Laufen im Loop, begleitet vom Sound. Warum hast du dich dazu entschieden?

Sie laufen mit Powerpoint oder als Video auf DVD. Es war ein Versuch, und er hat mich überzeugt. Die Musik ist von Paolo Conte und passt einfach wunderbar, gibt noch eine Dimension dazu. Ich hatte das schon mal mit einer anderen Arbeit versucht, mit „Wege zum Ruhm“, auch das hatte gut funktioniert.

Und „Das lachsfarbene Boudoir“, das du erstmals 1974 in der Galerie Li Tobler in Zürich ausstelltest – ich glaube, es war überhaupt Deine erste Ausstellung? Du hast es noch einmal in der Ausstellung „It's time for Action“, 2006 in Zürich, gezeigt. Wie kam es zu dieser Wiederholung?

Es war meine erste Einzelausstellung. Natürlich rechnete ich nie damit, dass man das eines Tages würde wiedersehen wollen. Aber von einem gewissen Zeitpunkt an kam von verschiedenen offiziellen Seiten immer wieder das Gespräch darauf, bis das Migrosmuseum es schliesslich umsetzte und wir „Das lachsfarbene Boudoir“ rekonstruierten. Genau genommen zögerte ich lange, bis ich fand, es sei besser, ich mache das noch selbst, als es später mal anderen zu überlassen. Es wird übrigens in dieses Jahr in einem Container nach Amerika verschifft und in New York gezeigt.

Könntest du ausführen, worin der Unterschied zwischen der Installation von 1974 und der von 2006 bestand?

Das Gehäuse wurde exakt nachgebaut, die Pläne sind noch vorhanden. Vom Inhalt war noch einiges da, anderes musste zusammengesucht und möglichst nah am Original rekonstruiert werden. Zum Glück gibt es sehr viele Fotos, praktisch jedes Detail war damals vom Modofotografen Jost Wildbolz aufgenommen worden, und so hatte ich eine perfekte Basis. Die Arbeit im Migrosmuseum war also eine Rekonstruktion. Als ich dieses Environment zum ersten Mal zeigte, war es eine kleine Sensation. So etwas hatte es noch nie gegeben. Beim zweiten Mal freute ich mich, dass es Menschen gab, die genauso atemlos davor standen.

MARION STRUNK IM GESPRÄCH MIT MANON

Es ist der rauschhafteste Betraum sexueller Metaphern, den ich je in einem Museum gesehen habe. Du evozierst mit dieser Fülle von Requisiten eine magische, verführerische Bildwelt und beanspruchst sie im nomadischen Zelt als dein Territorium. Überhaupt: Du sprichst viel von Sexualität in deinen Arbeiten.

Ich spreche von Erotik. Die Erotik war mein Thema. Im Laufe der Zeit ist manches andere dazugekommen.

Findest du, dass Blicke im menschlichen Kontakt wichtiger sind als Worte?

Beides scheint mir gleichermassen wichtig.

Ist Fantasie das, was man der Wirklichkeit nicht zutraut?

Die Realität übertrifft manchmal die wildesten Fantasien.

Was bedeutet dir der Körper?

„Glück“ ist für mich eine stark körperliche Empfindung: sich in seinem Körper, seiner Haut gut fühlen. Augen, Ohren, alle Sinne sind Körper. Innen und aussen werden über den Körper eins.

Wie möchtest du deine Arbeit gerne behandelt wissen?

Mit Respekt.

Gibt es Einflüsse, prägende Personen, andere Arbeiten, die dich herausgefordert haben?

Ich denke an die Installation „Das Damenzimmer“, die mehrmals gezeigt wurde.

Nein. Die Frauen, denen ich im „Damenzimmer“ meine Reverenz erweise, haben mich allesamt tief berührt, sei's mit ihrer Lebensgeschichte, sei's mit ihrer Leistung, sei's mit ihrem Mut. Aber es sind Sängerinnen, Modeschöpferinnen, Schriftstellerinnen usw., und sie hatten keinen direkten Einfluss auf mein Werk. Übrigens schaue ich während der Arbeit weder nach rechts noch nach links und habe keine Ahnung, was andere Künstler gleichzeitig schaffen. Ich bin viel zu verstrickt in mein eigenes Tun.

Die Arbeit bietet ja oft das Beste, was Menschen aus ihrem Leben machen können; der Einsatz für die Arbeit ist meist um vieles grösser als für die persönlichen Dinge, für die das Vertrauen oft fehlt und die mit weniger Wert versehen werden. Was würden Menschen machen, wenn sie sich auf sich selbst verlassen könnten und die Möglichkeit hätten, frei zu bestimmen?

In meinem Leben bilden Arbeit und Privates ein Geflecht, das ich nicht auseinanderdividieren könnte, so dass mir persönlich diese Frage sehr fremd ist.

Gegenwärtig bist du in vielen Ausstellungen vertreten, die vor allem Arbeiten von Künstlerinnen zeigen. Das war schon mit „It's time for Action“ so, mit „Ladies only“ in St. Gallen, und jetzt ganz aktuell mit „Re.act.feminismen“ in Berlin. Was heisst es

58

59 für dich, deine Arbeiten in diesen Kontext zu stellen?

Mir ist das egal. Wer sie zeigen will, soll sie zeigen. Ich weiss allerdings nicht, ob es den Künstlerinnen dient, separat ausgestellt zu werden.

Noch eine letzte Frage: Was hältst du von einem „neuem“ Feminismus, von der „Dritten Welle“? Möchtest du dich dazu äussern?

Neuer oder alter Feminismus – was kümmert's mich? Tatsache ist, dass wir noch einen langen Weg vor uns haben. Natürlich bin ich ein Kind unserer Zeit, eine Frau mit einem bestimmten Erfahrungshintergrund, und unvermeidlich fliesst das in meine Arbeit ein. Aber letztlich versuche ich nichts anderes, als meine inneren Bilder nach aussen zu tragen. Zur Zeit beschäftigt mich die Vergänglichkeit, und das betrifft alle Menschen gleichermassen. Also observiere ich das „Hotel Dolores“ ...

Findest du auch: Wir haben mit diesem Gespräch ein Bild hingestellt?

Ich hoffe es.

MARION STRUNK IM GESPRÄCH MIT MANON

MANON

**Besuch der Kunstgewerbeschule
und der Schauspielakademie Zürich.
Wohnhaft in Zürich und Glarus.**

Jüngste drei Publikationen:

- „Manon 74–77“, Neuauflage des allerersten Buches von 1977, Neuer Kunst- und Medienverlag Zürich.
- „Einst war sie Miss Rimini“, Scheidegger & Spiess Verlag, Zürich.
- „Manon – eine Person“. Monografie, Scheidegger & Spiess Verlag, Zürich.

Jüngste zwei Ausstellungen:

- Helmhaus Zürich, Einzelausstellung.
- Swiss Institute New York, Einzelausstellung.

www.manon.ch

60

61

MARION STRUNK

**Bild.Künstlerin/Kulturwissenschaftlerin
Studium der Bildenden Kunst, Kunstgeschichte
und Psychoanalyse in Berlin und Zürich.
Dr. phil., Professorin an der Zürcher
Hochschule der Künste (ZHdK), Atelier in Zürich.
Ausstellungen, Publikationen und Editionen:
www.marionstrunk.ch**











73 Il compositore Mario Pagliarani è l'ideatore e il regista di «La Via Lattea», un pellegrinaggio artistico che si svolge tra i boschi e i paesi del Mendrisiotto. Ogni edizione di «La Via Lattea» costituisce una specie di macrocomposizione, fatta di musica, film, letteratura, danza, installazioni e interventi di natura scientifica. In questa macrocomposizione sinserisce ogni volta, come in un gioco di scatole cinesi, una composizione dello stesso Pagliarani, la cui musica si prolunga e sconfinava da sempre nelle altre arti e in particolar modo nelle arti visive.

MATTEO TERZAGHI E MARIO PAGLIARANI, UNO SCAMBIO DI MAIL

CONVERSAZIONE SULLA VIA LATTEA

Caro Mario, Aby Warburg parlava delle sue ricerche come di una scienza senza nome. Mi chiedo se nel tuo caso non si possa parlare di un'arte senza nome. Poi mi dico che forse il nome giusto per tutti i tuoi lavori compresa La Via Lattea è semplicemente «musica», nel senso etimologico della parola, anche se il fatto di iniziare la nostra conversazione con un'invocazione alle Muse potrà apparire a qualcuno come un anacronismo ridicolo.

Non lo trovo per niente un anacronismo ridicolo. Ogni atto creativo è un salto nel vuoto. Una navigazione in mare aperto. E poi le Muse ci riportano a Omero, all'*Odissea*. E che cos'è La Via Lattea se non una piccola odissea nello spazio e nel tempo?

Sì, dai, invociamo le Muse perché ci aiutino a trovare un approdo in questa nostra conversazione sulla e nella Via Lattea.

Oggi nevicava. Un tuo spettacolo del 1996 si intitola *Il suono bianco della neve*. La neve modifica il paesaggio, rallenta il traffico, produce un effetto di sospensione. Neve, bianco, silenzio. C'è una poesia di Valerio Magrelli che inizia così: «Preferisco venire dal silenzio/ per parlare. Preparare la parola/ con cura, perché arrivi alla sua sponda/ scivolando sommersa come una barca,/ mentre la scia del pensiero/ ne disegna la curva». Cito Magrelli perché quest'anno c'era anche lui alla Via Lattea, e sentirlo leggere tra i gessi bianchi e silenziosi – ma non per questo privi di energia – di Vincenzo Vela, a Ligornetto, è stata una vera esperienza.

Il titolo esatto è *Il suono bianco dell'inverno*. Un titolo che suona un po' come una definizione personale della neve. A proposito: ti ricordi come Leo Tuor definisce la neve in *Giacumbert Nau*? La muta.

Dal bianco della neve al bianco della Via Lattea. Hai ragione: il bianco occupa un posto importante nel mio lavoro. Il bianco come traduzione visiva del silenzio. Un bianco-silenzio fertile, gravido. Come quello di Valerio Magrelli o di Leo Tuor, o come quello di Lucio Fontana.

Ieri al Museo di Mendrisio ho visto una bella mostra dedicata a Fontana. C'era una grande tela nera, bucherellata e illuminata da dietro. Una meravigliosa Via Lattea!

Ogni Via Lattea – e mi riferisco alle tue, non a quelle di Lucio Fontana – comincia, per lo spettatore, con la lettura della locandina, che è nel contempo una mappa e una partitura.

Proprio così! Le mappe-locandine sono le partiture di questa «macrocomposizione ambientale» suddivisa in movimenti (dove si gioca sul doppio significato del termine «movimento»: musicale e podistico).

Ho sempre avuto un rapporto irrazionale con l'oggetto partitura. Per me è qualcosa di magico. Dopo anni di lavoro, in fondo, sono fermo allo stupore iniziale: che un libro possa contenere una sinfonia di Mahler, per me è pura magia. Hai presente Topolino apprendista stregone in *Fantasia* di Walt Disney? Io mi sento così, ed è per scoprire il mistero di questa magia che faccio il compositore.

74

75 C'è anche un altro aspetto, il rovescio della medaglia. Forse per deformazione professionale, tendo a percepire il mondo come una partitura. Passa un treno, un gruppo di bambini gioca in lontananza, scatta il verde di un semaforo, una nuvola si trasforma nel cielo... Le cose avvengono intorno a noi secondo un contrappunto segreto. Quello che io chiamo Teatro del Tempo.

Per cui: dentro la partitura c'è un mondo e al tempo stesso il mondo è una partitura. Questa duplicità si rispecchia nella mappa-locandina, frutto della collaborazione con il grafico Marco Zürcher. Mi piace guardare le mappe-locandine pensando a come quei simboli si sono concretizzati nella realtà. Dalla bidimensionalità della carta, della partitura alla polidimensionalità del mondo.

Dalla mappa al mondo e quindi al paesaggio, menzionato esplicitamente nei titoli delle tue composizioni già prima della Via Lattea. Con La Via Lattea però il paesaggio, attraversato a piedi dagli spettatori, entra letteralmente nella musica e diventa un teatro, o meglio una scenografia a cielo aperto. Nel programma dell'ultima Via Lattea c'è una nota che mi piace molto anche per come è scritta: «Qui, all'interno del bosco, su un pianoforte posato tra gli alberi come un grande uccello nero, si potrà ascoltare una delle ultime composizioni di Messiaen: le *Petites esquisses d'oiseaux*, accanto a un'altra opera monumentale del compositore francese, il *Catalogue d'oiseaux*, diffuso nel bosco da altoparlanti. Una sorta di installazione ornitologica da ascoltare camminando».

È il teatro naturale. Credo che questa fusione tra arte e paesaggio nasca da una mia confusione tra fantasia e realtà: quando ascolto una composizione ho l'impressione di fare una passeggiata, quando faccio una passeggiata ho l'impressione di stare dentro una composizione. La Via Lattea è figlia di questa confusione percettiva.

In questi giorni ho fatto una scoperta entusiasmante e per certi versi inquietante. Sai come chiamano gli arabi La Via Lattea? La Via di Paglia.

Perché inquietante? Ti fa pensare alla locuzione italiana «fuoco di paglia», a qualcosa di intenso ma fugace? Beh, ciò potrà forse valere per la Via Lattea di cui parlano gli astronomi e sulla quale siamo tutti imbarcati, ma tu con la tua, di Via Lattea, dopo cinque edizioni e la sesta in preparazione, direi proprio che puoi stare tranquillo.

Un altro concetto tutt'altro che fugace nella tua opera, oltre a quello di paesaggio, è quello di cammino, di passeggiata, che ritroviamo già a metà degli anni Novanta in titoli come *Bergweg. Una passeggiata attraverso la serie del Violinkonzert di Alban Berg e Inverno (... der Weg gehüllt in Schnee)*. Con La Via Lattea però il cammino viene intrapreso anche fisicamente, il pubblico è invitato a spostarsi a piedi da una stazione all'altra, a seguire un tracciato nel bosco, attraverso i paesi e i vigneti del Mendrisiotto, senza escludere variazioni di registro che si chiamano treno, funivia o battello.

In realtà io pensavo alla paglia di Pagliarani, al destino racchiuso nei nomi... Comunque è vero, le mie composizioni di questi ultimi anni sono passeggiate all'interno di composizioni

di altri compositori. Rappresentano il mio modo di esplorare, cioè di ascoltare la musica del passato.

Per esempio, il pezzo presentato quest'anno alla Via Lattea 5 – *Debussy (Le jet d'eau)* – è una sorta di mappa ingrandita di una *mélodie* di Debussy. O meglio: una mappa del mio ascolto di una *mélodie* di Debussy. Una musica quindi che intende rappresentare l'ascolto di un'altra musica. E ascoltandola, davvero mi dà una percezione geografica della musica. Come se il profilo melodico e armonico di Debussy fosse diventato il profilo di una collina o di un sentiero.

Hai presente quelle fotografie di Luigi Ghirri scattate alle carte geografiche? Dalla passeggiata metaforica alla passeggiata reale il passo, è il caso di dirlo, è breve. Siamo sempre all'interno di quella confusione tra fantasia e realtà di cui parlavo prima.

La Via Lattea è una composizione di suoni, parole, sentieri, boschi, prati, ponti, fiumi, architetture, cieli, treni ...

La formula della Via Lattea suggerisce anche l'idea di un rito collettivo per riappropriarsi di spazi mentali che forse non sono altro che i presupposti stessi dell'ascolto, di un ascolto condiviso.

La mattina quando prendo il treno incontro tanti giovani che ascoltano musica con le cuffiette nelle orecchie. Trovo bella questa passione per l'ascolto. Però nello stesso tempo mi preoccupa: di che ascolto si tratta? Li vedo così rinchiusi in se stessi, ingabbiati in ritmi ossessivi e meccanici. Impermeabili alla vita. L'autismo del walkman, come lo definisce Daniel Pennac.

I Pellegrini della Via Lattea, tra cui non mancano i giovani, compiono un'esperienza opposta. Un'esperienza a volte anche faticosa, attraverso gli stimoli sonori più diversi, che porta ad aprire l'orizzonte d'ascolto. I suoni della musica si mescolano ai suoni dell'ambiente e ai suoni del corpo. E qui gioca un ruolo fondamentale l'andare a piedi. Camminare aiuta ad ascoltare meglio. Crea un equilibrio fra mente e corpo. Rende più ricettivi. Non solo: camminando si stabilisce uno scambio continuo fra sguardo e ascolto. Ascoltare *Mikrophonie* di Stockhausen dopo aver risalito il Parco delle Gole della Breggia, attraverso forre, strapiombi e stratificazioni rocciose, crea corrispondenze molto forti tra stimoli visivi e stimoli uditivi.

Mi colpisce la qualità di ascolto che si crea nelle Stazioni della Via Lattea. Un ascolto attivo, intenso, vivo. Il contrario dell'autismo del walkman (caspita! solo adesso mi accorgo che walkman in fondo vuol dire Pellegrino ...).

Se l'indice d'ascolto – una delle sciagure della nostra epoca – venisse calcolato non in base alla quantità ma alla qualità, La Via Lattea avrebbe un indice di ascolto altissimo!

So che sull'ascolto hai raccolto numerose citazioni per farne le tessere di un ampio mosaico intitolato Arte dell'Ascolto.

A volte faccio fatica a sopportare il peso della parola «compositore». Non è facile sentirsi colleghi di Mozart o di Brahms ... Per cui mi sono inventato una definizione su misura:

76

poeta dell'ascolto. Poi, strada facendo, mi sono anche inventato un'amica: AdA, che è l'acronimo di Arte dell'Ascolto.

AdA è un work in progress, la mia collezione personale di citazioni sul tema dell'ascolto tratte dalle fonti più disparate (romanzi, poesie, saggi musicologici, scientifici, biografie, giornali, vignette) a cui accosto musiche e rumori. Questi montaggi di parole e suoni si traducono in esperienze di vario genere. Ho portato AdA nelle scuole, nei teatri, alla radio. E prima di AdA c'è stata un'altra esperienza che in fondo è alle origini della Via Lattea. Si chiama L'Orecchio Curioso ed è una collezione di musiche che hanno catturato il mio ascolto, per i motivi più diversi. Un florilegio di creatività musicale. Molte musiche dell'Orecchio Curioso sono finite nella Via Lattea. In fondo La Via Lattea è un Orecchio Curioso spazializzato.

Beh allora, se ti può servire, ti segnalo un passaggio in cui Robert Walser, per descrivere l'intensità dell'ascolto di certi spettatori a teatro, dice: «Si ascoltava non solo con fredde orecchie, no, anche con la bocca. La bocca è qualcosa di caldo a confronto delle orecchie».

Grazie, lo regalo subito a AdA. Del resto AdA ha già collezionato varie citazioni di Robert Walser, scrittore dall'orecchio fino. E poi Robert Walser ha partecipato anche alla Via Lattea. Il Terzo Movimento della Via Lattea 3 è stato scandito dalla lettura de *La passeggiata. Una passeggiata* nella passeggiata.

Se dall'arte dei suoni si passa all'arte dell'ascolto, a me viene subito in mente John Cage. E subito dopo, sai cosa mi viene in mente? Che di John Cage nel corso di una Via Lattea hai presentato l'Imaginary Landscape n. 4 per dodici radio. Ancora una volta la parola «paesaggio».

Anche Cage percepiva il mondo come una partitura. Una volta ha detto: «Ora non ho più bisogno di un pianoforte: ho la 6th Avenue, con tutti i suoi suoni».

La Via Lattea deve sicuramente molto alle intuizioni di John Cage. Per esempio il concetto di paesaggio sonoro, che è sia un modo di pensare la musica che un'attitudine di ascolto. Mettersi in ascolto dei suoni che ci circondano. Riscoprirli nella loro infinita varietà. Per me questo tipo d'ascolto è fonte continua di ispirazione. Cage ha abbattuto definitivamente le barriere fra suono e rumore. Con lui il paesaggio sonoro entra nella musica, diventa musica. In un certo senso La Via Lattea compie il cammino inverso: porta la musica, e l'arte più in generale, nel paesaggio.

MATTEO TERZAGHI E MARIO PAGLIARANI, UNO SCAMBIO DI MAIL

L'altro giorno parlavi di pellegrini. Sulle locandine La Via Lattea è presentata come un pellegrinaggio. A parte il riferimento al film di Buñuel proiettato durante la prima edizione – mi ricordo le immagini scosse dal vento, era molto tardi, faceva freddo, il pubblico si stringeva sotto le coperte –, a parte il film di Buñuel in cui si raccontano le avventure e le visioni di due pellegrini sulla via di Santiago de Compostela, mi chiedo se queste parole non rischiano di essere fraintese. La tua musica non è certo dettata

77

da convinzioni religiose, ma non me la sentirei neppure di definirla del tutto profana, dato che vi si avverte comunque l'aspirazione a spingersi oltre la nostra percezione ordinaria del tempo e dello spazio. Einstein riteneva che porre gli esseri umani di fronte alla trama dell'Universo, alla sua impronta sublime, alla sua unità, è uno dei compiti dell'arte e della scienza, che nelle loro espressioni più alte e disinteressate attingerebbero a quella che lui chiamava «religiosità cosmica». Simone Weil diceva che l'attenzione, quando raggiunge una certa intensità, diventa preghiera. Forse non c'è bisogno di molto altro per affacciarsi su una dimensione religiosa, e parlare quindi di pellegrinaggio anche in questo senso. Basta lo stupore che si prova a volte di fronte all'esistenza – per esempio di fronte all'esistenza della Via Lattea, che, stando a quanto ci dicono gli scienziati, è solo una tra un numero incalcolabile di galassie.

26 dicembre, Santo Stefano.

La neve è tornata ad accompagnare la nostra conversazione. E il sole. Tutt'intorno un silenzio luccicante. Prima o poi mi piacerebbe fare una Via Lattea invernale, una *Winterreise*. Per Natale Sandra mi ha regalato un bel libro: *Storia del camminare* di Rebecca Solnit. Senti un po' la frase che mi aspettava a pagina 5: «Camminare è idealmente uno stato in cui la mente, il corpo e il mondo sono allineati come se fossero tre personaggi che finiscono per dialogare tra loro, tre note che improvvisamente formano un accordo».

In fondo è quello che cercavo di dirti qualche risposta fa, sul tema delle condizioni d'ascolto. Adesso provo a rispondere alla tua domanda cosmica.

Ciao. Mario

Nella religiosità cosmica di Einstein mi ci ritrovo in pieno. Quando dico che il mondo è una partitura, intendo proprio questo. Resta l'enigma dell'identità dell'autore...

Mi piacciono molto anche le parole di Simone Weil. Eh sì, anche l'ascolto può diventare preghiera. Forse la forma più alta di preghiera, più assoluta. Perché ascoltare, nel senso più pieno, vuol dire lasciare entrare in noi l'Universo, sentirci parte di questa grande orchestra volante. Farsi cassa di risonanza.

Il poeta Giuliano Scabia – creatore del Teatro Vagante a cui La Via Lattea deve molto – ha detto in un'intervista: «Credo che il segreto della felicità su questa Terra stia nell'essere intonati, nella capacità di fare parte dell'armonia universale».

Anche camminare è una preghiera.

Tornando a Einstein trovo che molta arte contemporanea abdica al compito «cosmico». Anzi lo snobba del tutto, con cinismo e arroganza (e anche molta ignoranza). Ritrovare un contatto con il cosmo è condizione essenziale per ritrovare il senso profondo dell'arte. E sono convinto che la via del cosmo, il cordone ombelicale, passi attraverso il nostro corpo. Molta arte di oggi privilegia la mente, è tutta bloccata dalla lingua in su. Manca di sensualità.

Un controesempio potrebbe essere *Der Lauf der Dinge* di Fischli e Weiss, che tu stesso hai voluto inserire nel percorso della Via Lattea 3. In modo giocoso e sensuale – anche

78

79

se si tratta di una sensualità un po' meccanica –, con ironia e senso del comico, quel film sembra indagare l'origine dell'Universo. Secondo me Einstein lo avrebbe apprezzato. Però è vero che oggi molti artisti rischiano di appiattirsi sulla cronaca giornalistica, la teoria sociologica di turno o gli ultimissimi ritrovati della tecnologia, perché sono troppo preoccupati di essere assolutamente contemporanei, e si dimenticano che il presente è costituito in gran parte di memoria, quindi di fantasmi con cui dobbiamo dialogare anche quando temiamo di non esserne all'altezza. Ma per dialogare ci vuole un linguaggio capace di abbracciare non dico i tempi geologici delle Gole della Breggia, ma almeno qualche secolo...

E tuttavia le cose non smettono di sorprenderci. Prendi il caso di Hugo Ball, il principale ispiratore del dadaismo insieme a Tristan Tzara. Il dadaismo è forse la più radicale negazione della fiducia nel linguaggio, eppure il 12 giugno 1916 Ball annota nel suo diario che il dadaista crede nell'unità dell'essere, e che proprio per questo «patisce le dissonanze fino all'autodistruzione». Una decina di giorni dopo Ball è sulla scena del Cabaret Voltaire in costume cubista e inizia a leggere le sue celebri composizioni fonetiche senza senso, quando accade qualcosa di decisivo: la parodia si trasforma in preghiera, in epifania, e Ball riscopre la propria religiosità. I destini di Ball e Tzara, legati dalla breve stagione del dadaismo zurighese, mi hanno sempre dato da pensare: il primo si ritira nel Canton Ticino per seguire la sua vena mistica e vivrà i pochi anni che gli rimarranno al limite dell'indigenza, Tzara invece si trasferisce a Parigi per godersi la fama e cavalcare il successo del dadaismo, potremmo dire che diventa il Signor Dada.

Queste due anime sopravvivono nell'arte contemporanea. Quella di Tzara si fa notare di più, è più frivola e irruente, pecca spesso di cinismo, ma anche quella di Ball agisce da qualche parte, ne sono certo.

Il tuo riferimento al dadaismo mi fa venire in mente una frase di Fausto Melotti, artista a cui mi sento molto vicino: «Lo choc può essere una partenza, ma l'arte è un viaggio. Se io leggo un fumetto con un telescopio, se porto il lavandino in salotto, se mi taglio la testa e la poso sulla sedia, provo uno choc, ma tutto si ferma lì, quando il discorso dovrebbe avere inizio».

In poche parole ecco una diagnosi lucida della malattia che affligge molta arte contemporanea.

I destini di Ball e Tzara sono paradigmatici. Da una parte la ricerca (interiore), dall'altra l'affermazione (esteriore). Oltre alla sensualità, quello che manca a molta arte contemporanea è la spiritualità. E qui ritorno al tema del pellegrinaggio. In fondo il pellegrinaggio è un'esperienza che combina spiritualità e sensualità. Anima e corpo. Per me non c'è spiritualità senza sensualità. *L'Estasi di Santa Teresa* di Bernini!

Prima di iniziare questa nostra conversazione ci eravamo detti di non usare troppe citazioni. Però a volte le citazioni servono a sentirsi meno soli. Su un cammino così irto di trappole, insidie, facili tentazioni – come quello dell'arte contemporanea – è bello incontrare un compagno di strada che con accento russo ti dice: «La cosiddetta arte moderna il più

MATTEO TERZAGHI E MARIO PAGLIARANI, UNO SCAMBIO DI MAIL

sovente non è altro che ostentazione di se stessi (...). Una dimostrazione del proprio metodo, accompagnata da una sorta di sfrenato esibizionismo, costituisce l'occupazione fondamentale della maggioranza degli artisti del nostro tempo. Il problema dell'avanguardia è anch'esso sorto nel XX secolo, allorquando l'arte andò gradualmente perdendo la propria spiritualità. Peggio di tutto vanno le cose, in questo senso, nelle arti figurative contemporanee, pressoché del tutto prive di spiritualità. Si è usi pensare che una simile situazione di cose rispecchi la condizione di una società priva di spirito (...) Ma non deve essere questo il livello dell'arte, che è chiamata invece a superare la mancanza di spiritualità, ad effettuare questa constatazione, a livello spirituale, come fece, ad esempio, Dostoevskij (...).

È una citazione un po' lunga ma di grande valore, soprattutto se sai il nome dell'autore. Lo indovini?

Rileggo l'ultima mia mail e mi vien voglia di aggiungere una nota positiva.

A proposito di sensualità e spiritualità: nell'elenco dei vincitori del Premio Oppenheim trovo i nomi di Markus Raetz e Peter Zumthor. Ecco due creatori che in ambiti diversi sono riusciti a coniugare sensualità e spiritualità! Sensualità del vedere (Raetz) e sensualità dell'abitare (Zumthor).

Ripensando alle citazioni...

Le citazioni sono uno degli ingredienti della Via Lattea. Spesso lungo il cammino i Pellegrini incontrano frammenti di testo. Come messaggi lasciati da un ipotetico Pellegrino che li ha preceduti. Nella Via Lattea 1 il denominatore comune era il tema del camminare, nella Via Lattea 2 quello del sentimento cosmico. Il Terzo Movimento della Via Lattea 5 era costellato di lettere di Claude Debussy. Procedendo lungo il sentiero si procedeva parallelamente lungo la sua vita. Sono sempre stato molto attratto dal rapporto fra testo e contesto. Penso a certi quadri di Klee o a certi disegni di Steinberg. Alle mille calligrafie che ricoprono i muri delle città o alle frasi d'amore intagliate sugli alberi. Sono due mondi che s'incontrano: linguaggio e paesaggio. Mi piace l'idea che un sentiero possa diventare una specie di libro disseminato *en plein air*. È un'idea che vorrei approfondire in futuro.

Rispetto a quello che dicevi sull'ossessione di essere contemporanei, aggiungo un episodio personale. Ieri con Sandra e i bambini siamo andati a vedere la mostra di Morandi a Villa Panza, a Varese. Oltre ai quadri silenziosi di Morandi – resi ancora più silenziosi dalla neve – abbiamo visitato la collezione di arte minimalista americana nei saloni settecenteschi della villa. Un'arte che sembra voler ripartire da zero – tabula rasa, *ground zero* – convive con arredi sontuosi e carichi di storia. Una convivenza non facile, forse anche scomoda – chissà cosa pensano i lampadari di cristallo dell'arte minimalista americana? – ma che ti fa riflettere. Anche sui sentieri della Via Lattea ci si muove nel tempo, esattamente come i due barboni protagonisti del film di Buñuel. Puoi incontrare Bach e Steve Reich, Monteverdi e Cage, Hildegard von Bingen e Fischli und Weiss...

80

Io sono molto attratto da questo dialogo fra presente e passato. Credo che un linguaggio possa essere veramente contemporaneo solo se si mette in relazione con il passato e con il futuro. È una questione di equilibrio. Bisogna sapere stare in bilico tra passato e futuro. Bisogna essere funamboli del tempo. Come gli alberi. Più affondano le radici e più si spingono in alto. Se l'arte del passato è ancora in grado di parlarci vuol dire che contiene un'energia inesauribile. Vuol dire che porta dentro di sé una parte di futuro. A volte ho l'impressione che certe opere del passato siano più moderne di quelle del nostro tempo. Molta arte contemporanea in realtà è soltanto arte «istantanea». Manca di questa spinta verso il futuro. Manca di utopia. Come certi giovani che sono più vecchi dei vecchi. Chissà, forse questi pensieri sono dettati dall'anno che si conclude. Domani comincia il 2009...

1 gennaio 2009

Caro Mario, ho letto i tuoi ultimi messaggi stamattina prima di partire per Zurigo, così ci ho pensato in treno mentre la Lucia dormiva nel passeggino e rimescolava forse nei sogni i tanti incontri di questi giorni festivi.

La nebbia che avvolgeva il paesaggio innevato mi ha suggerito una risposta all'indovino con cui concludevi il primo di questi quattro messaggi. Tarkovskij? In ogni caso, se non sono parole sue, credo che Tarkovskij le avrebbe approvate.

Pensando a lui mi veniva in mente il finale di *Sacrificio*, il suo ultimo film. Un bambino porta ogni giorno un secchio d'acqua a un albero inaridito. È un compito faticoso, perché il secchio è pesante e la strada è lunga, il bambino però lo svolge con quella determinazione e cocciutaggine di cui sono capaci a volte i piccoli come lui. L'ultima scena ci mostra il bambino sdraiato ai piedi dell'albero. L'inquadratura si alza lungo il tronco e diventa una specie di soggettiva del bambino. In controluce, vediamo che l'albero ha ricominciato a germogliare.

Rievoco qui questa celebre scena, sia come augurio per l'anno nuovo, sia come possibile conclusione di questo nostro scambio di messaggi. Ma naturalmente la vera conclusione spetta a te.

Un abbraccio

Matteo

Sì, proprio lui, Andrej Tarkovskij.

Mi sembra un approdo felice per questa nostra conversazione. Alle immagini del bambino e dell'albero non mi sento di aggiungere nulla, se non la musica che le accompagna: l'aria *Erbarne dich mein Gott* di Johann Sebastian Bach, con quel dialogo fra violino e contralto che mi fa sempre venire la pelle d'oca.

Dalla *Passione secondo Matteo*, guarda un po'!

MATTEO TERZAGHI E MARIO PAGLIARANI, UNO SCAMBIO DI MAIL

MARIO PAGLIARANI (1963) vive e lavora a Vacallo, al confine tra la Svizzera e l'Italia. Ha studiato composizione, violoncello e musica elettronica al Conservatorio di Milano. Tra i suoi maestri: Salvatore Sciarrino e Gérard Grisey. Ha ricevuto commissioni da vari enti, tra cui Pro Helvetia, Radio svizzera, *Musikfestwochen* di Lucerna, *Orchestre de la Suisse romande*, *Europäischer Musikmonat (Basel)*, *Les Amplitudes* (La Chaux-de-Fonds). Sue composizioni sono state eseguite in Svizzera e all'estero (Parigi, Amsterdam, Roma, Tokio, Mosca, Bahia...). 1987: premio Musica Ticinensis (Vie d'uscita). 1992: selezionato alla *Tribune internationale des compositeurs* di Parigi (Lucciole o imperi? 17 haiku di Jorge Luis Borges). 1995: premio *Concurso para obras radiofónicas della Radio Nacional de Espana* (Cappuccetto rosso). 1996: selezionato alla *Tribune internationale des compositeurs* di Parigi (Pierrot lunatique). 2000: fonda il Teatro del Tempo con cui realizza vari progetti di teatro musicale (Il suono bianco dell'inverno, Opera della notte, Quartetto per la fine del tempo, *Antons Tod*, I bei momenti..., si veda il sito www.teatrodeltempo.ch). 2002: pubblicazione di un cd monografico nella collana *Musikszene Schweiz*. Dal 2003: ideazione e realizzazione di «La Via Lattea», Pellegrinaggio fra le arti giunto alla sesta edizione.

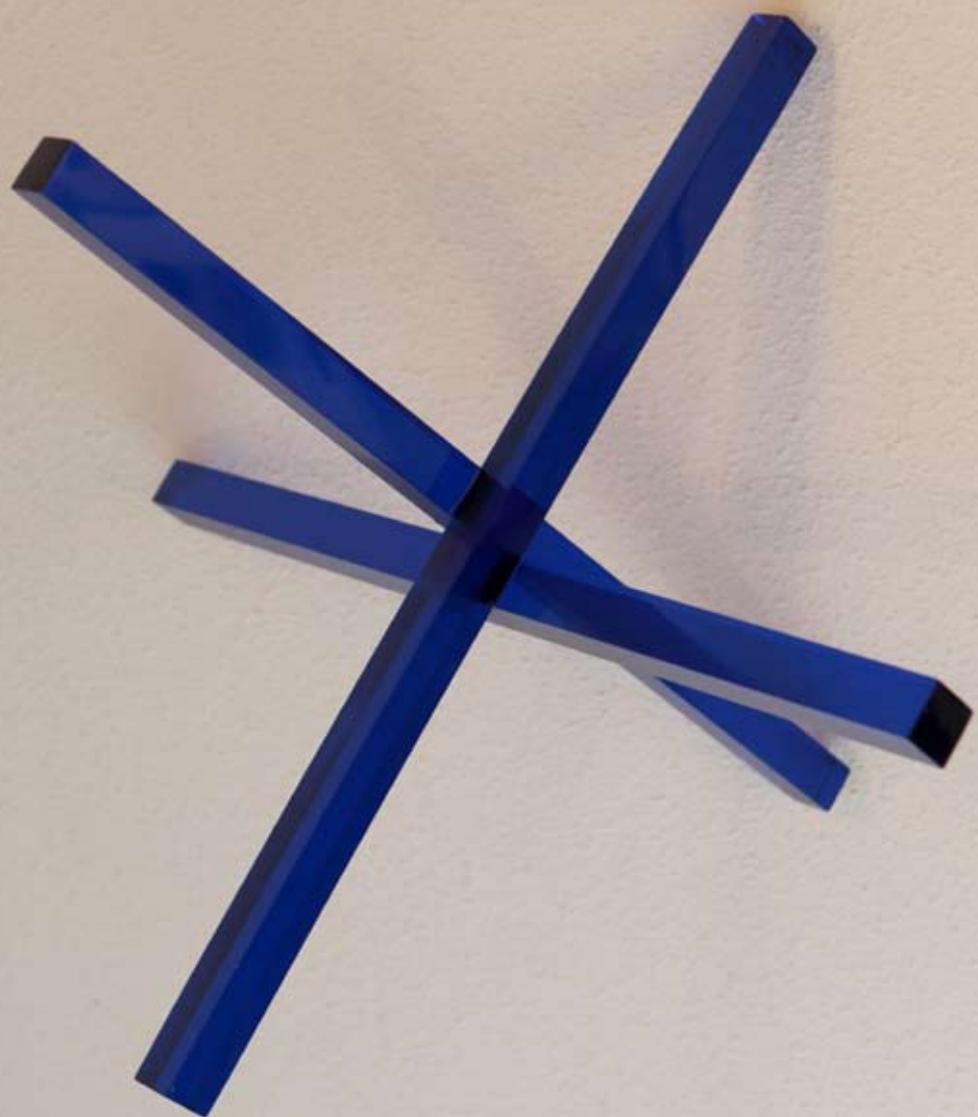
82

MATTEO TERZAGHI (1970) vive e lavora a Zurigo e a Bellizona. È autore del saggio «*Il merito del linguaggio*» (Casagrande, 2006) e, assieme a Marco Zürcher, di numerose installazioni e pubblicazioni artistiche, tra cui l'assemblaggio di immagini e testi «*Vedi alla voce Enciclopedia*», esposto recentemente alla Biblioteca nazionale svizzera di Berna e raccolto nel volume «*Am Anfang ist das Wort*» (hier+jetzt, 2008). Ha partecipato, come spettatore, a quattro delle cinque edizioni di «La Via Lattea» finora realizzate.

83







Le Corbusier & P. Jeanneret

1929-3

Le Corbusier & P. Jeanneret

1934-19

Le Corbusier

1938-4

Le Corbusier

1946-5

Le Corbusier

1952-5

Le Corbusier

1957-6

Le Corbusier

Vol.

LE CORBUSIER PORTE EMAIL

vermeette damals den Menschen. Was
entfällt Le Corbusier
besonders Art von
eine besondere
entfällt





Antoni Gaudí's room





95 Als Architekt, Lehrer und Forscher hat Arthur Rüegg eine ganze Generation von Schweizer Architektinnen und Architekten geprägt. Frühe Bauten wie der zusammen mit Ueli Marbach konzipierte Manessehof in Zürich gelten als Referenz für die städtebauliche Diskussion der 1980^{er}-Jahre. Die Sanierungen der Werkbundsiedlung Neubühl und der Doldertalhäuser in Zürich setzten neue Massstäbe für den Umgang mit der klassischen Moderne. Aus seiner Forschung zur Architektur und Wohnkultur des 20. Jahrhunderts sind zahlreiche Ausstellungen und Bücher hervorgegangen, die heute zu den Standardwerken in diesem Bereich gehören. Sein Werk zeichnet sich durch die enge Verbindung zwischen architektonischer Praxis, Forschung und Lehre aus.

JUDIT SOLT IM GESPRÄCH MIT ARTHUR RÜEGG

ARCHÄOLOGIE DER MODERNE

Judit Solt: Neben deiner Tätigkeit als praktizierender Architekt beschäftigst du dich seit Jahrzehnten mit bestimmten Aspekten der Architekturgeschichte. Warum dieses Interesse für die Vergangenheit?

Arthur Rüegg: Sagen wir es mit dem Philosophen Kurt Flasch: „In jeder Argumentation liegt Rückbezug. Jeder Redner braucht einen Vorredner!“ Was er mit Blick auf die Geschichte der Wissenschaften verallgemeinerte, gilt auch für die Architektur. So definiert sich der kulturelle Wert eines Werks gerade aus der Differenz zu anderen – ähnlichen oder unterschiedlichen – Setzungen, die bereits vorhanden sind. Grosse Architekten wie Andrea Palladio oder Le Corbusier studierten denn auch historische Bauten akribisch, vermessen und zeichneten sie, bevor sie Neues, Eigenes schufen. Kein Wunder, gehörte das Aufmessen und das Kopieren an allen Architektur- und Kunstgewerbeschulen seit eh und je zum eisernen Bestand der Ausbildung.

In den 1960er-Jahren, als du selbst an der ETH studiertest, war das aber anders.

Nun ja, zumindest war der Rückbezug sehr selektiv. Die Begründer der Moderne kannten die Architekturtradition, mit der sie gebrochen hatten, genau. Sie rüttelten zwar an den Grundfesten der jahrhundertlang gewachsenen Baukultur, wollten aber, wie mir scheint, keineswegs ohne deren Grundlagen auskommen. Unsere Generation hingegen begriff die Moderne als klaren Bruch und ignorierte die klassischen Formgesetze bewusst. Im Studium entwarfen wir kaum je „ Fassaden“, sondern entwickelten die Gebäude von innen nach aussen, meist im Modell. Und dann, als junge Architekten, mussten wir auf einmal mitten in der Stadt bauen – zwischen historischen Nachbarhäusern, deren Fassaden Giebel und Balkone und Erker hatten – und wir wussten nicht, wie wir das auf zeitgemässe Art hinkriegen sollten.

Das Problem stellte sich jedoch nicht nur im Kleinen, in Bezug auf das gestalterische Vokabular, sondern auch im städtebaulichen Massstab. An der ETH planten wir zwar grössere Siedlungen, aber auf irgendwelchen Hügeln ausserhalb der Stadt. Über eine mögliche Beziehung zwischen alten und neuen Strukturen dachten wir kaum nach. Urban Design im Kontext, wie man es heute kennt, gab es für uns noch nicht. Nach dem Studium half ich zunächst bei Ernst Studer raumplastische Kirchen und Schulen entwerfen. Dann war ich – Monate nach dem Mai 68 – in einem aufstrebenden Büro in Paris angestellt, das in den „nouvelles villes“ tätig war, Vorstädten auf der grünen Wiese. In Boston wiederum, wo ich 1970–1971 bei Perry, Dean and Stewart an der Krebsstation des Massachusetts General Hospital arbeitete, stand vor allem die Arbeitsmethodik im Vordergrund. Damals begannen die ersten paar Büros mit Computer Aided Design zu experimentieren. Bei uns durften sogar die Bauherren mit Hilfe von „light pens“ die Betten der Krankenzimmer auf dem Bildschirm hin- und herschieben – was sie sehr beeindruckte und dem Büro grosse Aufträge bescherte. Man glaubte an eine kooperative, methodisch saubere, rationelle Form des Entwerfens und des Bauens – obwohl wir jungen Architekten im Hintergrund die Projekte weiterhin von Hand durchzeichneten und für bestimmte Bauteile noch ganze Sätze von handgefertigten Spezialbacksteinen eingesetzt wurden.

96

Dennoch war dieser USA-Aufenthalt gerade für deine Auseinandersetzung mit der europäischen Stadt von Bedeutung. Wie kam das?

Im Umfeld der Harvard University lebten wir in einer unglaublich kreativen, von Hippiebewegung und Studentenunruhen grundierten Aufbruchstimmung. Charles Eames, einer der Väter des amerikanischen Traums, gab damals die legendären Norton Lectures. Robert Venturi sorgte für einen veritablen Aufruhr im Architektenestablishment. Ich entdeckte Kevin Lynchs *View from the Road*. Zwei Schweizer Kollegen, Bruno Pfister und Ueli Marbach – der ebenfalls bei PDS arbeitete – traf ich oft bei Vorträgen, etwa an einem für uns wichtigen Anlass mit Shadrach Woods. Wir kamen zur Überzeugung, dass wir einen dringenden Nachholbedarf in Sachen Städtebau hätten, und diskutierten dann einen Sommer lang abends, oft zusammen mit amerikanischen Freunden, systematisch die neuen Stadt-Manifeste sowie minutiös erhobene Daten wichtiger europäischer und amerikanischer Stadtbauprojekte. Dabei interessierte uns weniger die Ästhetik der zeitgenössischen Stadt als eine mögliche Strategie des Weiterbaus im Bestand.

Gewissermassen als Lakmestest für das in diesem Freizeitseminar erworbene Wissen nahmen wir anschliessend an einem internationalen Wettbewerb für die Sanierung eines alten Handwerkerquartiers in Karlsruhe teil, von dem im Zuge der Verkehrsplanungen der 1960er-Jahre ein grosser Teil flachgewalzt worden war. Nun sollte diese Wunde geschlossen werden. Die meisten eingereichten Projekte sahen vor, die letzten übrig gebliebenen Bauten zu entfernen und das Quartier nach „modernen“ Prinzipien von Grund auf neu zu planen. Wir gehörten zu den wenigen Teams, die das vermeiden wollten: Wir schlugen eine neue Struktur vor, die die alte überlagerte, und gewannen damit einen ersten Preis. Unser Projekt wurde aber nicht realisiert; eine realistischere Einschätzung der Lage führte schliesslich zur Wahl einer Blockrandbebauung. Unser zentraler, für die gesamte künftige Arbeit wichtiger Gewinn war indessen unser Motto: die „Synchronisation“ von Alt und Neu. Für die Überarbeitung des Projekts kamen Marbach und ich nach Europa zurück, liessen uns in Zürich nieder und betrieben dann – für kurze Zeit zusammen mit Heinz Ronner – das Büro ARCOOP.

Im Städtebau und in der Architektur lehnt du die „moderne“ Tabularasa-Mentalität ab und vertrittst eine „nachmoderne“ Haltung. Die Wohnkultur der klassischen Moderne dagegen beschäftigt dich schon seit Jahrzehnten: Du besitzt eine respektable Möbelsammlung, gehörst weltweit zu den wichtigsten Experten auf diesem Gebiet und hast zahlreiche Bücher zum Thema publiziert. Was weckte dein Interesse an diesem Feld?

Schon in meiner Studienzeit faszinierten mich Le Corbusiers farbige Innenräume, in denen er ältestes mit neuestem Kulturgut konfrontierte. Hier war verwickelt, was ich instinktiv suchte. So begann ich mich der modernen Wohnkultur anzunähern, die das Lebensgefühl unserer Zeit eher verkörpert als die entsprechenden urbanistischen Setzungen. Zunächst geschah das gleichsam „stochernd“, meist über Zufallsfunde deutscher und schweizerischer Provenienz aus dem Brockenhaus. Es gab damals keine einschlägige Literatur, keine Auktionskataloge, keine Reprints. Es waren die Objekte selbst, die meine Neugierde weckten. Mit der Zeit sammelten sie sich an, nicht nur zum Gebrauch, sondern

JUDIT SOLT IM GESPRÄCH MIT ARTHUR RÜEGG

auch unter den Tischen im Büro, zu Hause an die Decke gehängt. Ich studierte sie, meist beim Auseinandernehmen und Reparieren. Eine schöne Lampe stand zehn Jahre lang in meinem Büro, bevor ich herausfand, dass sie von Flora und Rudolf Steiger entworfen worden war und ein sehr seltenes Stück ist! Natürlich gab es auch Leute, die schon immer Bescheid wussten – etwa der Gestalter Ulrich P. Wieser, der lange Zeit im Wohnbedarf Zürich arbeitete; ihn lernte ich erst in den 1970er-Jahren als Inhaber des Wohnbedarf Basel kennen. Am Anfang hatte ich keine Ahnung, an wen ich mich hätte wenden sollen. Bald bekam ich aber die Chance, anlässlich meiner Möbelstudien einiges aus Nachlässen zu erwerben und manche Exponenten der Moderne selbst zu treffen. Erst in den 1980er-Jahren setzte dann die Schwemme der Reeditionen von „Klassikern“ ein – von Marcel Breuer bis Le Corbusier und Eileen Gray. Am Anfang war die Recherche spannend wie ein Kriminalroman; alles war neu zu entdecken.

Seit etwa 1975 konzentrierte ich mich bewusst auf Le Corbusier und auf die Schweizer Gestalter und publizierte einiges dazu, nicht zuletzt die *Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert* (2002). Am kritischen Werkverzeichnis der Möbelentwürfe Le Corbusiers bin ich immer noch dran. Vieles von dem, was ich gemacht habe, kann als „Archäologie der Moderne“ bezeichnet werden: Vergessenes herausfinden, Zusammenhänge herstellen, Interieurs rekonstruieren, als beratender Experte bei Restaurierungen mitwirken, mit meinen Stücken zu Ausstellungen beitragen. Die Beschäftigung mit den originalen – oft farbigen – Oberflächen ist dabei besonders spannend, die Publikation über die „Polychromie architecturale“ Le Corbusiers mit der Neuauflage seiner Farbenklaviere vielleicht mein nachhaltigster Beitrag. Schon als Schüler hätte ich mich am liebsten der Archäologie zugewandt; nun scheint meine alte Neigung wieder voll durchgebrochen zu sein ...

Als Architekt betreibst du eine andere Art von Forschung als jemand, der einen kunsthistorischen Hintergrund hat. Dein Zugang ist gewissermassen „bottom-up“, geht von konkreten Gegenständen aus. Welche Rolle spielt deine Sammlung in diesem Zusammenhang?

Eine Sammlung ist ein „recueil d’objets qui ont du rapport“. Das trifft sicher auf meine „collection privée“ zu – um die Bezeichnung Le Corbusiers zu verwenden; allerdings ist sie nicht auf Artreinheit, Vollständigkeit und Kostbarkeit ausgerichtet. Mich interessieren nicht nur die Möbel selbst, sondern auch Bücher, Prospekte, Kataloge, Farbmuster, die Herstellungstechniken ebenso wie die Gestaltungsprinzipien des gesamten Interieurs. Daraus resultiert eine relativ heterogene Studiensammlung, zu der wunderbar Erhaltenes ebenso gehört wie Beschädigtes, kostbare Prototypen ebenso wie Rekonstruktionen, die keinen grossen materiellen Wert besitzen. Um gewisse Forschungsfelder abzudecken, ist die intime Kenntnis bestimmter Objekte – ihre technische Beschaffenheit, ihre Herkunft, etc. – absolut unerlässlich. Vor vielen Jahren schon hat mich die Fondation Le Corbusier gebeten, ein Inventar aller Corbusier-Möbel aufzustellen. Es ist ein komplexes Thema, nicht nur was die Lokalisierung und Bestimmung der vielen bisher kaum bekannten Objekte aus den Jahren vor 1922 betrifft. Bei Aussagen über die Autorschaft von Associés

98

99 und Mitarbeitern aus der Zeit nach 1927 bewegt man sich gleichsam auf vermintem Gelände. In der Vergangenheit hat man diesbezügliche „Details“ oft vernachlässigt und den Beitrag von Charlotte Perriand, aber auch von Pierre Jeanneret und anderen nicht erwähnt – sehr zu Unrecht, wie ich meine. Nun ist die Zeit endlich reif, um das Buch zu schreiben, das natürlich auch auf konzeptioneller Ebene Aussagen zu machen hat. Es stimmt, ich arbeite gewissermassen „bottom-up“: Dank meiner Arbeitsweise kenne ich die Details und beginne dann, mir Fragen zu stellen, die schlussendlich auch grosse Zusammenhänge erschliessen.

Auf der anderen Seite dient mir die Sammlung als Anschauungsmaterial, zum Beispiel in der Lehre oder für Ausstellungen. Einmal statteten wir eine der relativ kleinen Wohnungen der Zürcher Siedlung Neubühl komplett mit „modernen“ Möbeln aus, um zu demonstrieren, wie luftig und stimmungsvoll diese Architektur sein kann, wenn man sie passend möbliert. Zusammen mit meinem Sammlerfreund Ruggero Tropeano konnte ich zur Giedion-Ausstellung im Museum für Gestaltung sogar den historischen „Wohnbedarf“-Laden Marcel Breuers nachstellen. In der von mir mitkuratierten Ausstellung zu Le Corbusier, die zurzeit durch Europa tourt, stammt die „Esprit Nouveau“-Ecke aus meinen Beständen; in Bremen sind derzeit Drucksachen und eine Indiphot-Leuchte von Max Bill ausgestellt. Und natürlich habe ich auch ein antiquarisches Interesse: Ich hänge sehr an den fragilen Papierchen und den Büchern mit ihren originalen Schutzumschlägen.

Du bist nicht nur Architekt und Forscher, sondern hast auch lange an der ETH gelehrt. Wie hängen diese Tätigkeiten zusammen? Und inwiefern haben sie deiner Meinung nach die jüngere Generation von Architektinnen und Architekten beeinflusst?

Die Verbindung von Schule und Praxis war für mich eigentlich immer eine Selbstverständlichkeit. Nach der Gründung der ARCOOP im Herbst 1971 starteten wir mit einigen grösseren, interdisziplinär bearbeiteten Planungsaufträgen. Doch 1973/74 kam die Ölkrise, und das war, wie wenn einem der Teppich unter den Füßen weggezogen wird. Alle unsere Projekte wurden gestoppt. Nach verhältnismässig kurzer Zeit kamen wir als Assistenten an der ETH unter, Ueli Marbach bei Walter Custer und ich bei Dolf Schnebli. Wir hatten das Glück, an einer Zeit des Umbruchs teilzuhaben. Die Jahre zuvor hatte man an der Architekturabteilung vor allem soziologisch-politische Diskussionen geführt. Nun sollte wieder der architektonische Entwurf im Zentrum stehen; dafür standen Namen wie Schnebli, Rossi, Snozzi.

Für die Studierenden war das ein regelrechtes Wechselbad. Jacques Herzog und Pierre de Meuron zum Beispiel studierten zuerst am „Lehrcafé“ von Lucius Burckhardt und Rolf Gutmann, bevor sie zu Aldo Rossi und Dolf Schnebli wechselten – und sie erlebten dabei Gegensätze, auf die sie heute noch als prägend hinweisen. Für Lehrende wie für Studierende war diese Phase der Konfrontationen ausserordentlich fruchtbar. Als ich 1974 anfang, bearbeiteten wir am Lehrstuhl Schnebli zusammen mit dem Städtebauhistoriker Paul Hofer auf einer Anzahl interessanter Baufelder den Zusammenhang zwischen Einzelobjekt und Stadtganzen. Ich schlug vor, nach dem Muster eines am MIT für den

JUDIT SOLT IM GESPRÄCH MIT ARTHUR RÜEGG

Vergleich zwischen Boston und lateinamerikanischen Städten entwickelten Verfahrens, zunächst die unterschiedlichen Quartiere der Stadt Bern zu untersuchen. Dabei wurden 400x400 Meter grosse Ausschnitte aus den Stadtmustern herausgegriffen und wie biologische Präparate analysiert. Unsere Studierenden bauten nach genauen Vorschriften die Modellausschnitte, zeichneten Pläne in verschiedenen Massstäben, trugen statistisches Material zusammen und analysierten die Resultate dann vergleichend. Sie erhielten mit Bestimmtheit bessere Voraussetzungen, sich im gewachsenen Baubestand zu bewähren, als wir sie je gehabt hatten. Diese didaktische Spur habe ich später weiterverfolgt.

Und was die Moderne betrifft?

Als ich 1985 als Gastdozent an die Schule zurückkehrte, studierten wir gleich in der ersten Seminarwoche die Villa Ruf in Le Grand Saconnex aus dem Jahr 1928/29 und nahmen sie auf. Es handelte sich um eine Trouvaille: die einzige reine Anwendung der von Le Corbusier und Pierre Jeanneret entwickelten „construction à sec“ – eines mit verputzten Strohplatten ausgefachten, autogen verschweissten Stahlskeletts. 1991, als ordentlicher Professor, wiederholte ich das Experiment mit Artaria & Schmidts Haus Schaeffer in Riehen – ebenfalls ein früher, noch verschraubter Stahlskelettbau von 1927/28, der erste Isolierverglasungen aufwies. Als Assistent von Dolf Schnebli hatte ich das Haus bereits einmal mit Studierenden besucht, aber damals hatten sich nur einige Erstsemester zu uns verirrt. Nun trafen wir den Nerv der Zeit. Die Studierenden interessierten sich brennend für die stringente Verbindung von Konstruktion und Form, darunter waren auch brillante Leute, die seither als Architektinnen und Architekten international bekannt geworden sind. Wir rissen jeweils in einem Schulzimmer vor Ort die Detailpläne auf und fertigten später einfache Publikationen an. Die frischen Erfahrungen aus der Praxis der Restaurierung moderner Bauten und die private detektivische Spurensuche liessen sich auf diese Weise in die Lehre übertragen. Mit den Jahren führte ich die Technik der Fallstudien sowohl mit exemplarischen Wohnhäusern als auch mit interessanten Konstruktionen systematisch weiter und versuchte sie immer in kleinen „Sammlungen“ zusammenzubringen.

Während die Wohnkultur zum tragenden Thema des Entwurfsunterrichts wurde, liess sich das Verständnis für die Zusammenhänge von Konstruktion, Produktion und formalem Ausdruck im Wahlfach „Konstruktive Konzepte der Moderne“ vertiefen, wobei sich dort der Fokus der Untersuchungen rasch Richtung Gegenwart verschob. Das Interesse der Studierenden an den ikonischen Vorbildern aus der Moderne verblasste in dem Masse, in dem sich die inzwischen legendäre „neue“ Schweizer Architektur artikuliert. Wie in der Praxis ging es auch in der Lehre mehr und mehr um die unmittelbar erfahrbare Sinnlichkeit der Architektur, um die Wirkung der Materialien, um das „voir ce que l'on voit“. Die konstruktiven Prämissen hatten sich übrigens dieser Entwicklung anzupassen; man musste, ohne die grundlegenden statischen und bauphysikalischen Gesetze zu missachten, mit der Zeit zu einer gewissen Souplesse der konstruktiven Modelle finden.

100

101 Während deine Lehrtätigkeit ganz direkt von deinen wichtigsten Interessen – der städtebaulichen Recherche und der Wohnkultur der Moderne – geprägt wurde, gilt dies für deine architektonische Praxis nur bedingt. Alle deine Projekte zeugen von einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Kontext, das formale Vokabular der Moderne dagegen ist lange Zeit nicht darin eingeflossen. Und dies, obwohl du einer ganzen Generation von Architektinnen und Architekten durch deine Fallstudien genau diese Formensprache näher gebracht hast.

Das kann man so sehen. Es geht aber nicht einfach um den Entscheid, die Einordnung in den historischen Kontext über alles zu stellen und deshalb die moderne Formensprache zu vergessen. Für mich geht es vielmehr um die Frage, auf welche Weise ein Entwurf beides gleichzeitig tun kann. Allerdings brachen wir – wie erwähnt – früh mit der „funktionellen Stadt“ der Moderne, bezogen uns auf konkret vorhandene Stadtmuster und taten damit natürlich den Schritt in die so genannte „Postmoderne“, bezogen also inhaltlich eine anti- oder nach-moderne Position. Dies ermöglichte es, in unseren Augen sinnvolle Lösungen auf städtebauliche Fragen zu finden. Wir untersuchten in der ARCOOP systematisch, wie man, ausgehend von bestehenden Strukturen, auf urbanistischer Ebene eingreifen und Verbesserungen bewirken könnte. 1977 gewannen wir, nicht zuletzt dank unseren Erfahrungen in Karlsruhe und aufgrund der Forschungsarbeiten an der ETH, den Wettbewerb für den Manessehof in Zürich. Zusammen mit einem anderen Team waren wir erstaunlicherweise die einzigen, die einen bestehenden, aber nie fertig gebauten Blockrand mit dem Neubauvolumen vervollständigten. Dabei hatten wir uns mit der schwierigen Lage an einer stark befahrenen Strasse auseinanderzusetzen, die eine traditionelle Grundrisstypologie nicht zulies. Dieses modellhafte Projekt wurde in der damaligen Architekturdiskussion stark rezipiert. Die Entwicklung alternativer städtebaulicher Szenarien mit Hilfe unterschiedlicher Stadtmuster bildete übrigens während vielen Jahren einen wichtigen Baustein meines Entwurfskurses an der ETH.

Mit diesem Ansatz verbunden war logischerweise eine entsprechende Haltung in Bezug auf die gestalterischen Fragen. Einerseits erneuerten wir voller Begeisterung moderne Meisterwerke wie die Siedlung Neubühl, gleichzeitig schien aber deren Architektursprache der angestrebten Einordnung in den historischen Kontext nicht angemessen zu sein. Der nationale Wettbewerb für die „Baulücke“ in der historischen Spalenvorstadt in Basel (1983) zeigte das Dilemma anhand der grossen Bandbreite vorgeschlagener Lösungen exemplarisch auf. Unser ehemaliger Lehrer Bernhard Hoesli – ein Schüler Le Corbusiers, mit dem ich damals oft zusammenarbeitete – füllte die Lücke beispielsweise mit einer Collage, die aus Stücken der Nachbarfassaden bestand. Wir selbst schlugen eine konstruktive Grammatik vor, die aus den lokal vorkommenden Materialien – rotem Sandstein, Putz und Holz – abgeleitet war. Dieser Ansatz setzte sich in der damaligen Diskussion durch.

JUDIT SOLT IM GESPRÄCH MIT ARTHUR RÜEGG

Bei deinen neueren Projekten scheint aber eine gewisse Annäherung stattzufinden, als ob die beiden Bereiche nun nach langem Reifen zusammenwachsen würden.

Die „Synchronisation“ von historischen und dezidiert „modernen“ Bauteilen hat sich

vor allem beim Weiterbauen historischer Architekturen als mögliche Haltung herauskristallisiert. Es geht dabei keineswegs darum, das Alte zu einer Folie zurechtzubiegen, vor der sich das spektakuläre Neue inszenieren lässt – im Gegenteil: Alt und Neu sollen ruhig zu einem neuen Ganzen zusammenwachsen. Die Arbeit zielt ja nicht nur auf formale, sondern vordringlich auf inhaltliche Probleme. Der entscheidende Faktor ist die Glaubwürdigkeit des alt-neuen Ortes, die ebenso durch den aktuellen Gebrauch wie durch Form und Konstruktion einer Anlage bestimmt wird. Die Einrichtung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft in der historistischen Zürcher Villa Bleuler (1987–1993) forderte uns in dieser Hinsicht stark, mussten doch eine unterirdische Bibliothek unter der Vorfahrt und zwei grosse Ateliers in den ehemaligen Gemüsegarten der unter nationalem Schutz stehenden Anlage eingefügt werden. Die Lösung ging von den Strukturen des Ortes aus und versuchte diese neu zu interpretieren. Das neue Ganze erscheint wie aus verschiedenartigen Puzzlesteinen mosaikartig zusammengefügt, zeigt also eine Gleichzeitigkeit und prinzipiell auch eine Gleichwertigkeit von Altem und „kompromisslos“ Neuem.

Das angestrebte Gleichgewicht verlangt in meinen Augen allerdings eine sorgfältige Abstimmung der Teile, im Fall der Villa Bleuler etwa die formale Kontrolle aller Übergänge. Natürlich will man bei den Neubauteilen nicht hinter die Errungenschaften der Moderne zurückgehen, aber ich versuche immer, eine Art von gemeinsamem Nenner zwischen Alt und Neu zu finden. Bei dem nach meinem Austritt aus der ARCOOP realisierten Aargauer Naturmuseum (1998-2001) sind es die Farbe und die Putzstruktur sowie gewisse Gesimshöhen, die den kubischen Neubau mit dem neubarocken alten Museum verbinden. Apropos Farbe: Bereits 1987 rekonstruierte ich zusammen mit dem Architekten und Designer Silvio Schmed den Innenraum des Pavillon de L'Esprit Nouveau (Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1925) und erlebte dabei die Wirkungen der puristischen Farbenreihe Le Corbusiers in der Praxis. Le Corbusier wählte bestimmte allgemein gebräuchliche, jahrhundertealte Farbpigmente, mit deren Hilfe es ihm gelang, eine Brücke sowohl zur täglichen Erfahrung der Menschen zu schlagen als auch zur Tradition von Malerei und Architektur. Diese „claviers de couleurs“ setzten Silvio Schmed und ich systematisch und lustvoll bei den zahlreichen Arbeiten ein, die wir seither – meist gemeinsam – ausführen konnten: sie sind eines der effektivsten Mittel für die Verbindung von Alt und Neu.

Mit der Zeit ist es gelungen, Reaktionen auf Bauten aus der gesamten jüngeren Geschichte zu produzieren – aus dem Historismus (unter anderen Villa Schönberg, Trammuseum Burgwies), der Zeit der Reformarchitektur (Villa C.G. Jung), dem Neuen Bauen (Kindergartenhaus Wiedikon) und der Nachkriegsmoderne (Kino Studio 4). Dabei konnte auch die ganze Spannweite möglicher Eingriffe – von der Instandsetzung bis zur partiellen Rekonstruktion und zum Weiterbauen – durchdekliniert werden. Zwar mag damit nur ein schmales Segment der architektonischen Praxis erfasst sein, doch erlauben solche Aufgaben die Bündelung der vielfältigsten Interessen. Jeder einzelne Fall erfordert eine historische Analyse, die Definition einer präzisen Umbaustrategie und viel Detailarbeit, die ohne eine starke Affinität zur Innenraumkultur gar nicht zu leisten wäre. Diese Praxis gleicht einer immer weitere Felder erfassenden Forschung – und wie bei jeder Forschungsarbeit ist

102

103 Rechenschaft über die getroffenen Entscheidungen und über das damit Erreichte zu leisten. Wir tun dies regelmässig in Form von kleinen Baumonographien, in denen Fotografien und grafische Gestaltung die architektonische Position möglichst genau widerspiegeln. In Arbeitsgemeinschaft mit Silvio Schmed sind momentan wieder zwei komplexere Aufgaben in Bearbeitung: die Erneuerung des Kirchenzentrums Zürich-Altstetten von Werner Max Moser (1936–1941) und des Bibliotheks- und Museumsgebäudes Winterthur von Rittmeyer und Furrer (1912–1916). Fortsetzung folgt!

JUDIT SOLT IM GESPRÄCH MIT ARTHUR RÜEGG

ARTHUR RÜEGG

Geboren 1942. Studium der Architektur von 1961–1967 bei Bernhard Hoesli und Alfred Roth an der ETH Zürich. Arbeitete in Zürich, Paris, Boston. Architekturbüro in Zürich seit 1971 (bis 1998: ARCOOP – Ueli Marbach und Arthur Rüegg). Wohnungsbau und öffentliche Bauten, Restaurierungen und Erweiterungen. Seit 1997 häufige Zusammenarbeit mit Silvio Schmed. 1974–1979 Assistent bei Dolf Schnebli an der ETHZ, dann Lehrtätigkeit in den USA und in der Schweiz; Ordentlicher Professor für Architektur und Konstruktion am Departement Architektur der ETHZ 1991–2007. Herausgeber u.a. von „Le Corbusier. Polychromie architecturale“ (1997/2006), von „Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert“ (2002) und „Charlotte Perriand. Livre de bord“ (2006). Lehrstuhlpublikationen u.a. „Konstruktive Konzepte der Moderne“ (2001), „Kongresshaus Zürich 1937–1939“ (2007), „40 Europäische Wohnikonen neu gesehen“ (2007). Kokurator zahlreicher Ausstellungen, u.a. „Le Corbusier before Le Corbusier“ (2002), „Le Corbusier. Art in Architecture“ (2007–2009), „Sophie Taeuber Arp“ (2007) und „Der schöne Schein“ (2008).

www.rueegg.arch.ethz.ch/

104

105

JUDIT SOLT

Geboren 1969 in Budapest. Architekturdiplom an der ETH Zürich. Seit 1998 freie Architekturkritikerin und Fachjournalistin. Zahlreiche Publikationen in Zeitungen, Fachzeitschriften und Büchern sowie Beiträge an Tagungen und Vortragsreihen. 2004–2007 Dozentin für Architekturkritik an der ETH Zürich, 2007–2008 Dozentin für Architekturtheorie an der HTW Chur. 2000–2007 Redaktorin der Fachzeitschrift „archithese“, seit 2007 Chefredaktorin der Fachzeitschrift „TEC21“.





CV







DO NOT PLACE OR REMOVE ANYTHING BEFORE

FUCKING GOOD ART #20

— an art book series by our community —

THE

ISSUE

edition fink

D. Maschka Boss

FUCKING GOOD ART

ART

8000





117 Der Buchgestalter und Verleger Georg Rutishauser ist eine Ausnahmeerscheinung. In Zusammenarbeit mit den jeweiligen Künstlerinnen und Künstlern und vor dem Hintergrund seiner eigenen Biografie als Kunstschaffender, geht er jedes Projekt mit äusserster Sorgfalt und Präzision an, um eine dem Werk gerechte Umsetzung zu finden. Seine Rolle geht weit über die eines traditionellen Verlegers hinaus. Seiner engen Begleitung, seinen konzeptionellen Anregungen und gestalterischen Vorschlägen verdanken die Publikationen ihr Gesicht. Wirtschaftliche Überlegungen spielen bei der Programmgestaltung eine untergeordnete Rolle. Entscheidend für das Engagement Georg Rutishausers ist der persönliche Bezug zur künstlerischen Position. Seit 1994 sind in der edition fink 135 Bücher und Editionen erschienen.

EDITH KREBS IM GESPRÄCH MIT
GEORG RUTISHAUSER VON DER EDITION FINK

DAS BUCH ALS KUNSTWERK

Edith Krebs: Sie waren ja zuvor als Künstler tätig. Wie kam es 1994 zur Gründung der edition fink?

Georg Rutishauser: Die Beschäftigung mit Büchern begann 1989 mit einer ersten Produktion. Der Künstler H. R. Fricker hatte mich angefragt, ob ich mit ihm eine Publikation zu seiner Ausstellung im Kunstverein St. Gallen realisieren möchte. Dabei lernte ich, was es bedeutet, ein Buch zu produzieren. Vor allem gewann ich Einblick in die technischen Prozesse einer Buchproduktion, die damals noch weitgehend von analogen Arbeitsschritten geprägt waren. In der Folge konnte ich verschiedene Buchgestaltungen für Verlage oder für Kunstinstitutionen realisieren. Parallel dazu hatte ich begonnen, zusammen mit Matthias Kuhn als Künstlerduo Rutishauser/Kuhn aktiv zu werden.

Warum drängte sich die Gründung eines eigenen Verlages auf?

Die ersten Projekte der edition fink waren Multiples und Editionen in ganz kleinen Auflagen. Die Produktion einer Publikation im Offsetdruck ist erst ab einer gewissen Mindestauflage sinnvoll und somit erst gerechtfertigt, wenn man von einer entsprechenden Nachfrage ausgehen kann. Und das war bei diesen ersten Editionen nicht der Fall. Für meinen eigenen Verlag entwickelte ich am Anfang vor allem Projekte, von denen nur ein paar wenige Exemplare hergestellt wurden. Zusammen mit den Künstlerinnen und Künstlern realisierten wir diese dann in Handarbeit. Einige der ersten Editionen entstanden auch im Zusammenhang mit der künstlerischen Arbeit von Rutishauser/Kuhn.

Wie sah denn die Kunst von Rutishauser/Kuhn aus?

Wir setzten uns innerhalb unserer künstlerischen Arbeit mit Sprache auseinander. Matthias Kuhn kam von der Arbeit am Text her, ich von der bildenden Kunst. Die Sprache war unser gemeinsames Interesse. Wir verstanden das künstlerische Schaffen immer als Forschung, als Untersuchung an der Sprache. Unsere Arbeit bewegte sich in einem klar abgesteckten, konzeptuellen Rahmen, und schliesslich kamen wir an einen Punkt, wo wir fanden, unsere Forschungen seien zu einem Abschluss gekommen. So entschieden wir uns dazu, unsere Zusammenarbeit als Künstler zu beenden. Damals, das war 2001, entschloss ich mich, mich ganz auf die Buchgestaltung und den Verlag zu konzentrieren.

Können Sie jene künstlerischen Forschungen näher beschreiben?

Es waren ganz elementare Untersuchungen mit der und über die Sprache. Wir zerlegten zum Beispiel einen Satz in Buchstaben und malten jeden einzelnen der sechzig Buchstaben als Bildtafeln. Während dieses Prozesses, der als Teil der Ausstellung konzipiert und öffentlich zugänglich war, wurden die Buchstaben im Raum immer wieder neu ausgelegt und geordnet und schliesslich zu einem interaktiven Satz installiert, durch den man hindurch gehen konnte. Dabei interessierten uns die durch zufälliges Zusammentreffen entstehenden neuen Kombinationen und Sinnschöpfungen. Später machten wir auch akustische Installationen oder performative Lesungen, realisierten aber auch kuratorische Projekte und organisierten Veranstaltungen. Es ging uns immer darum zu untersuchen,

118

119 wie Sprache funktioniert: Was sagt jemand, was versteht ein anderer, was verändert sich im Prozess der Kommunikation?

Gibt es Überschneidungen zwischen Ihrer Arbeit als Künstler und derjenigen des Verlegers? Sehen Sie Ihre verlegerische Tätigkeit als künstlerische Aktivität?

Ich bezeichne meine verlegerische Tätigkeit nicht als Kunst. Meiner Meinung nach wurde dieser Aspekt oft zu sehr strapaziert. Aber natürlich gibt es Überschneidungen. Es ist ganz zentral, woher jemand kommt, der Bücher produziert. Jemand, der aus der Gestaltung oder aus der Theorie kommt, hat einen anderen Zugang zur Kunst als ein Kunstschaffender. Ich mache meine verlegerische Arbeit aus einer künstlerischen Haltung heraus. Das ist mein Hintergrund, auch wenn ich nicht mehr als Künstler ausstelle. In diesem Sinn fühle ich mich nach wie vor als Künstler.

Im Sommer 2003 war die edition fink mit dem Projekt „fink forward“ im Kunsthaus Glarus zu Gast. Es ist aussergewöhnlich, dass ein Verlag als Veranstalter mit einem Ausstellungsprojekt in einer Kunstinstitution auftritt.

Das Projekt „fink forward“ entwickelten wir, bevor wir wussten, wo es stattfinden würde. Der Anlass war das Erscheinen der fünfzigsten Publikation, das Bedürfnis zur Rück- und Vorschau auf das Programm. Bis zu diesem Zeitpunkt war die edition fink nur wenigen ein Begriff. Manche kannten wohl unsere Bücher, aber kaum jemand nahm den Zusammenhang wahr, den Verlag.

Wie entstand das Projekt „fink forward“ genau?

Ich hatte 2002, im Vorfeld dieses Projektes, Matthias Kuhn angefragt, ob er bei der edition fink mitarbeiten wolle. „fink forward“ war dann das erste gemeinsame verlegerische Projekt und gleichzeitig eine Neuausrichtung des Programms. Am Anfang war die Idee, als fünfzigste Publikation der edition fink eine Art Reader herauszugeben. Wir wollten mit dieser Publikation exemplarisch zeigen, was wir eigentlich machen, wie wir arbeiten, was uns interessiert. Wir fragten dann Nadia Schneider und Christoph Lichtin an und entwarfen zu viert das Konzept für das Buch und die Ausstellung. Gemeinsam luden wir Autorinnen und Autoren, Künstlerinnen und Künstler ein, Texte zu verfassen oder ein Insert für das Buch zu entwickeln. Und wir wählten Positionen für die Ausstellung aus. Nadia Schneider lud uns dann ein, die Ausstellung im Kunsthaus Glarus zu realisieren. Wichtig für uns war, dass der enge Zusammenhang zwischen künstlerischer Tätigkeit und Vermittlung zum Ausdruck kommt.

EDITH KREBS IM GESPRÄCH MIT GEORG RUTISHAUSER

In diesem Zusammenhang sprechen Sie auch von einem kuratorischen Ansatz in Ihrer Tätigkeit als Verleger.

Diese Formulierung ist ein Versuch zu beschreiben, wie der Verlag funktioniert. Bei uns sind die Vermittlung, das Übersetzen, die Reflexion, das Arrangieren sehr wichtig. Wir wollen Dinge in einen Dialog bringen. Im Grunde machen wir nichts anderes als ein Kunstraum,

der einen Künstler einlädt und mit ihm zusammen eine Ausstellung realisiert. Wir geben den Künstlern die Möglichkeit, ihre Arbeit auszuformulieren und umzusetzen. Und wie Kuratoren begleiten wir die jeweilige Produktion eng, durch Anregungen und Mitdenken, durch konkrete Vorschläge. Man kann ein Buch wie einen Raum auffassen: Darin werden Werke inszeniert, man entwickelt eine Dramaturgie und bestimmt damit auch den Raum der Interpretation. Die Produktion von Büchern und Ausstellungen weist viele Parallelen auf.

Warum machen Sie Bücher und nicht Ausstellungen? Oder anders gefragt, was reizt Sie besonders am Medium Buch?

Bücher sind kleine, tragbare Welten, die man mit sich nehmen kann. Man kann sich mit einem Buch, wann und wo immer man will, mit einem Werk beschäftigen, ohne auf die Öffnungszeiten eines Museums oder Ausstellungsraumes angewiesen zu sein. Darüber hinaus gibt es Arbeiten, die sich besser in Publikationen vermitteln lassen als in Ausstellungen – genauso wie es natürlich auch Arbeiten gibt, die sich nur sehr behelfsmässig in Büchern fassen lassen. Idealerweise ergänzt das eine das andere. Über die Gespräche mit den Künstlerinnen und Kuratoren und durch die Publikationen, die zu Ausstellungen erscheinen, involvieren wir uns manchmal auch in den Entstehungsprozess von Arbeiten und Ausstellungen. Mit den Büchern sind wir nicht an einen festen Ort gebunden, und mit der Multiplikation können wir zur Verbreitung von Ideen beitragen, die uns wichtig sind – auch wenn wir gemessen an der gesamten Buchproduktion nur homöopathische Mengen beisteuern.

Wir würden Sie heute das Programm der edition fink beschreiben?

Unser Programm ist mit zehn bis fünfzehn Neuerscheinungen im Jahr immer noch relativ klein – und das soll auch so bleiben. Die Auswahl ist sehr viel persönlicher als bei einem grösseren Verlag. Zu Beginn waren es drei, vier Titel im Jahr und mehrheitlich Editionen und Multiples, heute sind es vor allem Bücher, Künstlerbücher, monografische und thematische Publikationen. Generell zeichnet sich die edition fink durch die intensive und persönliche Betreuung der Projekte aus, und wir bringen uns gerne bereits bei der Konzeption der Publikationen ein.

Wer bestimmt, welche Titel erscheinen und welche nicht?

Seit 2003 hatte ich die Programmation zusammen mit Matthias Kuhn gestaltet. Anfang 2008 haben wir Andrea Thal vom Kunstraum „Les Complices“ für die Mitarbeit im Verlag gewinnen können.

Wie sieht die Rollenteilung aus?

In den ersten Jahren war Matthias Kuhn einen Tag pro Woche im Verlag. Er kümmerte sich um Öffentlichkeitsarbeit und Lektorat und entwickelte und betrieb unsere erste Website. Die Entwicklung der Publikationen und die Gestaltung und Produktion waren aber immer mein Bereich. Heute treffen wir Entscheidungen über das Programm und strategische Fragen

120

zu dritt. Matthias Kuhn und Andrea Thal begleiten darüber hinaus einzelne Projekte. Die Gesamtleitung und die Abwicklung der Projekte liegen bei mir.

Warum wählen Sie die Projekte, die Sie realisieren wollen, nicht alleine aus?

Einerseits möchte ich nicht, dass das Programm der edition fink allein von meiner Person abhängt, und andererseits fällt es mir leichter und ist es interessanter, Entscheide im Gespräch zu finden. Es ist aber auch eine prinzipielle Frage: Will man alleine arbeiten oder im Team? Beides hat Vor- und Nachteile. Im Team muss man die anderen von einer Idee überzeugen, muss argumentieren, das schärft die Projekte. Die Entscheide in einer Gruppe sind breiter abgestützt, und es sind immer auch Positionen ausserhalb meiner Wahrnehmung vertreten. Das ist eine grosse Bereicherung. Ich glaube auch, dass gemeinsam gefundene Lösungen tragfähiger sind als einsame Entscheide.

Müssen Sie viele Anfragen ablehnen?

Aus Kapazitätsgründen müssen wir zunehmend einen Grossteil der Anfragen abweisen. Aber manchmal passen die vorgeschlagenen Projekte auch einfach nicht in unser Programm. Darüber hinaus pflegen wir mit verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern engere Kontakte, die zu wiederholten Kooperationen führen. Leute, mit denen wir bereits Projekte realisiert haben, haben Vorrang. Oft entwickeln wir mit diesen Künstlern künftige Projekte von Anfang an zusammen. Das ist sinnvoll, weil man damit sowohl inhaltlich wie auch bei der Gestaltung bei früheren Publikationen anknüpfen und auf etwas aufbauen kann. Auch für den Vertrieb bringt es Synergien. Allerdings sind wir mit niemandem vertraglich gebunden. Im Zentrum steht immer das aktuelle Einzelprojekt.

Welche Kriterien spielen bei der Auswahl eine Rolle?

Primär zählt die künstlerische Qualität, das ist selbstverständlich. Daneben spielt das persönliche Interesse eine grosse Rolle. Es gibt Arbeiten, deren Qualität wir durchaus respektieren, die uns aber persönlich nicht dringlich genug erscheinen. Wir haben ja nicht den finanziellen Hintergrund, eigenes Geld in die Projekte zu investieren. Unser Kapital ist die Eigenleistung, die Zeit und Energie, die wir für ein Projekt aufwenden. Die Frage, wofür wir bereit sind, uns zu verausgaben, welchen Projekten wir uns widmen wollen, diese Frage wird zunehmend entscheidend.

Das führt uns zur Frage der Finanzierung. Die meisten Titel der edition fink werden in einer kleinen Auflage produziert und sind keine Kassenschlager.

EDITH KREBS IM GESPRÄCH MIT GEORG RUTISHAUSER
Oft liegt der Verkaufspreis von Kunstpublikationen – auch aus anderen Verlagen – weit unter den Gestehungskosten. Selbst wenn eine Auflage ausverkauft würde, wären die Produktionskosten nicht gedeckt. Die Finanzierung der Projekte erfolgt hauptsächlich aus externen Mitteln; es sind Gelder aus der Kulturförderung, von Stiftungen oder der öffentlichen Hand und Eigenleistungen. Bei Ausstellungskatalogen sind es die betreffenden Institutionen, die sich um die Finanzierung kümmern. Wenn wir den administrativen Aufwand,

121

den Vertrieb und die Verlagsinfrastruktur aus den Verkaufserträgen finanzieren können, haben wir schon viel erreicht. Alles andere ist im Feld, in dem wir uns bewegen, unrealistisch.

122

Wirtschaftlich ist die edition fink also ein Null-Summen-Spiel?

Wenn man die Legitimation, solche Bücher zu machen, aus den Verkaufszahlen ableiten wollte, wenn man sich nach dem Buchmarkt, also an marktwirtschaftlichen Kriterien, orientieren würde, dann dürfte man keinen einzigen dieser Titel produzieren. In wirtschaftlichen Kategorien gesprochen sind wir mehr Dienstleister denn Produzenten von Handelsprodukten. Unsere Bücher sind etwas aufwändige Visitenkarten für die Künstlerinnen und Künstler. Für die Galerien sind solche Publikationen ein wichtiges Arbeitsinstrument. Aber auch für die Institutionen sind sie Mittel zur Repräsentation, also im Endeffekt Werbemittel.

Sie sprechen von Ihren Büchern als Werbemitteln oder Visitenkarten für Kunst. Man könnte das auch umkehren und sagen, die Bücher und Editionen von der edition fink seien selber kleine Kunstwerke.

Das schliesst sich nicht aus. Aber Sie haben nach den ökonomischen Zusammenhängen gefragt; und wenn man es unter dem Aspekt der Finanzierungsstruktur betrachtet, stimmt der Vergleich mit Werbemitteln. Diese Argumentation kann beispielsweise eine Stiftung oder ein Fördergremium dazu bewegen, eine Künstlerin, einen Künstler mittels eines Beitrages an eine monografische Publikation zu unterstützen. Bei den Künstlerbüchern und Editionen ist es etwas anders, dort kann man von kleinen Kunstwerken sprechen. Aber auch monografische Publikationen haben eine wichtige kulturelle Funktion innerhalb des Kunstsystems. Der Diskurs, die Vermittlung der künstlerischen Arbeiten, geschieht über diese Bücher, und nicht zuletzt sind sie ein unverzichtbarer Beitrag zur Kunstgeschichtsschreibung.

Eine solche Arbeitsweise setzt eine Menge Idealismus voraus. Woher nehmen Sie die Motivation für Ihre verlegerische Tätigkeit?

Zum einen ist es die Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen und Künstlern, den Kuratorinnen, den Autoren und Gestaltern, die mich interessiert, ebenso die Diskussionen und gemeinsam entwickelten Lösungen. Es sind die Themen, die Auseinandersetzungen, es ist das Umfeld, in dem ich heimisch bin. Hier, im Feld der zeitgenössischen Kunst, sehe ich meine Aufgabe. Und natürlich ist es immer wieder eine konzeptionelle Herausforderung, unter gegebenen, nicht immer einfachen Voraussetzungen die optimalste Form zu entwickeln und realisierbare Umsetzungen zu finden.

Können Sie uns etwas über den Entstehungsprozess eines Buches erzählen?

Unser Anspruch ist es, dass eine Publikation sich so weit wie möglich aus einer künstlerischen Arbeit heraus entwickelt. Sie existiert nicht wie ein Gefäss, das schon da ist und das man nur noch füllen muss. Im Gegenteil, eigentlich fängt man immer wieder ganz vorne an. Die Frage

123

nach dem Spezifischen einer künstlerischen Arbeit und der Situation, aus der heraus eine Publikation entstehen soll, steht immer am Anfang. Es ist ein Unterschied, ob eine Publikation zu einer Ausstellung erscheint oder ob es sich um eine Monografie handelt, die zehn oder fünfzehn Jahre künstlerischer Tätigkeit zusammenfasst. All das diskutiert man gemeinsam und entscheidet, von welchem Material man ausgehen will, und sucht dann nach einer Umsetzung, die auf diesem Material beruht und sich aus ihm entwickelt.

Gibt es ein konkretes Beispiel, mit dem Sie diesen Prozess veranschaulichen können?

Ein gutes Beispiel ist die Zusammenarbeit mit Christian Vetter. Mit ihm haben wir dieses Jahr zwei Publikationen realisiert. Die erste, „50 Works on Paper“, ist ein Künstlerheft, bestehend aus einer Serie von fünfzig Tuschmalereien in zwei Formaten, die während eines Atelieraufenthaltes 2007 in China entstanden sind. Wir haben uns für eine ganz einfache Form der Umsetzung als Heft entschieden: für zwanzig lose Bogen, alle in der Mitte gefaltet und ineinander gesteckt. Die grossen Abbildungen gehen über den Bund hinaus, von den kleinen sind immer zwei auf einer Doppelseite reproduziert. Wenn man das Heft durchblättert, dann sind die kleinformatigen Motive ganz sichtbar, die grossen jedoch nur zur Hälfte. Beim Zurückblättern sieht man dann die jeweils andere Hälfte. Man kann das Heft auch auseinander nehmen und neu ordnen, oder auch einzelne Blätter daraus rahmen und an die Wand hängen. Das Künstlerheft ist nah beim Original, es ist wie eine Mappe, wie ein Bündel Zeichnungen – ohne Text.

Und die zweite Publikation?

„Disappearing Eye“ ist anlässlich der Ausstellung zum Manor-Kunstpreis St. Gallen 2008 erschienen. Es ist eine monografische Publikation, die aktuelle Arbeiten Veters aus den unterschiedlichen Medien Malerei, Zeichnung, Fotografie und Installation versammelt. Insbesondere in seinen Installationen gibt es interessante Verschränkungen zwischen den Medien. Das Konzept für die Publikation war, zu jedem Medium einzelne Bogen mit Abbildungen zu machen und diese dann zu Leporellos gefaltet fortlaufend ineinanderzustecken. Diese Verzahnung der einzelnen Bildstreifen entspricht Veters Umgang mit seinen Arbeiten und präsentiert das Werk gleichermassen nach Medien getrennt und inhaltlich verschränkt.

Entwickeln Sie auch eigene Projekte?

Wir machen beides, Projekte, die wir selber entwickeln, und solche, für die wir angefragt werden. Es gibt auch viele Projekte, die dazwischen liegen. Das lässt sich nicht immer so scharf trennen.

Der Schwerpunkt der edition fink liegt eindeutig in der Schweiz.

Das ist kein grundsätzlicher Entscheid, sondern hat pragmatische, konzeptionelle Gründe. Die Art, wie wir arbeiten, bedingt eine gewisse Nähe, auch geografisch.

EDITH KREBS IM GESPRÄCH MIT GEORG BUTSHAUSER

Wie situiert sich die edition fink innerhalb der Kunstbuchverlage der Schweiz?

Es gibt einige Verlage, die auf den ersten Blick ein ähnliches Programm haben oder ähnlich agieren wie wir. Wenn man aber genauer hinschaut, dann hat doch jeder seine Eigenheiten. Es gibt so viele spannende Projekte, dass ich froh bin, dass es noch andere Verlage gibt. Manchmal empfehlen wir den Künstlerinnen und Künstlern, denen wir absagen müssen, sich an einen bestimmten Verlag zu wenden, wo das Projekt vielleicht besser passt. Und es gibt auch Fälle, in denen wir sehen, dass das Buch ein Potenzial hat, das wir nicht ausschöpfen können.

Die edition fink bietet auch ein FINK-Abo an. Wie funktioniert das?

Als Abonnentin, als Abonnent bekommt man für 350 Franken im Jahr alle Neuerscheinungen zugeschickt. Das FINK-Abo ist der Versuch, eine zusätzliche Möglichkeit zu etablieren, um unsere Publikationen einem interessierten Kreis zugänglich zu machen. Es ist der Versuch, als Verlag Unterstützung zu finden und eine Kundschaft zu binden, die auf unsere Auswahl an Künstlern und Projekten vertraut.

Wie sieht Ihr Résumé nach 15 Jahren Verlagstätigkeit aus?

Grundsätzlich bin ich sehr zufrieden, wie sich der Verlag entwickelt hat. Das war ja nicht alles von Anfang an so geplant, sondern hat sich nach und nach ergeben. Umso mehr muss man von Zeit zu Zeit innehalten und sich fragen, wo man steht und wohin man will. Ich habe den Eindruck, dass sich unsere Publikationen in den letzten Jahren immer noch weiterentwickelt haben, komplexer und konsequenter geworden sind. Auf diesem Weg möchte ich weitergehen. Ich habe kein Interesse daran zu expandieren, im Gegenteil: Ich denke, dass wir die Anzahl der Titel in den kommenden Jahren eher wieder etwas reduzieren und uns vermehrt auf Künstlerbücher konzentrieren werden. So lange eine Entwicklung in dem liegt, was ich mache, werde ich weiterhin Bücher verlegen und damit meinen Beitrag zum aktuellen Kunstdiskurs leisten.

124

125

GEORG RUTISHAUSER
1963, lebt und arbeitet in Zürich
www.editionfink.ch

EDITH KREBS

1955, lebt und arbeitet in Zürich.
Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Linguistik
auf dem zweiten Bildungsweg an der Universität Zürich.
Langjährige Tätigkeit als Autorin und Redaktorin im Kunst-
und Kulturbereich, 2001–2006 Kulturredaktorin der WOZ
Die Wochenzeitung. Seit 2007 freischaffende Kulturjournalistin.
Kontakt: edithkrebs@swissonline.ch

| | |
|------------------------------------|----------------------------|
| 2001 | 2006 |
| PETER KAMM | DARIO GAMBONI |
| ILONA RÜEGG | MARKUS RAETZ |
| GEORGE STEINMANN | CATHERINE SCHELBERT |
| | ROBERT SUERMONDT |
| 2002 | ROLF WINNEWISSER |
| IAN ANÜLL | PETER ZUMTHOR |
| HANNES BRUNNER | |
| MARIE JOSÉ BURKI | 2007 |
| RELAX | VÉRONIQUE BACCHETTA |
| (MARIE-ANTOINETTE | KURT W. FORSTER |
| CHIARENZA, | PETER ROESCH |
| DANIEL CROPTIER, | ANSELM STALDER |
| DANIEL HAUSER) | |
| RENÉE LEVI | 2008 |
| | EDITION FINK |
| 2003 | (GEORG RUTISHAUSER) |
| SILVIA BÄCHLI | MARIANN GRUNDER |
| RUDOLF BLÄTTLER | MANON |
| HERVÉ GRAUMANN | MARIO PAGLIARANI |
| HARM LUX | ARTHUR RÜEGG |
| CLAUDE SANDOZ | |
| 2004 | |
| CHRISTINE BINSWANGER / | |
| HARRY GUGGER | |
| ROMAN KURZMEYER | |
| PETER REGLI | |
| HANNES RICKLI | |
| 2005 | |
| MIRIAM CAHN | |
| ALEXANDER FICKERT | |
| & KATHARINA KNAPKIEWICZ | |
| JOHANNES GACHNANG | |
| GIANNI MOTTI | |
| VÁCLAV POŽÁREK | |
| MICHEL RITTER | |

| | | | |
|-----|--|--|---|
| 127 | Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, Postfach, 8026 Zürich, als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin Nr. 6, Juni 2009. | Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, C.P., 8026 Zurich, comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin, n° 6 de juin 2009. | Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti, C.P., 8026 Zurigo, come supplemento gratuito del Kunst-Bulletin di giugno 2009 (n. 6). |
| | 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 2008: | La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Prix Meret Oppenheim. Composition en 2008: | La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribuzione del Prix Meret Oppenheim. Composizione nel 2008: |
| | Hans Rudolf Reust, Präsident Mariapia Borgnini, Marie-Antoinette Chiarenza, Peter Hubacher, Jean-Luc Manz, Hinrich Sachs, Nadia Schneider, Nika Spalinger, Sarah Zürcher | Hans Rudolf Reust, Président Mariapia Borgnini, Marie-Antoinette Chiarenza, Peter Hubacher, Jean-Luc Manz, Hinrich Sachs, Nadia Schneider, Nika Spalinger, Sarah Zürcher | Hans Rudolf Reust, Presidente Mariapia Borgnini, Marie-Antoinette Chiarenza, Peter Hubacher, Jean-Luc Manz, Hinrich Sachs, Nadia Schneider, Nika Spalinger, Sarah Zürcher |
| | Architektur: Geneviève Bonnard, Carlos Martinez, Andreas Reuter | Architecture: Geneviève Bonnard, Carlos Martinez, Andreas Reuter | Architettura: Geneviève Bonnard, Carlos Martinez, Andreas Reuter |

HERAUSGEBER / ÉDITEUR / EDITORE

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

ÜBERSETZUNGEN / TRADUCTIONS / TRADUZIONI

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

REDAKTION / RÉDACTION / REDAZIONE

Konrad Tobler

KORREKTORAT / RELECTURE / RILETTURA

Suzanne Schmidt

GESTALTUNG / CONCEPTION / PROGETTO GRAFICO

Flavia Cocchi, Lausanne

FOTOGRAFIEN / PHOTOGRAPHIES / FOTOGRAFIE

Mario del Curto, Lausanne

SCHRIFTEN / CARACTÈRES / CARATTERI

Helvetica Neue 75 Bold, Minion Regular

DRUCK / IMPRESSION / STAMPA

PCL - Presses Centrales Lausanne

VERTRIEB / DIFFUSION / DIFFUSIONE

Schweizerischer Kunstverein, Zürich (Kunst-Bulletin)

ISBN 978-3-9523 148-7-6

© 2009 Bundesamt für Kultur, Bern,

sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte.