

PRIX MERET OPPENHEIM 2010
INTERVIEWS



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

PRIX MERET OPPENHEIM 2010 INTERVIEWS

11 **Arbeiten am digitalen Kunstbegriff**
Cornelia Sollfrank im Gespräch mit Annette Schindler

31 **Differenzen stärken, Orte schaffen**
Inge Beckel im Gespräch mit Gion A. Caminada

53 **Unter uns: Ich und du sind drei**
Claudia & Julia Müller im Gespräch mit Christina Végh

74 **Bilderwelten und Blickregime**
Yan Duyvendak im Gespräch mit Georg Christoph Tholen

96 **Meine Akademie war die Strasse**
Ursula Badrutt im Gespräch mit Roman Signer

Einleitung

Die Prix Meret Oppenheim gehen in ihrem zehnten Jahrgang an sechs Persönlichkeiten des Kunst- und Architekturbetriebs, deren Präsentation sich hier aufgrund ihres allgemeinen Bekanntheitsgrades erneut auf ein paar wenige erläuternde Worte beschränken lässt. Vier Kunstschaffende zeichnet das BAK auf Empfehlung der Eidgenössischen Kunstkommission im Jahr 2010 aus – Yan Duyvendak, Claudia und Julia Müller sowie Roman Signer –, hinzu kommen die Kuratorin Annette Schindler und der Architekt Gion A. Caminada.

YAN DUyvENDAK hat mit seinen ebenso attraktiven wie hintergründigen Performances die Kunstszene der letzten zwei Jahrzehnte belebt und bereichert. Er ist ein virtuoser Performer, stark in der Präsenz und im theatralischen Ausdruck, witzig, unterhaltend, aber nie flach. Denn der attraktiven Oberfläche seiner Aufführungen liegt ein hohes Mass an politischer Reflexion und kritischer Selbstreflexion zugrunde. Yan Duyvendak gelingt im Spiel mit der theatralischen Verführung, die Dekonstruktion der Positionen – auch der eigenen – und damit ein Stück kritische Aufklärung.

CLAUDIA & JULIA MÜLLER haben die Kunstwelt auf diskrete Art erobert. Das mag daran liegen, dass der Ursprung ihrer gemeinsamen Arbeit in der Zeichnung liegt, einem eher diskreten Medium. Es ist aber auch Ausdruck einer künstlerischen Haltung, die die dialektische Entwicklung pflegt – nicht zuletzt im ungewöhnlichen Zusammenspiel der beiden Künstlerinnen: Sie haben sich in den letzten Jahren in einem kontinuierlichen Vorwärtsgang neue Räume und neue Medien erschlossen und sind dabei farbig, multimedial und installativ geworden. Heute steht die Arbeit der beiden Künstlerinnen an einem Punkt, wo eine Anerkennung durch die Kunstkommission und das BAK längst fällig scheint.

Mit ROMAN SIGNER ehrt die Eidgenössische Kunstkommission einen der Grossen der Schweizer Gegenwartskunst. Dass Signer als Plastiker, als Performer und Videokünstler ein eigenes Kapitel der Kunstgeschichte geschrieben hat, ist heute allgemein anerkannt. Die Texte zu seiner Arbeit verweisen auf Begriffe wie «Zeit», «Transformation», «Dynamik»; zur Charakterisierung seiner Werke hat sich inzwischen der Neologismus der «Zeitskulptur» etabliert. Roman Signer selbst ist ebenfalls dynamisch geblieben, auch seine jüngsten Arbeiten faszinieren, zeugen von einer andauernden Suche und Kraft, von einem Künstler, der ganz in der Gegenwart steht.

Der Prix Meret Oppenheim für Kunstvermittlung geht dieses Jahr an ANNETTE SCHINDLER. Die langjährige Leiterin des [plug.in] in Basel und Ausstellungskuratorin des Festivals der elektronischen Künste SHIFT ist dem aktuellen Kunstbetrieb vor allem durch ihren Einsatz für die elektronische Medienkunst ein Begriff. Darüber hinaus sollte nicht vergessen gehen, dass Annette Schindler in ihrer Zeit als Direktorin des Kunsthaus Glarus und als Leiterin des Swiss Institute New York auch ein «klassisches» Gegenwartskunst-Programm kuratierte und dass sie gleichzeitig als profunde Kennerin des zeitgenössischen Designschaffens gilt – eine Offenheit und ein Interesse gegenüber der kreativen Vielfalt, die man nur selten antrifft.

GION A. CAMINADA ist das Gegenbild zum «Global Architect» und steht dennoch für eine Haltung, die als Modell globale Gültigkeit beanspruchen darf. Ausgangspunkt seiner Architektur ist die Verankerung im Lokalen, in der Gemeinschaft, in ihrer historischen und architektonischen Tradition. Seine Bauten aber sind weder von Nostalgie gefärbt noch von formellen Rückgriffen gezeichnet; sie sind fest in der Gegenwart verankert und leisten die lokale Anbindung und Akzeptanz in ihrer Struktur, nicht in ihrem Äusseren. Caminada ist heute zu Recht einer der international meistbeachteten Schweizer Architekten.

Andreas Münch

Introduction

Pour leur 10^e édition, les Prix Meret Oppenheim vont à six personnalités du monde de l'art et de l'architecture, dont la présentation pourra ici une fois encore se limiter à quelques mots tant est grande leur notoriété. Suivant les recommandations de la Commission fédérale d'art, l'OFC distingue en 2010 quatre artistes: Yan Duyvendak, Claudia et Julia Müller ainsi que Roman Signer –, auxquels s'ajoutent les noms de la commissaire d'exposition Annette Schindler et de l'architecte Gion A. Caminada.

YAN DUYVENDAK a stimulé et enrichi la scène artistique des vingt dernières années avec ses performances aussi attrayantes qu'énigmatiques. Il est un performeur virtuose, a une présence forte, une grande puissance d'expression théâtrale, il est spirituel, divertissant, jamais plat. Il cache sous la surface attrayante de ses représentations une réflexion politique et une auto-réflexion critique très abouties. Par ses jeux de détournements théâtraux, Yan Duyvendak parvient à déconstruire les positions, y compris les siennes propres, et à faire ainsi œuvre de raison critique.

CLAUDIA & JULIA MÜLLER ont conquis le monde de l'art de façon discrète. Cela tient peut-être à la relative discrétion de l'art qui est à l'origine de leur travail commun, le dessin. Mais il faut aussi y voir l'expression d'une attitude artistique qui cultive le développement dialectique – notamment dans l'interaction singulière des deux artistes : depuis quelques années, elles font leur chemin en s'appropriant sans cesse de nouveaux espaces et de nouveaux supports ; leur œuvre est ainsi devenue colorée, multimédia et installative. Aujourd'hui, le travail des deux artistes a atteint un point, où sa reconnaissance par la Commission fédérale d'art et l'OFC ne saurait plus être reportée.

La Commission fédérale d'art honore en la personne de ROMAN SIGNER un des plus grands artistes suisses contemporains. Il est aujourd'hui unanimement admis que l'artiste plasticien, performeur et vidéaste qu'est Signer a écrit un chapitre original de l'histoire de l'art. Les textes relatifs à son travail renvoient à des notions telles que «temps», «transformation», «dynamique» ; le néologisme de «sculpture temporelle» a même été créé pour décrire son œuvre. Roman Signer reste lui-même quelqu'un de dynamique, ses travaux récents continuent de fasciner, témoignent d'une recherche et d'une force permanentes, d'un artiste totalement immergé dans le présent.

Le Prix Meret Oppenheim pour la médiation artistique récompense cette année ANNETTE SCHINDLER. Longtemps directrice de [plug.in] à Bâle, également commissaire d'exposition du Festival des arts électroniques SHIFT, Annette Schindler s'est fait un nom dans l'industrie artistique surtout pour son engagement en faveur des arts numériques. Il ne faudrait cependant pas oublier qu'elle excelle également dans une programmation artistique contemporaine de facture plus «classique», comme elle l'a prouvé lorsqu'elle était directrice du Kunsthaus de Glaris puis du Swiss Institute à New York : elle a aussi une connaissance aiguisée du design contemporain, bref elle fait preuve d'une ouverture et d'un intérêt peu communs pour la diversité créative.

GION A. CAMINADA est l'antithèse du «Global Architect», et il incarne pourtant une position qui peut prétendre à une validité globale. Son architecture s'inscrit radicalement dans le «local», dans la communauté, dans tout ce qu'elle véhicule de tradition historique et architecturale. Ses constructions ne sont cependant empreintes d'aucune nostalgie et ne reprennent pas d'anciens éléments formels ; elles ont les deux pieds dans le présent, c'est par leur structure, et non pas au niveau de l'apparence, que s'opère l'ancrage local, l'acceptation. Caminada est aujourd'hui à juste titre considéré comme un des architectes suisses les plus en vue sur la scène internationale.

Andreas Münch

Introduzione

Il Prix Meret Oppenheim, giunto ormai alla decima edizione, è attribuito a sei protagonisti della scena artistica e architettonica. Considerata la loro notorietà, la presentazione si limita a un breve commento. Su raccomandazione della Commissione federale d'arte, l'UFC ha premiato nel 2010 i quattro artisti Yan Duyvendak, Claudia & Julia Müller e Roman Signer, la curatrice Annette Schindler e l'architetto Gion A. Caminada.

YAN DUYVENDAK ha movimentato e arricchito con le sue performance avvincenti ed enigmatiche la scena artistica degli ultimi vent'anni. Artista virtuoso, possiede una presenza di forte impatto e una teatralità arguta, divertente ma mai priva di spessore. La superficie seducente dei suoi spettacoli non è altro che la copertura di un'esplicita riflessione politica e di un'autocoscienza critica. Giocando con la teatralità seducente, Yan Duyvendak riesce a smascherare le posizioni, anche la propria, contribuendo così a un chiarimento critico.

CLAUDIA & JULIA MÜLLER hanno conquistato il mondo dell'arte con fare discreto. Questa circostanza è forse dovuta al fatto che all'origine del loro lavoro a due c'è il disegno, un medium caratterizzato per l'appunto dalla discrezione. Ma è anche l'espressione di un discorso artistico orientato allo sviluppo dialettico, tra l'altro nella singolare interazione tra le due artiste: negli ultimi anni hanno conquistato nuovi spazi e nuovi media in un costante progredire diventando policrome, multimediali e installative. Oggi il loro percorso artistico ha raggiunto un punto in cui il riconoscimento da parte della Commissione federale d'arte e dell'UFC è più che doveroso.

ROMAN SIGNER è uno dei grandi protagonisti dell'arte contemporanea elvetica. La Commissione federale d'arte ha voluto premiare questo artista tridimensionale, performer e videoartista che ha incontestabilmente scritto un proprio capitolo di storia dell'arte. Nei testi critici sui suoi lavori figurano concetti come «tempo», «trasformazione» o «dinamica» e per descrivere la sua opera si è nel frattempo imposto il neologismo della «scultura temporale». Roman Signer stesso è rimasto dinamico. Anche i suoi lavori più recenti affascinano e denotano la ricerca e il vigore di un artista completamente radicato nel presente.

ANNETTE SCHINDLER, responsabile di lunga data del [plug.in] di Basilea e curatrice del festival delle arti elettroniche SHIFT, riceve il Prix Meret Oppenheim per la sua attività di mediatrice d'arte. Nota soprattutto per il suo impegno a favore dell'arte mediale elettronica, Annette Schindler ha curato

anche un programma d'arte contemporanea «classica» ai tempi in cui è stata direttrice del *Kunsthau*s di Glarona e dello *Swiss Institute* di New York. Profonda conoscitrice del design contemporaneo, possiede un'apertura e un interesse nei confronti della diversità creativa più unici che rari.

GION A. CAMINADA è l'opposto dell'architetto globale e tuttavia è esemplare per un atteggiamento che può rivendicare una validità globale. La sua architettura prende spunto dal contesto locale, dalla comunità e dalla sua tradizione storica e architettonica. I suoi progetti non sono comunque dettati né dalla nostalgia né da riferimenti formali, ma piuttosto fermamente radicati nel presente, dove esprimono l'orientamento e l'accettazione locale nella loro struttura e non nel loro aspetto. A buon diritto, Caminada è oggi uno degli architetti svizzeri di maggior richiamo internazionale.

Andreas Münch

Arbeiten am digitalen Kunstbegriff

Cornelia Sollfrank im Gespräch mit Annette Schindler

TAGS:* Neue Medien · zeitgenössische Kunst · Vermittlung · Institution · Politik · Netzwerk · Ausstellung · Festival · Feminismus · Urheberrecht · Sammlung

Ihren Einstand als Kunstvermittlerin gab Annette Schindler als erste professionelle Leiterin des Kunsthaus Glarus, einem peripheren Schweizer Museum mit Wechselausstellungen und Sammlung in einem ungewöhnlichen, modernistischen Bau. An fünf Jahre Glarus schlossen sich drei Jahre New York an, wo sie das Swiss Institute am Broadway leitete und daraus – nicht ohne interne Widerstände – einen Ort machte, der in der New Yorker ebenso wie in der internationalen Kunstszene Beachtung fand. Zurück in der Schweiz, begann Annette Schindler im Jahr 2000 mit dem Aufbau des Forums für neue Medien [plug.in] in Basel. Die in ihrer Form und ihren Inhalten neuartige Einrichtung gilt inzwischen nicht nur lokal als namhafte Medienkunst-Institution. Die Bedeutung der Schweiz als international wichtiger Knoten im Netzwerk der digitalen Künste verstärkte sich noch mit dem 2007 – ebenfalls unter Mitwirkung von Annette Schindler – ins Leben gerufenen, alljährlich in Basel stattfindenden Festival der elektronischen Künste «Shift». Derzeit arbeitet die Kuratorin an der Gründung einer Stiftung: Im «Haus für elektronische Künste» werden das Forum für Neue Medien [plug.in] und das Festival für elektronische Künste «Shift» zusammengeführt und mit dem neuen Projekt «Digital Art Collection/Store» ergänzt. Als Standort für das neu entstehende Medienkompetenzzentrum ist – in enger Zusammenarbeit mit der Christoph Merian Stiftung – das Areal Kunstfreilager auf dem Dreispitz geplant. Damit gehört das Erschliessen eines neuen urbanen Gebiets implizit mit zum Auftrag der neuen Institution.

In ihrem kontinuierlichen Engagement für Medienkunst widmet sich die Kuratorin Annette Schindler den neu entstehenden und nicht unumstrittenen digitalen Kunstformen. Dabei hat die ausgebildete Kunsthistorikerin einen Ansatz entwickelt, der es erlaubt, die Ideengeschichte der Kunst mit aktuellen, gesellschaftspolitisch wichtigen technischen Entwicklungen in Verbindung zu bringen und dabei die historische Bedeutung des Zeitgenössischen mitzudenken. Ohne sich auf einen abgesicherten Kanon berufen zu können, leistet sie durch den konsequenten Aufbau neuer Strukturen einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung, Vermittlung und künftig auch zum Erhalt dieser Kunst des 21. Jahrhunderts.

* In der Datenverarbeitung und Informatik steht das englische Wort *Tag* [tæg] (*Etikett, Anhänger, Aufkleber, Marke, Auszeichner*) für die Auszeichnung eines Datenbestandes mit zusätzlichen Informationen.

Cornelia Sollfrank: Du bist nun seit über zehn Jahren im Bereich der «Medienkunst» aktiv und hast – hauptsächlich durch den Aufbau von Strukturen – viel dazu beigetragen, neue Kunstformen, die mit elektronischen Medien arbeiten, einem breiten Publikum zugänglich zu machen und zu vermitteln. Wie grenzt du den Bereich ein, der dich interessiert? Wie verortest du dich in diesem Diskurs, in dem eine medienspezifische Einteilung der Kunst immer wieder in Frage gestellt wird?

Annette Schindler: In erster Linie geht es mir um bestimmte Spielarten zeitgenössischer Kunst, für die der Begriff Medienkunst aber zu ungenau ist. Es geht mir um ein breites Spektrum von Praktiken, in denen digitale Technologie Werkzeug sein kann, Methode, Inhalt, Medium oder der kulturelle Kontext, dem sie entstammt oder den sie produziert. Die Technologien, die dabei zur Anwendung kommen, sind etwa Software, Sensoren und Steuerungen, oder locative media, augmented reality, usw.

Sehr oft ist die Kunst in diesen Bereichen prozessorientiert, d. h., man hat es nicht mit einem abgeschlossenen Werk zu tun, sondern mit einem «instabilen» Setting, in dem nicht selten auch der «Betrachter» eine wichtige Rolle spielt. Im Prozesshaften – und hier kann es sich um technische und ästhetische genauso wie um soziale Prozesse handeln – zeichnet sich eine gewisse Nähe zur Konzeptkunst, zur Performancekunst oder Intervention ab. Und genau da wird es für mich spannend, wo ästhetische Verfahren durch eine Auseinandersetzung mit der alles durchdringenden Medientechnologie neue künstlerische Formate und neue Erkenntnisse produzieren. Eine medienspezifische Eingrenzung dieses Bereiches macht insofern Sinn, als die digitalen Technologien nicht nur Medium sein können, sondern implizit oder explizit immer auch Teil des Inhalts sind. Darüber hinaus erfordert der Umgang mit dieser Kunst – das Ausstellen und Vermitteln – technisches Know-how und eine technische Infrastruktur, die nur an den dafür eingerichteten Orten verfügbar ist.

Der bürgerlich geprägte Kunstbegriff lehnt traditionell jede zweckhafte Einbindung der Künste und auch alles Mechanische ab. Das heisst, spätestens seit dem 18. Jahrhundert wurden die Bereiche Kunst und Technik als gegensätzlich empfunden. Charles P. Snow sprach sogar Ende der 1950er Jahre noch von «zwei Kulturen», einer technisch-naturwissenschaftlichen und einer künstlerischen. Meines Erachtens geht die bis heute andauernde Skepsis und Abwehr von Medienkunst durch Vertreter traditioneller Kunst genau auf diese Abgrenzung des bürgerlichen Kunstbegriffs zurück. Wie gehst du in der Praxis – und theoretisch – damit um, diese beiden «Kulturen» in Verbindung zu bringen bzw. die traditionellen Vorbehalte gegen Kunst, die mit oder über Technik arbeitet, zu entkräften?

Ich kenne diese Vorbehalte; sie sind typisch für die Übergangszeit, in der wir uns befinden. Den oben beschriebenen Kunstbegriff halte ich für ein Auslaufmodell. Kunst, die ich relevant finde, muss sich auf die Gesellschaft beziehen, in der sie entsteht. Meines Erachtens können nur solche KünstlerInnen bedeutsame Kunst schaffen, die ein Sensorium haben für das, was ihre Zeit wirklich ausmacht. Und

im Bereich digitaler Technologien bedarf es zusätzlich sehr spezifischer Kompetenzen – nicht nur um qualifizierte (ästhetische) Aussagen zu machen, sondern auch um deren Erkenntniswert zu verstehen. Deshalb habe ich meine Bemühungen darauf ausgerichtet, diese Kunst, ihre Inhalte und ihre – manchmal nicht auf Anhieb verständliche – Sprache zu vermitteln.

Für eure Vermittlungsarbeit spielte der Aufbau des Forums für Neue Medien [plug.in] eine wesentliche Rolle. Was unterscheidet das [plug.in] von anderen Kunstinstitutionen?

Zum einen das besondere inhaltliche Interesse, wie oben beschrieben. Ausserdem war es mir wichtig, für die Institution eine Struktur zu finden, die den vielfältigen Anforderungen gerecht wird und dabei bestimmte Eigenschaften des digitalen Mediums reflektiert, z.B. das Prozesshafte, das Partizipative und Kommunikative.

Es gibt einen physischen Ort, einen Treffpunkt, der zugleich Galerie, Veranstaltungsraum, Büro, Bar, Archiv und Shop ist. Für unseren Raum und unser Programm ist es wichtig, dass wir unserem Publikum etwas zu sehen und zu erfahren geben, aber auch dass Menschen zusammenkommen, diskutieren, sich austauschen, zusammenarbeiten: ein Ort, an dem nicht einseitig etwas verabreicht wird, sondern wo etwas entsteht. Entsprechend finden neben Ausstellungen, Screenings und Diskussionen auch Workshops statt und ein kontinuierliches Vermittlungsprogramm. In der Mediathek sind Bücher und DVDs zugänglich an den fünf Tagen der Woche, an denen wir geöffnet haben.

Mit dem [plug.in] sollte ein verbindendes Element hergestellt werden zwischen Publikum und KünstlerInnen, KuratorInnen, VermittlerInnen, JournalistInnen, WissenschaftlerInnen, die in dem Bereich tätig sind, auch um einen Wissenstransfer zu ermöglichen. Dabei ist es mir immer wichtig gewesen, die vielfältige lokale Szene mit einem internationalen Netzwerk in Verbindung zu bringen.

Deinen Amtsantritt in Basel habe ich in sehr guter Erinnerung, weil du in der Konzeptionsphase des [plug.in] KünstlerInnen zur Mitarbeit eingeladen hast. Wir sollten – gegen ein Honorar versteht sich – unsere Anforderungen und Bedürfnisse an eine solche Institution formulieren. Das habe ich als sehr positive Geste empfunden. Welche neuen Erkenntnisse haben sich für dich daraus ergeben? Konntest du sie umsetzen?

Im Jahr 2000 waren die KünstlerInnen die einzigen Experten in dieser Sache weit und breit, denn sie hatten mit den herkömmlichen Institutionen bereits Erfahrungen gemacht und eine Vorstellung davon, wo deren Unzulänglichkeiten im Hinblick auf die digitale Kunst lagen. KuratorInnen, die sich mit Medienkunst beschäftigten, liessen sich an einer Hand abzählen und hatten kaum Erfahrung mit eigenen Institutionen. Das ZKM in Karlsruhe oder die Ars electronica in Linz konnten kein Massstab für uns sein, weil wir inhaltlich und finanziell in sehr verschiedenen Dimensionen arbeiten. Die Beiträge der KünstlerInnen – wir nannten sie «Constitution Contributions» – fielen sehr unterschiedlich aus und reichten von künstlerischen Arbeiten bis zu konkreten Vorschlägen für den Betrieb. Alles wurde online zugänglich gemacht, und obwohl wir die meisten der konkreten Vorschläge nicht

direkt umsetzen konnten, waren sie doch massgeblich für die Richtung, die das [plug.in] einschlug. Und auch künstlerisch zeichneten sich damals schon Ansätze ab, die wir später weiterverfolgen sollten.

Welches Publikum sprichst du mit deiner Arbeit an? Existiert dieses Publikum oder musst du es erst entwickeln?

Das Entwickeln des Publikums gehört zu unseren wichtigen Aufgaben, und es ist eine Aufgabe, die sich ständig verändert. In der Anfangszeit mussten wir unseren Besuchern zuweilen noch erklären, was ein Browser ist und wie das Internet funktioniert – das ist heute nicht mehr nötig. Die Geschwindigkeit, mit der sich die Medienkompetenz unseres Publikums entwickelt hat, ist fast noch eindrücklicher, als die der künstlerischen und technischen Veränderungen in den zehn Jahren unserer Tätigkeit. Das ist natürlich die Konsequenz der Durchdringung unseres Alltags mit Medien und Technologien und deren ubiquitärer Nutzung. Trotz der gestiegenen Medienkompetenz können sich aber immer noch nur wenige Menschen vorstellen, dass es Kunst gibt, die sich mit diesen Entwicklungen beschäftigt.

Darüber hinaus zeigt sich beim Publikum inzwischen eine Generationenkluft: Die nach 1980 geborene Generation hat einen viel entspannteren Umgang, insbesondere mit dem Internet und den Möglichkeiten des World Wide Web. Für sie gehört «Hören» und «Sprechen», «Downloaden» und «Uploaden», «Rezipieren» und «Produzieren» sowie «Konsumieren» und «Beitragen» stets zusammen. Diese Generation gibt sich immer weniger mit dem herkömmlichen Habitus des Publikums als rein «empfangendes» zufrieden. Sie versteht sich mindestens ebenso sehr als Sender. Die Kultur, der sie zugehören, ist eine, die sie aktiv mitprägen. Man könnte auch sagen, dass sich damit gewisse Ansätze der poststrukturalistischen Theorie in der Praxis realisieren, z.B. der erweiterte Begriff von Autorschaft. Die «Consumateurs» zeichnen sich aus durch neue Ansprüche an Kultur, die wesentlich geprägt sind von Teilnahme. Und nicht zuletzt sind sie auch das zukünftige «Publikum» von Museen und Kunstinstitutionen und fordern diese dazu auf, das Verhältnis zu ihrem Publikum à jour zu bringen und neue Möglichkeiten des Austauschs zwischen Kunst und Publikum zu entwickeln.

Die KünstlerInnen sind dabei den Institutionen einige Schritte voraus: Deine eigene Arbeit, Cornelia, ist dafür ein prägnantes Beispiel. Dein Netzkunst-Generator ist kein in sich geschlossenes, unveränderliches Werk, sondern eher ein Set von Regeln und Möglichkeiten, die vom «Consumateur» bedient werden, um immer neue Werkvarianten zu erstellen. Damit nutzt du die spezifischen Eigenschaften des Internets, betreibst eine Verunklärung des Autorschaftsbegriffs und eröffnest die Möglichkeit partizipativer Produktionsprozesse. Solchen Modellen gehört die Zukunft des kulturellen Diskurses. Viele Institutionen werden das noch lernen müssen, wenn sie den Anschluss an ihr Publikum nicht verpassen wollen.

Der rein zahlenmässige Anstieg von Ausstellungen, aber auch die zunehmende Bandbreite von Ausstellungsformaten deuten darauf hin, dass das Format «Ausstellung» zu einem der wichtigsten Medien geworden ist, um Kunst einem Publikum zugänglich zu machen. Teils Strukturierungsmassnahme, teils

sozialhistorisches Event, teils Spektakel, ist die Ausstellung der zentrale Ort für den (Aus)Tausch in der politischen Ökonomie von Kunst, wo kulturelle Bedeutung hergestellt, erhalten und gelegentlich auch dekonstruiert wird. Trifft diese Beobachtung für die digitale Kunst in gleicher Weise zu? Braucht sie überhaupt Ausstellungen? Welche Aspekte kommen durch die Verortung vieler Medienkunstwerke im virtuellen Raum hinzu?

Diesem Aufschwung hat auch die digitale Kunst vieles zu verdanken, denn einige der neu erschlossenen Ausstellungsmöglichkeiten sind auch für digitale und Medienkunst offen. Dabei sind bestimmte Formate der Medienkunst sehr stark, andere weniger auf den Ausstellungsraum angewiesen. Eine interaktive Installation braucht den physischen Raum, oftmals muss dieser speziell beschaffen sein, damit die Sensoren verlässlich funktionieren. Sie braucht Aufsichtspersonal, um z. B. die Anzahl der Besucher zu regulieren, damit die Interaktion nachvollziehbar bleibt. Ist die Installation abgebaut und sind die Geräte retourniert, bleibt vom Werk oft nicht viel übrig: Dokumentationsfotos und eine Festplatte voller Daten. Die Arbeit existiert also in ihrer originalen Form nur im Ausstellungsraum und -kontext.

Bei der Internetkunst verhält es sich ganz anders. Das Ritual des Ausstellungsbesuchs, für das man Zeit einplant und eine Reise – und sei sie auch noch so kurz – unter die Füße nimmt, um sich von der Kunst mal mehr, mal weniger überraschen zu lassen, entfällt vollständig. Die Kunst ist über jeden Computer online jederzeit von zu Hause oder vom Büro aus zugänglich. Diese Kunstform braucht also die Ausstellungssituation nicht, um öffentlich zu werden. Das bedeutet auch, dass KuratorInnen und Institutionen überflüssig werden – zumindest was das Öffentlichmachen anbelangt. Während dies einerseits eine Demokratisierung der Kunst bedeutet, entsteht andererseits das Problem, dass es die Rezeption erschwert. Wie werde ich auf die wirklich guten Internet-Arbeiten aufmerksam? Wie viel notwendiges Hintergrundwissen ist zugänglich? Einige Werke werden unter Online-Communities herumgereicht und erhalten so ein sehr viel grösseres und breiteres Publikum als jede Museumsausstellung; andere hingegen fristen im Internet ein Schattendasein. Aus meiner Erfahrung im [plug.in] weiss ich, dass KunstvermittlerInnen hier durchaus wieder eine wichtige Rolle haben, die vom Publikum auch eingefordert wird, nämlich Hintergrundinformationen liefern und Kontexte herstellen, z. B. in Form von Vorträgen. Und selbst wenn das Ausstellen von Internetkunst umstritten ist, wird sie dadurch auf jeden Fall auch einem Publikum nähergebracht, dem sie ansonsten unbekannt bliebe.

Digitale Kunst zu kuratieren, bedeutet aber auch – ganz konventionell –, ausgewählte künstlerische Positionen ins Rampenlicht zu rücken. Ich verstehe meine Aufgabe als ein Sprechen über Kunst zu einem Publikum, als ein Erzählen von Geschichten, ein Vermitteln von Hintergrundinformationen, als Hilfestellung-Geben im Erkennen von Referenzsystemen. Insofern versuche ich natürlich dazu beizutragen, dass das Publikum wirklich einen Zugang erhält zum Erkenntniswert dieser Kunst, – und kann es dabei nicht vermeiden, zu selektionieren und implizit zu werten.

Werden damit nicht herkömmliche institutionelle Selektionsverfahren wieder eingeführt und das demokratische Potenzial der Internetkunst unterwandert?

Ich denke, da würden wir der Institution doch mehr Einfluss zugestehen als realistisch ist. Meiner Meinung nach zeichnet sich in einem solchen Prozess eine unvermeidbare Entwicklung ab, die jeder neuen kulturellen Form widerfährt. Sadie Plant hat das so beschrieben: In aufkeimenden kulturellen Szenen gehören ProduzentInnen und RezipientInnen zur gleichen Community. Die frühen Rapper, z. B., sind zuerst praktisch nur vor anderen Rappern aufgetreten. Später weitet sich die Community aus, immer mehr Leute aus anderen Bereichen beginnen sich für die neue Entwicklung zu interessieren. Ein Publikum entsteht jenseits des Insiderkreises, Experten schalten sich ins Geschehen ein, der Markt beginnt irgendwann eine Rolle zu spielen, so dass es zu externen Bewertungen und damit oft auch Subszenen kommt. Schliesslich bildet sich ein neuer Mainstream heraus, in dem einige KünstlerInnen erfolgreicher sind als andere. Das passiert auch bei der digitalen Kunst. [Plug.in] und das «Haus für elektronische Künste» sind ein Teil dieser Entwicklung. Es steht zwar nicht in unserer Macht, diese Entwicklung herbeizuführen, aber wir sind ihr auch nicht einfach ausgeliefert: Im Rahmen unserer Möglichkeiten werden wir sie mitgestalten.

Von dem britischen Künstler Liam Gillick stammt die Aussage, dass in den 1990-er Jahren KuratorInnen die Kunst mehr verändert hätten als KünstlerInnen. Wenn man diese Äusserung nachvollziehen möchte, bedeutet sie in erster Linie, dass über die Gestaltung der Kunstvermittlung wesentlich Einfluss darauf genommen wird, wie und welche Kunst entsteht, welche Kunst einem grösseren Publikum bekannt wird und was vom Mainstream ausgeschlossen bleibt.

Das ist nicht zu bestreiten. Die Funktion von KuratorInnen ist vergleichbar mit der einer Zeitungsredaktion: Sie bestimmt darüber, was öffentlich wird und was nicht. Und die Karrierebewussten unter den KuratorInnen beobachten sehr genau den Kunstmarkt: Welche Galerien vertreten welche Künstler? – Finger weg von KünstlerInnen, die «nur» in kleinen Galerien ausstellen; welche Sammler kaufen welche KünstlerInnen? – Finger ultimativ weg von KünstlerInnen, deren Werke von wichtigen Sammlern abgestossen wurden. Und: Welche der grossen und finanzstarken Museen zeigen und sammeln welche Künstler? Wer seine Künstlerauswahl mit jener der mächtigen Galerien, Sammler und Museen in Deckung bringt, sichert sich schon mal deren Wohlwollen und Support. Diese Mechanismen greifen bei der digitalen Kunst nicht. Sie ist (noch) nicht handelbar und in grossen Museen so gut wie gar nicht vertreten. Für meine Auswahl kann ich mich deshalb weder an Galerien noch an Sammlern oder Museen orientieren. Das hat zur Folge, dass wir – die Medienkunstszene – ausserhalb des Popstar-Systems der bildenden Kunst agieren. Gegenwärtig wird niemand so richtig reich, niemand über einen gewissen – an Inhalten und ästhetischen Konzepten interessierten – Kreis hinaus bekannt, weder Künstler noch Kuratoren. Das ist der Preis dafür, eigene Entscheidungen zu treffen, Themen zu setzen, die uns ein Anliegen sind, und mit KünstlerInnen zusammenzuarbeiten, deren Arbeit wir unabhängig von Marktfaktoren für relevant halten.

Da es keinen etablierten Rahmen gibt in der digitalen Kunst, keine Geschichte, keinen Kanon oder Markt, an dem man sich orientieren könnte, bezeichnen viele Medienkunstkuratoren den Dialog mit den KünstlerInnen als ihre wichtigste Arbeitsmethode. Was sind deine Methoden, um neue Tendenzen und neue Werke zu finden?

Der Dialog mit Künstlern und Kollegen spielt hier sicher eine wichtige Rolle, ebenso das Besuchen von Ausstellungen und Festivals. Eine meiner liebsten Möglichkeiten, Informationen über aktuelle Werke und KünstlerInnen zu erhalten, ist die Juryarbeit. Diese gibt jeweils Gelegenheit, viele aktuelle Dossiers zu sichten und sie mit qualifizierten KollegInnen zu diskutieren. Auch Internet-Recherche wird Jahr für Jahr lohnender, weil immer mehr Material vorhanden ist.

Grundsätzlich ist mir beim Aufspüren neuer Themen wichtig, dass die Diskurse, die in unseren Ausstellungen verhandelt werden, auch für unser nicht-akademisches Publikum relevant sind. Das spielerische oder aggressive Potenzial, das neue Technologien in uns allen wecken, kann ein Thema sein. Die Entwicklungen in der Content-Industrie und ihre Auswirkungen auf die Kultur wären ein anderes Beispiel.

Das nehme ich zum Anlass, ein konkretes Thema anzusprechen, das du bearbeitest, und eine konkrete Ausstellung: In der Ausstellung «Access» (2007, «Shift»-Festival) ging es um die Chancen und Konflikte, die sich im Hinblick auf den Zugang zu Wissen, Raum und Kultur im digitalen Zeitalter entwickelt haben. Dabei spielt das Urheberrecht als Regulativ eine wesentliche Rolle. Zu diesem Thema hast du über deine kuratorische Tätigkeit hinaus auch politisch Position bezogen: Zusammen mit Felix Stalder hast du die Initiative «Kunsthfreiheit» gestartet. Warum sind die Themen Urheberrecht und Zugang zu Wissen und Kultur zentrale Anliegen deiner Arbeit geworden? Wo liegen die Verbindungslinien zu den Neuen Medien und zur Kunst? Und welche Position vertrittst du politisch und kuratorisch?

Als ich meine Arbeit in Basel aufnahm, entstand sehr bald der Kontakt mit einer lokalen Künstlergruppe um Adnan Hadziselimovic, die zum Thema Urheberrecht arbeitet. Anlässlich des Viper-Festivals 2001 konnten wir gemeinsam Programme dazu anbieten, wie etwa eine Copyleft-Party und eine Panel-Diskussion (an der du ja auch beteiligt warst), bei der es um alternative kulturelle Ökonomien im Netz ging. Aber meine Auseinandersetzung mit dem Thema geht weiter zurück, bis zu meiner Zeit am Kunsthaus Glarus. Dort mussten wir aufgrund der hohen Kosten für Bildrechte Postkarten einstampfen, die wir von Bildern aus der eigenen Sammlung des Hauses gemacht hatten. Leider differenziert das Urheberrecht – und die mit seiner Durchsetzung beauftragten Verwertungsgesellschaften – zu wenig, um welche Nutzung es sich handelt. In der Schweiz sind gewinnorientierte Auktionshäuser sogar von gewissen Abgaben ausgenommen, die Non-Profit-Institutionen erbringen müssen, einfach, weil letztere keine gute politische Lobbyarbeit leisteten. Seither taucht das Thema immer wieder auf: deine Ausstellung «Legal Perspective» (2004), die sich aus der Tatsache entwickelte, dass wir die ursprünglich geplante Ausstellung aus Urheberrechtsgründen absagen mussten! Im Jahr darauf machte ich dann einen Weiterbildungsurlaub an der New York Law

School zum Thema Kunst und Urheberrecht. Es folgten eine ganze Reihe von Veranstaltungen und schliesslich 2006 die Gründung der Initiative «Kunstfreiheit» als Versuch, sich in die politische Debatte einzubringen und die KünstlerInnen in der Schweiz wachzurütteln und darauf aufmerksam zu machen, dass die Veränderungen des Urheberrechts sie ganz direkt betreffen.

Das erste «Shift»-Festival 2007 war ganz dem Thema «Access» gewidmet, die Ausstellung versammelte künstlerische Positionen dazu. Die Mediengruppe Bitnik etwa präsentierte eine dokumentarische Fassung ihrer performativen Arbeit «Opera calling», in welcher sie Abhörwanzen im Zürcher Opernhaus versteckte und während der Aufführungen zufällig gewählten Telefonabonnenten eine «Direktübertragung» bescherte. Natürlich klagte das Zürcher Opernhaus gegen die Künstler und machte so klar, dass es als unzulässig erachtete, dass Bitnik eine neue künstlerische Arbeit schuf, die sich in dieser Weise auf seine Aufführungen bezog. Ein anderes Beispiel ist die Arbeit «Picidae» des Künstlerduos Wachter/Jud. Dabei handelt es sich um eine von ihm entwickelte Web-Applikation, die es erlaubt, technische Zensurmechanismen zu umgehen und damit den Zugang zu Wissen und Kultur für die entsprechenden Umfelder zu ebnet. Die Ausstellung sollte veranschaulichen, dass sowohl die Zensur wie auch – vermehrt – das Urheberrecht einschränkend auf die Produktion und Rezeption von Kultur wirken.

Dabei spielen Verfahren des Aneignens und Kopierens für die Entwicklung der Kunst seit jeher eine grosse Rolle. An zahlreichen Orten, z.B. in Rom, gibt es ein eigenes Museum mit römischen Kopien oder Aneignungen griechischer Statuen. Heutzutage würde das als Urheberrechtsverletzung betrachtet werden, genauso wie viele massgebliche künstlerische Verfahren unserer Zeit: Appropriationskunst, Pop-Art, Sampling usw. Diese künstlerischen Ansätze sind darauf angewiesen, mit Referenzen aller Art zu arbeiten, und es geht meiner Ansicht nach nicht an, dass diese Entwicklungen beeinträchtigt werden, weil – um es plakativ zu sagen – amerikanische Verwerter um ihre Mickey-Mouse-Lizenznahmen bangen.

Das Arbeiten mit Versatzstücken und Referenzen ist in der digitalen Kultur ganz besonders ein Thema, weil sehr viel – auch urheberrechtlich geschütztes – Material digital zugänglich und verlustfrei kopierbar ist. KünstlerInnen sollten diese Möglichkeit selbstverständlich nutzen können. Darin besteht meiner Meinung nach auch ein Teil ihrer in der Verfassung verbürgten künstlerischen Freiheit. KünstlerInnen, die in diesem Bereich arbeiten, begeben sich aber in eine Grauzone und gehen das Risiko ein, juristisch belangt zu werden.

Wir sollten nun über die Zukunft sprechen, das «Haus für elektronische Künste». Welche Überlegungen stecken hinter der räumlichen Zusammenführung von «plug.in», dem «Shift»-Festival und der neuen «Digital Art Collection/Store». Was wird sich verändern, und was konkret erwartest du dir von einer Erweiterung durch eine Marktkomponente?

Der Zusammenschluss führt dazu, dass wir eine Grösse erreichen, die uns für eigenössische Förderung qualifiziert, aber auch internationale Kooperationen erleichtern wird. Dann entsteht in einem grösseren Team sicher eine andere Dynamik in den verschiedenen Bereichen. So werden künftig jene, die bisher nur für das

Festival zuständig waren, auch beim Jahresprogramm mitwirken. Das Bewahren des digitalen kulturellen Erbes und das Erschliessen der Möglichkeit, dieses auch wissenschaftlich zu bearbeiten, wird die Aufgabe der Sammlung sein. Daneben will diese aber auch Modell sein und Sammler anregen, ebenfalls einen Ankauf zu wagen: Die Medienkunstwerke der Sammlung, die in Editionen aufgelegt sind, bieten wir im Store zum Kauf an. Vom Kaufpreis gehen 70 Prozent an die KünstlerInnen – so viel wie keine Galerie weitergibt. Der Rest ist für weitere Ankäufe reserviert. Es geht nicht wie bei einer Galerie darum, einzelne KünstlerInnen zu vertreten, sondern wie bei einem Laden, attraktive «Angebote» im Regal zu haben.

Die Marktkomponente einzuführen, ist für mich ein experimentelles Vorhaben, und es ist uns wichtig, gemeinsam mit den KünstlerInnen ein gutes Format zu finden, das zumindest potenziell verkäuflich ist. Ästhetische Kompromittierungen dem Markt zuliebe werden wir nicht unterstützen.

Ich sehe aber nicht nur die Vorteile für die digitale Kunst, sondern auch Probleme und Konflikte, die sich aus der zunehmenden Institutionalisierung und dem Experimentieren mit der Vermarktbarkeit ergeben. Wenn ich davon ausgehe, dass die Marktfähigkeit auch dazu dienen soll, diese Kunstformen zu bewahren, frage ich mich, was beispielsweise mit jenen prozessorientierten oder performativen Arbeiten passiert, die sich nicht in limitierter Auflage produzieren und vermarkten lassen.

Die DA-Collection sammelt und bewahrt nicht ausschliesslich Editionen. Natürlich müssen auch andere Werkformate erhalten werden. Für viele wird es notwendig sein, spezifische technische Lösungen zu entwickeln oder – wie im Fall der prozessualen/interventionistischen Werke – adäquate dokumentarische Formen zu finden. Den monetären Wert künstlerischer Arbeiten kann schliesslich nur der Markt, genau genommen sogar nur der Sekundärmarkt (Auktionen) bestimmen.

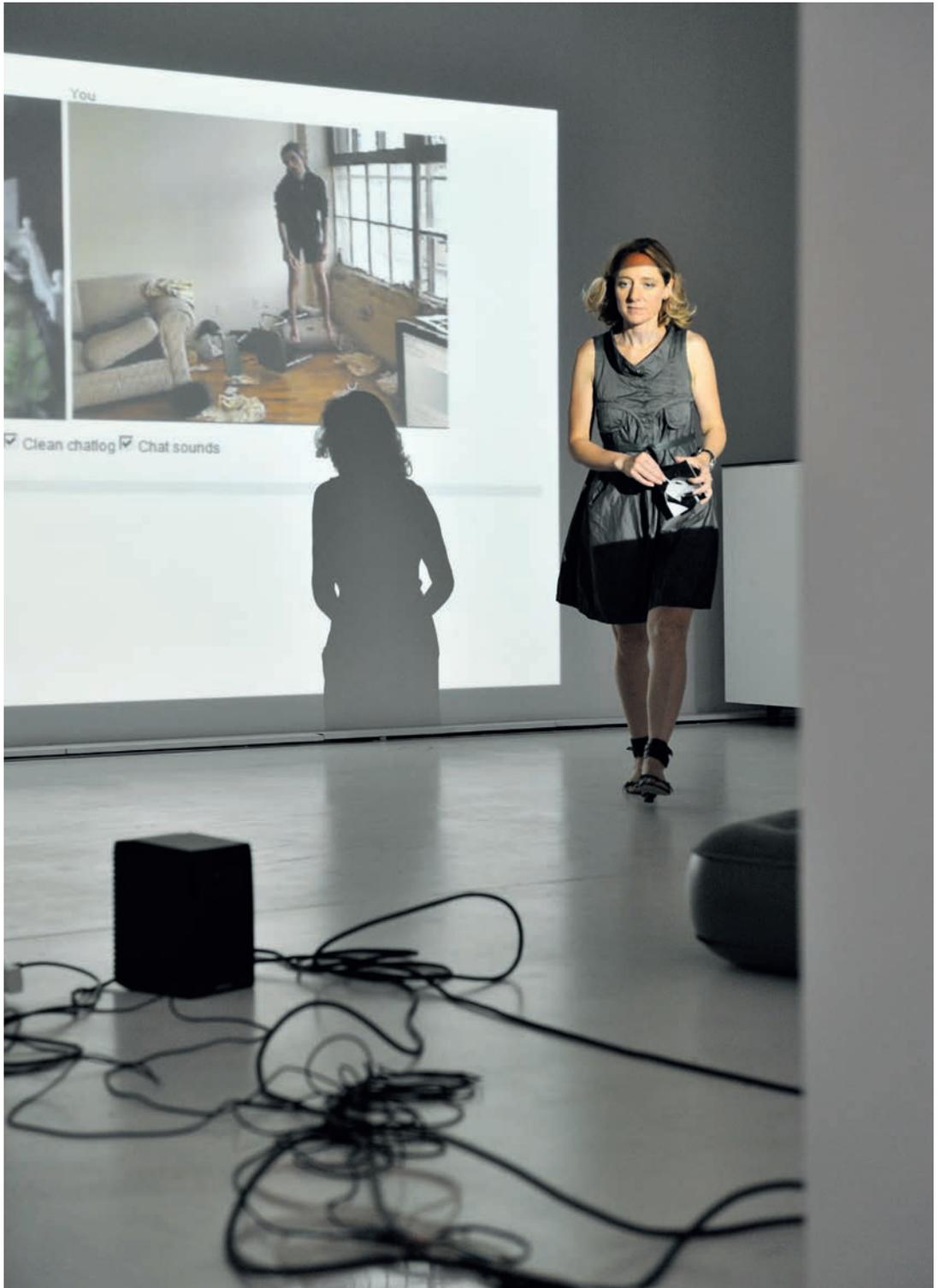
Damit spielt in deiner Praxis das Aufbauen, Ausbauen und Sichern von institutionellen Strukturen eine grosse Rolle. Diese Tätigkeit geht weit über das Kuratieren im klassischen Sinne hinaus...

... und sie bedeutet in erster Linie organisatorische, administrative und politische Arbeit, die mich entfernt von den Inhalten, die mir eigentlich wichtiger sind. Aber es sind am Ende gerade diese Tätigkeiten, die es erlauben, inhaltliche Kontinuität herzustellen. Tatsache ist, dass wir uns laufend neu erfinden und damit immer wieder neu verorten müssen. Mit dem «Haus für elektronische Künste» vollziehen wir den nächsten, aber sicher nicht den letzten Schritt dieser Entwicklung.

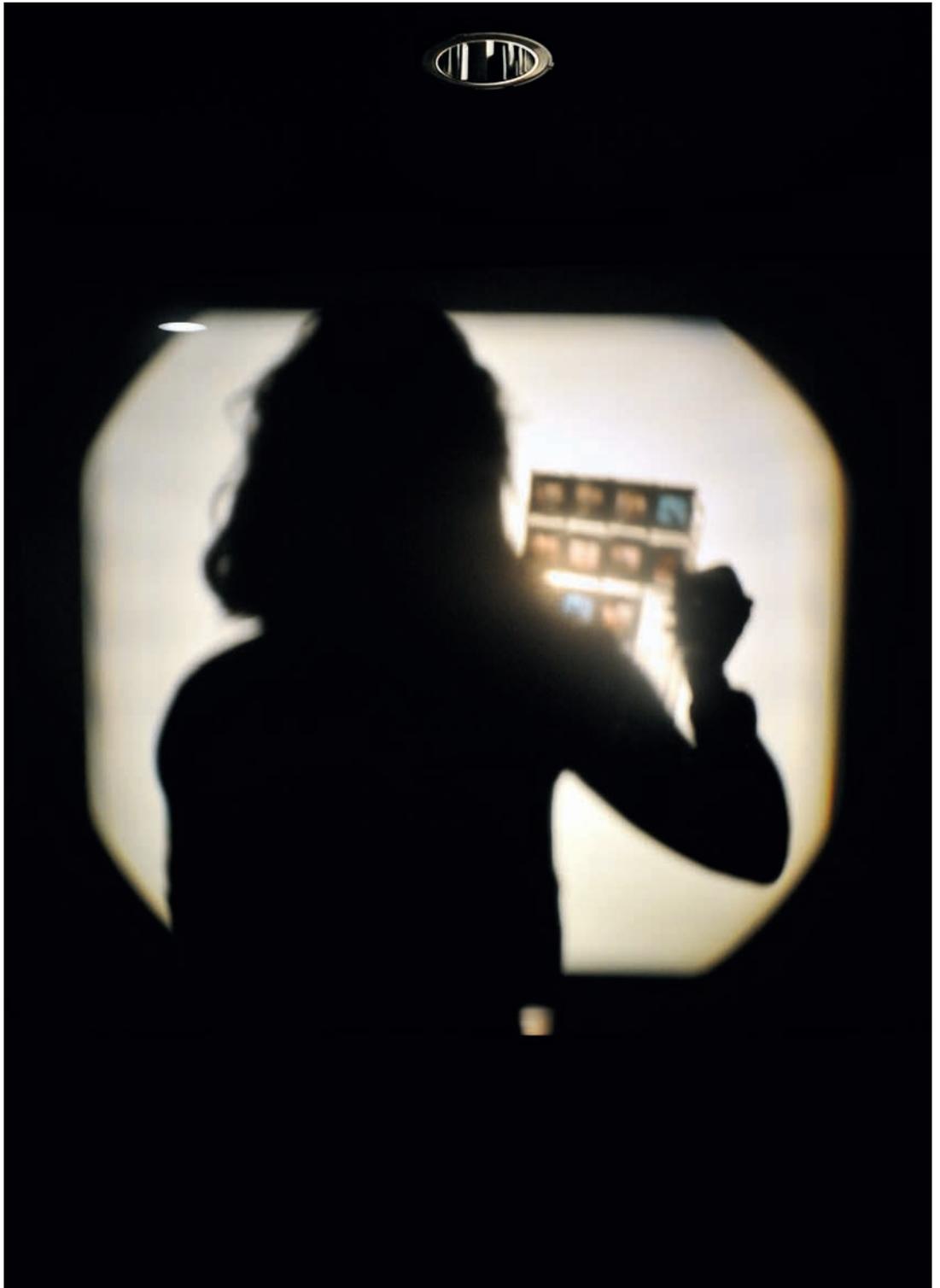
ANNETTE SCHINDLER ist Kunstwissenschaftlerin und Soziologin. Seit 1992 leitete sie verschiedene Institutionen der Gegenwartskunst, so das Kunsthaus Glarus und das Swiss Institute in New York. Als Gründungsleiterin des Forums für neue Medien [plug.in] in Basel hat sie sich seit 2000 auf die Vermittlung von digitaler Medienkunst spezialisiert. Seit 2007 ist sie für «Shift – Festival der elektronischen Künste» mitverantwortlich und gründete gemeinsam mit Reinhard Storz 2008 die erste Medienkunst-Sammlung der Schweiz: «Digital Art Collection/Store». 2005 machte sie eine Weiterbildung in Copyright, «Cyber-Law» und «Art Law» an der New York Law School.

CORNELIA SOLLFRANK ist Künstlerin und lebt in Hamburg, Celle und Dundee (Schottland). In ihren konzeptuellen und performativen Arbeiten erforscht die Pionierin der Netzkunst das Konzept der Originalität und seine medial bedingten Erweiterungen. Seit 2004 arbeitet sie praktisch und theoretisch mit dem Schwerpunkt Kunst und Urheberrecht.

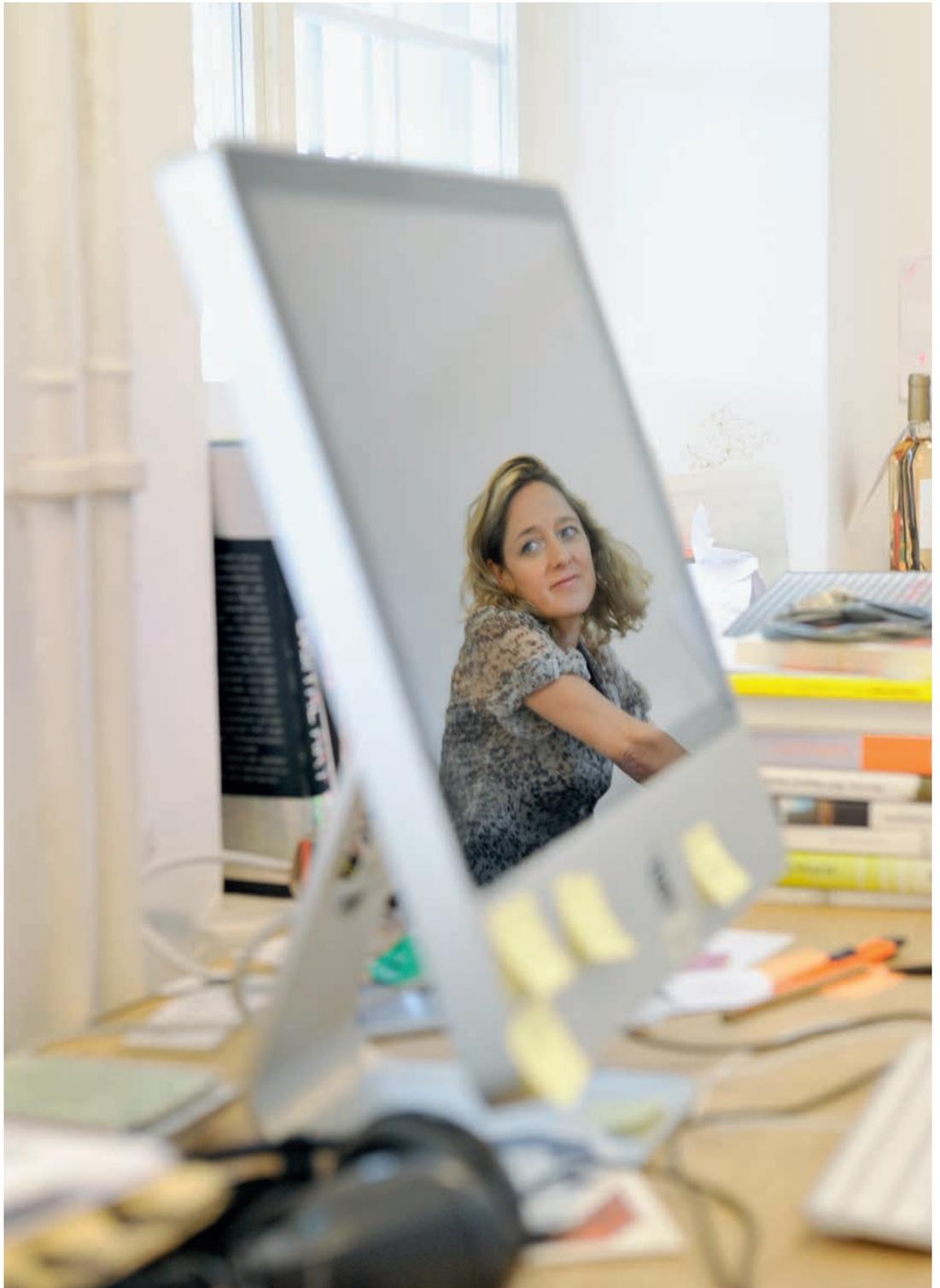
<http://artwarez.org>



















Differenzen stärken, Orte schaffen

Inge Beckel im Gespräch mit Gion A. Caminada

Der Architekt Gion A. Caminada ist heute einer der wichtigsten Vertreter seines Berufes in der Schweiz – und gleichzeitig ein untypischer: Seine Bauten sind eigenständig und zugleich zurückhaltend in ihre Umgebung integriert, ja, sehen oft aus, als würden sie schon seit Jahrzehnten an ihrem Platz stehen. Was also macht diese Architektur aus, die ihre Qualität primär bei genauerem Hinsehen offenbart? Was ist es, das Fachleute irritiert und Bauwillige intrigiert? Vielleicht ist es ihre Nähe zum Alltäglichen, ihre Wohnlichkeit, eine Art Authentizität. Oder ihre Beständigkeit, Unaufgeregtheit, eine wohlthuende Normalität. Ein Gespräch mit dem Architekten im bündnerischen Vrin, seinem Wohn- und Arbeitsort, von Anfang Juli 2010.

Inge Beckel: In welchem Verhältnis steht das Bauen zur Gesellschaft – und zur Gemeinschaft?

Gion A. Caminada: Der Begriff der Gesellschaft ist allgemeiner: Eine Gemeinschaft ist eine überschaubare Form der Gesellschaft; sie funktioniert anders. Bei einer Gemeinschaft rückt der Mensch stärker ins Zentrum unseres Wirkens. Ich meine, eine Kultur ist in einer Gemeinschaft entstanden und hat sich dann sinngemäss in der Gesellschaft ausgebreitet, hat sich dort etabliert. Dieser Prozess interessiert mich, weil kulturelle Momente für meine Arbeit zentral sind.

Eine Gemeinschaft in produktivem Sinne existiert heute, ausserhalb der Familie, nur noch vereinzelt. Sie kann auch innerhalb eines Bauprozesses entstehen, zwischen Architekt und Bauherrschaft – dann, wenn sich die Beteiligten von Sach- und Identitätszwängen lösen können. Das ist wichtig in einem Findungsprozess. Für mich gilt das Dorf als «Exempel» einer Gemeinschaft. Besonders früher war man aufeinander angewiesen, Solidarität war kein Fremdwort. Hierarchien verschiedenster Art waren von hoher Bedeutung, schliesslich sind Hierarchien notwendig, schon in der Erziehung braucht es sie. Natürlich führen sie auch zu Konflikten, doch muss man diese ertragen können. Ohne Hierarchien stirbt das Dorf als «Gefäss» einer Gemeinschaft.

Beim Bauen zeigen sich Hierarchien in der Formensprache, in der Materialwahl oder der Grösse des Gebäudes. Als Ausdruck der Ordnung eines Dorfes braucht es sowohl bescheidene, zurückhaltende, wie dominante Formen, genauso wie es Entscheidungsträger in sozialen oder politischen Fragen braucht. Die Werkzeuge des Bauens in der Gemeinschaft unterscheiden sich von denjenigen des Bauens für die Gesellschaft. Aber bei beiden gilt es, bestehende Qualitäten zu erkennen und das eigene Vorgehen klar zu bestimmen, innerhalb der Möglichkeiten, die teilweise im Widerstreit zueinander stehen.

Kann Architektur etwas dazu beitragen, dass Gemeinschaften entstehen?

Können Bauten das Gemeinschaftsgefühl einer Gemeinde stärken?

Bei der Totenstube, die wir 2002 in Vrin gebaut haben, wurde ein gesellschaftliches Ritual aufgenommen, das Ritual des Abschiednehmens von den Verstorbenen. Es ist im konkreten Fall das Ritual einer bestimmten Dorfgemeinschaft. Denn es ist spezifisch auf Vrin zugeschnitten und hat keine Allgemeingültigkeit; es ist nicht auf den Kanton Graubünden oder auf die Schweiz ausgerichtet.

Die Art dieses Rituals unterscheidet die Vriner Gemeinschaft von der übrigen Gesellschaft. Hier wird eine Kultur von hoher Authentizität erhalten, gefördert oder sogar weiterentwickelt. Aus der Beziehung zur Gesellschaft heraus schaffen wir Differenz. Der Bautypus, den wir entworfen haben, ist aus der Gemeinschaft und für die Gemeinschaft in Vrin entstanden. Vorher wurden die Verstorbenen zu Hause aufgebahrt, bis sie in einem Trauerzug zum Friedhof überführt wurden. Die öffentliche Trauerfeier hat mit der Totenstube an Bedeutung gewonnen, womit das Gemeinschaftsgefühl des Dorfes gestärkt wurde.

Die Totenstube trägt also zur Stärkung der Dorfgemeinschaft in Vrin bei.

Ist damit ein kultureller Mehrwert geschaffen worden?

Wenn aus einem Bau oder aus seiner Nutzung ein Vorteil oder Gewinn für eine Mehrheit der Gemeinde erwachsen kann und dabei verschiedene Interessen abgedeckt werden, meine ich, dass ein Mehrwert für den Ort entsteht. Auch dann, wenn Ökonomien Gemeinschaft generieren können, entsteht kultureller Mehrwert. Bei der heutzutage üblichen Ökonomie des reinen Selbstzwecks ist dies nicht der Fall. Die andere Art einer Ökonomie – eine, die Gemeinschaft generiert – entsteht dann, wenn im Dorfladen zum Beispiel Produkte zu kaufen sind, die vor Ort hergestellt werden.

Die Maxime eines derartigen Verhaltens ist, dass es möglichst vielen Menschen gut geht – durch persönliches Handeln, auch durch mein eigenes. Ein solches Verhalten spiegelt unsere Idee des Orte-Schaffens: Produkte werden vor Ort hergestellt, durch ihre Produktion entsteht Wissen, wodurch in einem weiteren Schritt Bedeutung generiert wird. Auch der ökonomische Mehrwert bleibt im Ort. Diese Art von Prozessen erhöht zudem das Selbstwertgefühl in einem Lebensraum, also der dort lebenden Menschen.

Dieses Selbstwertgefühl lässt sich eher in einer Gemeinschaft entwickeln. Eine Gemeinschaft ist überschaubar. Demgegenüber ist die Gesellschaft grösser und damit auch träger. In einer Gemeinschaft findet Auseinandersetzung direkter statt, man ist sich näher, kennt sich persönlich und diskutiert anders. Ein Mensch mit einem hohen Selbstwertgefühl geht diesen Dingen nicht aus dem Weg. Heute hat man das Gefühl, man sei unfähig zu streiten; man versucht, die Konfrontation zu vermeiden. Scheut man jedoch die Auseinandersetzung nicht, werden in Prozessen des Diskutierens kulturelle Mehrwerte erzeugt, denn die vereinbarte Lösung vereint die – gedankliche – Arbeit vieler.

Man könnte in einem übergeordneten Sinne folglich sagen: Bauten sind materialisierte Manifeste gesellschaftspolitischer Verhältnisse?

Ja, natürlich. Sagten wir hierzu nein, dann würden wir ja nicht zu unserem eigenen Verhalten stehen. Oder die Absichten und Manifeste, die wir verkünden, wären nicht Teil unseres Verhaltens. Wenn ich allerdings all das Bedeutungslose betrachte, das heute herumsteht und das wohl mehrheitlich aus wirtschaftlicher Selbstgier entstanden ist, zweifle ich schon an der Qualität dessen, was unsere Gesellschaft produziert, oder daran, wie sie sich verhält. Ich glaube, die Gesellschaft selbst zweifelt an ihrem Verhalten. Eine gewisse Unsicherheit ist spürbar.

Ich bin überzeugt, dass viele Menschen nicht wirklich das tun, was sie eigentlich möchten, vielmehr sind sie getrieben von Existenzängsten oder von Partikularinteressen. Eine grosse Herausforderung besteht meiner Meinung nach darin, dass wir Menschen in unserem eigenen Handeln freier werden. Wir müssen uns von Sach- und Identitätszwängen lösen. Freier sein bedeutet nicht egoistisches, «selbst-referenzielles» Handeln, sondern vor allem das Wahrnehmen dessen, was für uns als Einzelne verfügbar ist und durch unser Handeln verbessert werden kann.

Gerade durch unser heutiges Verhalten gegenüber der Vergangenheit – indem etwa kulturelle Vielfalt vernichtet wird – wie gegenüber der Zukunft – indem wir keine klaren Ziele definieren oder beispielsweise verschwenderisch mit Bauland umgehen – zeigen wir unsere Unfähigkeit, im Jetzt zu leben. Ich glaube, wir sind «Getriebene» und leben zu wenig in unserer Zeit. Wir flüchten mitunter in Scheinwelten oder virtuelle Welten und merken nicht, was in unserer nahen Umgebung passiert, welche Bedürfnisse wir und die Menschen um uns eigentlich haben.

Der Architektur- und Kunsthistoriker Adolf Max Vogt schrieb im «Werk» schon in den Fünfzigerjahren «vom Problem, Zeitgenosse zu sein», und meinte, dass jene Epochen am stärksten in ihrer jeweiligen Jetztzeit verankert gewesen seien, die sich ihrer Kontinuität in der Zeit bewusst waren und nicht glaubten, über ihr zu stehen. Du sprichst dich also wie Vogt dafür aus, dass wir Teil einer historischen Kontinuität und damit dem Wandel unterworfen sind. Wie verhält es sich nun aber mit dem Bestreben, Bautypen zu suchen oder zu entwickeln, die bleibende Gültigkeit haben?

Eine der grossen Herausforderungen besteht für mich darin, Häuser zu bauen, die bleibende Gültigkeit haben, fast «absolute». Das bedeutet konkret, Themen aufzugreifen, die in der abendländischen Baukultur als Konstanten zu betrachten sind. Es gibt Themen zu Typus und Wandel, die die Menschen seit Jahrtausenden begeistern, etwa Bauten mit grossartigen Konstruktionen oder solche, bei denen das Material in seiner spezifischen Anwendung eine hohe Präsenz aufweist. Es gibt Grundrissformen, die sich für unterschiedliche Lebensformen eignen und damit hohe Kontinuität aufweisen; Räume, die als eine Mischung aus Introvertiertheit und Extrovertiertheit erlebbar sind. Bauten mit unverhofften Innenwelten, die von aussen nicht erfasst werden können, sind spannend und ein wichtiges Thema der Architektur; Räume für das Gewöhnliche, das Alltägliche, die gleichzeitig auf etwas Abwesendes hindeuten. Räume von solcher Ambivalenz zu schaffen, ist die hohe

Kunst der Architektur. Sie haben etwas Umfassendes, das vergleichbar ist mit einer Sicht auf die Welt, wo Glauben und Wissenschaft je ihre Bedeutung und einen eigenständigen Wert haben.

Häuser, die über ihre Entstehungszeit hinaus Gültigkeit haben, sind solche, die die funktional rudimentären Bedürfnisse der Menschen erfüllen, und, umgekehrt betrachtet, gleichzeitig auf sie bestimmend wirken. Damit spreche ich die Autonomie der Architektur an, die Kraft der Geometrie oder der Symmetrie. Ich spreche vom richtigen Mass, auf der einen Seite Grenzen zu setzen, während auf der anderen Offenheit zugelassen wird.

Kannst du dieses Mass, Grenzen zu setzen und Offenheit zuzulassen, etwas genauer umschreiben?

Aldo Rossi hat gesagt, gute Architektur müsse Ereignisse zulassen. Wenn alles bestimmt und folglich festgelegt ist, ereignet sich wenig – ebenso, wenn alles offen bleibt. Architektur ist ein Gefäß für Ereignisse, gute Architektur kann Ereignisse fördern.

Bei einem Bauauftrag überlege ich also, was dies für die gestellte Aufgabe heissen kann? Welche strukturellen Grenzen will ich setzen? Die Antwort findet sich auf der kulturellen Basis – ausserhalb der Objektentwicklung. Beim Entwurf der Totenstube ging es um Fragen von Verhaltensformen während des Trauerns. Was kann man den Menschen in dieser Zeit zumuten, und was ertragen sie nicht? Wo sind die Grenzen, welches die Regeln? Um dies zu wissen, muss ich danach forschen – im Bereich des Kulturellen.

Wie kannst du in einem Bauwerk Grenzen und Offenheit oder auch Typus und Wandel konkret zusammenbringen?

Ich denke, im Bereich des Wohnens werden Typus und Wandel zu einer Einheit: Schlafen, essen, Gemeinschaften pflegen – das bleibt konstant; doch wie wir dies tun, kann sich im Laufe der Zeit ändern. Oder wenn ich an den Klosterstall denke, den wir in Disentis gebaut haben, so finden sich natürlich viele Konstanten, beispielsweise der Heuraum, der Mittelgang oder auch die Futtertenne. Weil die Kühe jenes Bauernhofes aber ihre Hörner behalten durften – was eigentlich zu einer Selbstverständlichkeit werden sollte –, mussten wir gewisse Masse anpassen. Kühe mit Hörnern brauchen mehr Raum, um sich und die anderen möglichst nicht zu verletzen.

Grundsätzlich meine ich, dass wir Menschen uns nicht so sehr wandeln, obwohl wir dies immer glauben. Betrachten wir jedoch die Kulturgeschichte, wird dieser Glaube nicht bestätigt. Wir möchten uns ja gar nicht so sehr verändern, wir verändern uns sogar ungern, ausser wenn wir dazu gezwungen werden oder einen Sinn oder Vorteil darin sehen.

Welche Sinne prägen in einem guten Haus unsere Wahrnehmung?

Generell bindet ein kluger Entwurf Rationalität und Emotionalität, also Verstand und Gefühl ein. Ich glaube, prägend ist die Präsenz der Materialien: Sie sind greifbar, man kann sie riechen, manchmal hören. Wenn wir am Abend an diesem Tisch,

an dem wir jetzt sitzen, jassen, dann streichen wir mit der Hand über das Holz und fühlen es. Oder über einen Holzboden laufen, das ist sinnlich, das ist ein altes Thema. Das Klopfen auf einen Stein, ihn spüren, der Geruch des Holzes ... Bei einem jüngeren Bau habe ich mich gewissermassen selbst überwunden und eine Stube aus Arvenholz eingebaut. Arvenholz ist phänomenal, es riecht grossartig. Ich denke, das bedeutet Sinnlichkeit in einem Haus. Ja, ein Haus muss sinnlich sein, aber es muss auch strukturiert sein, muss etwas Rationales haben.

In deiner Antrittsvorlesung Ende Mai 2010 als Professor der ETH Zürich sprachst du von Erfahrungsraum. Kannst du dies etwas ausführen?

Mit Erfahrungsraum meine ich den Umstand, dass ich nur dann etwas erfahren kann, wenn ich ständig am Gleichen weiterarbeite, daran herumfeile. Dabei geht es vor allem um das Begreifen von Prozessen. Ich brauche Raum, Zeit und Möglichkeiten, Erfahrungen zu machen. Fehlen mir wichtige Erfahrungen, sinken gar meine Überlebenschancen.

Wissen durch Erfahrung ist nicht vergleichbar mit jenem, das ich mir über Information aneigne. Dort komme ich zu einer Menge von Daten. Was diese aber bedeuten, kann ich nur über den Verstand beurteilen. Hans-Georg Gadamer geht so weit, zu sagen, Wissen sei das Gegenteil von Information. Ich will deren Wert nun nicht generell negativ bewerten; Informationen sind wichtige Impulsgeber und Wegbereiter zu Erkenntnissen. Diese Impulsgeber musst du aber selber aktivieren; es wird erst interessant, wenn Informationen zueinander in Beziehung gesetzt oder an etwas gespiegelt werden.

Um aber Erfahrungen machen zu können, muss ich frei sein – mit allen Sinnen. Ich muss möglichst vorurteilslos an etwas herangehen. Ich muss mich von Vorbehalten wie von persönlichen Vorlieben befreien, sonst lande ich in vorgefassten Denkgefässen und Identitätszwängen. Erfahrungen besitzen, bedeutet auch um Realitäten wissen.

Ich denke zum Beispiel an das Unterhaus in Disentis, das direkt unter dem Kloster liegt und wo junge Mädchen wohnen, die oben zur Schule gehen, abends aber nicht zu ihren Familien heimfahren können, weil diese zu weit weg wohnen. Nun, eigentlich dürfen keine Jungs ins Wohnhaus der Mädchen, das war schon früher so. Gleichzeitig wissen wir aus Erfahrung, dass sie es doch versuchen und es auch tun. Beim Unterhaus, das am Hang gebaut ist, besitzt jedes Stockwerk einen eigenen Zu- und Ausgang. Gleichzeitig gibt es eine zentrale Verbindung zwischen den Geschossen. Man hat Wahlmöglichkeiten, man kann einander aus dem Weg gehen oder sich begegnen. Und es kann vorkommen, dass ein Junge sich hierhin verirrt. Will er nun nicht der Aufsicht in die Quere kommen, muss er sozusagen schlau mit der Wegführung operieren.

Solche Überlegungen standen natürlich nicht im Bauprogramm – sie sind dem Gebäude aussen auch nicht anzusehen. Doch derlei Situationen oder Momente wiederholen sich seit Jahrhunderten. Wir wissen aus Erfahrung, dass das Leben von jungen Menschen so funktioniert. Auch Vergnügen und Schmerz sind stete Partner von Erfahrungen. Architektur, die solche unverhofften Ereignisse zulässt, generiert wiederum Mehrwerte.

Aus eigenen Erfahrungen soll jedoch nie der Anspruch auf Wahrheit und grundsätzliche Gültigkeit erhoben werden. Eine derartige Haltung würde das Wesen von Erfahrung, das Kontinuität bedeutet, abrupt beenden. Erfahrungsräume, die nahe an den Prozessen sind, sind heute rar. Es gilt, solche zu schaffen. Der neue Stall des Klosters Disentis – jener der Kühe *mit* Hörnern – wurde vor kurzem vollendet. Er will ein Raum sein, wo wir Prozesse aus der Landwirtschaft wahrnehmen und begreifen können. Die Anlage hat auch eine pädagogische Funktion. Es geht dabei weniger um die Architektur selbst, sondern darum, was sie bereitstellt oder zulässt.

Erfahrung baut im Grundsatz auf Konstanten im Leben von Menschen auf. Welchen Einfluss hat das «zeitgenössische Baugeschehen» deiner Meinung nach?

Es ist problematisch, was heute zum Teil als zeitgemäss gesehen und gehandelt wird. In der Architektur beschränkt sich das sogenannte Zeitgemässe auf wenige Formensprachen, auf Stilelemente. Entweder man ist Teil dieses Trends, oder man ist nicht zeitgemäss. Dabei vergisst man, dass beispielsweise ein Chalet oder ein «Lättlihaus» oft nur aus verschiedenen Bildvorstellungen herrühren; über ihre Qualität sagt das nichts aus. Ich glaube aber, dass für das Erfassen von Qualität ein Verständnis der Prozesse und Bedingungen, die für bauliche Entwicklungen entscheidend sind, genauso wichtig ist wie das fertige Produkt.

Es gilt zu fragen: Mit welcher Sorgfalt wurde das Bauwerk entwickelt, wie hängen die wesentlichen ökonomischen, sozialen und kulturellen Faktoren zusammen? Ein Haus steht in einem Umfeld, einem sozialen, topografischen, auch einem visuellen Umfeld – ob ich dies als Architekt reflektiere oder nicht. Heute muss es darum gehen, die Atmosphäre eines Ortes zu stützen, indem man das Wesentliche erkennt und mit dem neuen Werk bestärkt.

Zeitgemäss ist mehr als nur Form. Ich behaupte, zeitgemäss ist derjenige, der die Probleme der eigenen Zeit erkennt und seine Arbeit oder seine Intervention darauf ausrichtet. Vielleicht findet man einen Lösungsvorschlag für ein Problem der Zeit. Oder man verfolgt Absichten, die etwas verbessern oder verändern können.

Welche Rolle spielt die Natur im Bauen? Während der Bauer meist eine sinngemäss mechanistische Haltung ihr gegenüber hat, leistet sich der Städter heute eine idyllische. Ich nehme an, du plädiertest für eine Art «dritten Weg»?

Das ist ein Thema, das mich stark beschäftigt. Ich glaube, dass heute eine direktere Beziehung zwischen Mensch und Natur möglich ist, als die genannten Extrempositionen. Ich meine damit weder die idyllische Position der Stadtmenschen – mit der Vorstellung einer zweckfreien Natur – noch die mechanistische des unkontrollierten und rücksichtslosen Wirkens. Auch nicht diejenige der Naturschutzorganisationen, die vorwiegend Verhinderungsstrategien verfolgen.

Ich glaube an eine Art Deckungsgleichheit zwischen Natur und Kultur, zwischen Natur und Kunstform. In dieser Idee sollte das Natürliche nicht prinzipiell wertvoller sein als das Künstliche, beide Seiten sind gleichwertig, ja, bedingen sich gegenseitig. Diese Deckungsgleichheit beinhaltet Rationales wie Irrationales. Darin enthalten wäre eine Nutzungsform, die von tiefem Respekt geleitet ist.

Jene Deckungsgleichheit – zwischen Landschaft nutzen oder konsumieren und im Alltag mit ihr leben – bedeutet sinngemäss Nachhaltigkeit.

Natürlich. Nachhaltigkeit kann man aber nur bis zu einem gewissen Grade verordnen. Wenn ich sage: «Ihr dürft nicht zuviel Energie verbrauchen», ist das eine Anordnung. Aber langfristig müssen wir Menschen dorthin kommen, dass jeder Einzelne selbst Verantwortung für sein Tun und Lassen übernimmt. Gelingt dies nicht, werden wir die Schuld weiterhin den anderen zuschieben.

Nachhaltigkeit erreichen wir vor allem durch eine einführende Lebenseinstellung. Damit der Mensch Verantwortung übernehmen kann, was für eine grössere Sorgfalt entscheidend ist, muss der Raum seines Wirkens überschaubar werden. Unser Projekt, Orte zu schaffen, zielt in diese Richtung.

Worin liegt der Stellenwert des Lokalen, das heute ja tendenziell als dem Globalen unterlegen taxiert wird?

Nun, es gab vier grosse Themen, die die Rationalisten der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts sinngemäss aufheben wollten oder für überflüssig befanden: Einmal das Mündliche, das für sie gegenüber dem schriftlich Festgehaltenen geringeren Wert hatte; dann das Lokale, das dem Internationalen oder Globalen unterlegen war; weiter das Besondere gegenüber dem Allgemeingültigen; und schliesslich das Vorübergehende, das in der Wertung dem Zeitlosen untergeordnet war.

Es ist klar, warum sie dies so wollten. Es sollte Schluss sein mit Emotion und Sinnlichkeit – denn Sinnenfreude und Emotionen führen zu Konflikten, sowohl religiösen wie gesellschaftlichen. Gerade in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war das Bedürfnis gross, Konflikte möglichst dauerhaft auszuräumen; im Grundsatz gilt dies natürlich immer noch. Eine wichtige Aufgabe besteht heute sicherlich darin, religiöse «Gewissheiten» zu schwächen, aber auch Differenzen zwischen Kulturen in gegenseitige Akzeptanz zu überführen.

Ich denke gleichzeitig, es ist wichtig, die vier genannten Themen als Werte unserer Gesellschaft zurückzuerobern und wieder in unseren Alltag zu integrieren. Die Textur des Lebens ist ja nicht von allgemeinen Gegebenheiten geprägt, sondern von besonderen und eigentlich unwiederholbaren Ereignissen. Das Begriffspaar lokal/global ist im Grunde uralte und beinhaltet eigentlich keinen Widerspruch. Früher verwendete man die Begriffe des «Alltäglichen» und des «Fremden», heute sagt man «lokal» und «global». Doch gerade bei uns in den Bergen, wo die Welt früher so eng war, galt das Fremde als das Beste. Es war schliesslich wenig verfügbar für die alltägliche Existenz.

Das Fremde wird noch immer mit Abenteuer und Exklusivität assoziiert – das Alltägliche eher als langweilig und banal angesehen. Doch ist deren Verhältnis heute wohl nicht mehr so klar wie früher ...

Nun, heute ist es im Grunde eher umgekehrt. Wir merken, dass wir viel zu wenig vom Eigenen und vom Alltäglichen haben. Das Verhältnis hat sich gedreht; wir sollten wieder eine Balance zwischen den Polen herstellen. Die Frage lautet dann schnell: Wie aber produziert man das Eigene? Also, hierfür muss man sich – im ersten Moment – eines Urteils enthalten. Man muss sich im Kopf und bezüglich der Gefühle

frei machen, innerlich befreien und öffnen, um möglichst ohne Vorurteile die Umwelt und die Mitmenschen zu betrachten, das eigene Leben zu reflektieren. Man ist natürlich immer in Denkgefässen gefangen, auch vor äusseren Einflüssen kann man sich nicht so ganz schützen – muss man auch nicht.

Dennoch gilt es, das Eigene zu sehen. Sinngemäss muss ich einen Schritt zurücktreten und Distanz gewinnen. Dann sehe ich plötzlich, vielleicht fast wie ein Fremder, was das Eigene, Persönliche, das Besondere am gewohnten Ort ist. Für mich ist eine Architektur des Lokalen gerade in einer Zeit, in der sich die Differenzen innerhalb der Kulturen auflösen, ein wichtiges Gebot.

Unter lokaler Architektur verstehe ich ein Bauen, das die Potenziale eines Orts und seine vorhandenen, «natürlichen» Möglichkeiten in sich vereint. Überschaubare Räume, zu denen man sich zugehörig fühlt, erzeugen persönlichen Willen und Verantwortung. Beides weist über die Architektur hinaus. In einer derartigen Vorstellung hat der «Duft der weiten Welt» ebenso Platz wie eine Autonomie der Architektur. Die Referenzen sind in der Präsenz wie in der Absenz zu suchen.

Worin liegen die Herausforderungen des Bauens heute? Worauf ist hier in der Schweiz speziell zu achten?

Die grösste Herausforderung besteht darin, Orte zu schaffen, die kulturell geprägt sind – nicht primär durch ökonomische Forderungen –, wobei das Ziel kein absoluter Idealzustand ist. Ich glaube aber, dass es gelingen kann, Situationen zu schaffen, die so stark sind, dass sie eine Welt für sich bedeuten. Die Mittel dazu sind, wie eben gesagt, in der Präsenz wie in der Absenz zu suchen. Bezogen auf den Kontext Schweiz müssen wir sowohl die verschiedenen Kulturlandschaften pflegen, als auch aufräumen, nämlich in den Agglomerationen.

Mit dem Ziel, Orte zu schaffen, versuchen wir, das Besondere und Charakteristische einzelner Situationen zu erfassen und daraus Regeln für Neues zu entwickeln. Diese Art der kontextuellen Beziehung übernimmt nicht allein Bestehendes, sucht nicht nur Kontinuitäten oder setzt Grenzen oder ahmt gar nach; nein, das Bauen im Kontext verlangt gleichzeitig nach Andersartigkeit. Spezielle Nutzungen hatten in kulturell geprägten Umfeldern immer ihren eigenen Ausdruck. Auch der im Val Lumnezia heimische Strickbau erhielt durch veränderte Lebensformen und durch technische Errungenschaften eine andere Prägung. Das Lebensgefühl des Ortes wurde dadurch nicht geschwächt.

Starke Orte werden aber niemals geschaffen, wenn sich die Architektur, wie in der Tendenz in den letzten Jahren geschehen, nur am Objekthaften und an der Kunstform orientiert. Das heute verbreitete, rein objekthafte Denken genügt nicht. Sicherlich hat jedes Objekt einen bedeutenden Stellenwert, jeder Bau muss architektonisch bestmöglich ausgestaltet sein; ja, starke Gebäude können die Wahrnehmung eines Ortes beeinflussen und im Kontext erstaunliche Kräfte mobilisieren. Aber nur in seltenen Fällen reichen unsere Fähigkeiten aus, um solche Wirkungen zu erzielen. Das kann also nicht das «Rezept» sein, die Resultate beweisen dies nur zu deutlich! Heute ist klar: Mit dem objekthaften Denken werden Orte noch diffuser und verlieren ihre letzten Kräfte.

Ich möchte nochmals betonen: Was zählt, ist letztlich das architektonische Objekt, das Einzelobjekt – auch innerhalb eines homogen wirkenden Kontextes. Soll dieses Objekt aber etwas Referenzielles gegenüber seinem Kontext haben, so ist der Ausgangspunkt des eigenen Entwurfsdenkens von hoher Bedeutung. Die Basis wäre nun in der Kultur des Ortes und nicht primär innerhalb der «autonomen» Disziplin der Architektur zu suchen.

Die Orte, die ihr schaffen wollt, sind also starke Orte. Kannst du das weiter ausführen?

Nun, starke Orte hat der Mensch seit seiner Existenz stets gesucht und gefordert. Die Kraft eines jeden Orts aber liegt in seiner Differenz zu den anderen Orten. Differenz bedeutet hier nicht eine willkürliche Handlung, die primär zum Ziel hat, sich per se zu unterscheiden. Die Idee der Schaffung von Differenz liegt darin, auf eigene Stärken zu bauen und die Potenziale zu erkennen, die dafür eingesetzt werden können. Erkenne ich also etwa ein wesentliches Baumaterial innerhalb des relevanten Perimeters und verarbeite dieses mit den vorhandenen «Kräften» und eigenen Fähigkeiten zu einem Werk – wobei diese im Rahmen der Idee ständig zu überprüfen respektive zu erneuern sind –, so entsteht die angestrebte Differenz. Dieses Verhalten hat vorerst etwas von einer Art künstlichen Autarkie, bekommt jedoch im Laufe des Prozesses eine hohe Logik und Selbstverständlichkeit.

Solche Differenz produziert nicht nur einen überschaubaren und einzigartig wirkenden Ort, sie gibt den Menschen ein Zugehörigkeitsgefühl, eine Identität. Differenz als Ausdruck einer Beziehung – und nicht als «freie» Formfindung – ist die Grundform jeder Kultur. Kultur muss wieder zu einer Basis werden für unser Handeln. Ist sie abwesend, so müssen wir sie schaffen. Gehen wir von solch einer Perspektive aus, ist der Architekt vor jeder Aufgabe oder jedem Entwurf zuerst einmal Repräsentant einer Weltvorstellung – das Bauen steht erst am Ende eines solchen Denkprozesses.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob es noch umfassendere, ja gar glaubhaf-tere Möglichkeiten für einen Ort gibt, sich zu unterscheiden, als jene, die auf ästhetische Leitbilder referieren und sich auf das Zeitgemässe berufen. Die Möglichkeiten des Bauens sowie der Verwirklichung eines Individuums sind längst nicht ausgeschöpft.

GION A. CAMINADA wurde 1957 im bündnerischen Vrin geboren, ist dort aufgewachsen und lebt und arbeitet noch heute in seinem Heimatdorf. Er ist gelernter Bauschreiner und hat die Kunstgewerbeschule besucht. Nach einem Nachdiplomstudium in Architektur an der ETH Zürich eröffnete er 1986 sein eigenes Architekturbüro. Durch die Planung und nachhaltige Weiterentwicklung seines Heimatdorfs erlangte er Bekanntheit, zuerst schweizweit und inzwischen über die Landesgrenzen hinaus. Er entwarf private und öffentliche Bauten, von der Gemeindehalle, Metzgerei, Totenstube bis zur Telefonkabine, zu Wohnhäusern, Ställen, im Val Lumnezia, aber auch in anderen Regionen der Schweiz und im angrenzenden Ausland. Caminada und sein Büro haben u. a. 2004 das Mädchenwohnhaus der Klosterschule in Disentis und 2010 das neue Verwaltungszentrum des Schweizerischen Freilichtmuseums Ballenberg im Berner Oberland gebaut. Vrin gilt heute als Modell für eine zukunftsgerichtete Dorfentwicklung im Alpenraum und stellt sich damit sinngemäss jenen Voten entgegen, die das Alpengebiet – ausserhalb der touristischen Resorts – tendenziell als Brache bezeichnen. 1998 erhielt Vrin den Wakkerpreis. Caminada wurde verschiedentlich ausgezeichnet, so 2004 von der Arbeitsgemeinschaft der Alpenländer mit dem Arge-Alp-Preis und 2008 mit dem Deutschen Kritikerpreis für Architektur. Er hat seit 1998 einen Entwurfslehrstuhl an der ETH in Zürich inne und ist seit 2009 daselbst ausserordentlicher Professor.

INGE BECKEL, Dr. sc. ETH Zürich & Fachjournalistin SFJ, wurde 1962 geboren und ist in Ägypten, der Schweiz und den Niederlanden aufgewachsen. Sie machte 1989 an der ETH Zürich ihr Diplom als Architektin. Von 1991 bis 1995 arbeitete sie im Bereich Beratung und Begutachtung am Hochbauamt der Stadt Zürich und wechselte dann in die Redaktion der Fachzeitschrift «tec21», wo sie für Architektur und Städtebau verantwortlich war und das Organ über mehrere Jahre bis 2002 leitete. Danach ist sie, neben einer Assistenzstelle an der ETH Zürich, freischaffend tätig gewesen und hat für verschiedene (Fach-)Publikationen geschrieben. 2005 bis 2008 war sie Kollegiatin am Zentrum Gender Studies der Universität Basel und schloss 2010 an der ETH Zürich ihre Dissertation «Zur Konstruktion eines «normativen Nutzers». Standard und Differenz aus gendertheoretischer Perspektive – in Architektur- und Städtebau-Diskursen der Deutschschweiz 1874–1965» ab. Heute arbeitet sie als Editorin des eMagazins von «Swiss-architects.com», als Bauberaterin und Gutachterin sowie innerhalb der Firma Querverweise in Sils im Domleschg, die sie zusammen mit Christof Kübler führt.





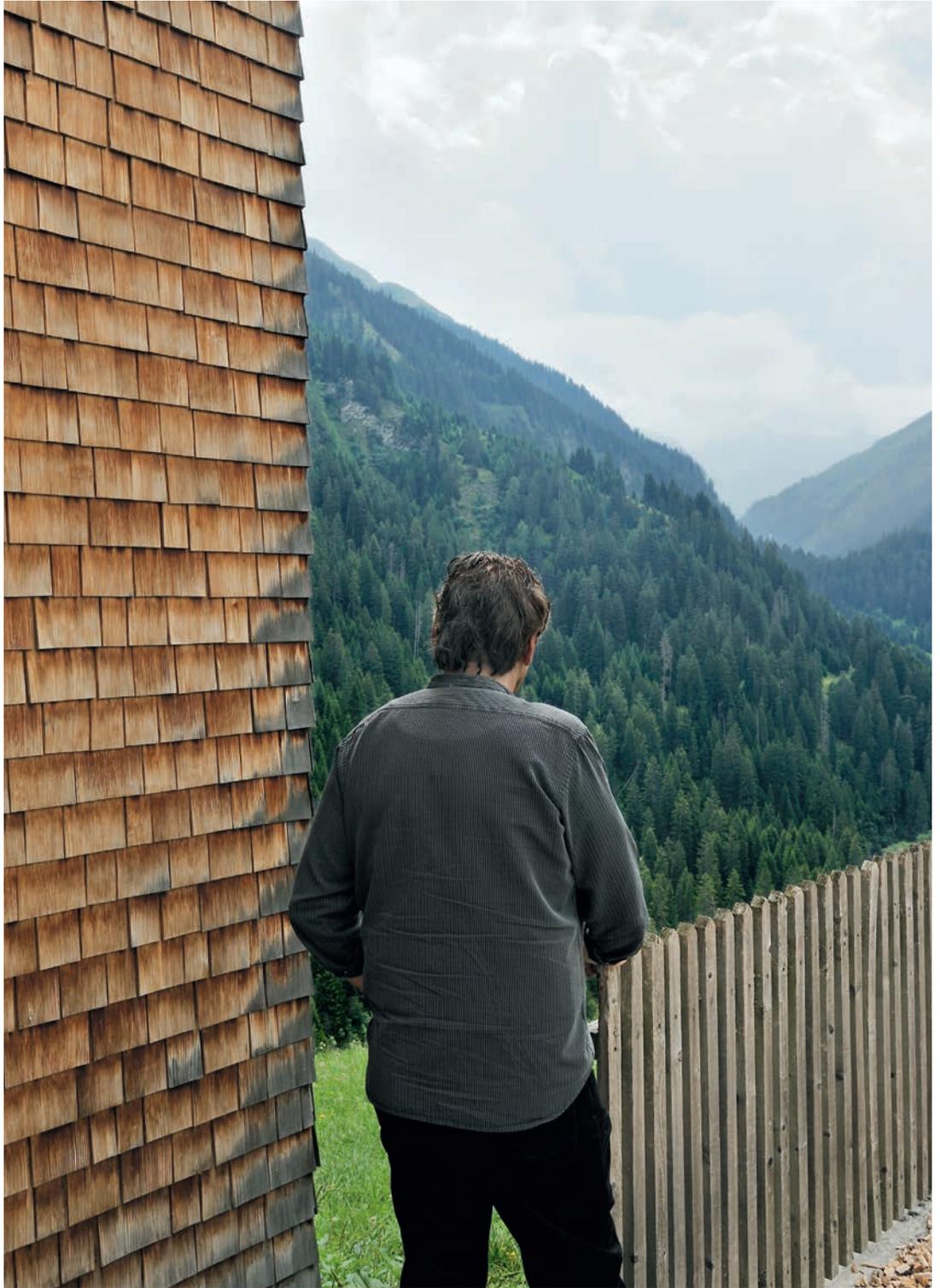
















Unter uns: Ich und du sind drei

Claudia & Julia Müller im Gespräch mit Christina Végh

Ich erinnere mich an einen Beitrag über Claudia & Julia Müller im Schweizer Fernsehen. Damals war ich noch Studentin an der Universität Zürich. Seither ist viel passiert. In Basel an der Kunsthalle beruflich eingestiegen, hatte ich das Glück, Claudia als Vorstandsmitglied kennen zu lernen. Und nur kurze Zeit später traf ich Julia zufällig an dem ligurischen Strand, an dem ich bis heute möglichst viel Zeit des Sommers verbringe. Mit anderen Worten: der berufliche und private Kontakt war schnell geknüpft und vertieft.

Auf der ICE-Strecke zwischen unseren Wohnorten Basel und Bonn liegt Karlsruhe. Hier treffen sich drei Freundinnen, die viel teilen. Sollen wir darüber sprechen? Es ist ja nicht so, als ob diese Situation so einmalig wäre. Wo möglich verraten mir die Künstlerinnen Dinge, die sie anderen nicht erzählen würden?

Was verbindet uns? Gegenseitiges Verständnis und Achtung der Arbeit, zwei gemeinsam erarbeitete Ausstellungsprojekte, einmal in der Kunsthalle Basel, einmal im Bonner Kunstverein (und die Freundschaft hält), eine Reihe gemeinsamer Freunde, die Erfahrungen einer schweizerisch-deutschen Ehe, Mutterschaft und all die Fragen nach der Vereinbarkeit von Familie und Beruf. Das Werk von Claudia & Julia Müller verpflichtet geradezu, über diese Tabuthemen zu sprechen. In ihrem zeichnerischen Ansatz, der in unterschiedlichsten Medien und Formaten zur Anwendung kommt, geht es gerade um gesellschaftlich unterdrückte Inhalte. Am Ende steht ein erweiterter Familienkreis, der in humanistischer Anmutung den konzeptuellen Teil des raumgreifenden zeichnerischen Werks ausmacht.

ES BEGINNT: ZWEI SIND DREI

Christina Végh: Wie beginnt ein guter Tag?

Claudia Müller: Der gute Tag beginnt im Café Bachmann. Ein Café, das früher in bester Mailänder Tradition ausgestattet war, das heisst, du konntest da ungestört weinen. Heute ist es leider in I-Phone-Manier umgestaltet, wenn du weinst, gucken dir die Leute zwischen die Beine.

Und ihr besprecht den Tagesablauf?

Julia Müller: Wir sprechen über alles Mögliche – Alltag, Freizeit, Freunde, unsere Kinder, Kunst.

CM: Dann treffen wir da Leute, mit denen wir verabredet sind. Zum Beispiel unseren Bilder-Informanten. Vorab haben wir ihm unsere Themen angesagt, er liefert sie ins Café.

Das klingt konspirativ. Ein Tauschgeschäft? Was gebt ihr dafür?

JM: Früher einfache Gespräche, heute Geld.

Da taucht plötzlich eine dritte Person in eurem Werk auf: Claudia & Julia Müller und X?

CM: Er sagt immer, wir brauchten nicht viel über das Thema zu sagen, da er uns gut genug kennt, um zu verstehen, wo wir gerade wühlen.

Wie lange geht das schon so?

JM: Zehn Jahre sicher.

Ein verdeckter Bildersucher.

JM: Und dann treffen wir Senam.

Das ist auch konspirativ.

JM: Das sind andere Themen, du weisst ja.

CM: Im Anschluss geht es ins Atelier. Dort ist Konzentration angesagt.

Wie sieht das konkret aus?

CM: Das ist ein gemeinsames Gespräch inmitten von Bildern und Büchern.

JM: Ja, aber so ein Dialog kann überall stattfinden. Dazu braucht es nicht unbedingt das Atelier. Ein gutes Gespräch entwickelt sich wie eine Spirale. Manchmal geht der Prozess schnell, manchmal langsamer.

Und das Gegenteil? Gibt es eine misslungene Arbeit? Was war der grösste Fehler in eurer Karriere?

(Lange Pause.)

CM: Ich bereue, dass wir uns beim Ankauf der Arbeit «Zoo» (2001) darauf einliessen, die ursprünglich als Wandzeichnung konzipierte Arbeit auf Papier auszuführen. Manche «Derivatarbeiten» sind nicht geglückt.

Was meinst du damit?

JM: Manchmal sind wir gezwungen, schnell zu produzieren. Wie das so ist: Das eine Mal gelingt der schnelle Wurf und das andere Mal eben nicht.

Mut zum Scheitern, heisst das positiv formuliert. Ihr habt keine Angst, grosse Themen anzugehen und dabei die eigene Kontingenz sichtbar zu machen. Schon bei Ausstellungstiteln wie «Wir wissen nichts und müssten alles sein» (2001) kommt das zum Ausdruck.

JM: Das Scheitern als solches interessiert uns: die Unzulänglichkeiten, die Ängste, die unterdrückten Emotionen. Sehr konzentriert haben wir diese Themen in unserer

Reihe zum heiligen Antonius bearbeitet, die in das Künstlerbuch «Die Angst, die Finsternis, die Trostlosigkeit und das Unheilvolle» (2004) mündete.

CM: Es ist eine Ausnahme, dass wir mit einem so klassischen Topos der Kunstgeschichte wie der Versuchung des heiligen Antonius arbeiten. Meistens sind es beiläufige Geschichten, die wir bearbeiten. Dabei sind wir von humanistischen Fragen geleitet: Wie ist der Mensch im Leben und in der Welt verankert? Wie lässt sich das menschliche Mass in Relation zum Universum deutlich machen? Die grossen Themen steuern wir mittels kleiner, psychologisch aufgeladener Geschichten an. Mikro- und Makroebene müssen in einem spannungsreichen Verhältnis stehen, wie beispielsweise in der «Party»-Serie (2002). Dargestellt ist eine Reihe von fröhlich tanzenden Menschen, die ausgelassen zwischen Girlanden aus Zeitungspapier und anderem Dekomaterial Silvester feiern. Die aus Scherenschnitten gefertigten Papierketten erzeugen mit einfachsten Mitteln eine Festlichkeit. Mancherorts sind sie nicht nur dargestellt, sondern eins zu eins in die Zeichnung incollagiert. Es kommt zum Bruch in Materialität und Massstäblichkeit. Diese Störungen führen eine leise Melancholie ein, die bei aller Ausgelassenheit in den Bildern spürbar wird.

Mit dem Sprung in Material und Massstab kommt eine Abstraktion ins Spiel. Mancherorts verdecken diese Scherenschnitte oder Lamettastücke teilweise oder gänzlich das Gezeichnete. Ihr nutzt die Dekorationselemente als abstrakte Zeichen, die die Szenen verunklären oder verbergen. Hinzu kommt, dass die Porträtierten selbst in eine fröhliche Maskerade verwickelt sind. Eine Ambivalenz macht sich breit: Es ist unklar, ob es sich um wirkliche Masken oder fratzenhaftes Lachen handelt.

JM: Das Glück währt nicht ewig, ein Walser-Effekt ist spürbar. So auch im Porträt von dir, die «Badende im Schlamm» aus der Reihe «Idylls» (2002). Hier ist es der Schlamm, der verunklärt. Es bleibt in der Schweben, ob es sich um eine schwarze oder weisse Frau handelt. Der Schlamm bildet Schichten, die das Moment der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit einführen; auf jeden Fall ein Störmoment.

CM: In der damaligen Reihe interessierte die Fremdheit im Vertrauten – ein klassisches Thema. Ich erinnere mich an ein beeindruckendes Gemälde, welches im Prado hängt: das Porträt eines Mannes, der anscheinend Brüste hat. Sehr merkwürdig. Ein Bild das hängen bleibt. Solche Bilder suchen wir. Wichtig ist uns dabei eine Form der Subversion. Was aussieht wie ein afrikanisches Ornament, entpuppt sich als einfaches Muster einer Einkaufsstüte.

DOPPELUNG, KOPIE, REPETITION, ÜBERTRAGUNG

Die Form der Unterwanderung des Sehens habt ihr in der Bonner Ausstellung mit Vexierbildern auf die Spitze getrieben. Das eine Mal sieht man eine Frau mit langen, wallenden Haaren, das andere Mal macht man in derselben Figur einen Mann aus, der Pfeife raucht. Die Doppelung ist ein Thema, das auf unterschiedliche Weise in eurer Arbeit immer wiederkehrt. In der Reihe

der Versuchung der heiligen Antoniusse ist der Heilige, wie der Titel schon sagt, immer doppelt aufgeführt. In zahlreichen Bildern sind doppelte, wie ein Echo aufeinanderfolgende Augen, Augenwimpern zu sehen. Bei der wiederholten Gegenüberstellung von Mensch und Tier handelt es sich schliesslich auch um eine Doppelung.

CM: Kopieren heisst Repetieren und beinhaltet ein Insistieren und Spiegeln zugleich. Wir verdoppeln, um eine Balance im Bild zu finden und Dringlichkeit zu vermitteln. Im Falle der Antoniusse fühlten wir uns besonders bestätigt. Kaum eine Legende in der Geschichte ist so oft kopiert worden wie diejenige über die Versuchungen des heiligen Antonius. Wir entwickeln Arbeiten, indem wir bestehende Bildmotive kopieren. Die Übertragung interessiert wortwörtlich. Ich stelle mir Zeichen gerne als Elemente vor, die sich von einem Kontext zum anderen verschieben, in Migration sind. In der Reibung und im Konflikt entsteht der Zugewinn an Bedeutung.

Eine weitere Form der Doppelung liegt in eurer Arbeitsweise als Künstlerpaar. In eurem Künstlerbuch «Freundinnen im Wohnzimmer #01, Claudia & Julia Müller» (2003) habt ihr das Thema Schwestern und alle damit zusammenhängenden Fragen ausgebreitet. Alte Fotos wechseln sich mit Kinderzeichnungen ab. Dabei erstaunt vor allem eines: Ihr habt haargenau dieselben Zeichnungen gemacht, Motive und Ausschnitte sind die gleichen.

JM: Das kam so: Trotz Altersunterschied sassen wir fünf Jahre lang in demselben Schulzimmer, da die einzelnen Jahrgänge zu klein waren. So wurden die älteren und jüngeren Kinder beim Zeichnen zusammen unterrichtet. Du siehst: Ich habe als Jüngere noch Blockschrift geschrieben, Claudia hingegen konnte schon Schreibschrift. Die Zeichnungen weisen dieselben Ausschnitte auf, aber sie machen auch Unterschiede deutlich. Zwischen die Zeichnungen haben wir private Fotos von uns eingefügt, als Kleinkinder und spätere aus der Zeit unseres Aufenthalts in Berlin.

CM: Mit dem Buch wollten wir die Spiegelung thematisieren. Jeder will sich im anderen spiegeln, und dabei merkt man, dass es Unterschiede gibt. Wir sind uns sehr nahe, aber gerade bei den Unterschieden entstehen Friktionen, die eine eigentliche Spannung erzeugen. Dort setzt unsere Zusammenarbeit an.

JM: Schon bei diesen Kinderzeichnungen werden Differenzen sichtbar, in der Art wie man Dinge ansieht, in der Kombination und Komposition. Bei Claudia spielt die Struktur, die Systematik eine grössere Rolle, während bei mir eher das Atmosphärische und das Narrative wichtig sind. Claudia hat schon gestaltet, ich war freier.

Es ist eine bemerkenswerte Geschichte und bemerkenswertes Material. Im Grunde habt ihr die oft aufgeworfene Frage nach eurer Zusammenarbeit damit offensiv in den Raum gestellt. Es gibt kein Interview und keinen Text über euch, in dem diese Frage nicht auftaucht. Mit dem Künstlerbuch habt ihr die Tatsache, dass ihr zusammenarbeitet, inszeniert, ja zelebriert.

CM: Für uns ist die Zusammenarbeit selbstverständlich. Für Aussenstehende scheint es nach wie vor enigmatisch, dass Schwestern so eng zusammenarbeiten können, obwohl es mittlerweile doch schon so etwas wie eine Tradition von Künstlerpaaren gibt.

Ich schätze, wenn ihr Fotografen wärt wie die Bechers oder Installationskünstler wie Fischli/Weiss oder die Kabakovs, würde eure Zusammenarbeit weitaus weniger zum Thema gemacht. Euer Werk ist zwar multimedial, die Basis bildet jedoch immer das Medium der Zeichnung. Hier stellt sich die Frage nach der Autorschaft viel unmittelbarer.

(Pause.)

Wann habt ihr das letzte Mal gestritten?

JM: Gestern? (Kurzes Innehalten.) Nein, letzte Woche. Wir streiten selten wegen der Inhalte, mehr wegen der Organisation.

CM: Ja, aber wir können uns auch während der Arbeit streiten. Manchmal finde ich etwas gut und du nicht, oder umgekehrt. Dann gibt es Diskussionen.

Eure Beschreibung spricht für eine lang erprobte künstlerische Partnerschaft: Über grundsätzliche Dinge ist man sich einig, die Konflikte entstehen beim Meistern des Alltags.

JM: Wir müssen immer wieder darüber verhandeln, wer die unangenehmen Dinge erledigt, wer gegenüber Dritten absagt. Wer ist der «gute» und wer der «böse Cop».

BEZIEHUNGEN UND WOODY ALLEN, FAMILIE UND KUNSTGESCHICHTE

Das Bestimmende in eurer Arbeit ist der Mensch und sein Wertekanon: Konventionen, interkulturelle Vergleiche sowie kulturhistorische oder religiöse Motive werden aufgenommen. Dazu kommen die vielen Tiere, die eure Arbeiten bevölkern und immer auch das menschliche Verhalten reflektieren. Es handelt sich also um veritable «Beziehungs-Bilder», die Analyse von Bezugssystemen.
CM: Wir haben einen Woody Allen in der Arbeit.

Es ist logisch, dass Gemeinschaft und Geselligkeit vorherrschende Motive bilden und die Figur des Kindes oft anzutreffen ist. Hinzu kommt, dass ihr formal gerne mit der Welt des Kindlichen kokettiert: Fehlerhaftigkeit, Tintenkleckse und krakelige Schrift, der Scherenschnitt, das Schattenspiel, Figuren aus Märchen und Mythen. Als Betrachter wird man immer wieder an die Unmittelbarkeit, das Spontane der kindlichen Welt erinnert. Ich denke, dies macht die verführerische Qualität im Werk aus, eine Art von Verheissung.

Eine Pose des Naiven?

JM: Ich würde statt von «naiv» lieber von «harmlos» sprechen. Harmlosigkeit ist etwas, was wir immer wieder suchen. Dahinter verbergen sich nicht selten dunklere Bereiche, wie sie im klassischen Märchen ebenfalls vorkommen.

CM: Was die formalen Eigenschaften angeht: Wenn wir von einer Form des Dilettantismus sprechen, bin ich einverstanden. In einem weiteren Bogen ist damit der Surrealismus gemeint, wie er gerade in der Schweiz durch Dada, Meret Oppenheim, Tinguely oder Fischli/Weiss eine Traditionslinie erhalten hat. Da fühlen wir uns auf jeden Fall heimisch.

Als künstlerische Referenzpunkte habt ihr verschiedentlich bereits Namen wie Fischli/Weiss, Rosemarie Trockel oder Mike Kelly erwähnt. Das psychologisch Untergründige gekoppelt mit dem Spielerischen ist eine wichtige Basis dieser Künstler. Die Namensgeberin des Preises, Meret Oppenheim, müsste ganz nach eurem Sinne sein.

JM: Wir bewundern sie beide. Sie ist eine Künstlerin, die sich für die abseitigen, dunklen Seiten des Lebens interessiert hat und dabei alltägliche Motive verwendete. Es gibt eine wunderbare Zeichnung von ihr, auf der sich in einer Zimmerecke zwei Ofenrohre kreuzen. Wahrscheinlich hat sie das tatsächlich irgendwo so beobachtet. Es ist faszinierend, mit welch einfachen Mitteln ein menschliches Mass eingeführt ist. Diesen Aspekt suchen wir auch immer in unserer Arbeit.

CM: Es ist uns deswegen eine besondere Freude, den Preis zu bekommen. Unser schönstes Mid-Career-Geschenk war allerdings unabhängig davon: Letztes Jahr haben wir uns für 18 Jahre Zusammenarbeit gegenseitig eine Rolex geschenkt. Natürlich war der Prix Meret Oppenheim, so überraschend er kam, Anlass, unseren bisherigen Weg Revue passieren zu lassen. Dabei fiel mir auf, dass wir bisher überwiegend mit Frauen zusammengearbeitet haben und dass wir uns einfach auch gerne mit Frauen umgeben. Vor dem Hintergrund einer Kunstszene, die nach wie vor von Männern dominiert wird, spiegelt sich in unserer eigenen künstlerischen Praxis also ein ganz spezifischer Kosmos. Nun bekommen wir auch noch einen Preis, der nach einer Künstlerin benannt ist.

Wie erklärst du dir deine Beobachtung?

CM: Ich habe darauf keine schlüssige Antwort.

JM: Wir haben kürzlich eine Zeichnung von Rosemarie Trockel gesehen. Fast hätten wir das gesamte Preisgeld des Prix Meret Oppenheim dafür verbraucht.

Um beim Thema «Frau und Kunst» anzuschliessen: Ich könnte jede Künstlerin fragen, inwiefern ihre Mutterschaft möglicherweise ihr Werk verändert hat. Die Frage ist tabuisiert. Wenn ich sie nun trotzdem in den Raum stelle, dann aus zwei Gründen: Ihr interessiert euch immer für die verborgenen Tabus; hier stellt sich nun die Frage, wie ihr selbst darauf reagiert. Zudem borgt ihr gerne kindliche Stilmittel und habt immer schon mit dem Topos «Familie» gearbeitet, so beispielsweise in der Videoarbeit «Idylls II» (2003), in der ihr sämtliche Möglichkeiten familiärer Zugehörigkeit durchspielt. Die einzelnen Figuren, Mutter, Vater, Kind, wechseln langsam von weissem nach schwarzem Mann oder von Haustier nach Kleinkind. Sämtliche Kombinationen werden vor Augen geführt: von der Einzelperson bis hin zur vierköpfigen Multikulti-Familie, vom Scheidungskind mit Papa bis hin zum kinderlosen Paar mit Blumenstrauß.

JM: Der persönliche Kosmos spielte immer eine Rolle im Werk. Darin bildet sich ab, dass wir uns immer schon in einem erweiterten Familienkreis bewegt haben. Die Gründung der eigenen Familie hat deswegen gar nicht so grundsätzlich etwas verändert. Mein Sohn bestätigt lediglich, dass Kinder einen tollen Zugang zu Bildern haben und ihnen eine rohe Kraft innewohnt.

CM: Der Widerstreit zwischen künstlerischer Energie und Familie ist unbestritten. Die Macht der Familie kann so stark sein, dass man im Künstlerischen nicht mehr in die Tiefe gehen kann. Das ärgert. Die männlichen Kollegen wirken losgelöster in dieser Situation; ich fühle mich stärker eingebunden.

Die persönlichen Referenzen in eurem Werk machen den konzeptuellen Teil aus, der an die verführerische Basis des Narrativen, Kindlichen oder – wie ihr es lieber nennt – des Harmlosen anschliesst. Deswegen wird man mit euch immer wieder über Biografisches sprechen. Der Einbezug eures persönlichen Kosmos wird in frühen Arbeiten wie «Enzyklopädie der Freundschaft» (1993) deutlich. Meist sind die Verweise nicht so explizit sichtbar, aber trotzdem immer vorhanden. Ihr nutzt private Bilder aus dem Freundeskreis, wie im Falle des bereits erwähnten Werks «Badende im Schlamm». Es ist nicht so, dass ihr diese Hintergründe in eurem Werk für den Betrachter aufschlüsselt, aber sie bilden selbstreferenzielle Inseln, die im Gesamtwerk ein Netz der Bezüglichkeit spinnen. Sie thematisieren euren Standort und Ausgangspunkt, eure eigene Perspektive wie auch die Werkgenese als solche. Referenzialität wird hier nicht im Sinne einer klassischen Konzeptkunst mittels Kunsttheorie oder Kunstgeschichte hergestellt, sondern vielmehr mittels eigener biografischer Fragmente.

CM: Zu Beginn unserer Karriere haben wir unseren persönlichen Kosmos direkt thematisiert, dann sind wir zu grösseren Zusammenhängen vorgestossen, geistesgeschichtlichen Themen wie beispielsweise das Fremde im Eigenen. Wie nahe kann sich der Mensch kommen? Wir haben begonnen, uns für Brauchtum in seinen aktuellen, manchmal sehr eigentümlichen Abwandlungen zu interessieren; ebenso beschäftigen uns Pantomime oder Tanz. Gesellschaftliche Normen, Drama wie Tragik des Lebens werden in diesen Kunstformen überhöht dargestellt.

JM: Formal sind wir in jüngerer Zeit grosszügiger geworden. Wir arbeiten mit grösseren Gesten und sind malerischer. Unsere Werkreihen sind nicht mehr so ausgedehnt, dafür nehmen wir uns mehr Zeit, die Ausstellungen vor Ort zu entwickeln. Dies ist sicher im Zusammenhang mit unserer neuen Zeitökonomie zu sehen. Retrospektiv werden diese Ausstellungen wiederum als Werkreihe wahrgenommen werden.

CM: Wir sind keine Kontrollfreaks mehr im Mikrobereich. Wir sind freier und interessieren uns mehr für malerische Phänomene. Wir sind inhaltlich etwas von der familiären Rückbindung der Motive zurückgetreten, führen aber umgekehrt formal bei der Ausführung, durch einen freieren und gestischen Ansatz, eine verstärkte persönliche Dynamik ein.

NEUE ENTWICKLUNGEN, GROSSZÜGIGKEIT UND VERLANGSAMUNG

Ein erstes Mal habt ihr das bei unserem gemeinsamen Projekt im Bonner Kunstverein ausprobiert. Ihr habt dort Raumcollagen mit zeichnerischen und malerischen Partien in einer Halle mit sechs Meter Deckenhöhe gemacht.

Für mich ist es immer ein besonderes Erfolgserlebnis, wenn Künstler in unserem Raum Risiken eingehen und etwas Neues erproben.

JM: Deine Räume haben uns gezwungen, neue Arbeitsweisen und Techniken zu suchen, um mit der Grösse umzugehen. Seit Bonn haben wir vor keinem Raum mehr Angst. Im Unterschied zu früher planen wir heute weniger im Voraus und suchen stärker die Auseinandersetzung vor Ort. Wir arbeiten öfters in situ, wobei manche Teile der Installation ad hoc entstehen. Bei der Konzeption im Raum sind wir dynamischer und aktiver geworden.

CM: Neben den Ausstellungen bieten uns besonders die Kunst-am-Bau-Projekte die Möglichkeit, uns in neuen Techniken und Medien zu erproben. Wir haben in den letzten Jahren in Keramik gearbeitet und uns mit alten Gusstechniken beschäftigt. In diesen Tagen sind wir mit der Herstellung von eingefärbtem Glas für Kirchenfenster beschäftigt und arbeiten mit einem faszinierenden Automatenbauer.

Ihr interessiert euch nicht nur für diese alten kunsthandwerklichen Traditionen, sondern ihr nehmt auch die althergebrachten Umgangsformen auf. Bei «BIM BAM» (2005) habt ihr eine Glocke giessen lassen, die nach alter Sitte mit einer Musikprozession an ihren Standort zwischen den Wohntürmen in Zürich-Hardau gebracht und feierlich aufgezogen wurde. Woher kommt dieses Interesse an den alten Techniken und Bräuchen?

JM: Die analoge Handhabe ermöglicht eine Verlangsamung. Darüber hinaus vermittelt der direkte physische Kontakt eine gewisse Unabhängigkeit, im Gegensatz zu allem, was mit dem digitalen Datenfluss zu tun hat. Weitere positive Eigenschaften der tradierten Techniken sehen wir in der robusten Materialität, die ein langes Überdauern garantiert, und in der Wandlungsfähigkeit der Bedeutungen. Beim jüngsten Projekt, das wir für einen Leseraum der Universität Luzern entwickelt haben, wird eine Skulptur in Form einer Eule, die auf einem Ast sitzt, die Zeit ansagen. Bewegungen von Kopf, Augen oder Ohren zeigen die Zeit an, jedoch nicht in herkömmlicher Form, sondern in studentischer Zeitrechnung. Beispielsweise dreht sich der Kopf der Semesterdauer entsprechend.

DIE BILDERKISTEN, DAS LOCH UND IN RUHE LASSEN

Zurück zu eurer Bildersammlung. Welches Bild interessiert?

CM: Meinst du Bilder, die wir tatsächlich nutzen, oder nur Bilder zum Sammeln? Wir haben eine a-, b- und c-Kiste. In der a-Kiste sind die Bilder, die wir konkret für Werke nutzen. Sie bleiben meist lange in der Kiste und beinhalten Motive, die immer wieder neu aufgeladen auftauchen. «Mann mit Katze» ist so ein Beispiel, oder «Wald». Beispielsweise ist neulich in der c-Kiste ein Bild von Victoria Beckham mit ihrem Kind gelandet. Im Grunde vermitteln die Bilder von ihr immer dasselbe. Entweder kommt sie von einem Flughafen oder sie geht in eine Shopping Mall. Auf dem Bild trägt sie ein zitronengelbes Kleid und Plateauschuhe. An der Hand hält sie ihren Sohn, der wiederum ein Stofftier hinter sich herzieht. Interessant an der

Aufnahme ist die Beziehung zwischen dem Stofftier und der Beckham. Sie ist eine extreme Form, eine Ikone, während ihr Sohn noch nicht so kontrolliert und abgeschlossen ist.

Und warum c-Kiste?

CM: Weil sie als Person am Ende doch zu wenig interessant ist, zu flach, zu wenig Hinterhirn. Das Kind ist da schon viel reizvoller.

JM: Früher hätte das Bild eher in der a-Kiste landen können. Da haben wir uns mehr für die Trash-Promi-Bilder interessiert. Heute sind uns diese Bilder zu verbraucht. Die nutzen wir nicht.

CM: Spürt man eine Inszenierung? Gibt es eine Spannung? Handelt es sich um ein gestelltes Bild oder um eine echte Emotion? Für diese Fragen haben wir im Laufe der Jahre ein Auge entwickelt. Zeichenhaftigkeit ist wichtig. Wofür steht der unkontrolliert geschwenkte Teddy neben der so durch und durch kontrollierten Beckham, um beim vorherigen Beispiel zu bleiben.

JM: Wir sprechen die ganze Zeit von einzelnen Bildern, obwohl wir nie – oder nur sehr selten – mit einzelnen Bildern arbeiten, sondern mit mehreren gleichzeitig. Quellenmaterial können auch abstrakte Muster, Strukturen aller Art oder Architektur sein. Darüber hinaus gibt es immer wieder Fotos, die zu gut sind; die können wir mit dem Zeichnen nicht besser machen.

Nutzt ihr sie in euren Collagen?

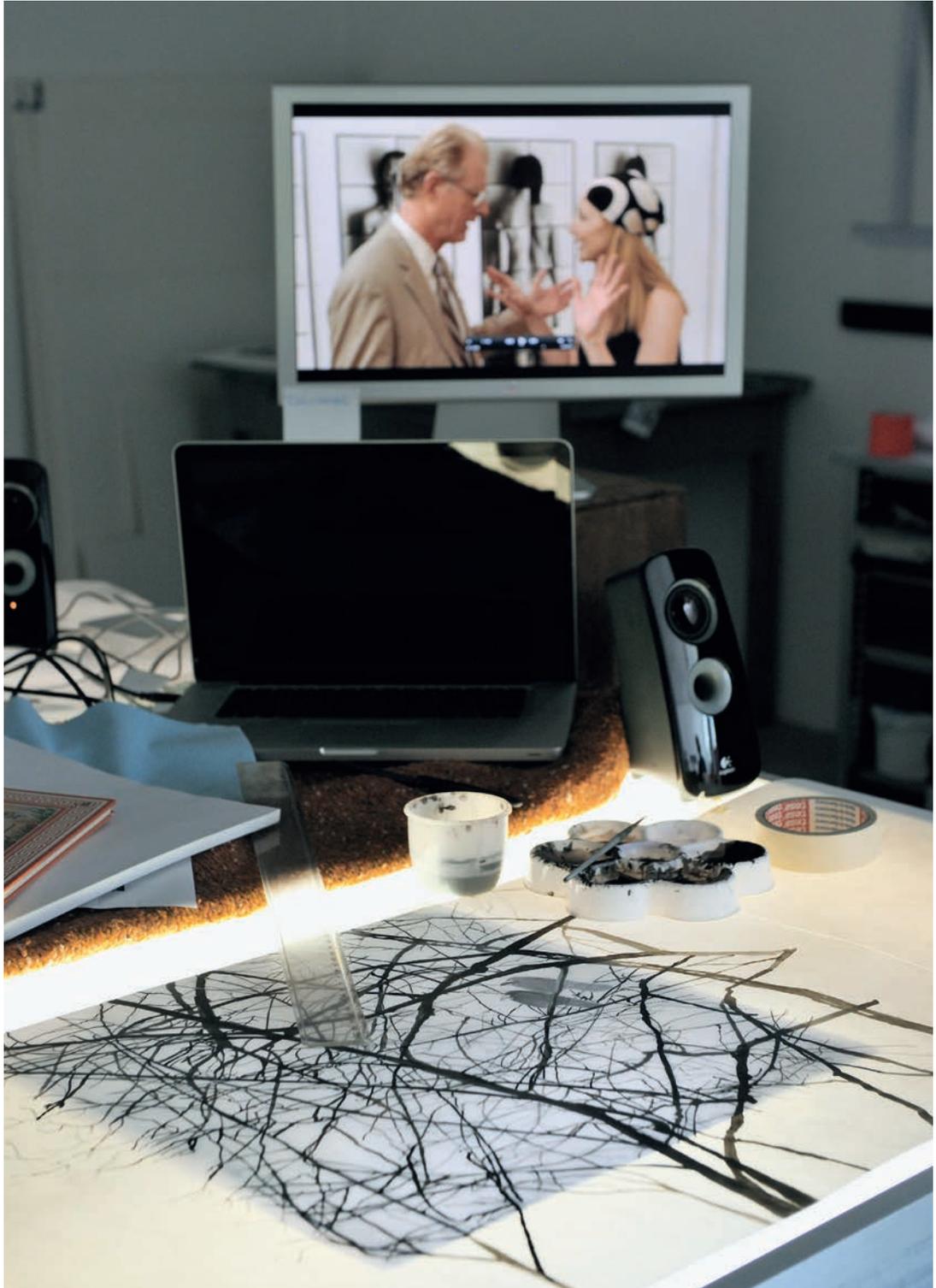
CM: Nein, die lassen wir in Ruhe.

JM: Das hat wiederum etwas mit dem Leben zu tun. Wir suchen nach Geschichten in den Bildern. Es sind nie Antworten, sondern Fragen, die wir aufspüren. Unsere Zeichnungen haben nie einen Punkt. So kommt es dazu, dass Themen und Aspekte immer wiederkehren, sie werden immer wieder mal hochgespült.

CM: Es gibt ein fantastisches Bild, das wir kürzlich gefunden haben. Darauf ist eine Stadt aus der Vogelperspektive zu sehen. Inmitten eines Strassenzugs tut sich ein Loch auf. Es sieht aus wie eine Fantasy-Szene, ist aber in Realität eine Aufnahme aus Mexico City. Die Stadt ist auf unterhöhltem Grund gebaut. Das Bild veranschaulicht, wie unsicher der Boden ist, auf dem wir gehen. Und vor allem macht es neugierig auf das, was sich möglicherweise unter der Stadt befindet.

CHRISTINA VÉGH ist in Zürich geboren und ist seit 2004 Direktorin und Kuratorin des Bonner Kunstvereins. Zuvor war sie von 2000 bis 2004 Kuratorin an der Kunsthalle Basel. Seit 2008 ist sie im Vorstand der Arbeitsgemeinschaft der deutschen Kunstvereine (ADKV). Im Bonner Kunstverein kuratierte Christina Végh u.a. Ausstellungen mit Jonas Dahlberg/Jan Mancuska (*The first minute of the rest of a movie*, 2005), John Baldessari (*Music*, 2007), Claudia & Julia Müller (*Tut, tut, tut*, 2008), Ryan Gander (*Something Vague*, 2008), Mathias Poledna/Christopher Williams (2009), Klara Lidén (2010), Helen Mirra (2011).

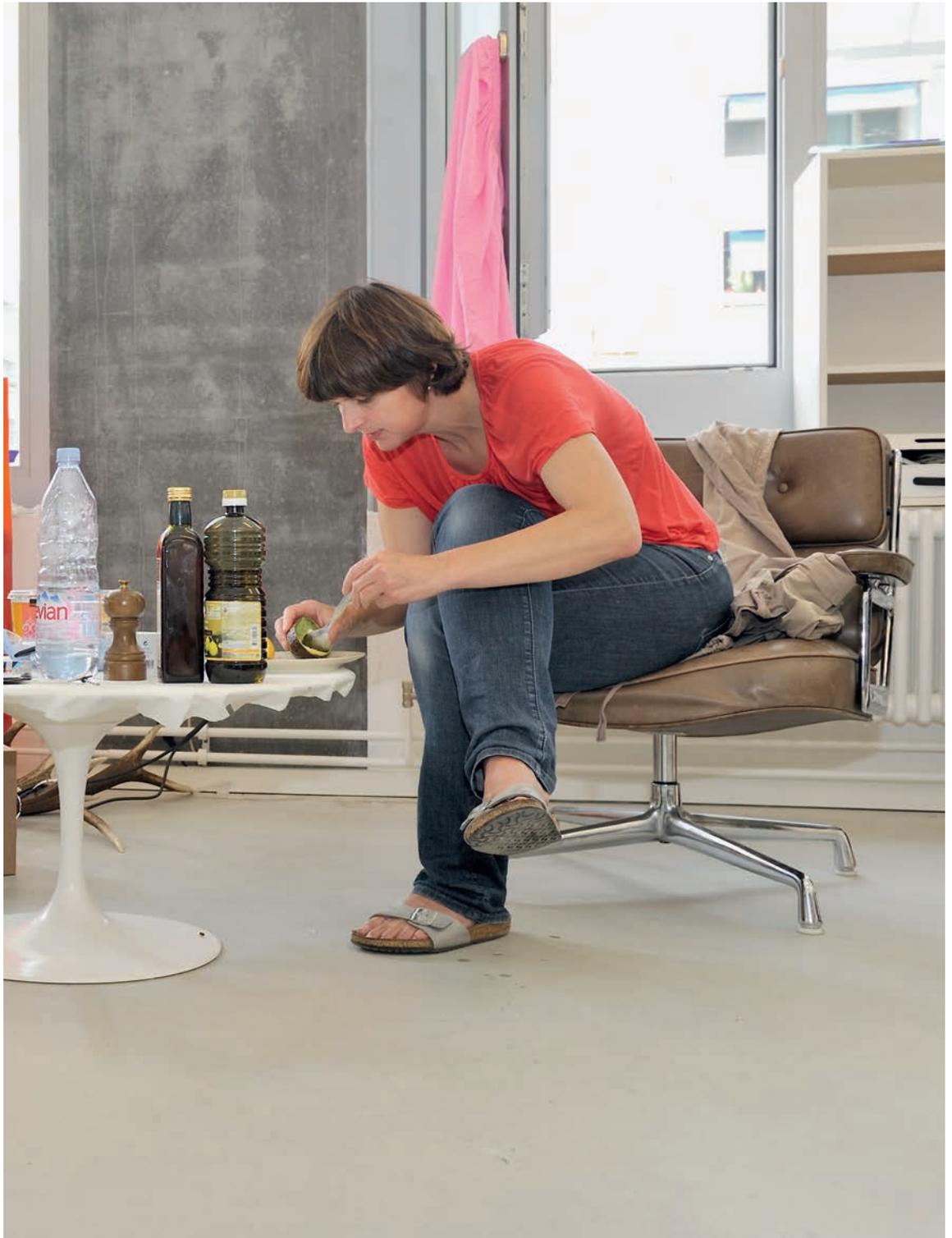
CLAUDIA & JULIA MÜLLER sind 1964 und 1965 geboren und leben beide in Basel. Claudia Müller ist seit 2008 an der École des Beaux-Arts in Genf tätig; Julia Müller unterrichtet seit 2006 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. Einzelausstellungen (u.a.): Museum Franz Gertsch (2010), Galerie im Taxispalais, Innsbruck (*Menschenzoo*, 2009), Kunstverein Friedrichshafen (*Persönliche Erfahrungen: Mimik*, 2009), Bonner Kunstverein (*Tut, tut, tut*, 2008), Galerie Peter Kilchmann, Zürich (*Das Dilemma des Sichtbaren*, 2008), Grazer Kunstverein (*Europäische Fantasien*, 2004), Württembergischer Kunstverein Stuttgart (*Human Territories*, 2004), Annette Gelink Gallery, Amsterdam (*Popular Abstractions*, 2004), Kunstmuseum Thun (2004), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (*Con quién dejamos a nuestros hijos*, 2003).























Bilderwelten und Blickregime

Yan Duyvendak im Gespräch mit Georg Christoph Tholen

Georg Christoph Tholen: Deine Performances und Videos inszenieren und reflektieren die Bilderwelten in den Massenmedien Film, Fernsehen und – höchst aktuell – in den global sich ausbreitenden Videogames. Demonstriert und demontiert werden – so mein erster Eindruck zu deinem Gesamtwerk – bestimmte Blickregime dieser Bilder- und Datenflut, die eine unbemerkte Macht und Gewalt aufweisen.

Yan Duyvendak: Ja, an den Blickregimen der Medienbilder interessieren mich die Machtspiele und die manipulativen Aspekte der Bilder, wo immer sie auftreten, sei es im Kino, im Fernsehen oder in den Videogames.

Die televisuellen Bilderwelten und Weltbilder sind also der Fokus deiner Arbeiten. Interessanterweise sind es deine – unter dem lapidaren Titel «Stills» in den Jahren 2005 bis 2009 entstandenen – Zeichnungen, die mich zu der Frage inspiriert haben: Sind die bewegten Bilder, die uns die Bildschirme aller Fernsehsender auf der Welt von der Realität zeigen, statt neutraler oder unschuldiger Dokumentation, nicht eher eine Abschirmung vor der Wirklichkeit? Deine «Stills» wirken wie eine pixelartige Verfremdung und bewusst unscharfe Auflösung der Macht der Monitorbilder. Kann man sagen, dass diese «Stills» – als eine Art Distanznahme zum Bilderfluss – das sich in all deinen Performances durchhaltende Konzept artikulieren?

Du hast zwei Wörter benutzt, die mich grundsätzlich in meiner Arbeit interessieren: «Verfremdung» und «Abschirmung». Dabei geht es mir darum, wie man als Mensch mit diesen Verfremdungen und Abschirmungen in der mediatisierten Welt umgehen kann. Ich frage mich, wie man diese Bilder und ihre Mechanismen verfremden und dadurch sichtbar machen kann. Bei allen Medien, die ich benütze, ist dies mein Anliegen, ob es Zeichnungen sind oder Performances oder Videos.

Die Unschärfe der Zeichnungen haben mich in konzeptueller Hinsicht an das avantgardistische Konzept des «postdramatischen» Theaters und an neuere Tanzchoreographien erinnert, also an die multimedialen Performances von Robert Wilson über William Forsythe, Jan Fabre, Pina Bausch, Forced Entertainment, Gob Squad bis zu Boris Charmatz, René Pollesch und Rimini Protokoll. Es geht in diesen Arbeiten um ein Theater der Fragmentarisierung und eine postmoderne Ästhetik des Risikos, die die unsichtbare Matrix der Blickregime der Kulturindustrie in Alltagssituationen sichtbar und hörbar machen. Wir werden in diesen neuen Performancekünsten mit einer Mixtur aus Körper, Sprache und bewegten Bildern konfrontiert. Alle drei Elemente werden zumeist vielschichtig und konfliktuös zueinander in Beziehung gesetzt. In all deinen

Performances, die mit solch postmoderner Ästhetik wahlverwandt sind, fiel mir jedoch ein Moment auf, das mir singulär zu sein scheint. Das Besondere oder die Eigenart deiner Arbeit besteht in Folgendem: Dein performierender Körper re-inszeniert die Bilder der Massenkultur, indem er diese imaginären Bilderwelten nachahmt, genauer: clownesk und karnevalesk überzeichnet, in gespielter Hysterie gleichsam überdreht und pointiert, und dadurch der Gesellschaft des Spektakels einen Spiegel vorhält.

Ich benütze meinen Körper als Katalysator, der zwischen den Bildern und den Zuschauern eine bestimmte Regung auslösen soll. Dennoch versuche ich, meinen Körper so neutral wie möglich in die Performance einzubringen. Die Bewegungen mache ich immer nur so, wie sie auch in den Bildern dargestellt sind. Jedoch vollziehe ich die Bewegungen ohne eine traditionell schauspielerisch geprägte Intensität. Vielmehr versuche ich, sie auf eine gewisse Art und Weise «leer» zu gestalten, sozusagen in ihrer reinen Physikalität von Materie und Bewegung. Dadurch tritt meines Erachtens sowohl die Dramatik als auch die Komik und Tragik dieser Bilder hervor.

Dein Körper performiert sich also als eine leere Einschreibefläche für Projektionen, denen er zugleich widersteht. Er zeigt, wie die Bilder, die sich die Bilderindustrie von unseren Körpern macht, nämlich idealisierte und kommerzialisierte Vorbilder, in uns oder auch nur von uns eingebildet werden: Plastisch gewordene Vorbilder, denen die Selbstbilder gleichsam hinterherlaufen. Vielleicht können wir dies an zwei Beispielen deutlich machen. Besonders gut gefallen mir in dieser Hinsicht nämlich die beiden Performances «You're Dead» und «Self-service» aus dem Jahr 2003.

«You're Dead» beginnt mit der Darstellung von Marschbefehlen: «Links – Rechts – Go», welche dein Körper reflexartig ausführt. Wir sehen einen soldatischen Körper in seiner idealtypischen Haltung, begleitet von einem monotonen Selbstgespräch, von beschwörenden Formeln und Gesten des Antiterrorismuskampfes. Das Entscheidende nun in der Performance, die mich an das wichtige Buch «Krieg und Fernsehen» von Paul Virilio erinnert hat, ist die Tatsache, dass erkennbar wird, wie die First-Person- oder Ego-Shooter-Spiele und die Videogames eine bestimmte Logistik der Wahrnehmung imitieren, nämlich jene des kriegerischen Sehens, also das Blickregime der Tarnkappenbomber und Satellitenbilder. Und zwar so, dass deren Menschen unmögliche Wahrnehmungsgeschwindigkeit übersetzt wird in digital montierte und re-inszenierte Videobilder, die schon bei der Kriegsvorbereitung in der Ausbildung von Soldaten verwendet werden, um dann abermals – mit rein unterhaltender Wirkung – die Oberfläche von TV-Bildschirmen und Ego-Shooter-Spielen zu prägen. Man kann sagen, dass deine Performance diese Bilder nachahmt, mit dem winzigen, aber entscheidenden Unterschied, der eine grosse Distanznahme zulässt: In jeder deiner gegenüber den Bildern leicht verzögerten Gesten der Nachahmung verdoppelst du nicht einfach die militärischen Bewegungen, sondern enttäuschst oder desillusionierst ihren videogenen Aspekt, der sich ja aus dem Phantasma der Allmacht nährt, jederzeit alles wie von selbst gefahrlos

durchdringen zu können. Du desillusionierst dabei den Schein der endlosen Wiederholung, die, immer wieder neu, von Level zu Level, Körper oder Körperteile zerstören und vernichten kann – ein harmloser Automatismus des scheinbar subjektlosen Tötens. Durch deine Performanz erst wird der militärische Blick der Videogames als solcher deutlich. Könnte man sagen, dass diese Nachahmung auch in weiteren Performances ein egozentrisches Amalgam aus narzisstischen und voyeuristischen, panoptischen und militärischen Blickregimen – in uns eingebettet durch die zentralperspektivische Tradition – vorführt und dadurch dekonstruiert?

«You're Dead» war für uns (d.h. für Nicole Borgeat, die Dramaturgin fast aller Arbeiten, für Imanol Atorrasagasti, den Regisseur der älteren Arbeiten, und für mich) eine Studie über die Zentralperspektive und ihren Bezug zur Macht, über die Geschichte des Sehens von Alberti und Brunelleschi, wie sie Foucault in seinen Untersuchungen über diese Blickweisen rekonstruiert hat. Zu wissen, dass die Zentralperspektive erstmals in derselben Zeitspanne zur Theoretisierung kam, in der das «Kapitalisieren» der Bank der Medici seinen Anfang nahm, ist faszinierend. Der Blick wird gleichsam «individualisiert», da die Perspektive von Brunelleschi nur für eine Person möglich ist. Eine Überprüfung der zentralperspektivischen Illusion im Baptisterium von Florenz funktioniert ja nur von einem Standpunkt, nur von einem Augen-Punkt aus. Damit verbunden ist gleichzeitig die «Kapitalisierung» einer einzigen Person, was ja besonders im Filmschaffen von Peter Greenaway thematisch wurde. Bei seinen Studien meint der Maler in «The Draughtsman's Contract», dass er alles sieht (und alles Geld bekommt), während er eigentlich derjenige ist, der nicht hinter sein Werk blicken kann und nicht erkennt, dass er in eine Falle tappt.

Die Analyse des Panoptikums in «Überwachen und Strafen» von Michel Foucault bringt die ganze Geschichte dann nochmals einen Schritt weiter. Ausgehend davon sind Videogames und die militärische Benutzung von Perspektivbildern sehr stark miteinander verbunden. Die gefilmten Kriegsbilder haben die Ästhetik der Videogames sehr stark beeinflusst – und umgekehrt. Als Anekdote hierzu: Zur Aufzeichnung der Gamebilder für «You're Dead» ging ich in ein Local Area Network Game (LANG). Dabei haben sich 17- bis 18jährige Jungen über eine Woche jede Nacht in ein Lokal eingesperrt, um dort Videospiele zu spielen, vor allem «Counterstrike», das meistgespielte Kriegsspiel der Welt. Es stellte sich heraus, dass sie alle ins Militär wollten und alle behaupteten, schiessen zu können, da sie sich die Erfahrung des Schiessens in der zentralperspektivischen Darstellung der virtuellen Welt bereits angeeignet hätten. Die Grenze zwischen Realität und Virtualität war für sie schon längst überschritten.

Kommen wir zur nächsten Performance, mit dem Titel «Self-service». Der Zuschauer sieht ein sehr vielschichtiges Geschehen: Eine Videokamera filmt ein an der Wand aufgehängtes Bild eines Hochhauses; das Bild wird auf einem Monitor in der Mitte des Raums dem Publikum gezeigt, den Blick zentrierend. Dann aber fängt das Bild auf dem Monitor an, sich zu bewegen, und du verfolgst, mit dem Monitor zusammen im Raum, dich selbst mitbewegend, die Bewegtbilder: Zwei Körper im Raum und zugleich in weiteren,

fernanwesenden Räumen unterwegs. Der Monitor zeigt uns Filmsequenzen von Strassenszenen, das nomadische Umherschweifen auf irgendwelchen Strassen. Ein zielloses Umherschweifen, das auch als Umherschweifen in Erinnerungen und Wiedererinnerungen gelesen werden kann. Wir lassen uns treiben von diesen «Loops» aus Kontaktsuchen und melancholisch wirkenden Erinnerungen. Zugleich kommentierst du mit ebenfalls sich wiederholenden Sätzen dieses Geschehen. Eine Mischung aus Sprache, Körper und Bewegungsbildern. Durch das Wandern und die Kommentierung distanziert sich unser Blick wie automatisch von den beiläufig erzählten Kurzgeschichten, eine prozesshafte Unterbrechung im «Storytelling» also. Könnte man diese sich wiederholenden Streifzüge als eine Art Passage betrachten?

Diese Passagen sowie das Flanieren stellen in den «Loops» eine Art Wanderung dar, ganz im Sinne Walter Benjamins. Es sind nicht nur selbst gefilmte Strassenbilder, sondern auch Bilder aus drei verschiedenen Filmen, in denen meistens Leute auf der Strasse umherlaufen, die in der Performance gezeigt werden. Die sich wiederholenden gesprochenen Sätze sind «Voice-Overs» aus diesen Filmen. Ich vertausche bewusst die Texte, die zu bestimmten Filmen gehören, sage sie also auf, aber bezogen auf falsche Bildausschnitte. Und ab und zu hört man wiederum den richtigen Text zu den richtigen Bildern, und zwar auf einem danebenstehenden Lautsprecher.

Die Idee dieser Performance war zum einen, die Bedeutungsbeziehung zwischen Bild und Text zu hinterfragen, und zum anderen, durch «Loops» eine Distanzierung hervorzurufen, aber eben eine Distanzierung, die nur funktioniert, weil es in uns selbst gleichzeitig keine Distanzierung gibt, da diese Bilder in uns sind und wir durch diese in uns – in jeder Hinsicht – bewegt werden. An diesem Punkt möchte ich wieder auf Walter Benjamin zurückkommen, der diese Idee, dass man etwas erst zerstören kann, wenn man sich ganz nahe daran befindet, formuliert hat. Wie man auf Französisch sagt: «Contre, tout contre». Und genau dies versuche ich in dieser Arbeit zu zeigen. Man befindet sich die ganze Zeit über in einer Art Schwebезustand zwischen Distanziertheit und Nähe. Man ist distanziert gegenüber den Geschichten; trotzdem nehmen sie dich irgendwie mit, und gerade durch dieses Paradox entsteht ein Schwindelgefühl wie in Hitchcock's Film «Vertigo». Meine Arbeit ist nicht nur als medienkritisch zu verstehen. Vielmehr interessiert mich, *wie* wir mit Medien umgehen, mit ihnen leben, wie sie in uns leben und wie sie uns bewegen. Es handelt sich also um Taumelbewegungen, die mich interessieren. Meiner Meinung nach leben wir in einer Gesellschaft, in der es nichts Nicht-Spektakuläres mehr gibt, da es schon in uns ist. Schade, aber wahr. Du hast eingangs Boris Charnatz erwähnt, der zur Generation von Jérôme Bel gehört, zu welcher ich mich nicht zugehörig fühle. Es ist die Geschichte einer anderen Generation, die sich um die Kritik am Spektakulären dreht, wie sie Guy Debord formulierte.

Ich kann der Kritik an der situationistischen Kulturkritik der Generation von Guy Debord insofern zustimmen, als diese Form der Medien- und Konsumkritik in den 1960er Jahren teilweise unterstellt hatte, es gäbe eine Authentizität oder eine Unmittelbarkeit jenseits der Medienindustrie usw. Dennoch gibt es neue Formen der Distanznahme in den Medienkünsten, gerade in deinen

Performances. Postmoderne Performanz, so könnte man sagen, ist nicht mehr an der utopischen, oder genauer: naiven Vermischung von Kunst und Leben orientiert, sondern an der Re-Inszenierung und Re-Flexion medialer Vorbilder und Selbstbilder des Menschen. Die bildgebende Möglichkeit, nach Belieben einrahmen, einschneiden und ausschneiden zu können, vermag ja gerade im digitalen Zeitalter die Vorläufigkeit und Haltlosigkeit der Bilder und Sounds der Massenkultur aufzuzeigen. Mit den neuen Medien wird also das Vermögen und die Macht der Einbildungskraft in den Künsten selbst thematisch. Es geht um die Fragwürdigkeit von Erzählweisen und um die Verschiebung von Blickregimen – dank ihrer Zitierbarkeit im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit. So sind deine Arbeiten gewiss eine ironisch-clowneske Distanznahme zu den Bilderwelten, von denen wir sprachen.

Das ist gerade bei deinen Performances, die mit bestimmten narrativen Mythen des Films, näherhin der Hollywoodtradition, spielerisch umgehen, sehr gut zu erkennen. Exemplarisch hierfür erscheinen mir die beiden Performances «You Invited Me, Don't You Remember?» (2002) und «My Name is Neo (for fifteen minutes)» aus dem Jahre 2001. Was mir bei der ersten Performance besonders gefiel, ist, was wir mit Walter Benjamin die «unsinnliche Ähnlichkeit» oder, allgemeiner, die Kunst der Verstellung und Entstellung in den performativen Künsten nennen können. Mimesis statt Mimikry, lautet hierzu meine These. So zitierst du in der erstgenannten Performance filmische Vorbilder aus den Filmen «Les Liaisons dangereuses» und «The Devil's Advocate». Was mir beim ersten Blick auffiel und mich bewegte, war eine besondere Dekonstruktion der filmischen Mythen und Formen des Begehrens, wie sie u. a. in den Filmen von David Lynch geübt wird. Ähnlich, so scheint mir, parodierst und entwendest du klassische Gesten von filmischen Helden, die das Gute oder das Böse verkörpern, stereotype Vorbilder, die sich in unserem Bildgedächtnis verfestigt haben.

«You Invited Me, Don't You Remember?» entstand nach dem 11. September. Wir sahen, wie die Figur des Bösen danach vor allem in den Medien hochgespielt und so selbstverständlich von der Öffentlichkeit – aber auch von mir selbst – akzeptiert wurde, dass wir uns fragen mussten, inwieweit diese Figur bereits in unseren Köpfen verankert ist, dass wir diese Stereotypen einfach so hinnehmen und akzeptieren. Anschliessend fragten wir uns, wie viele *gute* amerikanische Filme wir wohl schon gesehen haben, in denen uns diese Figur vermittelt worden ist. Deshalb auch der Titel der Performance: «You Invited Me, Don't You Remember?».

Du agierst in dieser Performance gleichsam wie ein Zirkusclown, mit etwas linkisch anmutenden, meist am Widerstand von Dingen und Partnern scheiternden Gesten, die ja eben die hohlen Gesten der Macht- und Rollenspiele demontieren. Nachahmungen von Imitationen also, die zum Lachen bringen. Ist dies nicht das clowneske Moment, das in vielen deiner Arbeiten auffällt, hier aber erweitert und modernisiert als performative Dekonstruktion der Illusionen und Versprechen der neuen Bildmedien?

Man lacht über einen Clown, wenn er – buchstäblich – aus seiner Rolle *fällt*. Er zeigt dann seine menschliche Verletzbarkeit unter der Maske. Man lacht, weil man

ihn als Mensch erkennt. Und bei meinen Performances ist das wahrscheinlich ähnlich. Schliesslich bin ich auch nur ein Mensch. Aber genau dieses Moment ist das Interessante. Bei «My Name is Neo (for fifteen minutes)», in dem ich die letzten 15 Minuten des Films «Matrix» nachstelle, ist dieses Spannungsfeld der springende Punkt der Arbeit. Parallel zum Bild herrscht dort sehr stark dieses Clowneske vor, da ich die Special Effects nachstellen muss, ohne dass sie mir – als körperliches Vermögen – zur Verfügung stehen. Während «Neo» also im Film gegen die «Matrix» kämpft, kämpfe ich in der Performance gegen das Bild, da es um die Aufmerksamkeit des Publikums geht. Schaut das Publikum mich an oder nur das Bild? Dieser Unterschied manifestiert sich am Ende der Performance dann auch an mir selbst, da ich verschwitzt und erschöpft dastehe, während der Filmheld so fit zu sein scheint wie zu Beginn. Dennoch habe ich diese fünfzehn Minuten überstanden und stehe dort als blosser Mensch bzw. als blosser, bilderloser Körper. Dadurch stelle ich den Bildern gegenüber etwas Bilderloses dar, weshalb ich denke, dass an dieser Stelle der katalytische Faktor der Performances und mit ihnen meine humanistische Haltung am deutlichsten wird.

Vielleicht ist der Humanismus, von dem du sprichst, allenfalls ein aufgeklärter, d.h. ein postmoderner. Diese kritische Bemerkung meint: Von einem zeitlosen Wesen des Menschen auszugehen, wie in manchen Diskursen, die sich «humanistisch» nennen, birgt ein Problem. Es ist nämlich eine bestimmte Redefigur des Humanismus, die unterstellt, es gäbe den Menschen oder das Menschliche an sich und einfach so, ohne weitere historische Bestimmung oder Relativierung, ein nacktes Menschsein gleichsam, ohne die von uns vorhin so vielfältig beschriebene Macht der Bilder, der Phantasmen und der Illusionen. Im Humanismus ist natürlich auch die bewahrenswerte Idee formuliert worden, die erst als Konzept einer strikt historischen und negativen Anthropologie entfaltet werden kann: Der Mensch ist, so schon Nietzsche, kein festgestelltes oder feststellbares, fixierbares «Wesen».

Davon ausgehend kann man die Masken und Rollenspiele, in denen wir Menschen uns verstricken oder verlieren, wohlwollend oder kritisch aufzeigen. Was mir eben deshalb an deiner Nachahmung des Films «Matrix» so gut gefiel, war nicht die klassisch-humanistische Gegenüberstellung von Mensch versus Maschine, von Simulation versus «Leben», sondern die nachahmende und zugleich sich distanzierende Simulation heldenhafter Handlungen. Du versuchst nämlich in der Performance, so scheint mir, die filmische Figur des Heldenhaften als solche ironisch und clownesk nachzuahmen, was logischerweise scheitern muss. In dem Augenblick bzw. Augen-Blick, in dem die Zuschauer lachen, wird für mich die Vergeblichkeit und Vorgeblichkeit dieser Heldenphantasien des Cyberspace deutlich. Es ist also eine digitale Welt der imaginären Heldenkörper, die wir aus den Videogames und insbesondere den Ego-Shooter-Spielen kennen, welche die Performance demontiert. Was hingegen passiert mit diesem ermüdenden, scheiternden und deshalb sympathischen Körper, der den Zumutungen dieser heldenhaften Vorbilder nicht gerecht werden kann? Der Körper in seinem blossen Da-Sein

kontrastiert mit der leiblosen, immateriellen Halluzination der Heldenkörper. Hier, in diesem Moment erst, wird die Vorgeblichkeit aller narzisstischen Helden-, Vater- und sonstigen Figuren der Autorität sichtbar. Dies scheint mir bei dieser Performance besonders gelungen. Du hast vorhin erwähnt, dass sich die Zuschauer in gewisser Hinsicht entscheiden müssten, dich zu sehen oder den Filmausschnitt. Was ich in dieser performativen Konstellation zwischen Körper und Bild spannend finde, ist der zweifache Blick, die doppelte Aufmerksamkeit, die die Performance vom Zuschauer verlangt, ein bestimmtes Doppelsehen, das den Monozentrismus der klassischen Perspektive unterläuft. Ja, genau. Um auf die Monoperspektive vom Anfang unseres Gesprächs zurückzukommen, möchte ich anfügen, dass man in meinen Arbeiten nie ausschliesslich einen Blick hat. Die Blickführung wird immer aufgebrochen, ist also dialektisch.

Dialektisch wie im postdramatischen Theater insgesamt, wenn damit das ständige Konfligieren verschiedener Ebenen gemeint ist, der sich wiederholende, unversöhnt bleibende Widerstreit zwischen unterschiedlichen Selbstbildern und Vorbildern. Die Performances verwenden und entwenden hierfür die Vielfalt moderner Bild- und Soundmedien, aufgestellt und in distanzierter Geste exponiert auf der klassischen Theaterbühne oder in einer Partizipation und Interaktion der Zuschauer einbeziehenden Raum wechselnder Grösse. Diese bestimmte Form der Verwendung von Bildmedien im Sinne eines theatralen Körpers neben den realen Körpern macht, wie mir scheint, die Besonderheit auch deiner Performances aus, ähnlich übrigens wie die berühmten Installationen von Mike Kelley oder Gary Hill, denen Letzterer nicht von ungefähr den Namen «Performative Images» gegeben hat.

Ich möchte zurückkommen auf das Wiederholen der Performances. Traditionsgemäss, in dogmatischer Hinsicht, macht man eine Performance nie ein zweites Mal, oder jedenfalls nie zweimal gleich. Wenn ich eine Performance wiederhole, mache ich sie – grundsätzlich – genau gleich. Meiner Meinung nach macht es Sinn, diese Arbeiten als Maschinerie anzusehen, in die ich jedes Mal wieder neu einsteige, um meinen Körper mit dieser Maschinerie zu konfrontieren. Auch wenn die Unterschiede in diesen sich scheinbar wiederholenden Performances noch so gering sein mögen, dass sie kaum sicht- und spürbar werden, ist es immer wieder dieselbe Intention, die mich antreibt. Es geht mir um das, was zwischen mir und den Zuschauern passiert, aber auch um die Kraft der und die Konfrontation mit der Maschinerie. Und das ist jedes Mal unterschiedlich. Dies ist auch der Grund, wieso ich Performances wie zum Beispiel «My Name is Neo» einige Jahre nicht mehr aufgeführt habe, da ich diese Unterschiede nicht mehr erkennen konnte. Ich wurde oder gehörte gleichsam nach und nach zur Maschinerie. Jetzt aber, wo ich eine schlechtere physische Kondition habe, gibt es für mich einen neuen Anreiz, diese Performance aufzuführen, da sie mir nicht mehr so leichtfällt wie damals. In diesem Sinne freue ich mich auch darauf, die Performance zu machen, wenn ich 80 bin, da sich dann diese Konfrontation, dieses Rendez-vous, ganz anders abspielen wird.

Vielleicht sind wir jetzt auch an dem Punkt angelangt, an dem wir sagen können, diese in sich differente Wiederholung, die auch ein unbeendbares «Wiederhervorbringen» ist, zeigt uns ein Rendez-vous mit dem Unmöglichen, nämlich mit der widerständigen Kluft zwischen Körper und Vorbild. Und dieses unmögliche Rendez-vous ist ja genau das, was uns angeht, also die Dinge, die uns angehen, uns betreffen. In diesem Augenblick, so finde ich, schimmert das Moment der Distanz und der Utopie in kleinen, unsagbaren Zwischenräumen durch, was deine Arbeiten so subtil macht. Ich empfinde deinen Stil der Performance als einen konzeptuellen, also bewusst karg und struktural orientierten Stil, eine Form, dank der der Zuschauer seine eigenen Mythen, Illusionen und Selbstbilder sofort vor Augen hat. Deine Performance ist also keine belehrende, wohl aber eine ironische, auch satirische.

Vielleicht kann ich das auch an dem Video «Œil pour Œil» von 2002 thematisieren, ein Experiment einer Videoperformance, das so unheimlich auf den Zuschauer wirkt wie vergleichbare Arbeiten von Tony Oursler. Wir sehen, auf dein Gesicht projiziert, im Dreisekundentakt sich ablösende Gesichter von Nachrichtensprechern, Politikern, Moderatoren, Privatleuten im sogenannten Reality-TV, usw. Natürlich sind diese filmischen Bilder nie deckungsgleich mit deinem Gesicht, das diese anderen Gesichter widerwillig und zugleich widerspruchlos aufzunehmen bereit ist: ein unheimliches Doppelgesicht also, das Selbstbild und Vorbild vereint, wie in den bekannten Mischfotografien. Was ich beim Betrachten dieses Videos wahrgenommen habe, ist ein prekäres Verhältnis von Stimme und Blick: Der Sound der Nachrichtensprachen wird wie leeres Gerede in dieser Clip-Montage hörbar, gerade weil er projiziert wird auf dein Gesicht, das, wie in vielen deiner Performances, eine bestimmte Gestalt der Melancholie und der Indifferenz aufweist. Deutlich wird auch eine gewisse Gewaltförmigkeit dieser autoritativ wirkenden Nachrichtensprache, deren zumeist kommerziell homogenisierter und als solcher auf allen TV-Kanälen weltweit sich immer ähnlicher werdende Sound unheimlich bzw. gespenstisch ist. Wie kamst du auf die Idee, diese Stimmen mit den Gesichter-Montagen zu verknüpfen?

Der Sound und die Bilder, die wir benützt haben, um sie auf mich zu projizieren, sind alle vom 11. September 2002. Es ging mir darum, zu schauen, was genau ein Jahr nach dem 11. September 2001 medial vonstattenging. Das Resultat ist erstaunlich: Nicht viel los, der TV babbelt schon weiter. «Stay home and watch your DVDs». Der 11. September 2001 stellt für mich in medialer Hinsicht einen Bruch dar. «You Invited Me, Don't You Remember?» war bereits eine Reaktion darauf, wie wir vorher schon besprochen haben; «Œil pour Œil» ebenfalls, und «Made in Paradise» ist eine noch intensivere Auseinandersetzung damit, was sich medial und gesellschaftlich verändert hat seit dem 11. September. Für mich hat der mediale Krieg nach diesem Datum spürbar präziser und gewalttätiger eingesetzt als je zuvor.

Könnte man sogar von einer seltsamen Gleichzeitigkeit zwischen den Bildern des Krieges und den Kriegen der Bilder sprechen? Seit 9/11 und seit Guantanamo, aber auch sonst in der televisuellen Berichterstattung über

weltweit verstreute Kriege, werden wir ja auch konfrontiert mit einer spezifischen Gewalt der TV-Blickregimes selber – die wir kaum bemerken, sondern geflüssentlich übersehen. Haben dich diese, wenn man so sagen darf, neuen Bildformate stark irritiert?

Ja. Seither musste ich auch die Art und Weise, wie ich mit den Bildern bis dahin umgegangen war, performativ oder in den Videos, ändern. Die Idee der Perfektion und des Scheiterns der Perfektion als Modus Operandi der Arbeit war für mich nicht mehr angesagt, weil diese neue, extreme Aggressivität der medialen Bilder dazu geführt hätte, dass ich ihnen nicht mehr hätte standhalten können. Ich wäre zur selben medialen Maschine geworden.

Und gewiss erfährt hierdurch die vermeintlich unterhaltsame Unschuld der Bilderwelten in Film, TV, Internet usw. einen ästhetischen Riss, der durch diesen Krieg der Bilder initiiert wurde und deshalb nach neuen künstlerischen Strategien suchen lässt.

Ja, das stimmt. Und meine Antwort darauf ist trotz allem ein Humanismus, wenn auch im Sinne eines postmodernen Humanismus. Und damit möchte ich auf «Made in Paradise» (2008) zu sprechen kommen. Diese Performance ist als Reaktion auf die Darstellung der Muslime in unseren Medien nach dem 11. September entstanden. Meine Frage war: Wie werden *wir* auf der anderen Seite, in deren Medien, dargestellt? Die erste Idee des Projektes war es, Interviews mit Terroristen in Kairo zu machen, was natürlich total naiv und zum Scheitern verurteilt war. Es war sogar schwierig, mit der Muslimbruderschaft Kontakt aufzunehmen. Ich habe dann aber auch gemerkt, dass es nicht interessant ist, nochmals dieselben Figuren, die medial schon so ausgenutzt und ausgebeutet wurden, zu thematisieren. Viel interessanter erschien es mir, das Zeigen dieser Bruchstellen oder Risse, also des Dialogs bzw. Nichtdialogs zwischen Ost und West, auf die Ebene eines Dialoges zwischen einem Ägypter und mir «herunterzubrechen». *Omar Ghayatt* und ich sind zwei Künstler, zwei Männer, die gemeinsam unser Treffen thematisieren und verkörpern. Wir sehen in der Arbeit, wie wir beide «bewohnt» sind von der medialen Welt. Unsere Dialoge sind also medial ge- und verformt. Das zu zeigen, zu untersuchen, ist sehr spannend, weil es mir meine eigenen Grenzen aufzeigt.

Es geht also nicht nur um eine klassische Kritik am ethnozentrischen, westlichen Blickregime, sondern vielmehr um eine Art ethnologische, auch ethnopoetische Erkundung von möglichen Dialogen im interkulturellen und interreligiösen Austausch, jenseits der vorurteilsbehafteten und stereotypen Freund-/Feindbilder, die heutzutage hartnäckiger und gewaltsamer denn je zu sein scheinen und die noch in Huntingtons «Clash of Civilizations» gerechtfertigt werden. Die Performance ist ja eine zeitlich sehr ausgedehnte, eine Mischung aus provokativer bzw. partizipativer und inszenierter Gruppenarbeit. Um ein Detail zu erwähnen: Bei den Szenen mit den Gebetsteppichen und dem gastlichen Teetrinken geht es um die ersten, noch zögerlichen Momente einer möglichen Gastfreundschaft, die zwischen den Kulturen und Religionen zu erkunden, zu «ertasten» wäre. Könnte man sagen, dass diese

ethnographische oder ethno-poetische Reise für dich auch ein Motiv war, jenseits der Dekonstruktion der Blickregime, wie wir sie bisher besprochen haben, neue Suchbewegungen zu inszenieren.

Allerdings. Ich habe mich, wie eingangs erwähnt, schon so lange mit unseren westlichen Bilder- und Blickgeschichten auseinandergesetzt. Wenn man aber auf jemanden trifft, der aus einer Kultur mit einer ganz anderen Bildtradition kommt und dennoch in derselben bildlichen Welt wie wir lebt (also auch von Hollywood usw. geprägt ist), die Dinge jedoch anders sieht, ob auf der Bilderebene, der politischen, religiösen oder spirituellen Ebene, dann ist diese Begegnung für mich spannend und neu. Wie du gesagt hast, ist die Idee der Arbeit nicht so sehr die Absicht, dass man etwas über den anderen lernt – es geht nicht um einen ethnologischen Schaukasten –, sondern es geht darum, wie wir versuchen können, über den anderen uns selbst differenziert wahrzunehmen.

Wenden wir uns noch einem weiteren Aspekt der Überwindung des ethnozentrischen Blickregimes zu, der dich zu interessieren scheint. Da gibt es beispielsweise das Konzept der «dichten Beschreibung» (Clifford Geertz), mit dem die neuen, globalen Formen der «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» auch in den massenmedialen Populärkulturen beschrieben werden, etwa die Interferenz der Hip-Hop-Kultur in New York mit den Sound-Traditionen in den afrikanischen Ländern. Wir haben in diesen transkulturellen Migrationen nicht nur ein Prekärwerden vermeintlich angestammter Traditionen zu vergegenwärtigen, sondern auch Suchbewegungen eigener Identitätsfindungen im postkolonialen Kontext, die jedoch im westlichen Diskurs kaum oder zu wenig beachtet werden. Seltsamerweise gibt es im Kontext der militärisch bzw. fundamentalistisch codierten westlichen wie islamischen Feindbilder nur an den Rändern, und in Opposition zum «Clash of Civilizations», tastende Versuche einer vorurteilsfreieren Begegnung, die in westlichen wie islamischen Kreisen kaum wahrgenommen und gewürdigt werden.

Ja. Du hast vorher «The Clash of Civilizations» von Samuel Huntington erwähnt, ein für mich sehr problematisches Buch, da es auf diese prekären Dinge nur sehr oberflächlich eingeht. Es verharrt total in dieser überblickenden und daher nicht an den wirklichen Dingen interessierten Perspektive, einer Sichtweise, die den «Westen» als fortschrittlichen Sieger der Geschichte betrachtet. Und deshalb ist «Made in Paradise», was auch Omar Ghayatt unterschreiben würde, keine schlicht postkoloniale Arbeit. Er erkennt sich genauso (oder genauso nicht) in der Performance wieder wie jedermann. Und folgerichtig waren unsere Meinungsunterschiede gerade die Basis für die Performance. Omars spezifischer Blick auf das Projekt erlaubte mir also, mich selbst und meine bisherige Arbeit aus einer ganz anderen Perspektive anzuschauen und zu reflektieren.

Genau dies markiert, wie ich glaube, den Unterschied von Mimikry und Mimesis, um den es in vielen deiner Performances geht.

Oh ja.

YAN DUUVENDAK, geboren 1965 in Holland, lebt in Genf und Barcelona. Ausbildung an der Ecole supérieure d'art visuel de Genève. Seit 1995 ist er als Performance-Künstler tätig. Seine Performances wurden u. a. an folgenden Orten und Anlässen aufgeführt: Fondation Cartier Paris (Soirée Nomade, 1995), Festival for performing arts EXIT, Helsinki (2001), Art Unlimited Basel (2002), Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Don't Call It Performance, 2003), Performance Congress Séoul (2004), Image Forum Tokyo (2005), Crédac, Ivry-sur-Seine (Midnight Walkers, 2006), Vooruit, Gent (2007), Festival d'Avignon (2008), Theaterspektakel Zürich (2009) und Comédie de Genève (2010).

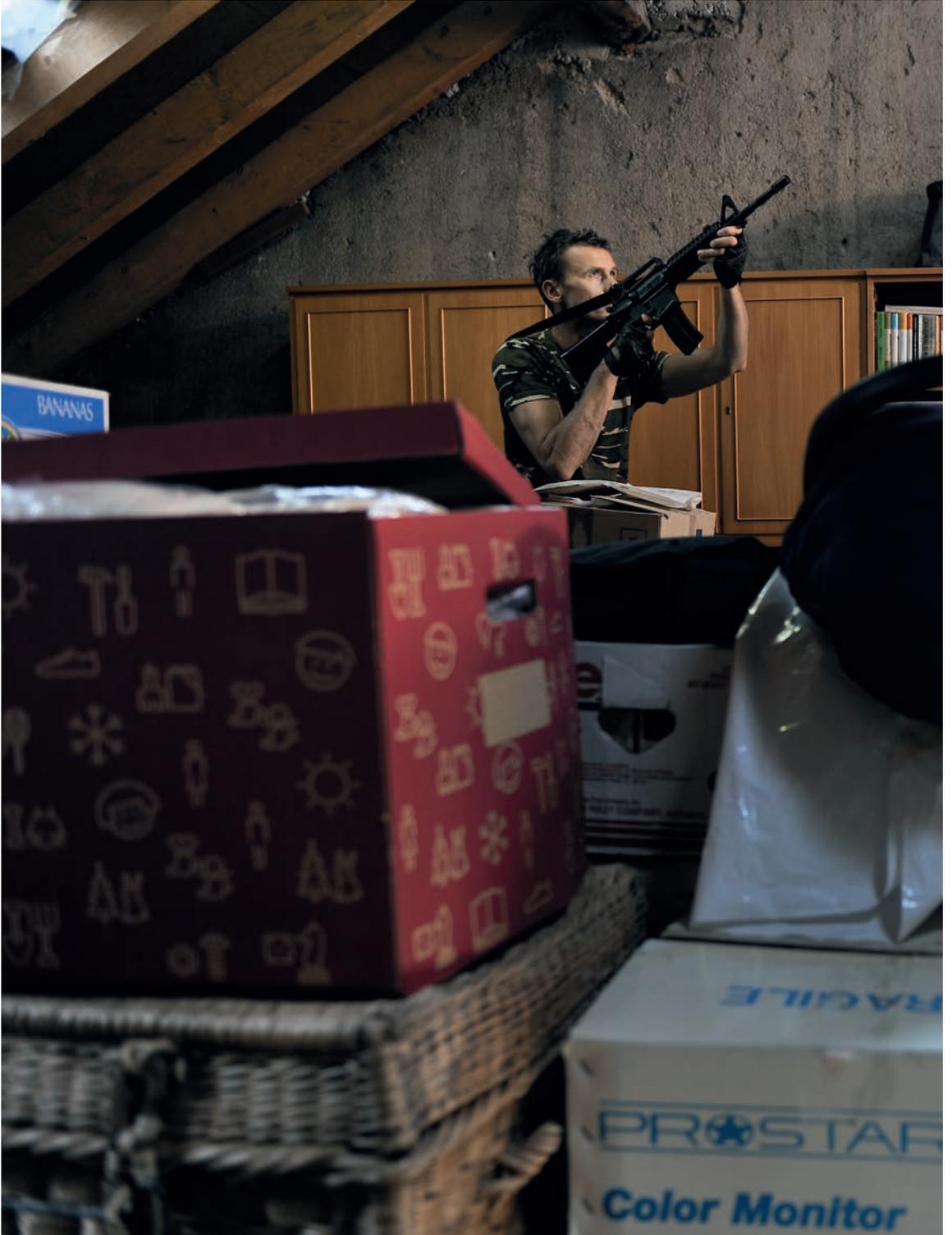
Yan Duyvendak wurde 2004 zum dritten Mal in Folge mit dem Eidgenössischen Preis für Kunst ausgezeichnet und erhielt den «Namics Kunstpreis für Neue Medien». 2006 erhielt er den «Networkkunstpreis». Mehrere Artist-in-Residence-Stipendien brachten ihn u. a. nach Berlin (Schönhauser), Paris (Cité Internationale des Arts) und Kairo (Swiss Artistic Studio Pro Helvetia). Er leitet das Performance-Atelier «Art/Action» an der Haute Ecole d'Art et de Design (HEAD), Genf.

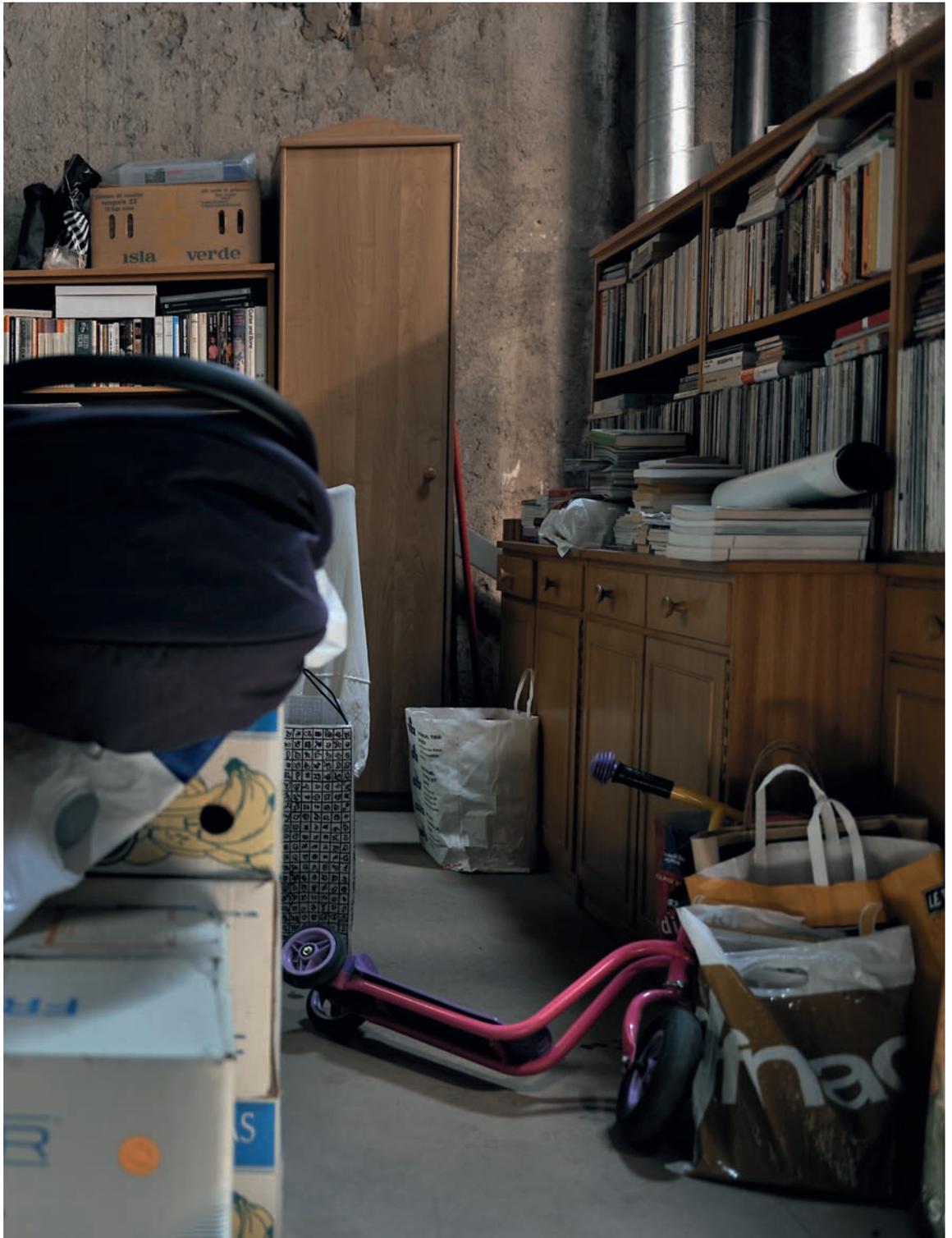
GEORG CHRISTOPH THOLEN, geboren 1948, seit 2001 Ordinarius für Medienwissenschaft mit kulturphilosophischem Schwerpunkt an der Universität Basel; Studium der Philosophie, Soziologie und Psychologie an den Universitäten Bonn, Köln, Marburg und Hannover; Forschungsschwerpunkte: Medientheorie und Kulturphilosophie, Zeit und Raum, Aisthesis und Medialität, Erinnern und Vergessen; Veröffentlichungen und Buchherausgaben (Auswahl): Wunsch-Denken, Kassel 1987; HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien, Frankfurt am Main/Basel 1997; Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München 1999; Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen, Frankfurt am Main 2002; Mimetische Differenzen. Der Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachbildung, Kassel 2002; SchnittStellen. Basler Beiträge zur Medienwissenschaft, Bd.1, Basel 2005. Mnema – Derrida zum Andenken, Bielefeld 2007.









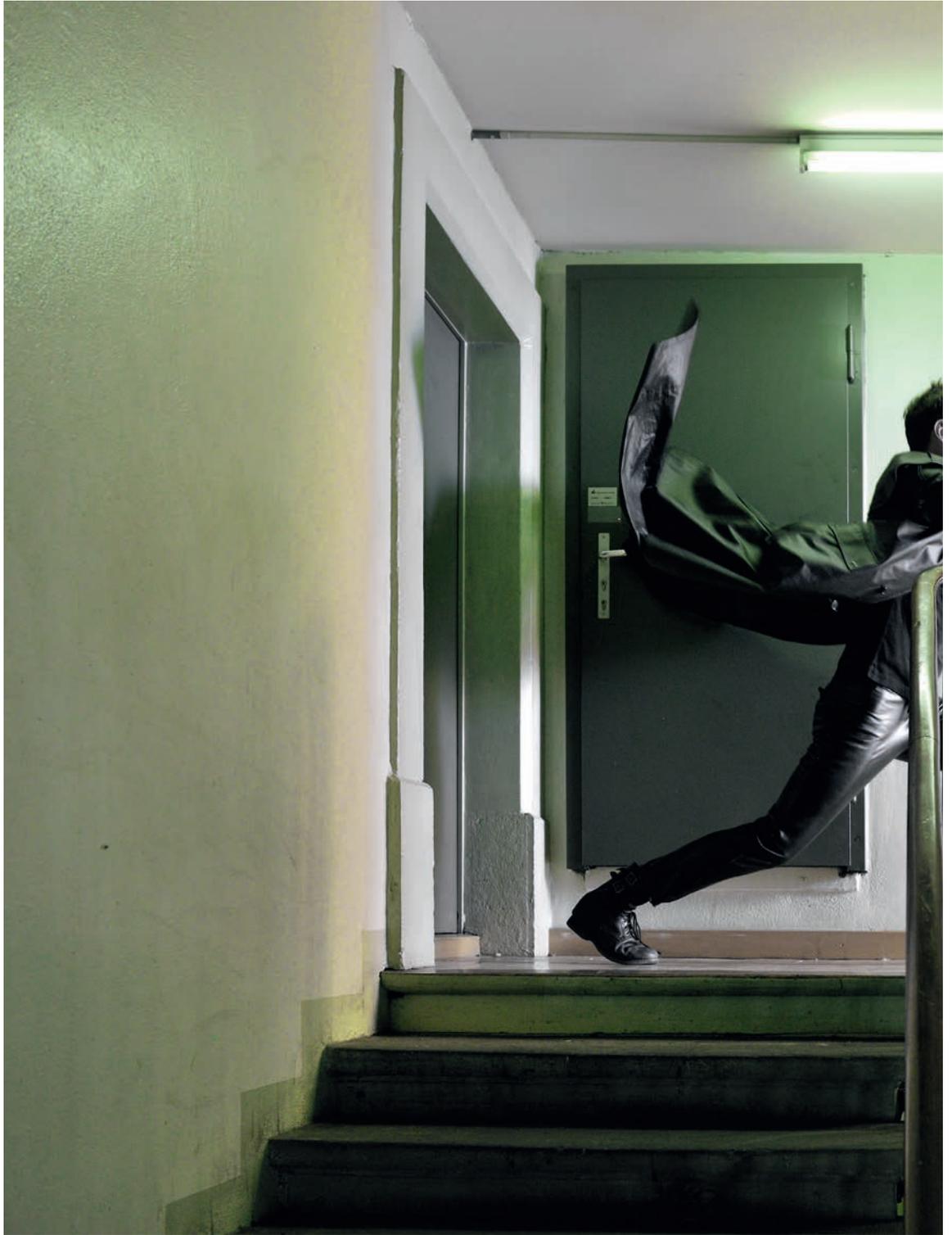


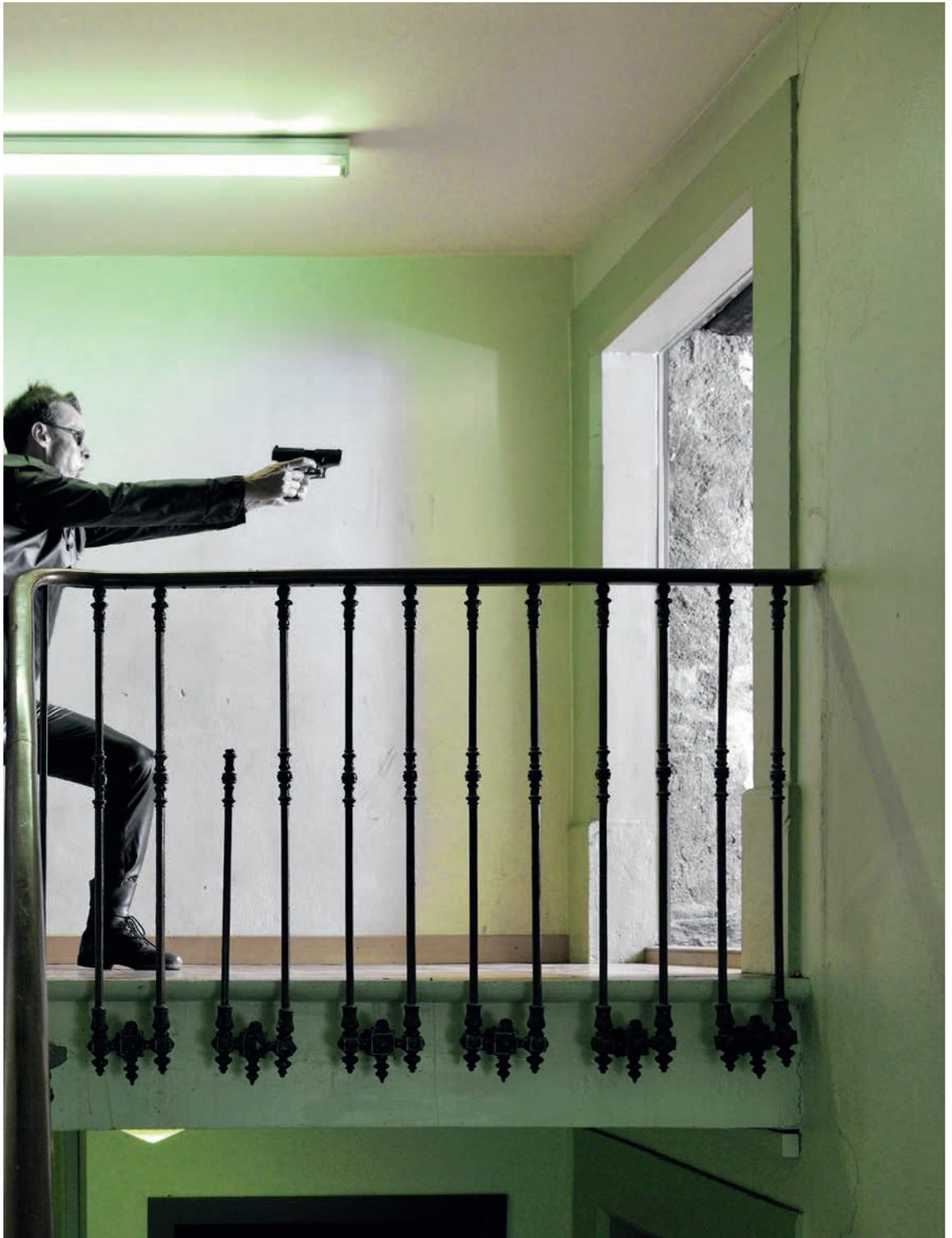












Meine Akademie war die Strasse

Ursula Badrutt im Gespräch mit Roman Signer

Roman Signer bezeichnet sich selber als Spätzünder. Doch seit er mit knapp dreissig Jahren seine ersten künstlerischen Versuchsanordnungen gemacht hat, ist er nicht zu bremsen. Mit seltener Konsequenz hat er ein Werk entwickelt, das ebenso elementar wie ephemere, ebenso absurd wie melancholisch ist. Seine Ereignisse sind von einem wissenschaftlich-analytischen Interesse geprägte Materialkonstellationen, die unter Einbezug von Naturkräften und des Faktors Zeit Objekte, Bilder und Installationen entstehen lassen. Roman Signers Umgang mit den klassischen Elementen Feuer, Erde, Luft und insbesondere Wasser verlangte nach einer Neudefinition des traditionellen Skulpturbegriffs; in der prozessualen Veränderung der Ausgangssituation definiert Roman Signer mit seinem Schaffen den Begriff der Zeitskulptur oder der Skulptur als Dokument eines Experimentes. Kunst-historisch lose eingebunden in die Tendenzen seiner Zeit rund um Kinetische Kunst, Arte Povera, Performance und Konzeptkunst, ist ihm eine unverkennbare Bildsprache eigen. Die Präzision, Lakonie und der Humor, mit denen er die Ereignisse im Atelier, in der Landschaft, im Ausstellungsraum in Szene setzt, animieren zu philosophischen Lesearten. Und immer wieder berührt er mit seiner Arbeit die poetischen Seiten der Menschen.

Ursula Badrutt: Über dich und deine Arbeit ist schon allerhand geschrieben worden, du hast viele Interviews gegeben. In diesem Gespräch aus Anlass des Prix Meret Oppenheim sollen weniger einzelne Arbeiten und Ausstellungen im Vordergrund stehen, sondern dein Denken im Umgang mit Kunst zur Sprache kommen. Worüber möchtest du in diesem Zusammenhang reden?

Roman Signer: Meine Kunst in Beziehung zur japanischen Kunst ist etwas sehr Zentrales – darüber hat vorher niemand nachgedacht. Kürzlich aber hat ein Student, Rolf Kurz, im Rahmen einer Semesterarbeit für das Höhere Lehramt in Sachsen-Anhalt genau diesen Aspekt untersucht. Das finde ich sehr interessant. Ich kannte die Kunst des Zen eigentlich nicht, als ich mit meiner Arbeit anfang. Ich weiss auch heute nicht viel darüber. Doch obwohl ich mich nie bewusst damit auseinandergesetzt habe, gibt es Parallelen.

Der Philosoph Paul Good hat schon von dir als vom «Zen-Meister» gesprochen, ohne mögliche Gemeinsamkeiten weiter auszuführen. Wann ist dir selber diese innere Verwandtschaft zum ersten Mal aufgefallen?

Das war vor meinem ersten Besuch in Japan. Zu meinen frühesten Arbeiten gehören jene mit Sandkegeln: «Sandkubus» (1971), «Sandtreppe» oder «Querschnitt

durch einen Sandkegel». Ich wusste nicht, dass es dies auch im Zen-Buddhismus gibt. Erstmals sah ich es dann ganz zufällig in den 1970er-Jahren im «Brückenbauer», der damaligen Migros-Zeitung. Dort waren Sandkegel in Zen-Gärten abgebildet. Das imponierte mir sehr, und zum ersten Mal verspürte ich den Wunsch, nach Japan zu reisen.

Wann und wie hast du diesen Wunsch umgesetzt, und hatte die Reise nach Japan Folgen für dein weiteres künstlerisches Tun?

1987, im Jahr, als ich auch an der documenta 8 in Kassel war, wurde ich zu einem Performance Art Festival nach Japan eingeladen, nach Yokohama. Das war für mich eine gute Gelegenheit, nach Japan zu gehen. Die Reise wurde zu einem Schlüssel-erlebnis. Ich fühlte mich wie auf einem fremden Planeten. Während einer Woche machte ich meine Arbeit in Yokohama. Anschliessend reiste ich eine Woche auf eigene Faust herum. Ich wollte ganz in den Süden und kam auf die Insel Kyushu. Noch heute staune ich, wie ich dies geschafft habe; fast ganz ohne Englischkenntnisse, Japanisch verstand ich sowieso nicht. Es gelang mir mit Händen und Füßen; und irgendwie kam ich sogar wieder zurück. Mein Ziel war Kagoshima. Auf dieser Insel kam ich in einen Badeort und brauchte eine Unterkunft. Es hatte dort aber nur ein einziges Hotel und zuerst wollten sie mich partout nicht aufnehmen, denn es war nur für Japaner. Aber dann hatten sie wohl Mitleid mit mir. Ich bekam ein Zimmer und hatte eines der schönsten Erlebnisse meines Lebens. Es war ein traditionelles japanisches Ryokan-Hotel, ein Zimmer mit Tatami-Boden, diesen Maten aus Reisstroh. Das Zimmer war leer, aber sehr stimmig in den Proportionen. Eine Frau im Kimono kam und machte mir ein Bett in der Mitte des Raumes, bereitete ein Bad vor, Tee. Ich badete, zog danach den Kimono an, setzte mich mit dem Tee auf den Balkon, schaute den Sonnenuntergang und begann Haikus zu dichten. Dann schlief ich so gut wie nie zuvor. Als ich erwachte, fühlte ich mich befreit von allen Lasten, als könnte ich fliegen. Das war für mich ein wichtiges Erlebnis, ein direkt erfahrenes Gesamtkunstwerk. So etwas ist für mich Kunst. Nicht, dass ich diese Erfahrung gesucht hätte, ich wäre in jeder anderen Unterkunft abgestiegen. Es ist mir einfach geschehen.

Gibt es für dich direkte Folgen dieser Reise, dieses Erlebnisses?

Meiner Tochter Barbara, sie war damals etwa fünf Jahre alt, brachte ich japanisches Spielzeug mit und einen Kimono. Sie schätzte beides sehr, trug den Kimono gerne und spielte oft mit den Sachen. Ich glaube, ich habe sie angesteckt mit meiner Begeisterung. Ich hätte nie gedacht, dass ich eine so intensive Beziehung zu Japan bekommen würde. Unterdessen war ich vier Mal dort. Barbara machte bereits während der Kantonsschule ein Auslandsjahr und ging nach Tokio, besuchte dort die Schule und lebte bei einer Gastfamilie. Sie war erst siebzehn, als sie für ein Jahr fortging. Vorher lernte sie ein wenig Japanisch. Ich besuchte sie. Später entschied sie sich für das Studium der Japanologie und konnte mit einem Stipendium nach Osaka. Auch dort besuchte ich sie. 2003 konnte ich aus Anlass einer weiteren Ausstellung in Tokio, in der Shiseido Gallery, erneut nach Japan reisen.

Zurück zu den Gemeinsamkeiten zwischen deiner Kunst und der japanischen Kultur: Ist es das Meditative, die Reduziertheit?

Ich glaube, ich verstehe die Japaner in der Kunst einfach gut – und umgekehrt. Sie sind mir viel näher als die Chinesen. Näher auch als vieles, was ich hier in Europa an Kunst sehe. Die Einfachheit behagt mir. Die Chinesen sind viel opulenter. Möglicherweise hängt meine Nähe zu japanischer Kunst damit zusammen, dass ich meine Arbeiten einfach mache. Es geschieht etwas und dann ist es fertig, es gibt nichts zu korrigieren und herumzubüscheln. Das haben wir gemeinsam, meine Aktionen und die Zen-Kunst: Man kann nicht korrigieren, es ist, wie es ist. Gleichzeitig liegt dort aber auch ein grundlegender Unterschied. Meine Beziehung zu einem Sandkegel, wie er bei mir entsteht, ist nämlich eine andere als die Beziehung zu einem Sandkegel im Zen-Buddhismus. Zum einen nehmen sie im Zen nicht eigentlich Sand, sondern feinen Kies; vor allem aber rechnen sie den Kies zu Kegeln auf, sie formen sie. Mich fasziniert aber am Sandkegel, dass sich die Form des Kegels selber bildet, indem ich Sand zum Beispiel durch ein Loch in einem Kessel oder in der Decke rieseln lasse; das genügt, damit ein Werk entsteht. Der Kegel baut sich selber auf, ich muss nichts weiter tun. Das ist mir wichtig, dass bei mir die Natur die Formen macht. Ich gestalte nicht, ich überlasse alles der Natur.

Das Resultat ist aber das gleiche, ob du rechelst oder ob du rieseln lässt, die physikalischen Gesetze sind dieselben bestimmenden Kräfte.

Es ist nur fast dasselbe. Bei mir schaffen die Naturkräfte das Werk, sie haben das letzte Wort, ich lege nur die Parameter fest. Mit feinem Kies gibt es den steileren Kegel. Je grobkörniger das Material ist, desto steiler ist die Böschung, je feiner der Sand, umso flacher wird der Kegel. Solche Sachen interessieren mich. Denn aus dem unterschiedlichen Material gibt es unterschiedliche Skulpturen. Dazu kommt mir eine Arbeit in den Sinn, die hier nie recht verstanden wurde: «Zwei Naturformen» heisst sie, von 1977. Zwischen zwei Pfosten aus Eisen hängt ein Seil in einem Bogen. Über das durchhängende Seil habe ich Sand rieseln lassen. Das Seil versinkt an seinem tiefsten Punkt im Sand. Es sind zwei Naturformen, die sich durchdringen, denn sowohl die Form des Seils als auch diejenige des Kegels entstehen durch die Schwerkraft. Das ist eine Arbeit, die die Japaner gut verstehen. Auch als ich in Venedig 1999 den Schweizer Pavillon bespielte, meinten viele, die Arbeit mit den Kugeln sei von einem Japaner. Je drei Kilogramm schwere Eisenkugeln habe ich im Schweizer Pavillon an dünnen Nylonfäden aufgehängt. Über eine elektrische Zündung fielen alle 117 Kugeln gleichzeitig herunter in die genau darunter liegenden, feuchten Tonklötze. Viele Jahre vorher hatte ich schon etwas Ähnliches gemacht, gleich nach meiner Rückkehr aus Warschau 1972 – vielleicht war «Selbstbildnis aus Gewicht und Fallhöhe» sogar die erste Arbeit nach meiner Rückkehr. Ich habe eine Platte aus feuchtem Ton angefertigt und bin aus 45 Zentimeter Höhe mit meinem damaligen Gewicht von 64 Kilogramm hineingesprungen. Es gibt auch die Arbeit «Erinnerung», die ich 1973 in der Galerie Lock in St. Gallen gemacht habe und die ähnlich entstanden ist: Ich liess einen Stein, den ich im Fluss, in der Sitter, gefunden hatte, von einem Eisengestell hinunter in eine Tonplatte fallen. Es entstand ein Abdruck. Den Stein legte ich zurück auf das Eisengestell.

Ich sehe gerade in der engen Beziehung zur Natur den Grund dafür, dass du dich Japan so nahe fühlst.

Es gibt Verwandtschaften im Denken. Es ist mir wichtig, zu betonen, dass nicht ich es bin, der die Arbeiten ausführt. Dahinter steckt bei mir aber keine Religion. Die Gegenstände machen es zusammen mit den Naturgesetzen. So kommen sie zu sich selbst, sie haben eine eigene Kraft, jenseits ihrer sonstigen Aufgabe. Es gibt eine japanische Künstlergruppe, sie heisst «Gutai», die an der Biennale in Venedig wiederentdeckt wurde. Sie sind mir bereits 1989 in Venedig aufgefallen und ich kaufte mir sogar einen Katalog. In dieser Gruppe, die 1954 gegründet wurde, hätte ich mich wohlgefühlt; dort hätte ich gerne mitgemacht. Sie arbeiten auch mit Rauch, mit Feuer, mit Elementen, die mir sehr vertraut sind. Ich wäre aufgeblüht in dieser Gruppe.

Du hast dich nach einem Kollektiv umgesehen? Hat es dich interessiert, in einer Gruppe zu arbeiten? Und kannst du dir das heute noch vorstellen?

In St. Gallen fand ich kaum Gleichgesinnte. Ich war allein und fühlte mich oft auch einsam. Mit Bernard Tagwerker habe ich ein paar Mal zusammengearbeitet, nicht als Duo, einfach so, das war gut. Eine wichtige gemeinsame Arbeit ist die Sântislinie von 1975: Mit Hilfe von Ballonen haben wir auf dem Bodensee die Silhouette des Sântis nachgebildet. Aber Bernard Tagwerker verfolgte eine andere Richtung. Ich hätte damals wirklich Lust gehabt, in einem Kollektiv zu arbeiten. Ob das dann gut gekommen wäre, weiss ich nicht. Aber ich war sehr motiviert, Anschluss zu finden. Es war auch allgemein die Zeit der Kollektive. Mich reizte es jedenfalls. Aber es klappte nicht. So bin ich allein weitergegangen.

Und heute?

Heute bin ich nicht mehr an Kollaborationen interessiert. Eine Wende gab es, als Bernard Tagwerker nach Amerika auswanderte. Damals kam ich mir ziemlich alleine und erfolglos vor, denn er hatte es geschafft, nach New York zu gehen, während ich einfach hier blieb. Ich besuchte ihn und war tief beeindruckt vom Leben dort, und dass die ganze Zeit die Ambulanz herumfuhr und die Feuerwehr. Ein kleines Räuchlein irgendwo und schon rücken sie aus. Das war für mich ein Kulturschock. Und als ich wieder in Appenzell war, kam gleich der nächste Kulturschock, weil es dort so ruhig ist.

Dann hast du dir das Dasein als Einzelkünstler gar nicht ausgesucht, dich nicht aktiv dafür entschieden?

Eigentlich habe ich immer ein wenig darunter gelitten, dass ich so alleine bin. Das ist wohl auch der Grund, weshalb ich in die Natur ging. Ich konnte nicht immer nur einsam und allein im Atelier hocken, da wäre ich kaputtgegangen. Hin und wieder im Atelier zeichnen, Objekte machen, ist schon gut. Aber ich muss hinaus in die Natur. Ich erinnere mich noch gut an das erste Objekt, das ich draussen machte: «Horizont». Das war im Weissbad bei Appenzell, ganz hinten, am «End de Wölt», wie es dort heisst. Ich habe einen Plexiglasbehälter am Hang befestigt und mit Flusswasser gefüllt. So entstand eine imaginäre Hochwasserlinie. In die Natur zu gehen,

tut gut. Hinzu kommt, dass ich bei den Arbeiten im Freien, die oft grössere Dimensionen haben, auf die Hilfe von Kollegen angewiesen bin. Es war für mich immer wichtig, Kontakte zu haben. Im Laufe der Jahre habe ich mich zwar daran gewöhnt, alleine zu arbeiten. Das heisst aber nicht, dass ich mich nicht für das, was andere machen, interessiere.

Welche Richtungen haben dich in den verschiedenen Kunstszenen interessiert?

Von den «Nouveaux Réalistes» in Paris hörte ich schon früh: Tinguely, Yves Klein, das war eine lockere Gruppe, in der nicht jeder für sich grübelte, sie tauschten sich aus. Yves Klein arbeitete mit Feuer, mit Ballonen, mit der Schwerkraft, mit der Leere. Das faszinierte mich. Tinguely holte sich bei den «Nouveaux Réalistes» für seine kinetische Kunst Inspirationen. Natürlich bin ich ein Kind meiner Zeit, aber ich fühle mich nirgends zugehörig. Dennoch ist geistiger Austausch wesentlich. Wenn man einen Menschen in einen Raum einschliesst, passiert nichts mehr, dann sterben die Ideen ab. Auch für einen Künstler wie Alberto Giacometti war der Austausch sehr wichtig. Sein Kontakt mit den Surrealisten oder mit Sartre führte ihn zu neuen Dimensionen. Wäre er immer im Bergell oder in Chur geblieben, würde seine Kunst anders aussehen; er hätte vielleicht sein Leben lang kubistisch gearbeitet. Er ging aber nach Paris – ohne seine Wurzeln zu verlieren. Auch Alberto Giacometti fand seine Inspiration in der Natur. Die Natur erhielt ihn am Leben. Das ist bei mir genauso. Viel mehr als die technisch hoch aufwändigen Wasserfälle von Olafur Eliasson in New York, imponiert mir der Leuenfall im Tal hinten in Appenzell.

Wie erklärst du dir eigentlich das Unverständnis gegenüber einzelnen deiner Arbeiten, das bis zu Anfeindungen und Drohungen anwachsen kann?

Ich bin nicht eigentlich ein politischer Künstler, aber manchmal kann es, ohne dass ich dies suche, ins Politische gehen, können heikle Punkte angesprochen werden. Ich denke an die Geschichte in Samnaun mit dem «Schnapstor». Auch das Fass in St. Gallen liess viele Leute Amok laufen. «Raum für einen Fluss» konnte aus kulturpolitischen Gründen nie realisiert werden; dasselbe gilt für «Windraum» auf der Ebenalp. Ich verstehe das nicht wirklich, aber ich merke, dass die Zivilisation nur eine dünne Kruste ist. Auch bei der «Aktion mit einer Zündschnur» kochte die Volksseele.

Lange hat man mich auch einfach falsch eingeschätzt, mich als Sprengkünstler und «Klöpfer» bezeichnet. Darum geht es gar nicht. Ich mache viele stille Arbeiten. Aber manchmal habe ich einfach Lust auf eine Sprengung. Das tut mir und meiner Psyche gut. Meine erste «Sprengung» war «Kraft des Regens» 1974. Eine Auffangfolie war über einen Plastikschlauch mit einem im Gelände tiefer liegenden Ballon verbunden, der in einem Gipswürfel eingegossen war. Ich liess alles so in der Natur zurück. Es regnete, und als ich nach ein paar Tagen wieder kam, hatte der Ballon den Gips aufgesprengt, ohne Sprengstoff.

Es geht mir aber nie um Destruktion, nicht das Zerstören interessiert mich, sondern die Veränderung von Zuständen. Aus einer Sprengung, aus jeder Veränderung entsteht etwas Neues.

Vielleicht haben die Reaktionen damit zu tun.
Vielleicht.

Du bist in einer Musikerfamilie aufgewachsen, also nicht ganz kulturfremd, und in vielen deiner Arbeiten spielt der Ton eine bestimmende Rolle. Nach einer abgebrochenen Lehre als Radiomonteur hast du aber eine Lehre als Bauzeichner gemacht und bist relativ spät zur Kunst gekommen. Gab es eine Initialzündung, ein Erlebnis, etwas, das den Wunsch weckte, Künstler zu werden, das dich weiter trieb?

Ich war nicht glücklich im Beruf. Ich arbeitete als Bauzeichner in Frankreich und wurde schwer krank, so dass ich etwa ein halbes Jahr nicht mehr arbeiten konnte. Das war 1966. Da musste ich mir eingestehen, dass ich etwas Grundlegendes in meinem Leben ändern musste. Ich dachte an Architektur, das interessierte mich schon immer. Oder Modellbau. Für ein Architekturstudium fehlte mir die Schulbildung, ich habe ja keine Matura gemacht. Eigentlich bin ich über die Architektur zur Skulptur gekommen; meine Arbeit als Künstler war immer dreidimensional, die eines Bildhauers. Etwa zu diesem Zeitpunkt ergab sich die Möglichkeit, an der ETH in Zürich als Assistent bei Modellversuchen zu helfen. Damit habe ich mir das Geld für die Semester in der Bildhauerklasse in Luzern verdienen können.

Du bist zwar viel gereist, aber du hast mit wenigen Ausnahmen immer in der Ostschweiz gelebt. Hat es dich nie fortgezogen, nach Berlin, New York?

1971/72 war ich in Warschau, gleich anschliessend bekam ich zum ersten Mal ein Bundesstipendium, 8000 Franken waren es damals. Meine Mutter meinte, es wäre gut für mich, wenn ich mit diesem Geld eine Akademie im Ausland besuchen würde. Nach Warschau hatte ich den Kopf aber voller Ideen und wollte als freier Künstler arbeiten und das Geld vom Bund in den Bau von Objekten stecken. Ich dachte schon gelegentlich daran, St. Gallen zu verlassen, nach Zürich, Genf, ins Ausland zu gehen. Ich wurde ja zu Hause auch immer ziemlich angefeindet, wurde als Spinner bezeichnet, beschimpft. Das verletzte mich, das kann ich bis heute nicht vergessen. Aber nachdem ich die Natur als guten Arbeitsort, als Inspirationsquelle und Materiallieferantin für mich entdeckt hatte, musste ich annehmen, dass die ideale Arbeitssituation für mich hier ist. Zudem ist mir das Mikroklima wichtig. Und ausser der Natur war auch die Infrastruktur in St. Gallen sehr gut, besser als jetzt.

Das Kunstmuseum war aber geschlossen und auch sonst herrschte nicht gerade kulturelle Hochsaison.

Ich meine alle die Geschäfte mit technischen Artikeln. Das ist für mich die Infrastruktur, ich brauche Baumaterialien, HandwerkerGeschäfte, die Metallschlosserei, Orte, wo ich Schläuche, Gummiseile und solche Sachen kaufen, Gestelle herstellen kann.

Du hast auch Anfragen von verschiedenen Kunsthochschulen und Kunstakademien für eine Tätigkeit als Dozent stets abgelehnt. Interessiert dich das Vermitteln nicht?

Früher lehrte ich an der Schule für Gestaltung in Luzern, dort, wo ich selber drei Semester Kunst studiert hatte; 21 Jahre lang, zum Geldverdienen. Aber eigentlich gehe ich nicht gerne zur Schule, weder als Schüler noch als Lehrer. Mit meinen Studentinnen und Studenten in Luzern redete ich über Gott und die Welt, nicht nur über Kunst. Auch als Stipendiat in Warschau war ich selten an der Akademie. Ich wanderte und reiste viel durch das Land. Ich hätte damals viel mehr fotografieren sollen. Für mich war die eigentliche Akademie die Strasse. Mein Professor dort war Oskar Hansen, ein Urbanist mit klaren Theorien. Aber seine Theorien waren mir fremd. So machte ich meine Sache allein, etwa das «Projekt Warschau» mit den weissen und schwarzen Ballonen vor dem Kulturpalast. Ich stellte mir meine Aufgaben selber, zeichnete. Pjotr Kowalski, der damals als Assistent an der Akademie arbeitete, kam hin und wieder vorbei; er war der erste, der meine Zeichnungen lobte. Zeichnen tat ich aber mehr zu Hause. Polen war für mich eine sehr wichtige Zeit, obwohl ich nichts verstand. Erst als ich Aleksandra, meiner Frau, begegnete, lernte ich Polnisch; das war aber ganz zum Schluss.

Dozieren, Workshops leiten, auch ein Dasein als Artist-in-Residence liegt mir nicht. Mich reut die Zeit. Ich mache lieber etwas für mich. Zudem ist mir wichtig, dass ich einfach auch mal einen Monat weggehen kann. Ich muss reisen können. Das ist ganz zentral. Wenn ich irgendwo auf der Welt eine Ausstellung habe, nutze ich immer die Gelegenheit zum Reisen, mich umzusehen. Mich interessiert, wie die Leute leben, wie sie sich beschäftigen. Das ist immer sehr befruchtend. Ich schaue mir auch gerne kleine Museen an, Volkskunst interessiert mich mehr als Millionenkunst; zum Beispiel das Bedürfnis, nach einem Unfall Kreuze und Altäre am Strassenrand aufzubauen. Ich habe schon Fotografien aus der Ukraine hiervon in einer Ausstellung gezeigt, 2008, im Bonnefanten-Museum in Maastrich. Reisen, die Augen offenhalten, das ist wichtiger als alle Kunsttheorie und akademische Bildung. Die Welt ist unendlich reich.

Triffst deine Abneigung gegenüber theoretischem Überbau auch auf deine eigene Arbeit zu. Lehnst du Analysen und Interpretationen ab?

Ich muss meine Arbeit nicht erklären oder analysieren, keine Theorien darum herum bilden. Das sollen, wenn schon, andere machen. Man kann schauen und darüber nachdenken. Das sollte reichen. Es geht mir nicht darum, komplizierte Geschichten zu entwickeln oder gar zu belehren. Die Arbeiten stehen für sich selbst. Kürzlich hätte ich im Rahmen einer Aktion in Hannover, «Hubschrauber mit Kajak», und einer Ausstellung mit dazugehörigen Skizzen im Sprengel Museum an einer Podiumsdiskussion teilnehmen sollen. Ich habe dann so viel Wein getrunken, dass sie ganz froh waren, dass ich mit meiner geröteten Nase an der Diskussion nicht mitgemacht habe. Körpersprache wird eben besser verstanden.

Mir scheint, dass du die Arbeiten in erster Linie für dich selber machst, nicht für andere, nicht für ein Publikum. Das gibt ihnen auch eine besondere Intensität, eine Konzentration, die an Selbstvergessenheit erinnert, vielleicht auch an Art Brut. Spielt es für dich überhaupt eine Rolle, ob jemand zuschaut oder nicht?

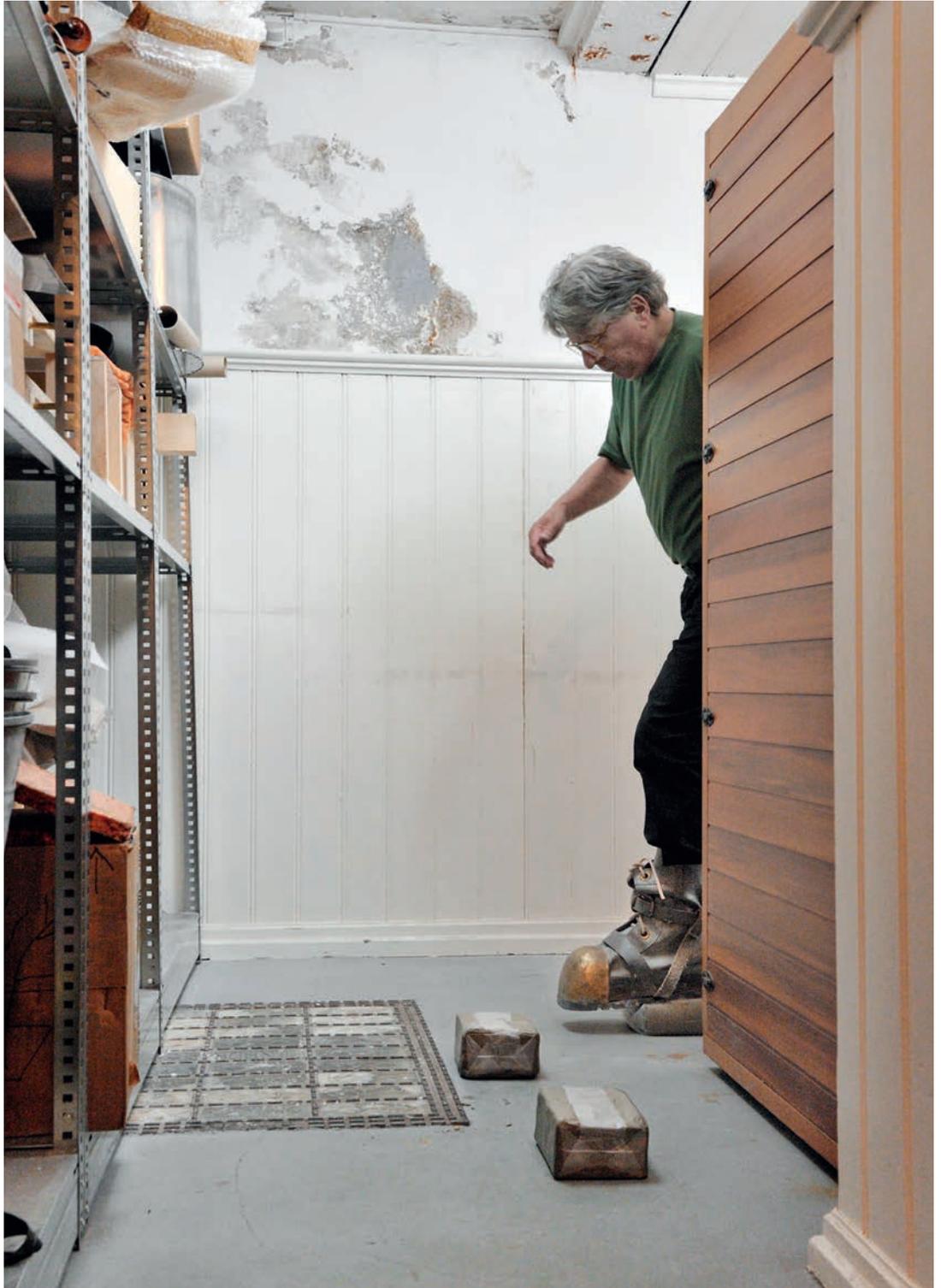
Ich mache die Arbeiten für mich, das stimmt. Mich interessiert der Entstehungsprozess, der reale Vorgang. Ich muss auch nicht alles bis in alle Details berechnen. Die Skizzen und Modelle genügen mir. Eine Arbeit gelingt oder gelingt nicht. Das ist eigentlich dasselbe. Bis 1980 waren es auch ausschliesslich Ereignisse, die ohne Publikum stattgefunden haben; Aktionen mit Publikum gab es erst später. Ich mache eine Arbeit nicht anders, wenn Leute dabei sind. Eine Aktion vor Publikum zu machen, kostet mich allerdings enorm viel Kraft, es braucht etwa gleich viele Energien wie eine ganze Ausstellung zu planen und einzurichten. Im Idealfall entsteht aus einem Ereignis eine Ausstellung, wie im Kunstraum Dornbirn mit der Installation «Unfall als Skulptur».

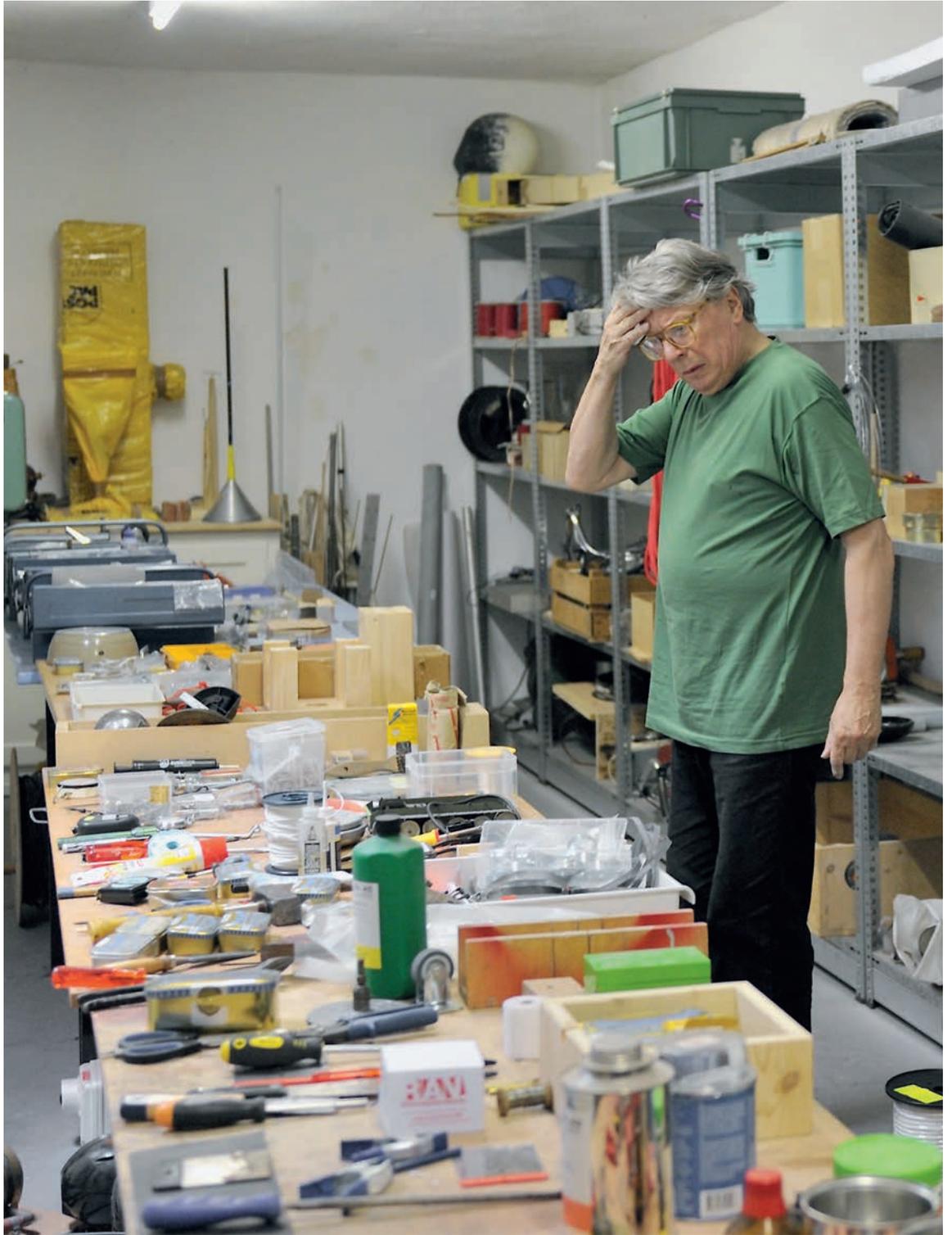
Du bist sehr gefragt und hast zeitweilig vor lauter Ausstellungen kaum mehr Zeit für die eigentliche Arbeit. Könntest du dir denn vorstellen, vermehrt mit Angestellten zu arbeiten?

Nein. Wir sind ein bescheidener Familienbetrieb, und das soll so bleiben; mein Neffe, mein Schwiegervater, Aleksandra und je nach Arbeit Spezialisten für die Technik. Die Vorstellung, ein Atelier mit 40 Assistenten zu leiten, ist für mich eine Horrorvision. So etwas würde mich niemals befriedigen. Ich möchte jede Arbeit selber machen. Ich will kein Grossunternehmer sein und Aufträge erteilen, sondern lieber Kunstpartisan bleiben. Wenn es mir zu viel wird, mache ich lieber weniger. Und wenn ich eines Tages keine Ideen mehr habe, höre ich auf. Bis jetzt merke ich nichts davon.

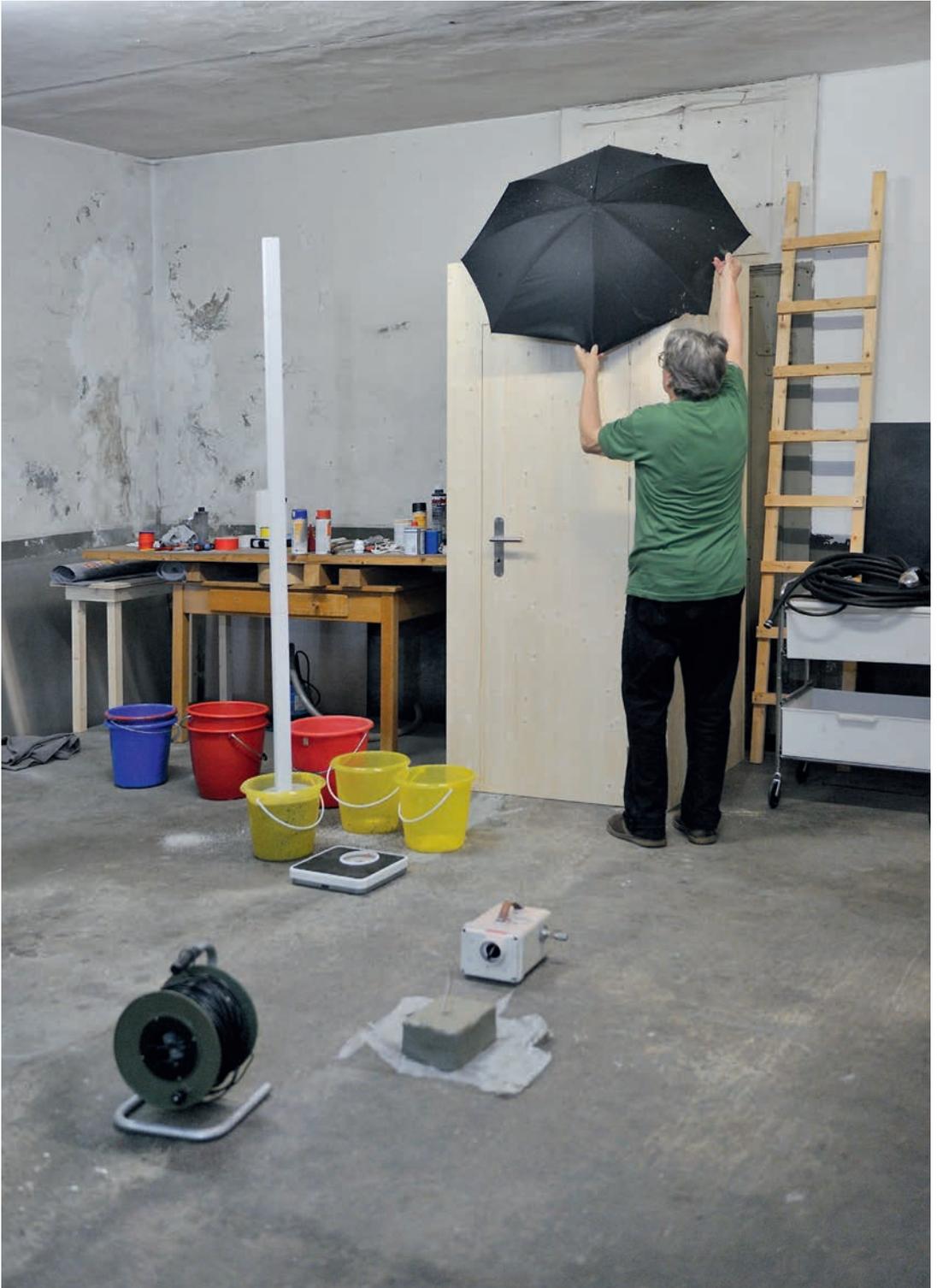
ROMAN SIGNER ist 1938 in Appenzell geboren. Nach einer Ausbildung zum Hochbauzeichner entscheidet er sich 1966 für die Kunst und studiert zuerst an der Schule für Gestaltung in Zürich, dann an der Schule für Gestaltung in Luzern (1969–1971) und schliesslich Bildhauerei an der Akademie der Künste in Warschau (1971–1972). Roman Signer lebt in St. Gallen. 1987 zeigt er seine Arbeit an der documenta 8 in Kassel und 1997 im Rahmen der Skulptur.Projekte Münster; 1999 repräsentiert er die Schweiz an der Biennale in Venedig mit einer Ausstellung im Schweizer Pavillon. Weitere Einzelausstellungen u. a. in der Galerie Wilma Lock in St. Gallen (seit 1973), in der Shiseido Gallery, Tokio, in der Sammlung Hauser und Wirth (2003), im Centrum für Gegenwartskunst, Linz (2003), im Helmhaus Zürich (2008) und in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich (2010). Zahlreiche monografische und thematische Publikationen begleiten sein Schaffen. 1972, 1974, 1977 erhielt er den Eidgenössischen Preis für Kunst, 1995 den Kulturpreis Bregenz, 1998 die Kulturpreise der Städte St. Gallen und Konstanz, 2004 den Kulturpreis des Kantons St. Gallen, 2006 den Aachener Kunstpreis, 2008 den Ernst Franz Vogelmann-Preis für Skulptur.

URSULA BADRUTT, 1961 geboren, ist in Chur aufgewachsen. Sie ist Kunsthistorikerin, Publizistin und Kulturvermittlerin. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Architekturgeschichte mit Lizentiatsabschluss 1988 an der Universität Bern. Freie Tätigkeiten, unter anderem als Co-Leiterin des Ausstellungsprojektes «För Hitz ond Brand – Zeitgenössische Kunst in Appenzeller Museen», 2007. Lebt in Herisau.

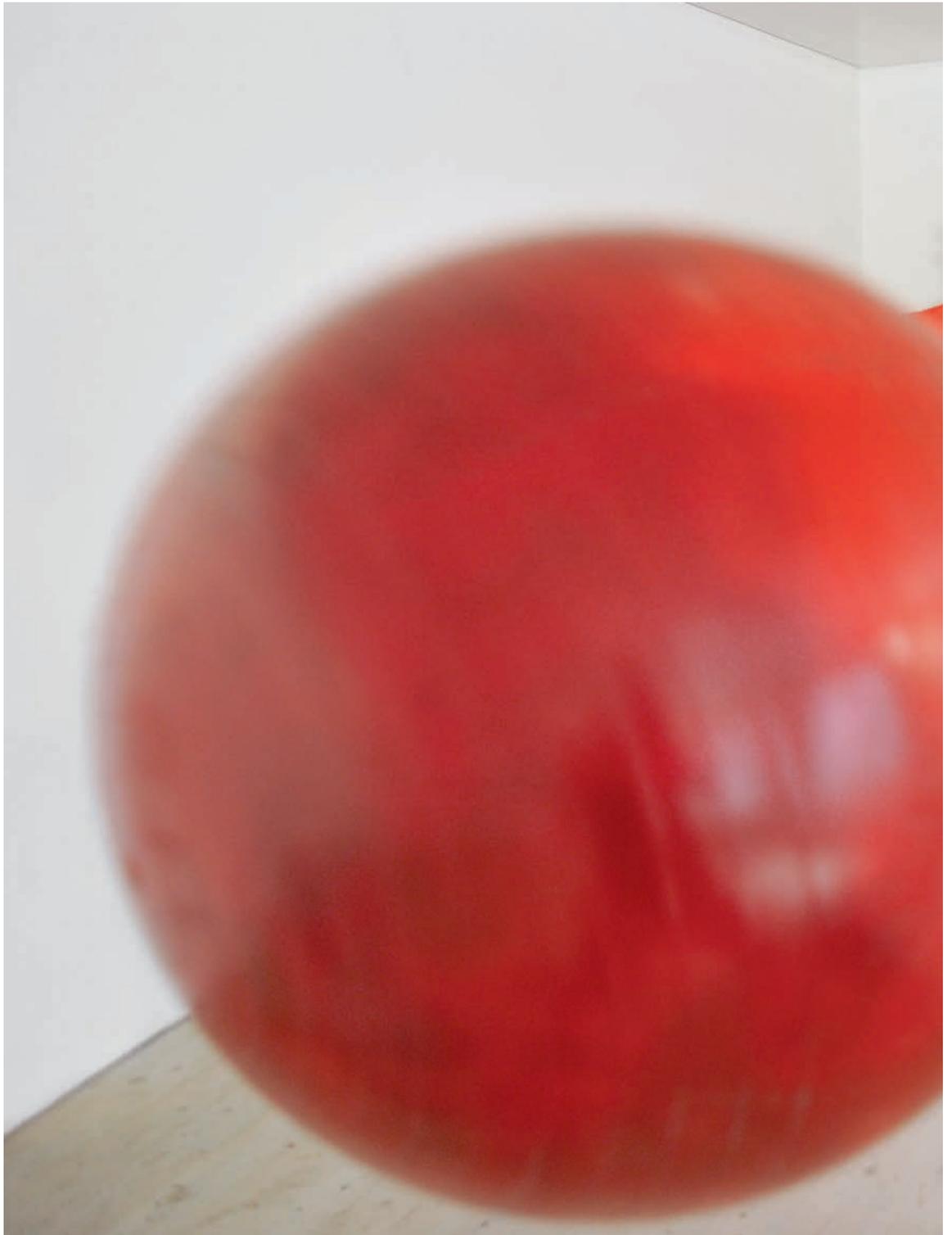






















PreisträgerInnen / Lauréats / Premiati 2001–2010

- 2001 Peter Kamm | Ilona Rüegg | George Steinmann
2002 Ian Anüll | Hannes Brunner | Marie José Burki |
Relax (Marie-Antoinette Chiarenza, Daniel Croptier, Daniel Hauser) |
Renée Levi
2003 Silvia Bächli | Rudolf Blättler | Hervé Graumann | Harm Lux |
Claude Sandoz
2004 Christine Binswanger & Harry Gugger | Roman Kurzmeyer | Peter Regli |
Hannes Rickli
2005 Miriam Cahn | Alexander Fickert & Katharina Knapkiewicz |
Johannes Gachnang | Gianni Motti | Václav Požárek | Michel Ritter
2006 Dario Gamboni | Markus Raetz | Catherine Schelbert | Robert Suermond |
Rolf Winnewisser | Peter Zumthor
2007 Véronique Bacchetta | Kurt W. Forster | Peter Roesch | Anselm Stalder
2008 edition fink (Georg Rutishauser) | Mariann Grunder | Manon |
Mario Pagliarani | Arthur Rüegg
2009 Ursula Biemann | Roger Diener | Christian Marclay |
Muda Mathis & Sus Zwick | Ingrid Wildi Merino
2010 Gion A. Caminada | Yan Duyvendak | Claudia & Julia Müller |
Annette Schindler | Roman Signer

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. 11/10.

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.

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°11/2010.

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.

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 11/2010.

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.

Zusammensetzung der Eidgenössischen Kunstkommission im Jahr 2010
Composition de la Commission fédérale d'art en 2010
Composizione della Commissione federale d'arte nel 2010

Hans Rudolf Reust
Präsident / Président / Presidente

Marie-Antoinette Chiarenza
Peter Hubacher
Jean-Luc Manz
Hinrich Sachs
Nadia Schneider
Nika Spalinger
Noah Stolz
Sarah Zürcher

Architektur / Architecture / Architettura
Geneviève Bonnard
Gerhard Mack
Andreas Reuter

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

Redaktion / Rédaction / Redazione
Andreas Münch

Korrektorat / Relecture / Rilettura
Ursula Huser, Suzanne Schmidt, Zürich
Service linguistique de l'OFC / Servizio linguistico dell'UFC

Übersetzungen / Traductions / Traduzioni
Service linguistique de l'OFC / Servizio linguistico dell'UFC

Gestaltung / Conception / Progetto grafico
Lars Müller, Baden

Satz / Typographie / Tipografia
Integral Lars Müller, Baden

Künstlerportraits / Portraits des artistes / Ritratti degli artisti
Andri Pol

Schriften / Caractères / Caratteri
Akzidenz-Grotesk, Times New Roman

Bildbearbeitung / Traitement d'images / Elaborazione di immagini
Pascale Brügger und Julien Contant

Druck / Impression / Stampa
Werner Druck AG, Basel

Vertrieb / Diffusion / Diffusione
Schweizerischer Kunstverein, Zürich (Kunst-Bulletin)
ISBN-Nr: 978-3-9523580-3-0

© 2010 Bundesamt für Kultur, Bern,
sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte.