





Meret Oppenheim Preis  
Prix Meret Oppenheim  
Premio Meret Oppenheim  
Meret Oppenheim Award

---

2013

---



Vorwort / préface / prefazione

7

---

Das Kunstwerk als sozialer Vorhof und  
Eräugnis  
Prof. Dr. Wolfgang Ullrich im Gespräch mit  
Thomas Huber

11

---

A la recherche de l'étrangeté inquiétante  
Eric Lapierre im Gespräch mit  
Paola Maranta und Quintus Miller

43

---

Il n'y a pas de point fixe dans l'univers  
Bice Curiger en conversation avec  
Marc-Olivier Wahler

69

---



Prix Meret Oppenheim – im Zeichen der Kontinuität.

Léa Fluck

---

Seit 2001 verleiht das Bundesamt für Kultur auf Empfehlung der Eidgenössischen Kunstkommission den Prix Meret Oppenheim. Dieser Preis zeichnet keine Eintagsfliegen aus, sondern will nachhaltig starke Werke und Leistungen würdigen. Mit diesem Ansatz widerspiegelt der Preis Charakter, Laufbahn und Lebenswerk von Meret Oppenheim. Seit der Begründung des Prix Meret Oppenheim sind 67 Preisträgerinnen und Preisträger auserkoren worden; sie alle haben mit bedeutenden Werken ihr Metier und ihre Branche geprägt, sowohl im schweizerischen als auch im internationalen Kontext.

Alle vier Preisträgerinnen und Preisträger 2013 zeichnen sich durch ihren kontinuierlichen, erfolgreichen und radikal kompromisslosen Einsatz in ihrem Beruf aus.

Thomas Huber ist eine einzigartige Künstlerpersönlichkeit: Er ist gleichzeitig Maler, Autor und performativer Redner. Die Reden, die er vor seinen räumlich streng geordneten Bildern zu halten pflegt, bieten dem Publikum eine neuartige Erfahrung mit Künstlertexten.

Quintus Miller und Paola Maranta haben ihr Architekturbüro 1994 in Basel gegründet. Ihre städteplanerischen und architektonischen Konzepte sind ebenso zeitgemäss wie sensibel. Sie gehören zu einer neuen Generation von Schweizer Architekten, die für ihren bewussten Umgang mit dem Zeitgeist internationale Anerkennung geniessen.

Marc-Olivier Wahler hat seine Karriere als Kurator in Neuenburg begonnen, wo er das Centre d'Art Neuchâtel mitbegründet hat. Nach einem Aufenthalt in New York als Direktor des Swiss Institute kehrte er nach Europa zurück, um bis 2012 das Pariser

Palais de Tokyo zu leiten. Dort entwickelt er bis heute als freier Kurator seine aussergewöhnlichen Ausstellungsformate.

Im Oktober 2013 wäre Meret Oppenheim 100 Jahre alt geworden. Für den Umschlag dieser Publikation war eigentlich ein Bild des Fotografen Man Ray vorgesehen, auf dem er seine Freundin Meret als wunderschöne, moderne Muse in Szene setzte. Schliesslich fiel die Wahl jedoch auf eine Fotografie, die dem Charakter von Meret Oppenheim als Künstlerin noch besser entspricht. Das Foto wurde 1982 in ihrem Berner Atelier aufgenommen, von einer weiteren Weggefährtin, der Fotoreporterin Margrit Baumann. Die Aufnahme zeigt Meret Oppenheim auf dem Zenit ihrer künstlerischen Schaffenskraft. Wir möchten Margrit Baumann an dieser Stelle herzlich dafür danken, dass sie uns dieses wenig bekannte und ausdrucksstarke Bild zur Verfügung gestellt hat.

Herzliche Gratulation allen Preisträgerinnen und Preisträgern.

Und alles Gute zum Geburtstag,  
Meret Oppenheim!

Le Prix Meret Oppenheim – un éloge de la continuité

Léa Fluck

---

Le prix Meret Oppenheim, attribué depuis 2001 par l'Office fédéral de la culture sur recommandation de la Commission fédérale d'art, s'astreint à ignorer les engouements éphémères, les succès sans lendemain pour leur préférer ce qui s'est construit sur la durée. Ce prix est à l'image de Meret Oppenheim : l'artiste a eu un parcours qui n'est pas exempt de contradictions et seul un regard rétrospectif peut en dégager l'unité et la cohérence. Le prix Meret Oppenheim compte désormais 67 lauréats ; il se veut une reconnaissance de l'importance de l'œuvre de ces différentes personnalités pour leur métier et discipline, dans le contexte suisse et très souvent international.

Les quatre lauréats 2013 n'ont rien en commun, si ce n'est qu'ils font montre d'un engagement sans concession pour leur profession.

Thomas Huber est une figure artistique à part : peintre, auteur et orateur. Ses discours accompagnant ses tableaux aux agencements spatiaux rigoureux, ont offert au public une nouvelle expérience des textes d'artistes.

Quintus Miller et Paola Maranta ont fondé leur bureau à Bâle en 1994. Leurs concepts urbanistiques et architecturaux, à la fois contemporains et sensibles, les ont inscrits dans la nouvelle génération d'architectes suisses salués internationalement.

Marc-Olivier Wahler a débuté sa carrière de commissaire d'exposition à Neuchâtel où il a cofondé le CAN. Après son séjour à New York comme directeur du Swiss Institute, il revient en Europe pour diriger le Palais de Tokyo jusqu'en 2012. Depuis, en commissaire indépendant, il continue de développer des projets d'expositions atypiques et innovants.

En octobre 2013, Meret Oppenheim serait devenue centenaire. Dans un premier temps, nous avons pensé mettre en couverture une Meret merveilleusement belle, muse moderne, vue par son ami Man Ray. Cependant, nous avons découvert une image plus fidèle à l'artiste Oppenheim. Ce cliché réalisé en 1982 dans son atelier bernois par une autre pionnière, la reporter et photographe Margrit Baumann, est un hommage à une personne dans la plénitude de sa vie et de sa pratique artistique. Nous remercions à cette occasion Margrit Baumann d'avoir mis à notre disposition cette image forte et peu connue.

Sincères félicitations à la lauréate ainsi qu'aux lauréats.

Et heureux anniversaire, Meret Oppenheim !

Il Prix Meret Oppenheim evidenzia la continuità

Léa Fluck

---

Il Prix Meret Oppenheim, che l'Ufficio federale della cultura attribuisce dal 2001 su raccomandazione della Commissione federale d'arte, non tiene conto dei fermenti effimeri o dei successi passeggeri preferendo la continuità. Questa distinzione fa riferimento a Meret Oppenheim, la cui carriera ha conosciuto anche contraddizioni. Solo un'ottica retrospettiva è in grado di evidenziare l'unità e la coerenza del suo percorso. Da quando è stato istituito il premio, le vincitrici e i vincitori che si sono susseguiti, 67 in totale, hanno dato prova dell'importanza del loro operato per la professione e la disciplina che rappresentano nel contesto svizzero e sovente anche internazionale.

I quattro vincitori del 2013 non hanno niente in comune, se non il fermo impegno nelle loro professioni.

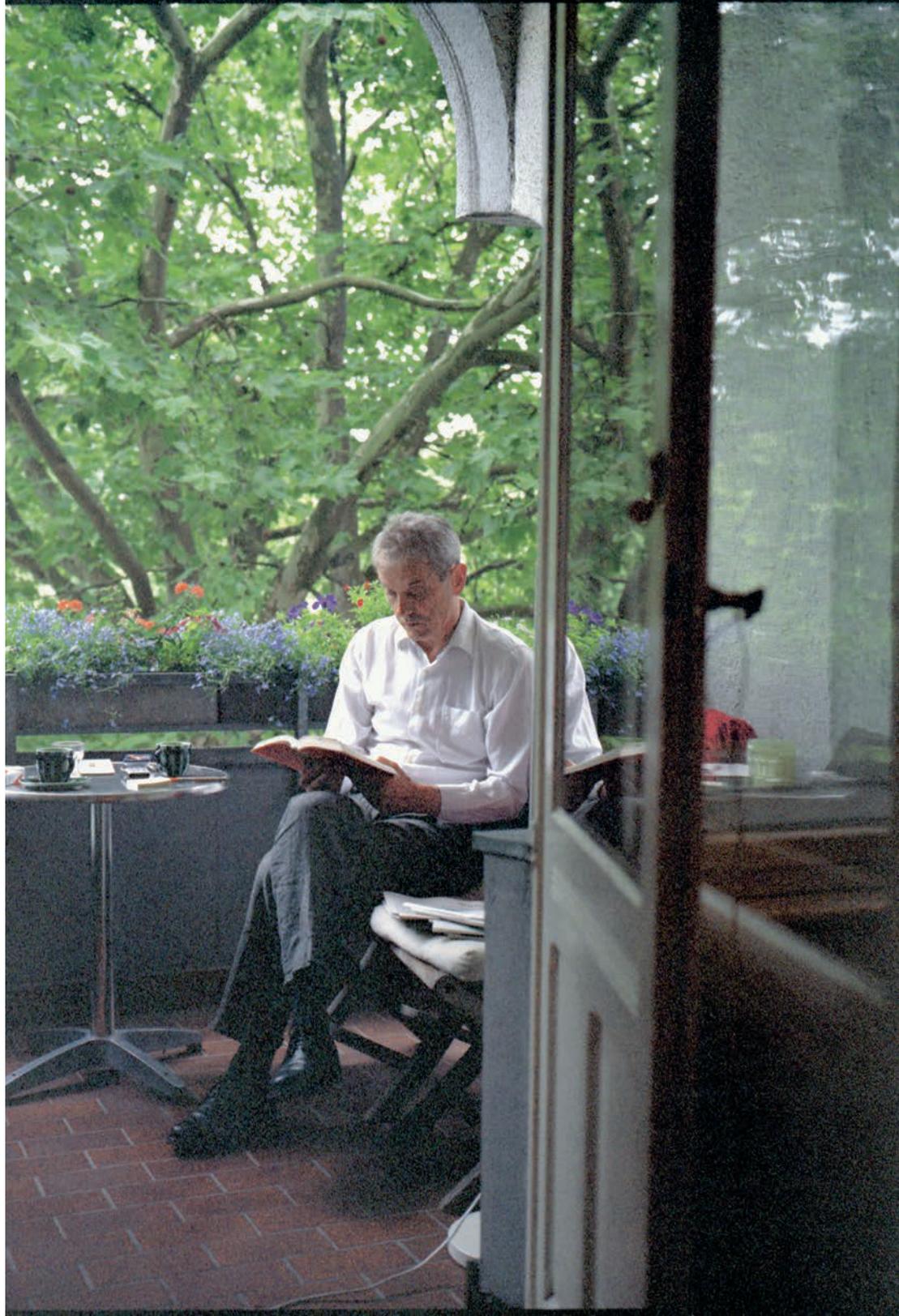
Thomas Huber, pittore, autore e oratore, è un artista sui generis. I suoi discorsi, che affiancano i dipinti dalla rigorosa organizzazione spaziale, hanno permesso al pubblico di sperimentare un approccio diverso ai testi d'artista. Quintus Miller e Paola Maranta hanno fondato il loro studio di architettura a Basilea nel 1994. Con i loro progetti urbanistici e architettonici, contemporanei e sensibili nel contempo, fanno parte di una nuova generazione di architetti svizzeri riconosciuti sul piano internazionale. Marc-Olivier Wahler ha iniziato la sua carriera come curatore a Neuchâtel, dove è stato cofondatore del CAN. Dopo un soggiorno negli Stati Uniti come direttore dello Swiss Institute è tornato in Europa per dirigere il Palais de Tokyo di Parigi fino al 2012. Da lì continua a sviluppare progetti espositivi inconsueti e innovativi come libero curatore.

Nell'ottobre 2013, Meret Oppenheim sarebbe diventata centenaria. Sulla copertina di questa pubblicazione avreste potuto ammirare una bellissima Meret Oppenheim, musa moderna immortalata dall'amico Man Ray. Invece abbiamo scoperto un'immagine ancora più consona all'artista Oppenheim. La fotografia del 1982, scattata nel suo studio bernese da un'altra pioniera, la fotoreporter Margrit Baumann, è un omaggio a una persona all'apice della vita e carriera artistica. L'occasione ci è gradita per ringraziare Margrit Baumann per avere messo a nostra disposizione questo ritratto poco noto e dal forte impatto visivo.

Congratulazioni alle vincitrici e ai vincitori del premio.

Buon compleanno, Meret Oppenheim!



















Es gibt Künstler, die eigentlich Kunstskeptiker sind. Die nicht malen, fotografieren oder Installationen entwickeln, weil sie glauben, damit liesse sich mehr ausdrücken als mit anderen Medien, sondern die es tun, obwohl sie Zweifel an den Möglichkeiten und der Verbindlichkeit von Bildern haben. Einer dieser Künstler ist Thomas Huber. Als Sohn eines Schweizer Architekten, der sich auf Kirchenbauten spezialisiert hatte, war Huber schon früh mit einer protestantischen Haltung vertraut, der zufolge das Wort am Anfang steht – nicht das Bild. Zugleich hat er gelernt, in Räumen und Proportionen zu denken, vor allem aber die soziale Dimension gestalterischer Tätigkeit ernst zu nehmen. Während man sonst höchstens von einem Architekten erwartet, dass er den Anspruch verfolgt, die Menschen durch seine Bauten in ihrem Verhalten zu prägen, erklärt Thomas Huber auch den Künstler «für die Umgangsformen seines Publikums verantwortlich». Statt sich nur um seine Werke zu kümmern, hat der Künstler den «Entwurf seines Publikums» als «seine wesentliche Aufgabe» anzusehen. Was das bedeutet, ist das Hauptthema des folgenden Gesprächs. Es versucht, den Ort der Kunst als ein sich zeigendes Ereignis – und damit als ein Eräugnis – näher zu bestimmen.

# Das Kunstwerk als sozialer Vorhof und Eräugnis

---

Prof. Dr. Wolfgang Ullrich im Gespräch mit Thomas Huber

---

**Wolfgang Ullrich** Du gibst nicht viele Interviews.

**Thomas Huber** Ich bin skeptisch gegenüber dieser Form.

**WU** Warum?

**TH** Weil sich alles, was ich sprachlich formuliert haben will, aus einem intensiven Nachdenken entwickelt und nicht aus einem spontanen Assoziieren heraus.

**WU** Beim Malen fängst du entsprechend auch mit vielen Skizzen an, die sich dann nach und nach zu einem Bildentwurf verdichten.

**TH** Richtig.

**WU** Aber würdest du der ersten Skizze genauso misstrauen wie einem Interview?

**TH** Nein, auch die Skizze mache ich schon mit einem Vorlauf. So etwas wie Telefonzeichnungen gibt es bei mir nicht.

**WU** Deshalb bist du auch bildender Künstler, weil du da von vornherein das Stadium des Spontanen überspringen kannst und gleich eine Art von Dichte, von Verbindlichkeit schaffen kannst?

**TH** Die bildende Kunst ist keine performative Form, sondern entsteht still im Atelier. Damit ist alles sehr viel vorbedachter und hat auch Zeit, sich zu präsentieren. Wenn ich mich selbst zu meinen Bildern geäußert habe, ist das am Anfang jedoch in freier Rede geschehen. Weil ich gemerkt habe, dass die Art, zu Bildern zu sprechen, eine gesprochene Rede ist und kein Text. Ich meine auch heute noch, dass sich die Texte, die ich zu Bildern verfasse, an jemanden richten, also ein klarer Appell sind.

**WU** Das Adressieren an das Publikum ist auch bei deinem künstlerischen Ansatz zentral. Denkst du das Publikum beim Konzipieren und Malen immer schon mit?

**TH** Vielleicht knüpfe ich hier an eine Veröffentlichung von Max Frisch aus dem Jahr 1958 an, sie trägt den Titel «Öffentlichkeit als Partner». Darin referiert Frisch über sein Selbstverständnis als Literat, vor allem in Bezug auf sein Publikum, das ihn, wie er gesteht, eher erschreckt. Er wird sich bewusst, dass er etwas geschrieben hat – und plötzlich gibt es real jemanden, der das offensichtlich gelesen hat. Dies ist ihm in gewisser Weise peinlich.

**WU** Sind ihm die Reaktionen des Publikums peinlich?

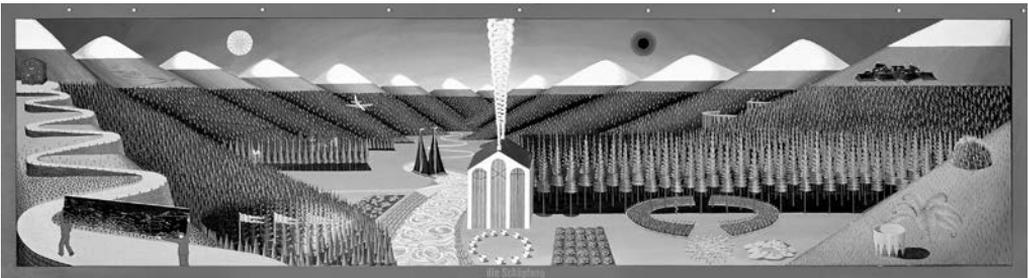
**TH** Nein, peinlich ist ihm, dass er die Leser sieht, sie also bei einer Lesung real vor sich hat. Andererseits führt er dann weiter aus, dass der schöpferische Entwurf, den er leistet, eigentlich einen Vorlauf hat – nämlich, dass er sein Publikum als Schriftsteller erfindet. Im Prinzip, so sagt er, komme es darauf an, welches Publikum man sich beim Schreiben vorstelle. Und abhängig davon, ob man sich ein bösartiges oder ein zuvorkommendes Publikum vorstellt, ändert sich der Text, den man schreibt. Das habe ich aufgenommen mit meiner schon frühen Vorstellung, dass der originäre und grundlegende schöpferische Akt der Entwurf meines Publikums ist. Konkret zeigte sich dies am Anfang in meinem Anspruch, nicht nur ein Bild zu machen, sondern zugleich eine Form für den Adressaten. So habe ich eine Reihe von Stühlen um meine Bilder aufgestellt und damit deutlich gemacht, dass ein Bild auch etwas hat, was davor ist. In diesem Fall war das dann das Auditorium – und ich war der Redner, der sich an sein Publikum wendet.

**WU** Damit wolltest du die Unverbindlichkeit einer Vernissage-Situation verhindern?

**TH** Ja genau, es ging darum, nicht nur ein Bild zu gestalten, sondern einen Ort, einen Anlass der Begegnung von Bild und Betrachter zu schaffen. Dabei habe ich versucht, verschiedene Formen einer solchen Begegnung zu formulieren. Bei Der Besuch im Atelier wurde der Betrachter als Besucher definiert. Es gab eine Tür, die eine Wand abschloss, und wenn man sie öffnete und hindurchtrat, begegnete man dort dem Bildraum, der dieselbe Grösse wie die Türöffnung hatte. So konnte man sich vorstellen, man sei durch die Tür getreten und direkt im Bildraum angekommen. Diese Vorstellung habe ich später noch deutlicher bei Vortragsbildern entwickelt, indem ich die Stuhlreihe oder die Situation des Auditoriums ins Bild hinein verlegte und das Bild selbst, das vor dem Publikum stand, noch einmal im Bild wiederholte. Dort, im Bild, drehte ich es jedoch vom Betrachter



**Der Besuch im Atelier, Situationsfoto in der Ausstellung  
«von hier aus», Düsseldorf, 1984, Privatsammlung, Berlin**



**Rede zur Schöpfung, 1982, Öl auf Leinwand, 80 x 320 cm,  
Privatsammlung Düsseldorf**

so weit weg, dass es nur seitlich oder von hinten sichtbar war. Der Sinn des Vortrags war, das Publikum aufzufordern, nicht vor dem Bild stehen oder sitzen zu bleiben, sondern sich ins Bild hineinzusetzen. Also ins Bild zu kommen oder im Bilde zu sein, um mit dieser Verrückung des Standpunktes in der Lage zu sein, das Bild dort zu sehen, wo ich es zeigen wollte. Mein Bild ist am besten in einem Bild aufgehoben. Nicht in einem Ausstellungsraum, sondern in den durch das Bildhafte gegebenen Voraussetzungen entfaltet ein Bild seine genuine Kraft. Das Bild wird im Bild gezeigt, es setzt den Betrachter ins Bild.

**WU** Wenn es aber dein Anspruch ist, ein Publikum zu schaffen: Wie soll dieses als Gemeinschaft konstituiert sein? Möchtest du ihm bestimmte Botschaften mitgeben? Möchtest du die Menschen verändern, erziehen, aufklären, läutern? Hast du ihnen gegenüber irgendeinen Anspruch?

**TH** Da will ich doch etwas ausholen. Für mich ist das Bild ein Phänomen des Sichtbaren. Wenn ich ein Bild mache, habe ich nur mit Sichtbarem zu tun. Alles, was ich an dieses Sichtbare herantrage, also wonach du fragst, Inhalte, Botschaften, ist eigentlich etwas Unsichtbares. Vor dieser Allmacht des Sichtbaren bei einem Bild entsteht der Gegenschwung oder das Gegenteil, das Unsichtbare. Aus meiner Erfahrung konzentriert sich das vor dem Bild. Alles, was vor dem Bild ist, ist das Unsichtbare im Gegensatz zur sichtbaren Präsenz, die sich im Bild offenbart. Und diese Leerstelle vor dem Bild ist der Betrachter. Also, was ich immer mitschaffe, bei jeder Art von Sichtbarkeit, ist das Pendant, oder der Gegenschwung, diese unbesetzte Stelle davor, die Leere, die auch als eine Art Freiheit gedacht werden kann. Bei der Kathedrale im Mittelalter gab es die sogenannte Freistadt. Das war vor der Westseite der Kathedrale ein abgegrenzter Bereich, in dem die weltlichen Gesetze ausser Kraft gesetzt waren. Wer sich innerhalb dieser Freistadt befand, durfte nicht politisch verfolgt werden. Er durfte nicht für irgendetwas belangt werden, was

er in der profanen Umgebung getan hatte. Er stand unter der absoluten unvoreingenommenen Gnade und Fürsorge Gottes. Und es galt: jeder war dort gleich. Diesen Begriff der Freistatt könnte ich mir, ohne die religiösen Implikationen in den Vordergrund zu rücken, für diese Leerstelle vor dem Bild vorstellen. Das ist die Stelle, wo der Mensch, der sich dieses Bild anschaut, in einen ideologiefreien und unbesetzten Raum kommt.

**WU** Ist diese Freistatt also eine Zone der Immunität? So wie es eine Immunität von Abgeordneten gibt? Oder wie die Bannmeile um ein Parlamentsgebäude, in der nicht demonstriert werden darf?

**TH** Ja, die Bannmeile vor jedem Bild ist eine anschauliche und schlüssige Vorstellung. Im Gegensatz zur religiös besetzten Freistatt oder zur demonstrationsfreien Zone vor einem Parlamentsgebäude ist die von mir gesehene Leerstelle vor einem Bild jedoch die für den Betrachter freigeräumte Stelle, eine unbesetzte Stelle. Ich mache für diesen leeren Ort keine Vorschriften, meine künstlerische Leistung ist die Offenheit dieses Ortes für die Ankunft eines Betrachters.

**WU** Wenn du vom Publikum sprichst, ist ja nicht der Mensch im Singular gemeint, sondern im Plural. Peter Handke etwa spricht gerne von seinem Volk der Leser.

**TH** Eine schreckliche und anmassende Formulierung.

**WU** Ist das Publikum für dich also keine Gemeinschaft derer, die gemeinsam in diesem Freiraum sind? Bleiben es Individuen?

**TH** Ich glaube, dass man nur individuell als einzelnes Ich eine Erfahrung vor dem Bild macht. Die Bildbetrachtung ist eine individuelle Sache. Daher sind meine Bilder keine Propaganda, denn dann würden sie sofort etwas formulieren, das sich in Reih und Glied stellen muss. Ich sehe aber trotzdem als Erfahrung die Notwendigkeit, mehrere Individuen, die sich mit der Kunst auseinandersetzen, in eine überschaubare Form zu bringen. Das sind ganz einfache

Sachen: Dass man nebeneinandersitzt oder nacheinander durch eine Türe geht; dass man jemandem den Vortritt lässt oder aufeinander Rücksicht nimmt. Und sich bewusst wird, dass man sich jetzt um eine Sache wie ein Bild kümmert, und eben nicht um die Verabredung bei der nächsten Vernissage oder um den Wein, der serviert wird, dass es also auch eine gewisse Konzentration gibt, die man gemeinsam vor einem Bild übt.

**wu** Insofern kann es also schon eine Rolle spielen, dass mehrere Menschen gleichzeitig ein Bild anschauen.

**TH** Es gibt ein Bild, das ich mit vielen Leuten in Verbindung gebracht habe: Die Rede zur Schöpfung. Hier bekommt das Publikum eine Ansprache vor dem Bild, ist aber eigentlich im Bild angesprochen und dort in der gemalten Waldlichtung. Die Rede zur Schöpfung zeigt ein Schweizer Tal und an einer Stelle ein Loch. Dieses ist der Bezug auf die Rütliwiese, jenen Schweizer Unabhängigkeitsort, und auch auf Heideggers «Lichtung». Ich agiere als Redner mit dieser Lichtung unter dem Arm, ich habe sie gleichsam aus dem Bild herausgenommen. Wie eine Stifterfigur halte ich mein Attribut, die Lichtung, im Arm. So kann ich demonstrieren, dass man als Betrachter auf die Lichtung blickt. Man sieht dann die Wiese, und ich bin hier in der Mitte und sehe die Versammlung der Bäume. Ich spreche in den Wald hinein, und es hallt mir so entgegen, wie ich in den Wald hineinrufe. Da sind die Betrachter also der gesamte Wald.

**wu** Wie oft hast du das als Redner verwendet?

**TH** Ich habe die Rede sicher zehn mal gehalten und die Lichtung entsprechend immer wieder eingesetzt. Zudem habe ich den Duft von Kiefern aus einer handelsüblichen Dose versprüht, damit die Leute auch wirklich in das passende Aroma eingehüllt waren.

**wu** War dies das einzige Mal, dass du einen Teil aus einem Bild herausgenommen und in den Raum gebracht hast?

**TH** Nein, es gibt auch ein kleines Rednerpult. Damit fing es an.

**WU** Auch dies wie das Attribut eines Heiligen?

**TH** Nicht eines Heiligen, es ist die rhetorische Form der Stifterfigur. Ich wollte kein richtiges Rednerpult haben. Sondern ich wollte daneben stehen und habe daher die Proportionen etwas verdreht.

**WU** Wieso wolltest du kein Pult, hinter dem du stehst?

**TH** Diese Attitüde war mir fremd. Ein richtiges Pult verbirgt einen ja und hat eine Schutzfunktion gegenüber dem Publikum.

**WU** Das wäre dir zu wenig Sichtbarkeit gewesen?

**TH** Ja, ein Rednerpult ist auch ein autoritäres Bollwerk. Man könnte sich dahinter verstecken.

**WU** Und du wolltest dem Publikum nicht konfrontativ begegnen, sondern eine Nähe herstellen.

**TH** Ja, ich konnte dann auch herumlaufen. Konnte auf das Publikum zugehen und in dem Bild auf etwas hindeuten. Ich war nicht an so ein Ding gekettet.

**WU** Du willst dem Publikum Zugang und Teilhabe vermitteln. Und nicht der Künstler sein, der autoritär auf der anderen Seite ist, sondern der etwas öffnet, der etwas erschliesst.

**TH** Ja, weshalb nicht nur das Rednerpult, sondern auch die Stuhlreihen, wo die Leute saßen, noch einmal im Bild auftauchten. Einmal gab es beispielsweise auch eine Wärmflasche, die im Bild zu sehen war, aber auch als entsprechende, wahrhaftige Wärmflasche auf einem Stuhl im Publikum lag. Ich hatte die Erfahrung gemacht, dass insbesondere weibliche Zuhörer wegen Unwohlsein oft meinen Vorträgen nicht folgen konnten. Die heiße Wärmflasche war bildlich wie real eine vorbeugende Massnahme zur Steigerung der Aufmerksamkeit.

**WU** Könnte man sagen, dass du deinem Publikum gegenüber einerseits selbst sehr höflich auftrittst, andererseits aber auch erwartest, dass das Publikum sich dem Bild, der Situation und dir gegenüber höflich benimmt?

**TH** Von meiner Seite gibt es die Zumutung an das Publikum, mir eine längere Zeit zuzuhören. Dem entspreche ich fürsorglich mit der Bereitstellung von Gestühl. Ich bin jedes Mal überrascht und auch dankbar, dass sich Menschen darauf einlassen. Darum verbeuge ich mich am Schluss meines Vortrages auch vor dem Publikum. Dieses wiederum ist so freundlich, dann zu klatschen. Ich biete eine Form an, die offensichtlich fast jeder als kulturelle Sprachregelung erkennt und mitmacht. Ich entziehe mich aber aus leidiger Erfahrung der üblichen anschließenden Diskussion.

**WU** Kannst du mit dem Begriff «Höflichkeit», den ich versuchsweise gerade verwendet habe, eigentlich etwas anfangen?

**TH** Er kommt ja aus dem Höfischen, nehme ich an, und insofern aus einer Form. Höflichkeit ist eine bestimmte Weise des formfolgenden Zusammenlebens – und dem kann ich etwas abgewinnen. Man muss auch immer bedenken: Ich habe diese Sachen in den 80er-Jahren angefangen. Nach Fluxus und Aktionen, die jede Form der Höflichkeit sprengten, habe ich eine Sache dagegengestellt, die sehr konträr dazu erschien. Ich habe ja auch einen Anzug mit Krawatte angezogen. Also habe ich meinem Auftreten sehr deutlich, wenn auch überspitzt, eine Form gegeben. In dem Sinne kann man von Höflichkeit sprechen.

**WU** Für dich war das auch eine bewusste Abkehr von der Formlosigkeitsästhetik der 60er-Jahre?

**TH** Ich will nicht sagen, dass die Happenings- oder Fluxusaktionen grundsätzlich formlos waren. Formlos wurden sie durch die Nachahmung der damals aus einem Inhalt neugeborenen und damit notwendigen Ausdrucksweise, also des Happenings zum Beispiel. So sehe ich aber auch die anderen Genres. Malerei, Skulptur sind die

schlüssige Form für eine Notwendigkeit, eine Sache so und nicht anders vorzustellen. Form ist nichts, was man der Sache überstülpt. Form ist Ergebnis einer klaren Setzung, aus der heraus die Notwendigkeit entsteht, etwas so oder so zu gestalten.

**WU** Aber du hast schon in deiner Anfangszeit ein Defizit empfunden? Ein Unbehagen an Formen des Formlosen, gegen die du angehen wolltest?

**TH** Ja, ganz deutlich auch in der erfahrenen Sprachlosigkeit, schon während meiner Ausbildungszeit an der Akademie und dann im Kunstbetrieb. Eigentlich eine Unfähigkeit, eine Sprache vor Kunstwerken zu entwickeln. Und wenn sie da war, war sie kommentarhaft oder wertend oder sofort systematisch diskursiv. Sie betraf dann nicht mehr die ausgestellten Kunstwerke, sondern irgendeine Theorie. Und mir ging es darum, diesen Aspekt, aber auch die Sinnfrage aufzunehmen, die jeden umtrieb, aber nie thematisiert wurde. So fing ich an, davon zu sprechen und darüber zu referieren, welchen Sinn es macht, dass Leute kommen und sich Kunst anschauen: Warum kommen sie? Was erwarten sie für sich? Welches Verhältnis besteht zwischen dem Bild und dem Betrachter? Inwiefern kann ein Bild Anlass dafür sein, dass Menschen zusammenkommen? Was ich eigentlich eine sehr noble Sache finde. Und was bedeutet es, dass die Komposition, die ein Bild vorstellt, letztlich die Komposition derjenigen meint, die gekommen sind, um sich das Bild anzuschauen? Was also heisst es, dass jedes Kunstwerk einen Vorhof, einen sozialen Vorhof besitzt, der in dem Moment entsteht, in dem es betrachtet wird?

**WU** «Sozialer Vorhof» finde ich eine sehr schöne Formulierung.

**TH** Ich würde gerne noch einmal auf das zurückkommen, was du gefragt hast, nämlich ob es eine Gruppe oder ein Einzelner ist, die oder der ein Bild betrachtet. Auch hier gibt es eine ganz praktische Vorgabe dafür, wie ich meine Bilder vorstel-

le, die meiner Bildauffassung entspricht. Diese geht von einer räumlichen Auffassung aus: Meine Bilder sind immer sehr räumlich angelegt und erzeugen diese Räumlichkeit durch die Perspektivkonstruktion. Diese wiederum folgt genauen geometrischen Regeln. Mein Entwurf des Betrachters folgt also aus der Perspektive. Für ihn gibt es nur einen Punkt – das ist der Fluchtpunkt. Der aber meint den einzelnen, sogar den einäugigen Betrachter.

**WU** Ich weiss nicht, ob du die Perspektivtheorie des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder kennst. Er meint, mit der Erfindung der Zentralperspektive sei zugleich das moderne Individuum erfunden worden.

**TH** Ja, dem würde ich folgen. Das ist die Herausstellung des Einzelnen, der die Welt aus seiner Sicht – Perspektive! – sieht. Man darf nur nicht vergessen, dass es nicht nur einen Punkt in der Perspektive gibt, sondern zwei. Neben dem Augpunkt vor dem Bild gibt es einen zweiten Punkt hinter dem Bild. Folgt man Leonardos Perspektivkonstruktion, hat er zuerst nur den einen Punkt erkannt und vom Bild als etwas gesprochen, was einem zustösst. Also das Bild sendete von diesem Punkt Strahlen aus. Das war eine passive oder überwältigende Erfahrung. Erst mit der Erfindung des virtuellen zweiten Punktes, auf den man die Konstruktion richten konnte, hat er, als Pendant zum menschlichen Auge, das Auge Gottes in das Bild eingeführt, der jede Betrachtung mitbetrachtet. Es ist immer diese Parallelität von menschlichem Auge und göttlichem Auge, die das Bild konstituiert.

**WU** Die Idee des Fluchtpunkts spielte ja auch bei deiner grossen Retrospektive 2012 in Genf eine bedeutende Rolle. Sie hiess «Vous êtes ici».

**TH** Man kennt die für Touristen aufgestellte Stadtinformation, wo ein Ausschnitt der Innenstadt vorgestellt und ein Punkt markiert wird, der signalisiert: «Sie sind hier», oder im Französischen, «Vous êtes ici». Dieses Zeichen habe ich in eine Serie von Bildern, die für die Ausstellung entstan-

den, an die Stelle, wo sich der Fluchtpunkt befindet, hineingemalt, um deutlich zu machen, dass der Betrachter immer auch anwesend ist im Bild.

**WU** Die Motive der «Vous êtes ici»-Bilder waren im Stadtraum noch einmal zu sehen.

**TH** Ja, es gab nicht nur die Ausstellung im Museum, sondern zudem in der Stadt fünf grosse Prospekte, die ich als Bautafeln oder Bauschilder gestaltet hatte und die die Motive aus der Ausstellung in den Stadtraum hineinwarfen. Das ist sicher vordergründig ein Konzept, die Leute neugierig zu machen auf das, was im Museum zu sehen ist, aber zugleich ist es der Versuch, zu prüfen, ob die eigenen Bildformeln in einem weniger neutralen Raum, ja im Alltag bestehen können.

**WU** Aber auch hier haben wir wieder zwei Ebenen: die Ebene des Bildes, des Fiktionalen, und die Ebene, wo sich die Menschen ganz real bewegen und aufhalten. Das ist doch vom Prinzip her dasselbe wie bei der Wärmflasche, die auf dem Bild gemalt ist und dann noch einmal im Raum auftaucht, oder?

**TH** Nun gab es dieses Verhältnis aber auch noch einmal bei den Bildern im Stadtraum selbst, denn auf Bautafeln wird angekündigt, was im Raum geplant ist. Wenn also ein neues Haus gebaut wird, sieht man auf der Tafel einen Teil der Strasse, die bereits besteht, und das geplante Haus ist in dieses Bild eingepasst. Man erkennt auf dem Bild die Umgebung wieder und sieht, was an dieser Stelle vorgesehen ist.

**WU** An deinen Bautafeln scheint mir das Wichtige zu sein, dass für das Fiktionale des Bildes eine reale Zukunft postuliert wird. Was das Bild imaginiert, könnte also künftig wirklich existieren.

**TH** Damit wird der Aspekt der Vorstellungskraft in den Vordergrund gestellt. Und eben das ist es, was so eine Leerstelle vor dem Bild, jener soziale Vorhof, herausfordert: «Kannst du dir das vorstellen? Kann das für dich Realität sein?»

**WU** Die Vorstellungskraft weist hier über das Bild hinaus. Und daran zeigt sich auch ein Glaube an die Macht von Bildern: Was zuerst nur Vorstellungsbild ist, kann tatsächlich

Realität werden. Damit aber wären wir wieder bei unserem anderen Thema: Wenn du den Anspruch hast, dein Publikum zu erschaffen, steht dahinter ja ebenfalls die Behauptung, dass etwas, das zuerst nur ein Bild ist, letztlich auch eine neue Realität begründet.

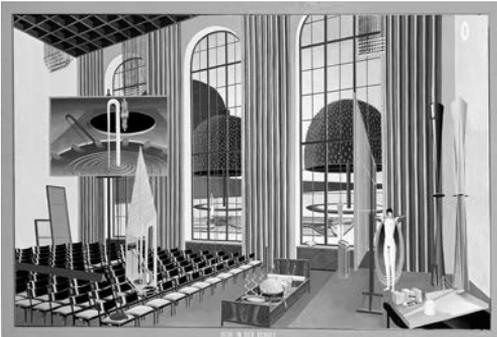
**TH** Schon bevor ich diese Bauschilder machte, musste ich mich immer wieder wehren: gegen die Annahme, ich würde das ja so genau malen, dass man es auch bauen könnte. Dabei ist es mein Ziel, ein Bild zu malen und es nicht als Vorlauf für etwas zu verstehen, was eine noch höhere Wirklichkeit haben könnte als das, was ich hier präsentiere. Das Bild hat, so gesehen, die höchste Wirklichkeitsstufe erreicht. Und das ist sicher auch ein Punkt, den ein aufmerksamer Betrachter vor dem Bauschild kapiert: dass der Vorschlag so absurd oder überzogen oder bildimmanent ist, dass das Bauschild bereits die ganze Realisation darstellt.

**WU** Also man braucht den Entwurf nicht mehr zu bauen, weil er schon auf dem Schild voll da ist.

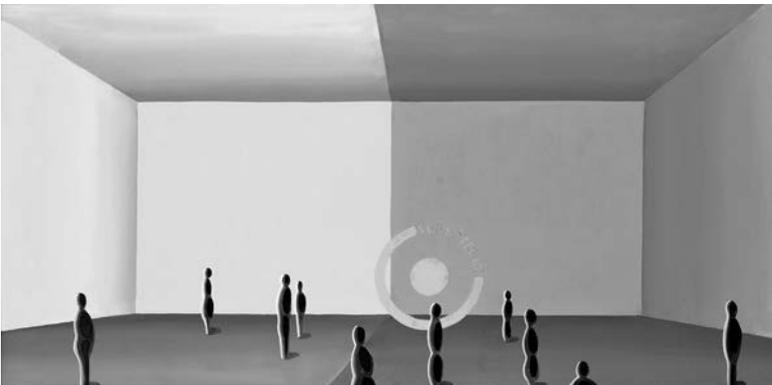
**TH** In Genf gab es etwa ein Schild, das ein tiefes Loch auf einem grossen Platz zeigt. Das Loch hat eine Tiefe, wobei daneben in mehreren Hügeln der Aushub zu sehen ist. Die Tiefe des Loches suggeriert das, was ein Bild kann, nämlich Tiefe oder einen Abgrund erzeugen; es wird damit zum Synonym für das Bild selbst. Das ist die eine Erfahrung, aber die andere ist, dass man sich dieses tiefe Loch an diesem Platz tatsächlich vorstellen sollte. Die Absurdität dieser Vorstellung kann dann auch wieder auf das zurückführen, was ein Bild ist: eben etwas, das eine imaginäre Tiefe erzeugen kann. Also wäre es sicher widersinnig, dieses Loch wirklich zu graben.

**WU** Du sprachst vom sozialen Vorhof und hast damit ausgedrückt, dass es bei einem Bild darum geht, um es herum einen Ort zu konstituieren, der sich abhebt vom profanen Raum, aber auch von den Formen des Kunstbetriebs oder des Kunstmarktes. Es geht also um eine Form von Reinheit, die sich jedoch von der Reinheit unterscheidet, für die der «White Cube» steht.

**TH** Letztlich geht es immer wieder um Vermittlungsformen. Das beobachte ich



**Rede in der Schule, 1983, Öl auf Leinwand, 220 x 320 cm,  
Dauerleihgabe Hessisches Landesmuseum Darmstadt**



**Vous êtes ici, 2012, Öl auf Leinwand, 40 x 80 cm,  
Privatsammlung Karlsruhe**



**«Une Trouée à Plainpalais», 2012, Bauschild: Acryl auf  
Forexplatte, 11-teilig, 400 x 533 cm, Mamco, Genf**

auch daran, wie in den letzten hundert Jahren mit Bildern oder Kunst umgegangen wurde. Dabei ist es immer mehr zu einer Inszenierung, wenn nicht zu einer Verräumlichung von Bildern gekommen. Der Vermittlungsauftrag, der zuerst einem Kurator oder Wissenschaftler zugewiesen worden war, ging zu den Architekten über, die als Vermittlungsform eine spektakuläre, von den Künstlern meist weniger spektakulär gewünschte Architektur schufen. Auffallend ist, dass diese Vermittlungsform am besten auf Katalogabbildungen funktioniert, wenn kein Mensch darauf zu sehen ist. Am schönsten sehen die Kunstwerke aus, wenn ich Ausstellungen eingerichtet habe, solange kein Mensch auftaucht. Dann funktioniert das formale Zusammenspiel von Artefakt und räumlicher Gegebenheit am besten. Dieser reduzierten und statischen Vermittlungsform wollte ich eine nicht nur repräsentative, sondern eine ereignisbetonte Form entgegenstellen. Ich habe eine andere Vorstellung von Raum, als sie im architektonischen und letztlich physikalischen Selbstverständnis zum Ausdruck kommt. Für die euklidische Physik existiert der Raum als ausgedehntes Kontinuum. Der Ort ist für diese Auffassung ein zu bestimmender Punkt in diesem Kontinuum. Es gibt also zuerst den Raum und darin den Ort. Für mein Verständnis bedingt aber ein Ort den Raum. Der Ort ist vorrangig. Ein solcher Ort steht uns auch nicht überall und jederzeit zur Verfügung. Wir müssen ihn finden, ja, dieser Ort muss sich zeigen. Dieses Zeigen ist eine Eröffnung. Ich kann mich noch an die Diskussion über den Titel der Ausstellung in den Messehallen Düsseldorf 1984 erinnern. Beuys hatte «von hier aus» vorgeschlagen. Ich plädierte für «Eräugnis».

**wu** Martin Heidegger spricht auch vom «Ereignis» als «Eräugnis», wenngleich das etymologisch nicht haltbar ist.

**TH** Das Ereignis schafft den Ort. Oder der Ort ist ein Ereignis und mit ihm auch die Eröffnung eines Raumes. Der visionäre Aspekt, also die Gleichsetzung von Ereignis

und Eräugnis liegt darin, dass sich ein solcher Ort offenbart. Eine solche Vorstellung ist mit ihren esoterisch-religiösen Implikationen heikel, das ist mir heute bewusst. Damals, als es um den Ausstellungstitel ging, folgte ich gutgläubig den etymologischen Zwangshandlungen von Heidegger, weil es meiner Bildvorstellung entgegenkam. In dem Sinne ist jedes Bild ein Ort, ein ausgesuchter oder ausgezeichnete Ort, aus dem heraus Raum entsteht oder der Bildraum sich eröffnet. Ich erfahre jede Bildfindung auch heute noch als nicht erzwingbare, aber plötzliche Aussicht auf einen solchen Raum gebenden Ort für ein Bild, so wie es in den mythischen Erzählungen vom Genius loci beschworen wird. In Zürich gibt es die Legende von den beiden Märtyrern Felix und Regula, die nach der Hinrichtung ihre abgeschlagenen Köpfe 40 Schritte bergwärts getragen haben sollen, um anzuzeigen, wo sie bestattet werden wollten. 500 Jahre später soll Karl der Grosse auf der Jagd einen Hirsch verfolgt haben, der schliesslich am Grab der beiden Stadtheiligen in die Knie fiel. Und diese wesentliche Begegnung hat ihm den Ort gewiesen, wo eine Kirche errichtet werden sollte – das Grossmünster. Ich kenne auch eine schöne Darstellung aus der italienischen Gotik, wo man dem Gründer einer Abtei zusieht, wie er, mit einem Besen ausgestattet, den Waldboden kehrt und das Laub wegkehrt, und darunter kommt der Grundriss der Abtei zum Vorschein.

**WU** Sehr schön, beinahe auch eine Art von Bautafel.

**TH** Ich möchte diese Geschichte nicht zu Ende reflektieren, doch es bedarf einer solchen – schwieriges Wort – Offenbarung: eines Hinweises auf einen Ort, um ein Bild zu machen. Und in diesem Sinne braucht es wohl auch einen Ort im gesellschaftlichen Ganzen, um meine Kunst auszubreiten. Dieser Ort steht nicht überall zur Verfügung. Das gesellschaftliche Umfeld ist nicht so, wie wir uns den Raum vorstellen, voll von Punkten, die wir jederzeit heraus-

greifen oder besetzen können. Sondern es bedarf der Geduld, dass einem eine Chance zufällt. Es braucht viel Gelassenheit, um so einen Punkt zu finden, an dem man ansetzen kann, um seine Sache vorzutragen.

**WU** Wie gehst du dann mit der Mobilität von Bildern um? Es gibt einen Text, in dem du dich kritisch über Wanderausstellungen und die Noppenfolien für die zum Transport verpackten Bilder äusserst. Trägt das Bild den Ort mit sich, egal wo es gerade ist?

**TH** Das Bild verdankt sich ursprünglich der Eröffnung seines Ortes. So trägt es diesen latent auch immer in sich. Dieser Ort besteht unabhängig von Geografie und seinem kulturellen Umfeld. Mit meiner Überzeugung stiess ich als Lehrer bei meinen Studenten auf Widerstände: Ich beobachtete, dass sie nicht in der Lage schienen, sich in dem Atelier, das wir gemeinsam hatten, hinzusetzen und ein Bild zu malen oder eine Skulptur zu machen. Sondern sie brauchten immer einen Raum, eine Situation, sie mussten immer eine Ecke haben, einen Boden oder irgend-etwas, damit sich für sie überhaupt ein Ort öffnete. Mir gelingt es auch heute noch fast ortsunabhängig, etwas zu konzipieren. Ich kann das dann im Atelier bis zu einer für mich befriedigenden Realisierung vorantreiben. Dann erkläre ich das Werk für fertig und bringe es in eine andere Situation und habe schon mal die Gewissheit, dass es in meinem Atelier befriedigend für mich war. Es kann dann im nächsten Schritt zu einer Enttäuschung werden, weil es am neuen Ort einfach nicht funktioniert. Aber es kann sich auch in einer übernächsten Situation wieder realisieren, dieses Vertrauen muss man sich bewahren.

**WU** Aber du würdest nicht sagen, die bessere Form wäre zum Beispiel, ein Fresko zu malen? Also ein Bild, das einen festen Ort hat, an den es gehört?

**TH** Die Freskotechnik beherrsche ich nicht. Ich würde, wenn schon, die heute üblichen Acrylfarben benutzen.

**WU** Vermisst du das? Würdest du das machen, wenn es das noch gäbe? Die Nazarener etwa haben es ja noch einmal versucht.

**TH** Ich habe die Apollinariskirche, eine neugotische Kapelle vor Augen, die über dem Rhein bei Remagen steht. Sie sieht eher wie eine Abschussrampe für Raketen aus. Mitte des 19. Jahrhunderts erbaut, könnte man dieses Bauwerk als Idealfall eines geplanten Gesamtkunstwerkes ansehen. Architekt und Künstler arbeiteten Hand in Hand. Zehn Jahre lang malten Künstler der Düsseldorfer Malerschule, also Nazarener, daran. Eine unglaublich lange Zeit. Die Sache ging furchtbar schief. Ich kann dort keine Übereinstimmung von Ort und Bild erkennen. Wenn ich Bilder der Nazarener anschauen muss, dann sind sie manchmal im Museum noch erträglicher. Der künstlerische Unfall, der Kitsch, der in Remagen zu besichtigen ist, ist aber aus meiner Sicht auch der gnostischen Haltung der verantwortlichen Künstler zuzuschreiben – und dem gegenreformatorischen Eifer der katholischen Auftraggeber. Der Wunsch nach einem gültigen Zusammentreffen von Werk und realem Ort ist mythisch-religiös.

**WU** Wenn ein Sammler käme und dir den Auftrag für Wandgemälde in seinem Haus anböte, würdest du das nicht machen?

**TH** Ich habe schon mehrfach Wandbilder für Ausstellungssituationen gemalt. Sie hatten ein Sujet, das leicht übersetzbar war. So etwas kann ich auch in Auftrag geben, das müsste nicht mal ich selbst malen, das könnte jemand anderes malen. Und in dem Sinne kommt mir das entgegen. Man malt das auf die Wand, und wenn man es nicht mehr braucht, wird es wieder übermalt. In gewisser Weise sind heute Wandbilder temporärer als Tafelbilder.

**WU** Wenn es um die Ortsfrage geht: Wie sieht es mit Kunst-am-Bau-Aufträgen aus, die ja einen festen Ort haben?

**TH** Heute sind diese Orte, ein Gebäude oder der Platz davor, funktional bestimmt. Etwa ein Polizeipräsidium oder ein Universitätsinstitut. Der Auftraggeber erwartet eine inhaltliche Bezugnahme. Es ist aber ziemlich schwierig, für das Foyer des

Polizeipräsidenten ein Kunstwerk zu konzipieren. Hinzu kommt noch eine Architektur, die entweder uninspiriert dem Nutzungskonzept folgt und entsprechend trostlos aussieht oder von einem Architekten entworfen wurde, der sich selber Künstler genug ist und jeden künstlerischen Eingriff mit Händen und Füßen abwehrt. Man hat es nicht leicht als Künstler. Selbst wenn man all diese Hürden genommen hat und eine gelungene Lösung realisieren konnte, kann sich im Laufe der Jahre die Nutzung des Gebäudes ändern. Ich hatte für den Innenhof einer grossen Schweizer Bank über vier Etagen ein durchgehendes Werk konzipiert. Nach Fertigstellung entschloss sich die Bank, die zweite Etage für das Private Banking zu reservieren. Weil man die vermögenden Kunden dort nicht den Blicken aller aussetzen wollte, wurde eine opake Glasscheibe vor einem Teil meines Werkes eingezogen. Der Zusammenhang ging verloren und nach einem weiteren Jahr hat man mein Kunstwerk in den anderen drei Etagen weggeräumt.

**WU** Braucht es denn überhaupt das Original des Bildes, oder reicht auch eine Reproduktion, um einen Ort zu konstituieren?

**TH** Die Information einer Reproduktion ist verglichen mit dem Original auf den ersten Blick dieselbe. Man sieht auf der Abbildung, was man auch auf dem originalen Bild sieht. Der wesentliche Unterschied jeder Reproduktion eines Bildes ist jedoch die abweichende Grösse.

**WU** Zur Reproduktion gehört also auch das Format und nicht nur die Komposition?

**TH** Dann kommt aber auch so etwas wie der Körper eines Bildes dazu. Es ist ähnlich wie das Sichtbare und das Unsichtbare, was wir am Anfang besprochen. So pendelt die Farbe in einer Art Dichotomie. Sie stellt etwas dar, macht es sichtbar, ist aber selbst auch sichtbar. Und diese Doppelwendigkeit ist über eine Reproduktion nicht so deutlich zu erfahren. Wenn ich einen Tisch male und der ist braun, ist eben nicht nur

wichtig, dass es ein brauner Tisch ist, sondern das Braun als Farbe ist wichtig – und das ist in einer Reproduktion einfach verschwunden, denn der braune Farbkörper ist für die Druckerpresse in die vier Druckfarben aufgerastert worden. Diese Wiedergabe hat nicht mehr die Präsenz eines Farbkörpers. Ich habe lange, mehr als zehn Jahre, viele Bilder über Computer hergestellt und gedruckt und bin dann wieder davon abgekommen, weil die Realität des Materials, also der Farbkörper, auf den rechnergestützten Drucken weitgehend verloren ging.

**WU** Haben digitale Drucke nicht auch den Nachteil, dass sie schnell verblassen?

**TH** Kunst hat ja generell nicht unbedingt ein Haltbarkeitsdatum. Die Anmassung, etwas für die Ewigkeit zu schaffen, ist mir suspekt. Vor allem, weil sich ja, wie wir das erfahren, alles hinsichtlich der Kunst so schnell ändert. Wie ein Kunstwerk über die Dauer angesehen wird, so verändert es sich auch in seiner Wahrnehmung. Das ist eine Erfahrung, die wir schon überblicken können, wenn man die Moderne betrachtet. Nicht nur die Wertschätzung eines einzelnen Künstlers ändert sich, auch sein Gesamtwerk und die konkreten Einzelwerke unterliegen Kontextverschiebungen, sie werden umgedeutet, auch durch die Kunst, die danach folgt. Ich glaube nicht mehr, dass man das Wesentliche eines Kunstwerks in einem Ewigkeitswert und an einem ausgezeichneten Ort findet.

**WU** Aber auch wenn man weiss, dass es die Ewigkeit nicht gibt, könnte man sie doch als Ideal haben.

**TH** Es ist entscheidend, wie man das Zeitliche auffasst, als Ausdehnung oder als Intensität. Wir kennen in unserer Alltagsgegenwart die Empfindung verdichteter Zeit, intensive Momente, in denen die Zeit stehen bleibt und aufgehoben zu sein scheint. Das kann während eines Festes geschehen oder im Glück des spielenden Gelingens. Dann erfahren wir eine andere

Qualität der Zeit, die wir dann zu Recht als Ewigkeit bezeichnen können. Die nie endende Dauer ist etwas Grausames und übersteigt unsere menschliche Dimension. Die Begegnung mit der Ewigkeit im Festlichen oder Spielerischen kann eine Erfahrung im Umgang mit einem Kunstwerk sein.

**WU** Kannst du abschätzen, wie lange deine Gemälde, rein materiell gesehen, haltbar sind?

**TH** So wie ich die gemalt habe, würde ich ihnen eine Dauer über Dürer geben.

**WU** Dürer hat seinen Kunden ausdrücklich 500 Jahre Garantie gegeben.

**TH** Das könnte ich auch. Das ist der Vorteil der herkömmlichen Produktionsweise, derer ich mich bediene. Eine trockene und dünne Malweise auf Leinwand ist sehr gut haltbar. Die Haltbarkeit der Dinge, die ich mit den digitalen Medien gemacht habe, ist dagegen bereits heute überholt. Aber als Maler und Grafiker kann man heute holzstoff- und säurefreie Papiere verwenden, das ist alles aus Baumwolle, zudem gibt es hochqualitative Pigmente. Also selbst Papierarbeiten werden heute, wenn man das gute Material verwendet, länger halten als alles, was uns überliefert wurde. Was natürlich problematisch ist, weil es bei der alten Kunst ja gerade angenehm ist, dass nicht mehr so viel existiert und noch Platz für uns Spätere gelassen wurde.

**WU** Es gibt aber auch viele andere Gründe, warum etwas nicht erhalten geblieben ist. Wie du sagtest: Die Konjunktur der Wertschätzung führt vielleicht dazu, dass etwas vernichtet wird.

**TH** Da hatte ich aber auch ein Schockerlebnis anderer Art, nämlich als ich meiner Verpflichtung als Museumskurator am Düsseldorfer Kunstmuseum nachkam und in den Depots und Archiven feststellte, dass dort gar nichts weggeworfen wird. Mir wird heute noch schwindelig, wenn ich daran zurückdenke. Ich sah Magazine, ganze Hallen voller Artefakte, die nach meinem Dafürhalten vor allem langweilig waren.

**WU** In staatlichen Sammlungen wird tatsächlich nichts weggeworfen, aber ich möchte nicht wissen, was im Erbfall bei Privatsammlungen alles auf dem Müll landet. Nicht nach einer Generation, sondern nach zwei oder drei. Wenn nicht mehr klar ist, welche Bedeutung das mal für jemand besessen haben mag. Ich glaube schon, dass auf diese Weise nach wie vor sehr viel verloren geht.

**TH** Verloren geht die zweifelhafte Hoffnung auf Nachruhm oder das spekulative Interesse an einer Wertsteigerung. Ich will bei meiner eigenen künstlerischen Tätigkeit nie vergessen, welches Glück ich habe, meine Bilder malen zu können. Ich bin in der privilegierten Lage, mir dafür die Zeit zu nehmen, und manchmal erfahre ich auch den Moment, dass Bilder mir gelingen. Dann berühre ich den Rocksäum der Ewigkeit. Mag später das Bild von der Staffelei fallen und unwiederbringlich verloren sein – der Augenblick davor ist nicht aus der Welt zu schaffen.

Thomas Huber, geboren 1955 in Zürich, lebt in Berlin, Kunstgewerbeschule Basel (1977–1978), Royal College of Art London (1979), Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Klasse Fritz Schwegler (1980–1983), Kiefer-Hablitzer-Preis, Bern (1984), Kunstfonds, Bonn (1984), Rheinbrücke-Preis, Basel (1987), Auszeichnung des Kulturkreises des BDI (1989 / 1990), NUR-Reisestipendium (1990), Temporäre Direktion des Centraal Museums Utrecht (1992), Professur an der Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig (1992), Kunstpreis der Stadt Zürich (1993), Kunstpreis Stadtparkasse Düsseldorf (1993), Niedersächsischer Kunstpreis (1995), Art Multiple Preis, Düsseldorf (1999), Niederlegung des Professorenamtes an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (1999), Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes, Berlin (2000–2002), Künstlermuseum: Neueinrichtung der Schausammlung im museum kunst palast Düsseldorf mit Bogomir Ecker (2001), Preis der Heitland Foundation (2004), Kunst-am-Bau Projekt «Jurten», Inselspital in Bern (2007).

#### Ausstellungen (Auswahl):

- «Vous êtes ici. Thomas Huber est au Mamco», Musée d'Art Moderne et Contemporain, MAMCO, Genf, 2012
- Ausstellungstournee «rauten traurig», MARTa in Herford, Carré d'Art – Musée d'Art Contemporain de Nîmes; Kunsthalle Tübingen, 2008–2009
- «Bibliothek für Rolandseck», Dauer- ausstellung, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen, seit 2005
- Retrospektive «Kabinett der Bilder» im Aargauer Kunsthhaus, Aarau; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Kaiser Wilhelm Museum und Haus Lange, Krefeld, 2004

#### Buchpublikationen (Auswahl):

- Mesdames et Messieurs. Conférences 1982–2010, ins Französische übersetzte Texte von Thomas Huber mit einem Vorwort von Stefan Kunz, MAMCO (Hrsg.), Genf, 2012
- rauten traurig – la langueur des losanges – sad facets, MARTa Herford; Kunsthalle Tübingen; Musée d'Art Contemporain de Nîmes (Hrsg.), Kerber Verlag, Bielefeld, 2008
- Vier Bilder, un sur quatre / deux sur quatre / trois sur quatre / quatre sur quatre, one of four / two of four / three of four / four of four, eins von vier / zwei von vier / drei von vier / vier von vier, Banque Pictet (Hrsg.), Genf, 2011

Eine ausführliche Biografie und Bibliografie mit Publikationen und Texten von und über Thomas Huber, sowie eine komplette Aufstellung aller Einzel- und Gruppenausstellungen ist unter [www.huberville.de](http://www.huberville.de) einzusehen.

Wolfgang Ullrich, geb. 1967, Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Arbeitet und publiziert zu Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zu bildsoziologischen Fragen sowie zur Konsumtheorie.

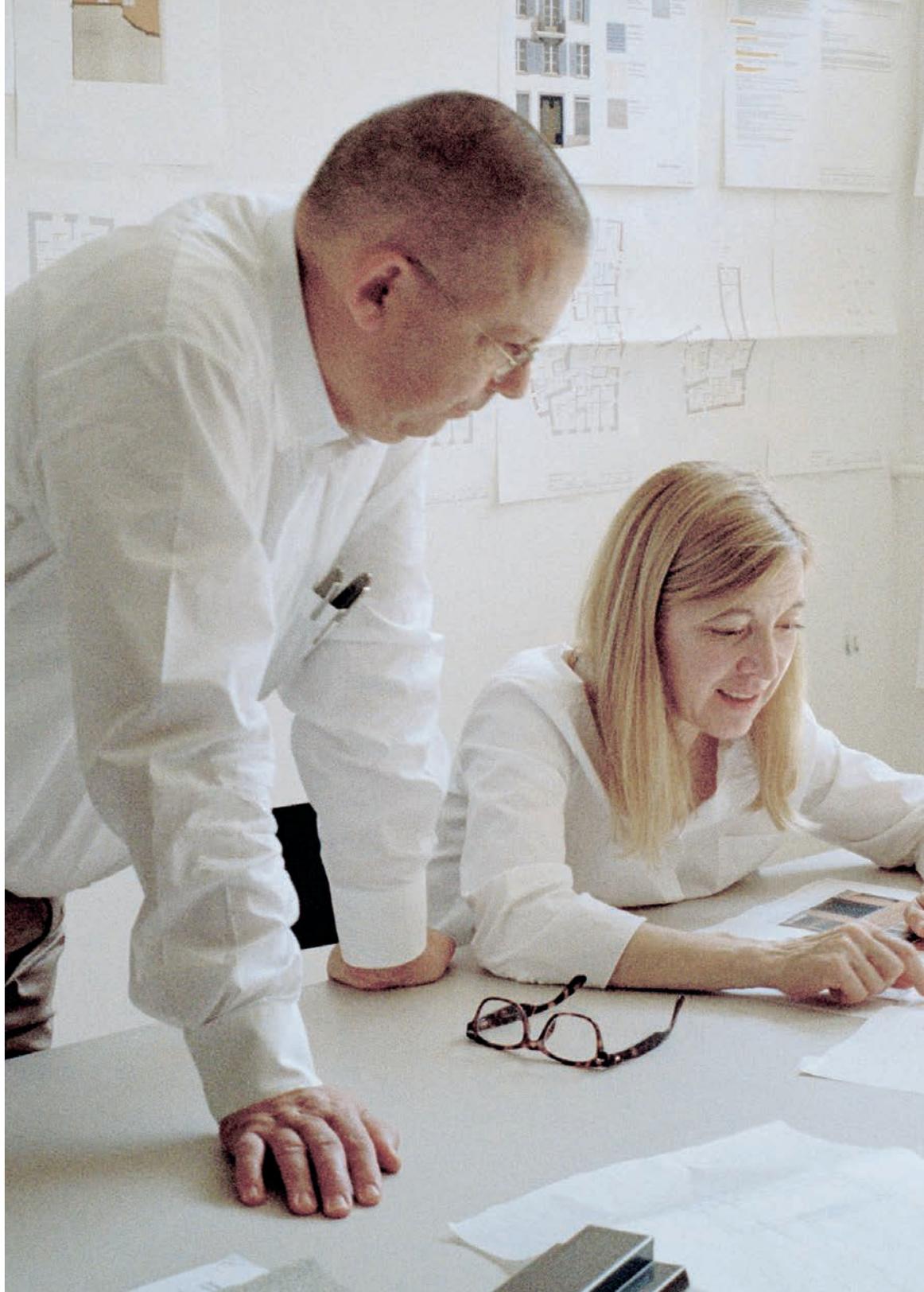
**Bücher (Auswahl):** Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht

(2000); Die Geschichte der Unschärfe  
(2002); Tiefer hängen. Über den Umgang  
mit der Kunst (2003); Was war Kunst?  
Biographien eines Begriffs (2005); Haben-  
wollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?  
(2006); Gesucht: Kunst! Phantombild eines  
Jokers (2007); Raffinierte Kunst. Übung vor  
Reproduktionen (2009); An die Kunst  
glauben (2011); Alles nur Konsum. Kritik der  
warenästhetischen Erziehung (2013).

















Seit mehr als 20 Jahren entwickeln Miller & Maranta in Basel in ihrem Atelier Bauten und Projekte, welche das komplexe Verhältnis zwischen Architektur und kollektiver Erinnerung hinterfragen. Der italienische Architekt Aldo Rossi hatte in den 70er-Jahren des letzten Jahrhunderts das Verständnis der europäischen Stadt erneuert, indem er sie als den Ort der kollektiven Erinnerung und Geschichte schlechthin bezeichnete. Abgesehen vom Zusammenhang zwischen der Gebäudetypologie und der Form der Stadt hat er jedoch die Konsequenzen dieses Ansatzes, insofern es um die Gestaltung der Architektur selbst geht, nicht genau definiert; dies hat ihn dann bei seinen eigenen Bauprojekten dazu geführt, sich den rhetorischen Vereinfachungen der historisierenden Postmoderne anzunähern. Miller & Maranta haben begriffen, dass die Architekturtypologie ein möglicher Ausgangspunkt für ein Projekt ist, aber nicht der einzige, und dass er auf jeden Fall ungenügend ist, wenn er nicht mit umfassenderen Überlegungen zur Präsenz der Gebäude als solcher und deren ikonografischer Wirkung einhergeht und auch deren Potenzial einbezieht, unmittelbar die persönliche und kollektive Erinnerung zu wecken und in Schwingung zu versetzen. Rossi legte seinen Untersuchungen die Arbeiten des französischen Soziologen Maurice Halbwachs zugrunde, der die These vertrat, das kollektive Gedächtnis stütze sich vor allem auf die materiellen Gegebenheiten der Stadt und ihrer Bauwerke. Zu seiner Zeit bezog Halbwachs gegen den Philosophen Henri Bergson Position, der die These vertrat, das Gedächtnis sei allein durch den menschlichen Geist bestimmt. Die Arbeit von Miller & Maranta schlägt eine Überwindung dieses Gegensatzes vor, indem sie eine Architektur entwirft, die unter Berücksichtigung ihrer inneren Komplexität – auch wenn sich diese meist in scheinbar einfachen Formen zeigt – in der Lage ist, verschiedene Gedächtnistypen anzusprechen, egal ob es sich um das

fachliche Gedächtnis der wissenschaftlichen Architektur selbst handelt oder um das mit einer bestimmten Kultur verbundene kollektive Gedächtnis. Eine Architektur also, deren Rohstoff das Gedächtnis selbst ist: Die Projekte von Miller & Maranta basieren – nach Bergsons Verständnis – auf der Manipulation des Gedächtnisses, zeitigen jedoch Räume, die – unter dem Blickwinkel von Halbwachs – dazu gedacht sind, bei den Personen, die diese Räume erleben, vergessene, manchmal unterbewusste Erinnerungen zu wecken. Die Projekte zeigen auf, welche gegensätzliche Pole die Architektur in sich vereint: die von Spezialisten kommentierte, wissenschaftliche Disziplin auf der einen Seite, aber auch eine gesellschaftliche Kunst, in dem Sinn, dass die Bauwerke Allgemeingut sind, sobald sie im öffentlichen Raum errichtet werden. Das Interessante dieses Ansatzes liegt darin, dass er aufzeigt, wie ein Bauwerk nicht nur ein technisches, sondern ebenso sehr ein kulturelles Vorhaben ist, dessen Inhalte und Methoden an einen Ort geknüpft sind und bestimmte Emotionen transportieren. Fern aller Globalisierungsfantasien stecken Miller & Maranta einen eigenständigen Weg ab, fundiert, sensibel und zutiefst in der Schweizer Kultur verwurzelt, wie sie im folgenden Interview darlegen. Das Gespräch hat am 30. Juni 2013 in ihrem Wohnhaus in Basel stattgefunden, das – ähnlich wie ihr eigenes Leben – eine Art existenzialistisches, der Architektur gewidmetes Kunstwerk darstellt.

# A la recherche de l'étrangeté inquiétante

---

Eric Lapierre im Gespräch mit  
Paola Maranta und Quintus Miller

---

**Eric Lapierre** Bilder spielen bei eurer Arbeit eine bedeutende Rolle. Wie würdet ihr diese definieren?

**Paola Maranta** Die Bilder sind zunächst das Mittel zur Findung eines gemeinsamen Gedankenraumes, der uns erlaubt, etwas zu diskutieren. Dies gilt sowohl für das Entwurfsgespräch unter uns, als auch mit unseren Mitarbeitern. Zu Beginn verfügen wir meist noch nicht über einen gemeinsamen Nenner. Betrachtet man aber ein Bild, beginnt man darüber zu reden und kann die Dinge beim Namen nennen. Das ist schon viel präziser, als wenn wir uns damit zufriedengäben, einfach nur über eine Sache zu reden, weil sich dann nämlich jeder sein eigenes Bild machte, das mit Sicherheit nicht mit denen der anderen übereinstimmen würde. Das Bild ist ein Mittel zur Kommunikation. Es kann eine Fotografie sein, eine Zeichnung, ein Film, um den anderen mitzuteilen, was uns interessiert: ein bestimmter Aspekt eines Projekts, der uns wichtig ist, eine Stimmung, eine Lichtwirkung, ein Charakter ... Doch was in unseren Augen letztlich am meisten zählt, ist nicht das Bild an sich, sondern sein Inhalt.

**Quintus Miller** Wir versuchen beim Entwerfen bedeutend mehr, als nur ein Bild zu konstruieren: das Bild ist eigentlich ein Bedeutungsträger. Es ist viel mehr als etwas, das sich nur an seiner Oberfläche offenbart, es hat einen Inhalt, eine Tiefendimension. Dieser Inhalt ist kulturell bedingt; er ist mehrdeutig und setzt sich aus verschiedenen Aspekten zusammen. Heute versteht man ihn so, morgen ein bisschen anders, und übermorgen wieder anders. Aber dennoch beruht alles auf einem gesamtheitlichen kulturellen System, das sich im Lauf der Jahrhunderte entwickelt hat. Wir lesen die Architektur anhand dessen, was wir sehen. Beim Betrachten haben wir vielleicht ein Bild im Kopf, das uns auf eine bestimmte Erinnerung verweist, die wiederum gewisse Assoziationen weckt. Das Bild erlaubt uns, zu assoziieren, um zu verstehen; was uns jedoch daran besonders interessiert, ist der kulturelle Inhalt der Gestalt, ist das, was es bedeutet. Das verweist auf den Doppelsinn des Wortes «image» im Englischen, welches das Bild als Abbild einer Sache meint, aber zugleich auch das Bild im Sinne der eigentlichen Bedeutung der Sache selbst – so wie man beispielsweise vom «Image» einer Firma spricht. Vom einfachen Bild kommt man schliesslich zur komplexen Bedeutung eines Gebäudes.

**EL** Aber eure Gebäude haben, sind sie erst einmal gebaut, eine sehr starke und klar definierte Präsenz. Bei einem Bauwerk wie etwa dem Gotthard Hospiz ist klar ersichtlich,

dass ihr euch mit der Frage nach dem Bild beschäftigt, oder jedenfalls mit der Frage nach der Präsenz des Bauwerks an sich: ihr habt eine Vorstellung von der Fassade, bevor ihr die Pläne zeichnet. Ihr unterschreibt diese modernistische Lüge nicht, die behauptet, alles gehe aus dem Plan hervor.

**PM** Überhaupt nicht. Es ist immer ein Ganzes, in dem die einzelnen Elemente voneinander abhängen. Man kann sie nicht trennen. Manchmal geht man von einer Grundriss-Idee aus, die Fassaden ergeben sich daraus. Und manchmal ist es eher eine Idee für die Fassade oder die Erscheinung des Gebäudes, die uns zum Grundriss führt. Letztlich ist der Entwurf immer ein Ganzes, das lässt sich nicht trennen.

**EL** Aber der Grundriss ist nie dominierend.

**PM** Nie.

**EL** Das ist eine sehr antimoderne Haltung.

**QM** Architektonische Räume entstehen aus Proportionen, Materialien und Licht. Wenn wir mit unseren Sinnen wahrnehmen, fügen wir diese Aspekte im Kopf zusammen und sprechen vom Charakter, der Stimmung eines Raumes. Als Architekt möchte ich beim Entwerfen diesen Prozess antizipieren: Wie muss die Stimmung, die Atmosphäre dieses Raumes sein? Man muss herausfinden, wie man eine bestimmte Stimmung erzeugen kann. Wir beginnen einen Raum mithilfe der Erinnerung zu entwerfen. Um einen Raum zu verstehen, braucht man einen Fundus von Erinnerungen an Räume, mit deren Hilfe übertrage ich meine Wahrnehmung ins Bewusstsein. Und so gelingt es mir, einen Raum zu begreifen. Und wenn ich ein Projekt entwerfe, möchte ich vorher wissen, welche Erinnerung ich mit meinem Raum anklingen lasse oder wie ich vorhersehen kann, was man beim Durchqueren des Raums wahrnehmen wird; das läuft immer über die Erinnerung. Und hier ist unterschwellig stets ein Bild vorhanden, es hilft uns, zu kommunizieren. Um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen, kann ich sie durch ein Bild charakterisieren, durch ein Material, durch irgendetwas, was uns hilft, die Verbindung mit dem Raum herzustellen. Erst dann baut man diesen und er wird greifbar. Und um eine bestimmte Erinnerung zu haben, braucht man eine Stofflichkeit, man muss die Dinge berühren können. Man muss Gerüche, Geräusche, eine raue oder glatte Materialbeschaffenheit wachrufen. Natürlich gibt es ein Bild, aber ohne Tastsinn funktioniert es nicht. Deshalb wollen wir, dass die Dinge sehr präsent sind, dass man sie berühren kann, dass unsere Räume mit allen Sinnen erfahrbar sind, nicht nur über das Bild und das Auge.

**EL** Das heisst, dass die Stofflichkeit direkt mit dem Gedächtnis zusammenhängt?

**PM** Ja. Im Alten Hospiz auf dem Gotthard sind die Zimmer ganz aus naturbelassenem Holz gebaut. Sie duften nach diesem Material und das erinnert unmittelbar an Berghäuser. Genau das haben wir gewollt. Zudem sind die Zimmer so gestaltet, dass sie diesen Eindruck und die entsprechende Erinnerung verstärken. Es sind also immer Dinge, die andere – in einem komplexen System von Assoziationen – nach sich ziehen und einander wechselseitig verstärken, um eine bestimmte Stimmung hervorzurufen. Diese Frage der Komplexität ist wichtig. Einerseits wollen wir diese Perlenkette der aneinandergereihten Empfindungen, was andererseits langweilig zu werden droht, wenn es zu kontinuierlich wäre. Also braucht es immer wieder Störungen, damit die Aufmerksamkeit nicht verloren geht. Es braucht Widersprüche, um wirklich präsent zu bleiben und die Dinge bewusst wahrzunehmen. Andernfalls wird es zu selbstverständlich und es schwindet das Interesse daran. Komplexität ermöglicht, dass die Kohärenz des Projekts nicht langweilig wird.

**EL** Das scheint mir sehr wichtig, denn es verweist auf eine Auffassung von der Architektur als etwas, was uns in Alarmbereitschaft versetzt. Tiere sind immer in Alarmbereitschaft. Und eben weil die Architektur uns erlaubt, die Natur auf Distanz zu halten, müssen wir nicht mehr in gleicher Weise auf der Hut sein. Aber gleichzeitig muss sie uns doch wachhalten, damit sie uns mit dem Komfort, den sie bietet, nicht einschläfert.

**PM** Genau. Das Angenehme ist bis zu einem gewissen Punkt interessant und irgendwann wird es langweilig.

**QM** Meinen Studenten erkläre ich immer, dass wir Wesen auf der Flucht sind. Man steht am Rand der Lichtung, da ist nichts, man schläft ein. Und plötzlich betritt der Bär die Lichtung und man wird schlagartig aufmerksam. Weil sich etwas bewegt. Wenn ich also Tag für Tag durch dieselbe Strasse gehe, sehe ich alles, aber durch die Macht der Gewohnheit sehe ich es nicht mehr. Ich weiss aus Gewohnheit, wo sich das Café befindet, in dem ich meinen Café trinke, erst wenn es nicht mehr da ist, fällt es mir auf, weil sich etwas verändert hat. Dasselbe gilt auch für die Architektur: sobald alles normal ist, ist es nicht mehr so interessant. Aus diesem

Grund integrieren wir unsere Projekte in den jeweiligen Kontext und in die Kultur, aber so, dass immer ein Aspekt bleibt, der verwirrt und stört, ein befremdender Aspekt, der bewirkt, dass man zweimal hinschaut. Und es liegt mir sehr viel daran, dass dieses Erregen der Aufmerksamkeit nicht auf der ersten Wahrnehmungsebene geschehen muss, sondern auch erst auf der zweiten oder dritten Ebene passieren kann. Ich gehe irgendwo vorbei und realisiere, dass sich etwas verändert hat, aber ich muss ein zweites Mal hinschauen, um sicher zu sein, dass sich wirklich etwas verändert hat. In unseren Projekten versuchen wir jeweils den idealen Punkt für diese «étrangeté inquiétante» zu definieren.

**EL** Wenn du sagst, du willst nicht, dass dieses störende Merkmal auf der ersten Ebene oder Schicht zu finden ist, so heisst das auch, dass es, wenn es auf der ersten Schicht liegt, nicht wirklich störend wirkt, weil es zu explizit ist. Und das heisst wiederum, je konventioneller etwas auf den ersten Blick ist, desto stärker ist die befremdende Wirkung.

**QM** Genau. Deshalb versuchen wir, das Projekt Schicht um Schicht aufzubauen, ein Entwurf, der sich aus der Schichtung von Bedeutungen entwickelt. Diese Bedeutungen entstehen durch das Integrieren unserer persönlichen Welt in unsere eigene Arbeit. Unsere Arbeit beruht auf der Hinterfragung der Bedeutung der Gemeinschaft, der Hinterfragung dessen, was für uns an einem bestimmten Ort und in einem bestimmten Kontext eine gemeinsame Kultur darstellt. Wir integrieren diese verschiedenen Dimensionen und wenn das Architekturprojekt danach von andern gelesen wird, geschieht dies anhand ihrer eigenen Erfahrung, ihrer eigenen kollektiven Erinnerungswelt. Diese Form der kulturellen Schichtung bildet sich analog auch in unserem gesellschaftlichen Zusammenleben ab: man ist sich zahlreicher Dinge, zahlreicher Bedeutungsschichten bewusst, aber man ist sich nie aller Schichten bewusst. Warum reicht man einander beispielsweise die Hand zur Begrüssung? Darüber gibt man sich keine Rechenschaft, man tut es aus Gewohnheit. Aber im Mittelalter bedeutete diese Geste, dass man sein Schwert in der Scheide stecken liess. Die ausgestreckte Hand war also das Signal für freundliche Absichten. Mittlerweile sind andere Bedeutungen mit dieser Geste verknüpft, aber im Grunde ist es immer noch dasselbe. Das ist ein Beispiel für die in einer einzelnen Geste wirksamen Bedeutungsschichten: sie sind einem nur zu einem Teil bewusst, aber dieser ist immer noch Bestandteil eines grösseren Ganzen. Diese Art von Schichtung schafft bei der Anwendung auf einen Entwurf eine Komplexität, die dessen Relevanz unter wechselnden Bedingungen garantiert. Je stärker geschichtet ein Projekt ist, umso sicherer bin ich, dass es der Zukunft gewachsen sein wird, auch unter Bedingungen, die mir im Moment noch unbekannt sind. Es ist daher sehr wichtig für uns, einem Projekt schon bei seiner Definition eine genügend reichhaltige DNA mitzugeben, die es befähigt, auch unter wechselnden und unbekanntem Bedingungen seine Relevanz zu erhalten.

**PM** Der Entwurf für das Mehrfamilienhaus Schwarzpark ist ein gutes Beispiel dafür. Wir wollten, dass die Lamellenstoren die Fensteröffnungen als Ganzes bedeckten und die Brüstungen aus Glas verdeckten, wenn sie heruntergelassen waren, aber wir mussten sie im geschlossenen Zustand schützen, indem wir sie hinter dem Fenstersturz verdeckt montierten. So kamen wir darauf, sie schräg einzubauen und sind uns dann sehr schnell darüber klar geworden, dass dies dem Gebäude eine einzigartige Plastizität verlieh. Es ist streng vertikal. Aber wenn man es mit diesen teilweise heruntergelassenen Storen betrachtet, ist etwas da, was einen beunruhigt, was man nicht versteht, und plötzlich ist man nicht mehr sicher, ob das Gebäude vertikal ist oder nicht. Wegen dieser Neigung muss man ein zweites, ein drittes Mal hinsehen, um zu verstehen. Dadurch erregt es Aufmerksamkeit und bringt einen dazu, genauer hinzuschauen. Das interessiert uns bei unseren Projekten, dieses Spiel mit dem Offensichtlichen: alles wirkt ganz normal, nur eine Kleinigkeit fällt aus dem Rahmen. So schaffen wir verschiedene Bedeutungsebenen, die miteinander interagieren.

**EL** Ja, denn die unmerkliche Zweideutigkeit zeigt sich in diesem Fall auch in einer plastischen Zweideutigkeit, und das Problem besteht darin, zu wissen, wie sich positive Widersprüche in die Dinge einflechten lassen, die man macht, denn manche Bauten sind so konsequent, dass sie langweilig wirken. Mir scheint, dass ein Projekt auf einer zweiten Ebene umso mehr innere Widersprüche enthalten kann, je konsequenter es ist, ohne dass seine Konsequenz deswegen in Frage gestellt würde. Das Arbeiten mit der Konvention ist interessant, um mit möglichst vielen zu kommunizieren. Aber es ist auch interessant, weil das Projekt umso stärker das Fremdartige dauerhaft zum Ausdruck bringen kann, je konventioneller es in gewisser Hinsicht ist, vorausgesetzt, die Widersprüche, die man weckt, sind auf einer zweiten, dritten oder x-ten Ebene angesiedelt. Das Problem besteht darin, zu wissen, ob man konventionelle Sachen macht, weil sie verständlich sein müssen, oder ob man konventionelle Sachen auch macht, weil sie unsere Wahrnehmung bereichern. Und das funktioniert auf beiden Ebenen.

**PM** Weisst du, eigentlich mag ich das Wort «konventionell» überhaupt nicht. Weil konventionell für mich eindeutig ist. Es ist einfach zu lesen, jeder versteht es. Und ich glaube, das ist genau das, was wir nicht wollen. Es gibt immer konventionelle

Aspekte, der Grundriss ist beispielsweise konventionell, aber in diesem Fall ist das Material mit so vielen anderen Bedeutungen aufgeladen, dass das Ganze am Ende kaum als konventionell wahrgenommen wird. Es gibt immer konventionelle Elemente, aber es gibt auch immer viele andere, die es nicht sind.

**EL** Dem stimme ich zu, in dem Sinne, dass die wissenschaftliche Architektur gewissermaßen nie wirklich konventionell sein kann, weil ihre Urheber sich der vielfältigen Möglichkeiten, die sich ihnen bieten, immer schon viel zu stark bewusst sind: die Konvention bedeutet das fast unreflektierte Übernehmen eines herkömmlichen Regelkatalogs. Aber das Problem besteht darin, zu wissen, wie und wie weit man sich von der Konvention entfernt. Ist man unkonventionell, indem man eine ausgesprochen originelle formale Lösung sucht, oder ist man es, indem man bekannte Elemente verändert und eventuell verzerrt. Wenn ich von Konvention spreche, tue ich es in diesem letzteren Sinn, im Kontext einer Spannung zwischen Bekanntem, Anerkanntem und Unbekanntem.

**PM** Einverstanden. Auch dies hat viel mit Mehrdeutigkeit zu tun. Ein Bauwerk kann konventionell sein, aber seine Bauweise ist es nicht.

**QM** Oder das Gegenteil.

**EL** Was mir an eurer Arbeit wichtig scheint, ist jedoch, dass man sich immer an ihre kollektiven Aspekte halten kann, um ihre Abweichung von der Norm zu ermessen.

**PM** Vielleicht haben wir das bei unserer länger währenden Arbeit am Hotel Waldhaus in Sils Maria gelernt. Das Haus musste ein Grandhotel bleiben. Für die Gäste musste es das Waldhaus bleiben. Und trotzdem musste es sich verändern, um den Bedingungen und Ansprüchen unserer Zeit zu genügen. Also galt es, das richtige Mass zu finden zwischen der Konvention «Grandhotel» und dem, was es heißt, es zu renovieren. Wir haben stets versucht, die Atmosphäre zu bewahren oder wiederherzustellen, die Grundstimmung, damit es sich in dieser Hinsicht nicht zu stark veränderte. Jeder Eingriff hat einen einzigartigen Charakter und geht von einer eigenen Idee aus, wobei er stets im Ganzen eingebettet bleibt. Es gibt einen konventionellen Aspekt, der weiterhin Teil des Ganzen bleibt, aber gleichzeitig hat jeder

Teil seinen besonderen Charakter. Und auch diese Mehrdeutigkeit hängt mit den Schichten zusammen: unsere Arbeit besteht darin, neue Bedeutungsschichten einzuführen, so dass diese die Kohärenz des Ganzen nicht verändern, obwohl es sich um Elemente handelt, die ihre eigene Existenz führen und mit den bestehenden Bedingungen und Konventionen interagieren. Es ist ähnlich wie bei Kleidern. Was ist ein Hemd? Macht man Hemden 20 Jahre lang auf dieselbe Art und Weise, kommen sie aus der Mode. Doch es gibt immer eine kleine Veränderung, die sie modern macht, obwohl es immer einen Kragen, Manschetten und eine Menge weiterer, klar definierter Elemente geben wird. Der Typus ist sehr beständig. Aber durch ein kleines Detail wird er zu etwas anderem: zu einem einzigartigen Ausdruck eines beständigen Typus, der auf einer neuen Interpretation des letzteren beruht. Für mich besteht immer diese Doppeldeutigkeit zwischen einem Typus und der aktuellen Form, die man ihm geben kann.

**EL** Apropos Typologie, ihr seid an der ETH von Fabio Reinhardt und Miroslav Šik ausgebildet worden, die sich in ihrer Lehre auf Aldo Rossi bezogen haben: Wie positioniert ihr euch hinsichtlich dieser Typologiefrage? Wie arbeitet ihr konkret damit?

**QM** Die Intervention von Rossi in Zürich war etwas Besonderes und für die Schweizer Architektur äusserst fruchtbar. Denn die Schweiz war in der Nachkriegszeit ein Land vom Geiste des Homo faber, von Ingenieuren, die dem Fortschrittsgedanken der Moderne verpflichtet waren. Rossi hat hier mit seiner Interpretation, dass die Stadt aus der Überlagerung mehrerer Schichten im Lauf der Jahrhunderte und Generationen hervorgeht, eine ganz andere Auffassung der Stadt postuliert. So haben wir von dieser Architektengeneration gelernt, die Stadt über ihre Geschichte und ihr Gedächtnis zu verstehen: wir haben begriffen, dass man, sofern man nicht gegen die Geschichte, sondern mit ihr lebt – und das ist ein grundlegender Unterschied zwischen der Moderne und dem, was wir zu tun versuchen –, die Stadt lediglich weiterführen muss. Es ist im Grunde ganz einfach.

**PM** Und wir haben gelernt, die Typologien zu lesen, wir haben gelernt, dass bestimmte Typen für bestimmte Funktionen besonders geeignet sind. Das muss nicht heissen, dass

wir sie kopieren oder weiterführen, sondern nur, dass das Nachdenken über etwas Neues mit etwas bereits Bekanntem beginnen kann.

**QM** Es ist ja auch so, dass etwas Bekanntes leichter zu entziffern ist als etwas völlig Neues, das man noch nicht kennt. Es hat einen Sinn, dass ein öffentliches Gebäude einem gewissen Typus angehört, weil man es so aufgrund seiner bisherigen Erfahrungen sofort einordnen und selbstverständlich nutzen kann. Wenn alles neu ist, alles unbekannt, fühle ich mich zunächst einmal verloren, weil ich nicht weiss, wie es funktioniert.

**PM** Während meiner Studienzeit fand ich es immer schwierig, wenn man mich aufforderte, etwas aus dem Nichts zu entwerfen, denn ich wusste nicht, wo ich beginnen sollte. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten, Dinge zu tun, aber letztlich will man ja das Richtige tun. Am Anfang war da nichts, woran ich mich halten konnte. Und es war eine Offenbarung, mit diesem typologischen Blick etwas in die Hand zu bekommen, womit ich beginnen konnte, wenigstens etwas Konstantes zu haben. Denn wenn sich alles bewegt, ist es furchtbar schwierig, etwas zu machen, was in der Gesamtheit einen Sinn ergibt.

**EL** Aber die Typologie ist nicht der einzige Einstieg in ein Projekt?

**PM** Nein. Das können auch unzählige andere Dinge sein. Es kann etwas sein, was einem gefällt und was man schön findet, aber es kann auch etwas sein, was man hässlich findet, denn das Hässliche ist relativ.

**QM** Ich bin mir sicher, dass es Schönheit an sich nicht gibt. Sie steht immer im Verhältnis zur Konvention: was ich durch meine Erfahrung gelernt habe und kenne, ist normalerweise schön, weil es mir vertraut ist. Das Vertraute gefällt mir, weil ich mich zu Hause fühle. Weshalb ist der Goldene Schnitt schön? Vielleicht hat Le Corbusier recht und der Grund ist, dass der Mensch diese Proportion in sich trägt, aber er ist nicht per se schön. Das heisst, die Schönheit hat mit Vertrautheit zu tun, und man kann sie noch steigern durch die Genauigkeit und Präzision der Ausführung. Denn wir haben auch gelernt, dass das Vollkommene schön ist. Also hängt Schönheit auch mit der Gesellschaft zusammen, mit der Konvention, mit etwas, was einen gewissen Wert hat. Und was hässlich

ist, ist vielleicht nur ganz und gar unkonventionell.

**EL** Es liegt uns zu fern?

**QM** Ja. Für mich ist etwas schön, wenn ich dadurch eine Erkenntnis gewinne. Ich betrachte ein Kunstwerk und ich erkenne etwas, was ich vorher noch nicht verstanden habe.

**PM** Das heisst, das Schöne kann man verstehen. Aber wenn es allzu leicht verständlich ist, ist es auch nicht schön.

**QM** Allzu leicht verständlich ist banal.

**EL** Wir greifen lieber auf vielfache Schichtung und auf den Widerspruch zurück.

**PM** Ja, denn das Hässliche ist weniger offensichtlich als das Schöne. Deshalb reden wir lieber über das Hässliche, weil man es nicht sofort versteht.

**EL** Weil es weniger offensichtlich ist.

**QM** Ja, wenn etwas weniger offensichtlich ist, hat man das Vergnügen, ein Geheimnis zu lüften.

**PM** Und es bringt einen wieder auf das Problem der Komplexität. Bis zu einem gewissen Punkt muss es komplex sein. Sonst ist es wirklich banal. Es ist die Komplexität, die uns erlaubt, den Sinn zu vertiefen und Schönheit zu erreichen.

**QM** Das habe ich begriffen, als ich mich fragte, warum «Der Leichnam Christi im Grabe» im Kunstmuseum Basel, ein Bild, das Hans Holbein der Jüngere vor fast 500 Jahren gemalt hat, mich heute immer noch berührt. Weshalb wirkt dieses Bild bis heute so verstörend? Weil man diesen Toten von unten sieht. Einen Toten sieht man sonst nie so. Gewöhnlich liegt er tiefer vor einem. Das ist es, was uns bis heute in Fragen verstrickt. Und in dem Moment, wo man es versteht, wird das Bild wahrhaft schön.

**EL** Zuvor habt ihr von Stimmung gesprochen. Was bedeutet dieses Wort für euch?

**PM** Das ist auch etwas, was wir im Waldhaus gelernt haben. Das Hotel ist wie ein Theater, welches die Gäste aufsuchen und das ihnen erlaubt, für eine gewisse Zeit darin zu leben. Unsere Aufgabe als Architekten ist

es, ein Bühnenbild zu bauen, in dem die Leute sich auf die eine oder andere Art erleben und fühlen sollen. In diesem Sinn definiert die Stimmung diesen theatralischen Charakter eines Zimmers, eines Hauses, eines Gebäudes. Es ist ein Rahmen, den wir schaffen, damit jemand in einem Gebäude bestimmte Erfahrungen machen kann.

**QM** Die Stimmung, dieser deutschsprachige Ausdruck, den es ausser im Schwedischen kaum in einer europäischen Sprache gibt, bezeichnet den atmosphärischen Charakter eines Raumes. Im Deutschen spricht man von der Stimmung eines Raumes oder auch von einer festlichen Stimmung, wenn man sagen will, dass die Stimmung oder die Ambiance sehr gut war. Der Begriff der Stimmung ist präzise umschreibbar, der Ausdruck Ambiance hingegen ist sehr verschwommen und ungenau, etwas nebulös, man weiss nie so recht, wovon eigentlich die Rede ist. Den Begriff Stimmung kennen wir auch von Musikinstrumenten, man stimmt eine Violine vor dem Spiel. Stimmung kommt von stimmen: genau, richtig sein. Als Architekt kann ich einen Raum so lange anpassen, bis ich die Stimmung erreicht habe, die ich will. Dieser Ansatz über einen Raum zu sprechen, ist ein aktiver, es ist nicht einfach etwas, was man im Nachhinein beschreibt, man kann es auch vorweg definieren und als Architekt dahingehend handeln, dass der Raum schliesslich stimmig ist. Das bedeutet für uns, dass die Arbeit am Raum und an seinem Charakter zuerst beschrieben wird. Bevor wir einen Plan zeichnen, sprechen wir über den Raum – Proportionen, Materialien und Licht – und definieren seine Stimmung.

**PM** Und das entspricht direkt dem Erlebnis, das die Leute später in diesem Raum haben können.

**QM** Genau, es ist als würden wir die Wahrnehmung antizipieren, oder den Raum im Gedächtnis vorwegdenken, um eine bestimmte Atmosphäre oder Stimmung zu erzielen, die wir dann umzusetzen suchen.

**EL** Willst du damit sagen, dass die Bewohner oder Besucher des Raumes diese Stimmung spüren, wahrnehmen werden, aber auch selbst Teil davon werden? Paola, wenn du sagst, es sei ein Bühnenbild, so hätte dieses ja ohne Darstellerinnen und Darsteller keine Existenzberechtigung.

**PM** Genau. Darin besteht ja auch der Sinn unserer Arbeit.

**EL** Es umfasst einfach alles. Es geht nicht darum, bloss irgendwelche Mauern zu errichten.

**PM** Absolut. Das ist wie damals, als wir dieses Gartenrestaurant in Aarau planten. Es war die Rede vom Biergarten, wo es typischerweise einen Kiesbelag gibt, der beim Gehen knirscht. Das gehört zur Stimmung, die man an einem solchen Ort erwartet. Oder auch die Metalltische, die sich stets etwas zu kalt anfühlen, was im Sommer jedoch angenehm ist.

**QM** Oder wenn man sich nach einem Platzregen in einen Biergarten setzt und den feuchten Kies riechen kann.

**PM** Und es duftet ein bisschen nach Erde.

**QM** Das gehört auch mit zur kollektiven Wahrnehmung eines Raumes, eines bestimmten Ortes, die wir antizipieren wollen: unsere Räume entstehen aus dem kollektiven Gedächtnis heraus.

**PM** Vielleicht lässt sich diese Stimmung auch ohne Kies erreichen, vielleicht gibt es etwas anderes, was sie erzeugen kann. Wir sagen uns also, dass wir zwar keinen Kiesbelag machen können, dass das Knirschen aber trotzdem wichtig ist.

**QM** Und das ist dann die Unvertrautheit, die man in ein Projekt einbaut.

**EL** Das ist der störende Aspekt, von dem wir vorhin gesprochen haben.

**PM** Genau. Vielleicht fällt die Wahl am Ende auf ein anderes Material, aber sicher nicht auf Asphalt. Ich glaube, das sind die interessantesten Momente, wenn wir im Büro darüber zu reden beginnen, was wir in Bezug auf etwas Bestimmtes empfinden können.

**EL** Wie stellen sich bei eurer Arbeit die konstruktiven und tektonischen Fragen ?

**QM** Die Stimmung eines Raums hängt stark von der Art ab, wie er gebaut ist. In diesem Sinn ist das Bauliche Teil unserer Architektur. Es gibt uns die Kontrolle darüber, wie wir unter dem materiellen Blickwinkel einen bestimmten Klang, einen bestimmten Geruch oder ein Tastgefühl erzielen. Und weil wir unsere Arbeit auf eine Wahrnehmung des Raums stützen, die von diesen materiellen Elementen ausgeht, müssen wir nicht nur wissen, wie man heute

baut, sondern auch, wie man das vor drei Generationen gemacht hat, um besser zu verstehen, wie man es heute bauen könnte. Heute wird man es anders machen, aber dennoch fügt sich unsere Arbeit in die Kontinuität einer kunsthandwerklichen Baukultur ein, die man nicht vernachlässigen darf, weil sie unsere heutige Praxis immer noch prägt.

**PM** Man kann aber auch noch weiter vorn beginnen. Wir haben vorhin davon gesprochen, dass wir von Beginn weg eine Vorstellung davon haben, wie etwas innen und aussen sein könnte. Ebenso haben wir von Anfang an eine Vorstellung davon, wie es gebaut werden könnte, denn es braucht diese Vorstellung, um die Idee, die einem für das ganze Gebäude vorschwebt, zu untermauern. Ein Projekt leitet sich immer von einer ganzen Reihe von Themen ab und in diesem Sinn ist die Bauweise nie beliebig, sondern integraler Bestandteil des Ganzen.

**QM** Das Tragwerk ist einer der fundamentalen Aspekte, die den Geist, die Idee, die Kraft eines Projekts ausmachen. Deshalb interessiert es uns, wie etwas trägt. Wir wollen das architektonische, tektonische und urbane Potenzial der Tragstruktur verstehen und natürlich, wie diese die Aspekte eines Gebäudes verstärken kann. Jedes Thema beeinflusst die anderen und sie definieren einander wechselseitig. Und hier stossen wir wieder auf diese widersprüchliche Komplexität, nämlich die Tatsache, dass das Gebäude nicht auf einer einzelnen Idee oder einem Thema beruht, sondern auf einer Reihe von Themen, die sich wechselseitig beeinflussen. In diesem Sinn ist das Konstruktive, das eigentliche Bauen, eines der fundamentalen Themen unserer Arbeit.

**EL** Manchmal geht es so weit, dass diese statische Dimension nicht gleich ins Auge fällt, wie etwa bei der Volta-Schule in Basel, wo das Gebäude die mächtige Dimension der Turnhalle überspannt und mit einer Auskragung die Eingangshalle definiert, was aber im Aufriss kaum in Erscheinung tritt.

**QM** Auf den ersten Blick erkennt man es nicht, aber bei genauerem Hinsehen lässt sich diese grosse Geste ablesen. Es ist nicht nötig, immer alles an die grosse Glocke zu hängen. Ich denke, es ist nützlicher, eine homogenere Stadt zu bauen, die in ihrer kulturellen Tiefe auf den zweiten Blick wirkt. Deshalb wird diese ingenieurtechnische Meisterleistung nicht in den Vordergrund gestellt, sie ist jedoch erschliessbar, wenn man sich die Zeit nimmt, sie zu entdecken.

**EL** Gleichzeitig ist die Bauweise nicht immer rein rational geleitet, in dem Sinn, dass die Lösung in technischer Hinsicht nicht immer die ökonomischste ist. Wie etwa beim

Mehrfamilienhaus Schwarzpark, wo sich das Hochparterre als Auskrugung über dem Boden erhebt. Das interessiert mich, weil man hier sieht, wie eure Arbeit – so scheint mir – den architektonischen Diskurs vom technischen und baulichen Diskurs zu lösen versucht: es ist ein Mittel, das Bauen wirklich bedeutsam, sinnhaftig zu machen. Ein Ingenieur wäre von sich aus nie auf so etwas gekommen.

**PM** Wir wollten alles tun, um den Bau nicht zu einem Gebäude werden zu lassen, das direkt auf dem Boden steht. Es sollte etwas werden, was aus der Erde hervorbricht und seine Wurzeln in der Erde hat. Und hier wird das Bautechnische wirklich entscheidend, denn es erlaubt uns, das Gebäude metaphorisch mit den Bäumen im Park in Verbindung zu bringen – daher nimmt die Fassadestruktur auch den Farbton der Baumstämme auf.

**EL** Seit der Markthalle Aarau habt ihr eine ganze Reihe von Projekten mit nicht rechteckigen Grundrissen realisiert. Diese facettierten Grundrisse sind in der Schweizer Architektur der letzten Jahre zu einer beliebten Spielerei geworden, in euren Projekten geht dies aber weiter, denn es ist eine Art Textur, die sich durch die gesamte Planung zieht und sich nicht auf den Grundriss beschränkt. Wie seid ihr darauf gekommen, solche Recherchen durchzuführen?

**QM** Die Volta-Schule, unser erstes grösseres Projekt, hat einen rechteckigen Grundriss. Räumlich nimmt man den Bau allerdings ganz anders wahr und die diagonalen Durchblicke spielen eine wichtige Rolle, sei es zwischen den Räumen einer Etage oder von einer Etage zur anderen durch die Lichthöfe hindurch. Ich denke, wir waren bereits damals an einem besonderen räumlichen Reichtum interessiert. In der Folge hat uns die Notwendigkeit, mit einfachen Mitteln Lösungen für sehr komplexe urbane Situationen zu finden, dazu gebracht, diese nicht rechteckigen Formen zu entwickeln. Uns wurde rasch bewusst, dass diese in bestimmten Situationen genauer, weniger reduktiv, schlicht angemessener waren. In der Aarauer Markthalle haben wir die Geometrie der mittelalterlichen Stadt übernommen. Es geschah auch aus einem gewissen Realismus heraus, dass wir auf das, was da war, mit einer typologischen Sprache reagierten, die direkt darauf Bezug nahm. Und beim Schwarzpark hätte uns ein rechteckiger Grundriss nicht erlaubt, alle Bewohner am Blick auf den Park teilhaben zu lassen, weil der Park nur auf einer Seite an die Bauparzelle grenzt. Indem wir das rechteckige Volumen mehrfach knickten, erhielten alle Wohnungen eine Beziehung zum Park.

**PM** Ausserdem konnten wir den Massstab reduzieren. Das Gebäude wirkt kleiner, als wenn es nicht geknickt wäre. Ich glaube,

solche Entscheidungen ergeben sich immer aus der kontextuellen Auseinandersetzung.

**QM** Der Bau im Patumbah-Park in Zürich unterstreicht die Besonderheiten der Umgebung. Es handelt sich um einen grossen Park, an dessen Rand grosse Baumvolumen durch Gebäude ersetzt wurden, während die Parkmitte frei bleiben sollte. Wir haben daher Wohnungsgrundrisse mit Gebäudetiefen von bis zu 30 Metern entwickelt, was uns als die einzig gangbare, angemessene Lösung erschien. Es geht immer um eine direkte Antwort auf den Kontext, es besteht ein bestimmter Raumbedarf, es bestehen Ansprüche hinsichtlich Charakter, Typus, auf architektonischer Ebene, und im Rahmen dieser Recherche waren diese amorphen Formen exakter.

**EL** Aber besteht nicht auch eine Verbindung zu älteren Grundrissen? Manchmal sind eure Grundrisse geradezu barock. Beim Erweiterungsbau der Villa Garbald in Castasegna gibt es diese Treppe, die nicht unbedingt von Architekten erdacht zu sein scheint und der man jedenfalls nicht ansieht, dass sie Ende des 20. Jahrhunderts entworfen wurde: dieser Grundriss hat etwas sehr Natürliches, fast Lokales, extrem Zeitloses.

**QM** Natürlich wollten wir in Castasegna keinesfalls einfach ein Wohnhaus bauen. Wir suchten nach einer Lösung, die inhaltlich und formal mit dem Kontext in Beziehung trat.

**PM** Wir fanden es interessant, ein Gebäude zu bauen, das kein Haus sein wollte, sondern ein kontextuell geprägter Bau, der nicht in Konkurrenz zur Villa treten würde, jedoch einen Dialog mit ihr aufnahm. Wir wollten Gottfried Sempers Bau Respekt zollen. Der Garten der Villa war mit dieser hohen, verputzten Mauer umgeben, in die sich die bestehenden Schuppen und Ställe mit den geknickten Aussenmauern einfügten. Wir haben einfach weitergeführt, was bereits da war. Noch einmal, es waren Entscheidungen, die sich aus dem Kontext ergaben, aus der Beziehung zu Sempers Werk und aus der Beziehung zum Dorf.

**EL** Im Projekt der Villa Garbald scheinen gleich mehrere eurer Anliegen zusammenzukommen. Denn im Grunde kann alles, worüber wir gesprochen haben, auf die Frage des Kontexts im weitesten Sinn bezogen werden – physisch, kulturell und fachlich. Eure Arbeit ist tief in der Schweizer Kultur verwurzelt, allein dadurch, dass ihr in diesem Umfeld aufgewachsen seid, lebt und arbeitet. Ihr stellt die Frage, welche Relevanz es hat, Gebäude von einer bestimmten Kultur ausgehend zu entwerfen, zu einer Zeit, in der die Welt mit einer beschleunigten Globalisierung konfrontiert ist. Das Projekt der Villa Garbald steht selbst in einem Spannungsverhältnis zwischen architekturwissenschaftlicher und lokaler

Kultur, denn es handelt sich immerhin um den Erweiterungsbau eines Hauses, das der grösste deutsche Architekturtheoretiker des 19. Jahrhunderts in diesem Bergdorf erbaut hat. Es ist ein äusserst raffiniertes Objekt in einem rauen archaischen Kontext. Ich sehe darin eine Metapher für eure eigene Arbeit, die ihrerseits sehr wissenschaftlich ist, euch aber durch eure Anwendung des Prinzips der schichtweisen Bedeutungsüberlagerung erlaubt, alles zu einem stimmigen Ganzen zu vereinen: eure fachliche Kultur als Architekten und euren persönlichen kulturellen Hintergrund als in den Bergen aufgewachsene Kinder, denen sowohl der direkte Bezug zur Natur, die Nähe der bäuerlichen Kultur als auch die urbanen Facetten des Tourismus in die Wiege gelegt wurden. Die Welt des Hotels von Quintus' Eltern entspricht ebenfalls diesem Bild: ein grosser, luxuriöser und raffinierter Bau inmitten der in den Bergen oft feindlichen Natur.

Mit dieser Methode der Schichtung schafft ihr etwas, was ich andernorts – unter Bezugnahme auf die schriftstellerische Technik von William Burroughs – als Architektur des Cut-up bezeichnet habe; diese erlaubt es euch, einen neuen Bau aus einer komplexen vielschichtigen Struktur von Intentionen und Anspielungen zusammensetzen, so dass eine komplexe Bedeutung in einer einzigen Form zusammengefasst werden kann, die sich im Lauf der Zeit im gegebenen Kontext entfalten kann. Diese Fähigkeit, die kollektive und die architekturwissenschaftliche Kultur, aber auch eure persönliche Welt in stimmigen und nachweislich aussagekräftigen Bauten nahtlos zu integrieren, scheint mir die besondere Bedeutung eurer Arbeit auszumachen: sie ist für alle verständlich und doch einzigartig, vertraut und zugleich fremd. Und eure Erweiterung der Villa Garbald zeigt dies in beispielhafter Weise dadurch, dass ihr aus Respekt für die wissenschaftliche und historische Arbeit von Semper ein Gebäude entworfen habt, das im Grunde auch sehr wissenschaftlich ist, dies aber beim ersten Hinsehen hinter einer Form verbirgt, die auf die lokale Kultur Bezug nimmt. So kommuniziert ihr sowohl mit der Villa wie mit dem Dorf, indem ihr zwischen diesen drei Einheiten – Villa, Dorf, Erweiterungsbau – eine alle drei stärkende Verbindung herstellt, die von gegenseitigem Respekt geprägt ist. Dazu fällt mir folgende Aussage von Joseph Beuys über den griechischen Tempel ein, die ich hier als Schlusswort anfügen möchte: «Und das ist ja auch ein Merkmal von grosser Kunst, dass sie sich überhaupt nicht aufdrängt, sondern vollkommen eingeht, in den Zusammenhang eingeht, fast verschwindet in der Natur. Ein griechischer Tempel, der sagt imgrunde, dass der Olivenbaum, der danebensteht, noch viel schöner ist als er, und der Olivenbaum umgekehrt sagt, dass der Tempel noch schöner ist als er. Das ist ein und dieselbe Sache, die geht ineinander über. Da ist wirklich eine Einheit da, und das ist bei solchen, wie soll man sagen, routinemässigen Verkaufsabsichten nicht, denn hier steht nicht die Liebe zur Sache als Kunst im Vordergrund, sondern eine Routine im geschäftsmässigen Verhalten.»<sup>1</sup>

Quintus Miller, geboren 1961 in Aarau.  
Architekturstudium an der ETH Zürich.  
Diplom 1987 an der ETH Zürich. Entwurf-  
sassistent an der EPF Lausanne und der  
ETH Zürich zwischen 1990 und 1994.  
Seit 1994 feste Zusammenarbeit mit Paola  
Maranta in Basel. 2000–2001 Gastprofes-  
sur an der EPF Lausanne. 2007–2008  
Gastprofessor an der Accademia di Archi-  
tettura der Università della Svizzera  
Italiana. 2008–2010 Gastdozent an der

1 Volker Harlan, Was ist Kunst? Werkstattges-  
präche mit Beuys, Urachhaus, Stuttgart 1986, S. 45.

ETH Zürich. Seit 2009 ordentlicher Professor für Architektur an der Accademia di Architettura der Università della Svizzera italiana. 2004–2008 Mitglied der Stadtbaukommission der Stadt Luzern. 2005–2010 Mitglied der Kommission für bildende Kunst der Gemeinde Riehen (bei Basel). Seit 2005 Mitglied der Denkmalpflegekommission der Stadt Zürich und seit 2011 Mitglied des Denkmalrates des Kantons Basel-Stadt. Seit 2010 Präsident des Stiftungsrates des Archivio del Moderno an der Accademia di Architettura Mendrisio.

Paola Maranta, geboren 1959 in Chur. Architekturstudium an der EPF Lausanne und der ETH Zürich. Diplom 1986 an der ETH Zürich. Master of Business Administration 1990 am IMD Lausanne. Unternehmensberaterin bei McKinsey & Co. in Zürich von 1991 bis 1994. Seit 1994 feste Zusammenarbeit mit Quintus Miller in Basel. 2000–2001 Gastprofessorin an der EPF Lausanne. 2007–2008 Gastprofessorin an der Accademia di Architettura der Università della Svizzera Italiana. 2008–2010 Gastdozentin an der ETH Zürich. 2001–2005 Mitglied der Stadtbildkommission des Kantons Basel-Stadt und seit 2002 Mitglied der Ortsbildkommission von Riehen.

Eric Lapierre ist Architekt. Als solcher ist er im Rahmen seines Büros in Paris tätig. Er lehrt an der Ecole nationale supérieure d'architecture de Marne-la-Vallée und ist regelmässiger Gastdozent an verschiedenen internationalen Hochschulen (Accademia di Architettura di Mendrisio, EPFL, UQAM). Er hat diverse Bücher zur Geschichte der Architekturtheorie veröffentlicht, zuletzt: Guide d'architecture de Paris, 1900–2008 (Paris 2008) und Le Point du Jour, une architecture concrète (Cherbourg-Octeville 2011).







88

VICT



Handwritten text, possibly mirrored or bleed-through.

2020

THM



Handwritten text below the scribble.

Handwritten text.

Handwritten text.



Handwritten text, possibly mirrored or bleed-through.



**NO ENTRY**  

---

**PRIVÉ**









Le parcours professionnel de Marc-Olivier Wahler l'a conduit de Lausanne, Genève et Neuchâtel (où il a cofondé le CAN) à New York tout d'abord (comme responsable du Swiss Institute) puis Paris (comme directeur du Palais de Tokyo). Recherche, expérimentation et vivacité donnent toujours naissance à des projets marquants et transgressifs, que ce soit des expositions mises en scène sous forme d'événements jouant avec la spatialité ou des publications non conventionnelles comme les cinq volumes de la série Du Yodel à la physique quantique. Le travail de Marc-Olivier Wahler repousse les limites. Les chiffres parlent d'eux-mêmes : dans les vingt dernières années, il a monté plus de 400 expositions. Rien qu'à Paris, il a organisé 192 expositions et 746 événements qui ont fait du Palais de Tokyo une des institutions d'art contemporain les plus visitées d'Europe.

# Il n'y a pas de point fixe dans l'univers

---

Bice Curiger en conversation avec  
Marc-Olivier Wahler

---

**Bice Curiger** Pour commencer, cela vaut la peine de parler de la situation. Tu fais maintenant toi aussi partie de cette lignée, de cette généalogie de curateurs suisses renommés, qui ont aussi beaucoup travaillé à l'étranger. La génération d'après-guerre avait encore une très forte passion – il y avait presque une position de pathos – celle de défendre l'art contemporain d'un public qui était encore hostile, qui ne comprenait pas, qui trouvait que c'était fou. Je pense que nous, enfin toi surtout, tu fais partie d'une autre génération qui n'a plus le même moteur. Il faut toujours, je pense, protéger l'idée de l'art, mais peut-être plus en partant de l'intérieur de l'art et non pas de l'extérieur. Qu'en penses-tu ?

**Marc-Olivier Wahler** Oui, cela fait aussi partie de mon histoire personnelle. J'ai grandi à Neuchâtel où à part l'excellent travail de la galerie Hostettler, il n'y avait pas ou peu d'art contemporain. Je suis allé à l'Université de Neuchâtel où j'ai étudié notamment l'histoire de l'art. On avait une professeure

qui était très compétente, mais qui était spécialisée dans le XVII<sup>e</sup> français et devait couvrir le Moyen Âge à nos jours. On a donc un peu étudié l'art du XX<sup>e</sup> siècle, mais cela s'arrêtait à l'abstraction lyrique des années cinquante. L'art contemporain, je l'ai découvert par la philosophie. Neuchâtel était un bastion de la philosophie analytique. Nous avions un professeur invité polonais qui nous enseignait l'esthétique analytique, où la question fondamentale est liée à l'ontologie de l'œuvre d'art, avec par exemple des analyses de Danto, Goodman, Dickie, etc. C'est à ce moment que j'ai vraiment compris les enjeux de l'art contemporain, avec cette question qui est depuis restée au cœur de ma réflexion : pourquoi à un moment donné un objet ordinaire se transfigure en objet d'art. Cette réflexion m'accompagne tout le temps, même si bien sûr il s'agit d'une pratique qui est devenue inconsciente, et que j'ai intégrée. Je continue d'être fasciné par cet instant ténu, plein de suspense, où ce que l'on voit peut tomber du côté de l'objet ordinaire ou du côté de l'objet d'art. Quand quelqu'un me dit « ah ! l'art contemporain, on ne comprend rien, c'est ennuyant, il faut avoir fait quinze ans d'histoire de l'art pour comprendre » ou encore « mon gamin peut le faire », oui, dans un sens, ce genre de remarques est parfaitement compréhensible ; il s'agit d'un questionnement important qui est au cœur finalement de la pratique ou de la réflexion sur l'art. Ce que j'ai essayé de faire au début au CAN à Neuchâtel, c'était de dire aux gens – c'était presque une mission pédagogique – et bien, voyez, il suffit de changer le regard, changer l'interprétation pour que tout un monde apparaisse, c'est comme lors d'un tour de magie. C'est vrai qu'aujourd'hui la situation est un peu différente, parce que nous nous approchons, je crois, d'un moment auquel nous avons toujours rêvé, où les gens de par eux-mêmes s'intéressent à l'art contemporain, trouvent cela fabuleux. Il y a des files d'attente partout, l'art contemporain se retrouve en couverture

des journaux, les artistes sont starifiés ; on s'en réjouit bien sûr, cela facilite en partie notre travail. Mais en même temps, ce qui a été notre combat en quelque sorte, c'est-à-dire l'aspect critique de notre mission – comme par exemple la mise en perspective d'une pensée radicale – peut être mise en danger. L'une de nos missions actuelles réside peut-être dans le renforcement de ce type de réflexion.

**BC** Après Neuchâtel, tu es parti à New York, qui est vraiment encore le centre, le symbole d'une scène artistique centralisée au maximum, où tout le monde parle en même temps d'une même chose parce que tous ont vu cette chose en même temps, non ? C'est comme un contraste avec la situation antérieure où tu dois expliquer, où tu dois comprendre les deux côtés. Comment cela t'a-t-il changé et comment as-tu réagi ? Dans ton travail, je vois que tu as toujours été extrêmement ouvert aux situations, tu as parfaitement compris qu'il fallait considérer le contexte, être sociologue, tout en pensant à l'art en premier.

**MOW** En arrivant à New York, on réalise une chose que l'on sait déjà, mais que l'on expérimente vraiment en travaillant sur place, c'est la prédominance du marché. Il est présent à tous les niveaux, toutes les strates de l'art.

Au Swiss Institute, le challenge était de construire un programme aussi éloigné que possible du marché. Il s'agissait évidemment d'une volonté de base, nous ne sommes pas naïfs, on sait que de toute façon le marché récupère tout. D'où l'idée de produire des œuvres intangibles, invendables. Il s'agissait donc d'essayer, même avec des artistes qui étaient présents sur le marché, de concevoir des projets détachés le plus possible de cette espèce de chape du marché de l'art qui règne à New York. Mais on sait très bien que c'est une situation presque impossible à tenir. En tous cas, je dis toujours que ma grande fierté est que je n'ai jamais rien vendu de ce que j'ai exposé, en tout cas jamais à New York. Ce qui ne veut pas dire que les œuvres ne se vendaient pas après... En étant à New York, je prenais soin de me tenir à une distance respectable du marché ; les liens que je pouvais tisser avec les galeries et les collectionneurs étaient beaucoup plus liés à une réflexion

sur l'art. J'ai réalisé cela par la suite en venant à Paris, une ville qui cultive une autre approche, où les enjeux sont différents. Mais il est vrai que ma position a toujours été d'être, avant tout, proche des artistes.

**BC** Si nous restons un moment encore à New York, je me souviens qu'il y avait des collaborations entre les artistes, engagés dans des projets qu'ils n'auraient probablement jamais réalisés. Non ?

**MOW** Oui, c'est vrai. J'ai toujours essayé de mettre en rapport des artistes, soit avec d'autres artistes, comme Gianni Motti collaborant avec Sislej Xhafa, ou alors avec des personnalités actives dans d'autres corps de métier, comme un spécialiste de science-fiction, du sport, de physique quantique, des extraterrestres. Par exemple, avec Giovanni Carmine, nous avons réalisé une exposition avec Norma Jeane qui a collaboré avec des ingénieurs de Ducati et des informaticiens de Silicon Valley, et une exposition avec Jankowski qui a collaboré avec des douaniers. À chaque fois, il s'agissait de collaborations pour tester des pratiques ouvertes à différents domaines de connaissance.

Ce qui me semble très important pour la compréhension d'une pratique, c'est la manière dont on en parle. Là réside ma véritable passion : comment parle-t-on de l'art ? Il s'agit à l'évidence d'une réflexion essentielle de la philosophie analytique, à savoir la question du langage. Un penseur comme John Searle, qui a beaucoup réfléchi sur la signification de l'institution a établi avec justesse que toute institution – dans sa forme économique, artistique ou autre (et dans ce sens le monde de l'art constitue bel et bien une institution) – se définit par le langage. John Searle pose alors une question essentielle : peut-on parler d'une institution en utilisant un langage qui a été développé par cette institution ? La question du langage, en effet, est ici cruciale. Est-ce qu'on peut parler du musée avec le langage qui a été défini par ceux-là même qui s'occupent du musée ? On sait que dans les sciences, ce problème a été résolu

depuis longtemps. Pour parler d'une science, il faut développer un langage qui n'est pas formaté par son domaine de connaissance. Or en art, on le voit bien, le langage qu'on utilise est totalement formaté de l'intérieur. Ou, pour paraphraser le philosophe John Welchman, au lieu d'analyser les œuvres en présupposant le langage, nous ferions mieux d'analyser le rôle du langage dans la constitution des œuvres.

D'où cette idée de parler de tout sauf de l'art contemporain. J'essaie de pointer en dehors du monde de l'art, dans divers domaines de connaissance, des façons de faire, des façons de voir, des grilles de lecture, qui permettent d'explicitier ce qui est en jeu. Si cette grille de lecture est satisfaisante, j'essaie de la transférer dans le monde de l'art, et de voir de quelle manière elle éclaire les enjeux que les artistes s'efforcent de soulever.

**BC** Mais c'est aussi l'inverse. On prend aussi l'artiste comme quelqu'un qui peut avoir de bonnes idées, de bonnes impulsions ou de bonnes inspirations pour voir ou faire d'une autre manière ce qui est attendu conventionnellement.

**MOW** Oui, à New York j'avais montré en 2001 le travail de Stéphane Sautour, un artiste français qui s'intéressait aux chiens Aibo, ces fameux chiens robots de Sony. Ils avaient été programmés à l'origine pour être des chiens de compagnie. L'artiste voulait les reprogrammer pour qu'ils deviennent des chiens de combat. L'artiste est donc allé voir les ingénieurs de Sony. Ces derniers lui ont rétorqué que c'était impossible, que la manière dont les chiens avaient été programmés rendait son projet impossible. L'artiste, pendant une année, a alors reprogrammé les chiens. Il les a entraînés pour que le programme puisse s'autogérer et générer un apprentissage constant. Pendant trois mois, les deux chiens se sont battus dans l'espace du Swiss Institute et, au bout de trois mois, l'un des deux a gagné en réussissant à éteindre l'autre. Les ingénieurs de Sony en ont entendu parler et sont venus nous rendre visite. Ils n'en

croyaient pas leurs yeux. L'artiste avait fait un pas de côté et avait abordé le problème à résoudre sous un angle différent de celui préconisé par les ingénieurs. Et ce projet a débouché plus tard sur une collaboration entre Sony et l'artiste.

**BC** On parle de croisement non seulement entre les espaces artistiques, mais aussi entre la vie quotidienne, la vie scientifique et artistique. Je sais que tu as poursuivi dans ce sens et que tu l'as même accentué dans ton travail à Paris. Ta première exposition avait d'ailleurs ce magnifique titre, « Cinq milliards d'années ». Si je repense à ton travail au Palais de Tokyo, j'ai à l'esprit le travail de l'espace. Tu avais déjà travaillé l'espace à New York mais, au Palais de Tokyo, ça devient très évident. Le Palais de Tokyo existait déjà, mais je pense que tu y es vraiment entré et tu nous as montré qu'il y avait des dimensions à découvrir.

**MOW** Oui, c'est peut-être ma façon de construire une exposition qui est particulière. Je ne fais jamais à proprement parler d'expositions thématiques classiques, c'est-à-dire basées sur une idée et développées avec des œuvres d'art qui viennent illustrer cette idée. Ce qui me passionne, c'est de considérer un lieu, qui, physiquement, va dicter ses contraintes. Dans le cadre du Palais de Tokyo, on est en présence d'un lieu dont le volume est très grand, avec des hauteurs sous plafond très importantes, et une salle principale, qui offre un espace en courbe, d'où la sensation d'une certaine accélération. Quand je vois un espace, je vois immédiatement certaines œuvres qui s'inscrivent dans cet espace. Et c'est ainsi que l'exposition se construit. Cet aspect physique de l'espace, des œuvres est pour moi fondamental. Et s'il y a une chose dont je suis devenu de plus en plus conscient au fil des années, c'est la particularité du médium « exposition ». Un film, un livre, une pièce de théâtre nous impose d'être en face, ou autour du médium. L'exposition est le seul médium qu'on doit traverser physiquement. En cela, l'exposition partage de nombreux points communs avec l'architecture. En se déplaçant, en créant une chorégraphie à chaque fois renouvelée, notre corps s'active dans un système de correspondance physique avec les œuvres. Il faut un certain temps pour marcher d'une œuvre à l'autre, et ce temps

est particulier à chaque visiteur et dépend de son état physique et psychologique. Les notions de temps et d'espace étaient ainsi centrales dans une exposition telle que « Cinq milliards d'années ». En lisant le New York Times, j'apprends qu'il y a cinq milliards d'années, un chambardement cosmique a fait que l'expansion de l'univers qui jusque-là avait tendance à ralentir s'est mise à s'accélérer de manière inexorable. Einstein l'a confirmé : il n'y a pas de point fixe dans l'univers et il n'y en aura jamais. Pas d'illusion à se faire. Or on continue de voir notre monde comme une succession de points fixes. Depuis la Renaissance par exemple, on a pris l'habitude de voir une œuvre d'art comme un point fixe, comme une fenêtre isolée de son contexte. Ce que l'on peut appeler une « vision-fenêtre » a grandement influencé notre manière de percevoir notre quotidien. Or notre cerveau ne fonctionne pas de cette manière. Le cerveau ne se structure pas en passant d'un point fixe à un autre. C'est une connexion illimitée et en continu de synapses qui voyagent à la vitesse de la lumière et qui se connectent sans arrêt. On nous a toutefois appris à aborder le visible à partir d'un point de vue idéal, isolé de son contexte. On a pu ainsi pendant des siècles visiter les expositions en passant d'un tableau à un autre et faire abstraction des cimaises et du contexte. On le sait, cette « vision-fenêtre » a fini par plier sous les coups de boutoir des artistes du XX<sup>e</sup> siècle : l'art minimal par exemple a mis en évidence la qualité « transitive » de toute œuvre : le regard ne peut que glisser sur un objet volontairement insignifiant, il glisse de l'objet au mur, du mur au plafond et du plafond à l'ensemble des éléments qui structurent l'espace. « Cinq milliards d'années » était une tentative de compréhension du visible, de ce qui est donné à voir. Elle était également une analyse de l'élasticité du temps et de l'élasticité du réel : l'exposition commençait par exemple avec des choses très ordinaires (une moto, un homme qui marche dans un tunnel) et plus on s'enfonçait dans l'exposi-

tion, plus le quotidien s'estompait au profit d'un univers plus abstrait. Jusqu'où peut-on étirer la réalité avant qu'elle ne se déchire ? Inversement, jusqu'où peut-on tirer l'art vers la réalité ? Y a-t-il des moments de friction, de déchirement, ou bien l'art et le réel possèdent-ils une élasticité sans limite ?

**BC** Je pense que le musée est encore lié à cette idée linéaire, d'un parcours linéaire et d'une lecture similaire à celle d'un livre. Qu'en penses-tu ? Aujourd'hui nous sommes tellement immergés dans le monde des images que notre cerveau, à la perception si sophistiquée, peut faire des montages de bouts de réalité dont l'entrechoquement fait sens. Idée totalement opposée à celle des musées des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, où la visite d'une exposition se fait comme la lecture d'un livre : on commence à la première page et on finit à la dernière. C'est un aspect aussi de spéculation qu'on peut avoir, ce qu'on se passe avec le public qui entre dans une exposition, ce qu'on lui donne, ce qu'on lui offre. Toi, tu as toujours été intéressé par l'expérimentation. Tu parles toi-même des limites du visible. Dans une exposition d'art au fond c'est clair, on présente des choses visuelles donc visibles, mais tu veux dépasser le visible et en montrer les limites ou l'excès. N'est-ce pas ?

**MOW** Oui, pour moi le point de départ est toujours le même : voir quelque chose implique que l'on est en présence d'un objet qui offre une certaine apparence, c'est-à-dire qu'il réfléchit les ondes d'une certaine façon. Les ondes lumineuses occupent une place bien délimitée dans le spectre électromagnétique. Or que se passe-t-il lorsque l'on questionne les limites du visible ? On sort du spectre visible et on tombe d'un côté comme de l'autre du spectre électromagnétique, dans les infrabasses, les ultrasons, les ultraviolets. On tombe dans un domaine qui échappe au visible. Ces questions de visibilité ou d'invisibilité restent pour moi des notions très physiques. Par exemple, l'exposition « Gakona », du nom de ce lieu-dit au milieu de l'Alaska où l'armée américaine conduit des expériences sur la ionosphère, invitait des artistes tels que Micol Assaël, Ceal Floyer, Laurent Grasso et Roman Signer à tester les limites de notre perception. Si l'arc électrique produit par les deux parapluies de Roman Signer restait spectaculaire, le visible se délitait jusqu'à disparaître complètement avec les flux électromagnétiques de Micol Assaël. Encore moins perceptibles, les ondes radio irriguaient toute l'exposition de

« Spy Numbers », exposition centrée autour d'une tour diffusant sans discontinuité des messages codés sous forme de suites de chiffres. Et puis que se passe-t-il lorsque l'on sort du spectre électromagnétique ? On disparaît. Ce fut le sujet de l'exposition « Chasing Napoleon » qui avait comme point de départ le personnage de Unabomber et qui réfléchissait sur la notion de disparition, d'absence, d'invisibilité, de furtivité, etc. Le travail de curateur, finalement, c'est de rester proche des artistes et d'offrir une plate-forme pour que l'art qui me semble le plus innovateur, qui permet une mise en perspective de notre société et de notre réel, puisse s'exprimer. Et l'intérêt pour un art qui franchit les limites du spectre visible est simplement de montrer comment un objet ordinaire peut s'incarner dans quelque chose d'autre.

Cela a évidemment des implications sur notre façon de voir et s'il y avait une mission de l'art à retenir, je citerais Olivier Mosset qui me disait en 1995 lors d'un entretien pour le Kunst-Bulletin : « Si on arrive à voir l'art comme de l'art, alors la réalité peut rester ce qu'elle est ». Cela sonne un peu comme un haïku, mais au fond c'est assez clair. « Voir une œuvre d'art comme une œuvre d'art » c'est-à-dire voir chaque chose pour ce qu'elle est, dénuée de tous les filtres culturels, politiques, économiques (par exemple c'est-à-dire voir un monochrome rouge comme un monochrome rouge et rien d'autre), est un exercice très difficile. Mais si on y arrive, alors le monde peut rester ce qu'il est, c'est-à-dire qu'il devient possible de le voir débarrassé de tous les filtres qui teintent notre vision et de développer notre propre syntaxe. L'art serait ainsi un outil de connaissance du monde, un outil au service de quelque chose qui, pour moi, va au-delà de l'art et qui doit pouvoir être utile dans la vie de tous les jours et constituer une véritable hygiène de l'esprit.

Ce que j'essaie donc de faire en tant que curateur, c'est simplement, par mon travail avec les artistes, par la pratique des expositions, et également par le travail avec

l'institution elle-même, de développer des instruments aptes à créer cette hygiène de l'esprit.

**BC** Cela implique des réflexions, pas seulement sur ce que l'on présente mais aussi sur l'institution, le cadre dans lequel tu présentes quelque chose. Je sais que c'était très important pour toi aussi de réfléchir sur les modèles d'exposition, les modèles de forme de Kunsthalle, les espaces pour l'art contemporain. En même temps, tu fais partie de ceux qui font le scouting... des jeunes forces et, comme on dit, tu fais partie de ceux qui apportent du « sang frais » dans le circuit. Tu es donc intéressant pour le marché, pour ceux qui attendent que quelqu'un le fasse et qui ne doivent ainsi pas le faire eux-mêmes. Comment vois-tu ça ?

**MOW** Pour qu'un outil soit efficace, il faut que la plate-forme qui l'accueille soit efficace. Le Palais de Tokyo a été conçu selon un modèle existant, la Kunsthalle : une structure légère, réactive, qui permet une certaine vitesse d'exécution et qui doit pouvoir s'adapter à celle des artistes. Or ces derniers ont une liberté qui leur permet une grande réactivité et le défi pour un directeur de lieu d'art est d'élaborer une structure organique qui permet de se transformer constamment sous la réflexion et les propositions des artistes. Ceux-ci avancent à une certaine vitesse et le lieu d'art doit s'adapter à cette vitesse. Pour un directeur, il s'agit de créer une structure qui permette de combler tant bien que mal l'inévitable « retard » de l'institution sur les artistes. Il est vrai que pour moi, monter des expositions est une chose, mais on ne peut monter des expositions de manière efficace que si la structure est efficace. En étant à la fois directeur et curateur, il est plus aisé de créer une structure qui permette de rester au contact avec les artistes de manière plus cohérente. Avec peu de contraintes et une grande liberté d'action, les artistes bénéficient d'une certaine vitesse et donc d'une grande réactivité. Le défi pour un directeur de lieu d'art est d'élaborer une structure organique qui permet de se transformer constamment en fonction de la réflexion et des propositions des artistes. Les artistes avancent donc à une certaine vitesse et le lieu d'art doit s'adapter à cette vitesse. Evidemment l'institution a des contraintes

(financières, structurelles, politiques certaines fois) qui impliquent une vitesse plus lente, d'où le fossé qui peut se créer entre ce que peut l'institution et ce que demande l'artiste. Un directeur d'institution doit, pour être efficace, essayer de combler au maximum ce fossé pour que l'institution soit au plus près des artistes qu'il veut exposer. Ce qui m'amène à la seconde question relative aux jeunes artistes : il me semble que la génération des 25–35 ans a une façon d'aborder le monde qui est différente des générations précédentes. Si l'on arrive à donner la parole à ces jeunes artistes à travers l'institution, cette dernière va forcément en bénéficier, parce que cela va aider l'institution à garder la bonne vitesse. C'est une question d'équilibre : une institution peut se concentrer uniquement sur la jeune génération, mais ce qui me semble important, c'est la mise en perspective avec d'autres générations. Étudier la manière dont ces diverses propositions artistiques se mélangent, se répondent, produisent du sens, est intéressant si un équilibre est atteint. Si on ne présente que des artistes établis, l'institution aura forcément une vitesse plus lente. Le défi est donc d'atteindre un équilibre pour que l'institution garde la vitesse de croisière la plus cohérente.

**BC** Quand tu as commencé au Palais de Tokyo, à un certain moment, lié au nombre considérable d'artistes et d'expositions, au lieu de faire des catalogues tu as inventé de nouveaux formats. C'était vraiment un grand espace et tu as joué sur plusieurs « étages » si on peut le dire ainsi, en présentant tous ces événements au cours de l'année. Et en relation avec les publications, comment as-tu reflété ces activités ?

**MOW** J'ai toujours essayé d'éviter qu'un catalogue soit l'illustration d'une exposition. Je pense que les expositions sont possibles partout, dans les espaces d'exposition évidemment, mais elles peuvent et doivent être présentes dans la rue, dans le restaurant, dans les toilettes, dans le répondeur automatique et aussi sur un support écrit. Comment faire pour que les publications d'une institution ne soient pas le simple reflet de l'exposition, mais que cela produise du sens ?

Il y a eu à peu près 200 expositions au Palais de Tokyo pendant les six années de mon mandat, 800 événements, 650 artistes. Y étaient abordés les concepts-clés de la programmation du Palais de Tokyo, avec des sujets aussi divers que la physique quantique, la science-fiction, les zombies, l'occultisme, l'antimatière, les aurores boréales, le clonage, la révolution industrielle, les systèmes génératifs, les ondes cérébrales... Si on avait fait des catalogues d'expositions, comment parler de tout ça et surtout comment connecter, mettre en relation ces différents domaines ? L'idée a donc plutôt été de publier une encyclopédie, un dictionnaire en quelque sorte, un inventaire pataphysique, qui reflète les idées du Palais de Tokyo, c'est-à-dire décloisonner les catégories intellectuelles et esthétiques, multiplier les interprétations et questionner en permanence les ponts entre l'art contemporain et la réalité. On peut réfléchir à des choses très terre à terre, comme la recette du strudel de ma mère, mais aussi évidemment à des choses beaucoup plus sérieuses.

**BC** Tu avais aussi une revue ?

**MOW** Oui, le magazine *Palais /* a été créé dès le début de ma programmation, donc dès « Cinq milliards d'années », avec cette volonté d'accompagner les expositions mais d'en parler de manière très succincte. Il y avait juste quelques pages à la fin du magazine qui évoquaient les détails des expositions (environ une dizaine par session), mais c'était l'occasion de prolonger l'esprit de ces expositions. Le format du magazine permet premièrement de tisser des liens entre des textes de sociologues, historiens, philosophes et des textes tout aussi sérieux comme l'interview de Gianluigi Buffon, gardien de but de l'équipe d'Italie ou des conseils pour se protéger efficacement des zombies.

**BC** J'ai toujours vu cela comme un feu d'artifices d'idées, de possibilités, s'accrocher à des réalités qu'on ne connaissait pas. Comment vois-tu l'idée de la didactique, la didactique

traditionnelle, que ce soit un texte qui explique l'exposition ou l'art, ou l'artiste, la didactique faite verbalement, quelqu'un qui fait office de guide et puis qui fait un tour d'idée, comment vois-tu ça ?

**MOW** La mission pédagogique prenait une place très importante au Palais de Tokyo, tout un département – les ateliers Tok Tok – y était consacré. Avec quels moyens peut-on fournir une explication au visiteur ? Traditionnellement, on a évidemment recours à des historiens de l'art ou à des critiques d'art qui vont mettre au point des théories, vont essayer de montrer que l'artiste s'intègre dans un circuit, dans une histoire, dans une réflexion, et l'explicitent à leur manière. Au Palais de Tokyo, j'ai essayé de suivre un précepte formulé par Umberto Eco. Un jour, un de ses assistants est allé voir le maître et lui dit : « Voilà, je dois enseigner la sémiologie à des premières années, mais qu'est-ce que je vais bien pouvoir leur raconter, car la sémiologie, ils ne vont rien y comprendre ». Umberto Eco a alors eu ce mot : « Parle-leur de tout sauf de sémiologie, ils comprendront la sémiologie. » Ce que j'ai donc essayé de faire au Palais de Tokyo, c'est de parler de tout sauf d'art contemporain de sorte que les gens se fassent une idée de ce qui est en jeu. On ne va pas utiliser le langage de l'art contemporain, on va emprunter d'autres langages liés à la science-fiction, aux comptines si l'on s'adresse à des enfants, au langage du sport, etc., pour essayer de raconter des histoires qui permettent au spectateur d'avoir les outils nécessaires pour qu'il construise lui-même sa propre interprétation.

Et l'interprétation est fondamentale dans le procédé de constitution de l'œuvre d'art. Plus celle-ci se prête à une multiplicité, une accumulation d'interprétations, plus ce que j'appelle son quotient schizophrénique est élevé, plus l'œuvre d'art gagne en densité, en efficacité, en cohérence, sans perdre, bien évidemment, son autonomie. Le fait d'accepter l'idée qu'il soit effectivement possible et souhaitable de multiplier ainsi les couches d'interprétations relatives à une

seule et même œuvre d'art signifie que l'on accepte de passer d'une logique sélective à une logique additionnelle. Dans la logique sélective, c'est ou bien cette interprétation, ou bien celle-ci, ou bien celle-là. Autrement dit, c'est blanc ou noir. Or les sciences nous ont montré depuis longtemps (les mathématiques en particulier), qu'il n'y a pas nécessairement une seule explication valable à un problème - juste ou fausse - mais une pluralité d'explications plus ou moins utiles selon les circonstances. Il y a cette réponse et cette réponse et cette réponse. Le mathématicien peut développer ses réflexions en fonction de l'utilité des réponses. Dans la plupart des sciences, on a depuis longtemps abandonné la logique sélective au profit d'une logique additionnelle impliquant notamment l'acceptation du tiers exclu. Et les artistes aussi d'une certaine manière. Le problème, c'est qu'on est toujours tenté, dans le monde de l'art, de fonctionner avec les modes de pensée qu'on utilise dans la vie de tous les jours : il faut choisir, on ne peut pas tout avoir. Il faut dire qu'on est éduqué comme cela. Je pense que l'art est un bon outil pour nous réapprendre la logique additionnelle. Si l'on accepte cette logique additionnelle, on accepte qu'une œuvre d'art puisse recevoir plusieurs couches d'interprétations différentes. D'un point de vue pédagogique, il est donc important de ne pas privilégier une interprétation par rapport à une autre mais de raconter une histoire dans laquelle le visiteur peut se projeter et se mouvoir librement. C'est un peu comme lors d'un film de Hitchcock, tous les personnages sont là, on connaît les protagonistes, le décor est planté, mais on coupe le film au milieu ; et on laisse le spectateur imaginer qui va être le coupable.

**BC** Très bien. Je vois que tu te méfies un peu du discours sur l'art et sur certaines idées selon lesquelles l'artiste fait toujours référence à la génération précédente, qu'il va développer quelque chose dans une autre direction.

**MOW** Et bien, il est vrai que la réputation de l'art contemporain – selon laquelle il

faudrait étudier l'histoire de l'art pendant quinze ans pour comprendre quelque chose – est née un peu de cette tendance moderniste. Jusque dans les années soixante ou soixante-dix un système quasi hégélien était à l'œuvre ; chaque artiste, pour s'intégrer dans le monde de l'art, devait digérer toute l'histoire qui s'est passée avant lui et apporter sa propre contribution, sa propre marche au grand escalier de l'histoire qu'il fallait grimper sans s'arrêter... Interrogés sur leurs références, les artistes citaient volontiers les grands pionniers de l'art ou d'autres références puisées à l'intérieur du système de l'art. Puis, bien sûr est arrivée la postmodernité. Petit à petit, ils ont commencé à citer d'autres choses. C'est d'abord venu de leurs propres expériences, liées à des événements personnels ou historiques, puis de références liées à d'autres domaines de connaissance, à la science, à la littérature, puis aux choses du quotidien, aux choses banales, aux choses ordinaires de la vie. A partir de là, quelque chose d'intéressant se joue, car s'offre une chance de prendre le spectateur avec nous, en disant « et bien, voyez, l'artiste a les mêmes références que nous, il a les mêmes soucis, il vit dans notre quotidien, il essaie simplement de définir un regard sur ce quotidien qui n'est pas différent mais peut-être juste plus acéré, avec des contours plus nets, mais rien de différent finalement de ce que l'on connaît, juste des choses plus nettes ».

**BC** Sur l'idée de l'artiste, toi aussi tu as vécu aux Etats-Unis. Je pensais qu'il y avait encore aujourd'hui une petite différence quant au rôle assigné à l'artiste aux Etats-Unis et en Europe. En Europe, on s'est rendu compte qu'il y avait toujours encore cette idée qui vient de celle de Jésus Christ qui souffre pour nous et donc que l'artiste c'est quelqu'un qui souffre et qui en même temps peut se permettre d'être fou, d'avoir un life style... il peut se « couper une oreille », ça renforce sa crédibilité comme quelqu'un qui apporte la vérité et à qui on donne un rôle spécial. Aux Etats-Unis, je pense que l'artiste vit plutôt comme un professionnel, comme un avocat... Si Jackson Pollock et la génération des années cinquante se soulaient encore, pouvaient être extrêmes, ce n'est plus le cas maintenant. Un artiste qui se drogue ne va pas trouver de galerie. (rires)

**MOW** C'est intéressant. (rires)

**BC** Ce que je veux dire c'est qu'il y a encore des différences entre les cultures. Dans les années quatre-vingt quand on a inventé notre magazine Parkett, c'était important de créer un pont, des échanges, un dialogue entre les Etats-Unis et l'Europe. C'est une évidence que la situation n'est plus la même. Aujourd'hui, on ne peut plus seulement dialoguer comme par le passé entre les Etats-Unis et l'Europe centrale. On doit s'ouvrir de toute façon.

**MOW** Quand je visite des ateliers de jeunes artistes en Europe, je constate que l'artiste a tendance à vouloir expliquer son travail. Il va parler de ses motivations, il va essayer de construire un discours sur sa personnalité et l'urgence qu'il a de créer. Cela est surtout perceptible en France, par exemple, en Suisse un peu moins. Quand on est aux Etats-Unis, l'artiste dit « et bien voilà mon travail ». Il y a une sorte de confiance quelque part dans le fait que l'œuvre est ce qu'elle est. Elle s'offre d'emblée aux interprétations extérieures.

**BC** Oui, et maintenant avec The Museum of Everything, tu t'es ouvert sur les outsiders. Là on pourrait aussi voir la dernière Biennale de Venise. Comme tu avais mentionné au début que tu essayais de ne pas trop entrer dans le circuit commercial, est-ce que le fait qu'aujourd'hui on s'intéresse à présenter les outsiders dans le circuit d'art vient aussi justement parce qu'on voit la possibilité de parler d'une création qui est en dehors de ces lois de commercialisation, de labelling ?

**MOW** Oui, je pense. Les artistes outsiders ont toujours été intégrés dans ma programmation au Palais de Tokyo avec les artistes comme Joe Coleman, Paul Laffoley, Emma Kunz, Aleister Crowley ou d'autres. En créant la Chalet Society en 2012, j'ai invité The Museum of Everything premièrement parce qu'il y avait une adéquation avec l'espace, et puis deuxièmement parce que les artistes outsiders – surtout à Paris – avaient une présence très marginale. Ce qui m'a toujours intéressé, c'est de casser les catégories. Pour commencer, celui ou celle à qui l'on colle l'étiquette artiste outsider ou artiste brut ne devrait pas s'appeler ainsi. Il s'agit avant tout d'un artiste. Qu'est-ce qui différencie un artiste qui a passé toute sa vie dans un asile psychiatrique, qui est aujourd'hui très célèbre et qui réalise des vitrines pour Vuitton, d'un autre artiste qui a passé toute sa vie dans un asile psychia-

trique mais qui n'a intéressé personne ? Où sont les différences ? Après avoir exposé ces artistes considérés en marge de notre système artistique, je me suis demandé comment continuer cette histoire. Lorsque l'on interroge les limites d'un système, quelle est l'étape suivante ? Je travaille ainsi depuis plusieurs mois avec Jim Shaw sur des artistes qui ont été commissionnés par des églises américaines, des encyclopédies médicales, des livres pour enfants, etc. pour illustrer du matériel pédagogique. Il s'agit d'artistes très talentueux qui ont retenu l'œil de Jim Shaw mais qui ont disparu derrière un propos beaucoup plus large qu'eux. Ce ne sont même plus des artistes outsiders parce que personne ne les connaît ; ils ont véritablement disparu ! Les originaux qu'ils ont créés ont également disparu, il ne reste que des reproductions, à usage pédagogique. Il est – je pense – important d'aller chercher toujours plus loin des pratiques, des réflexions, des manières d'appréhender le visible qui nous échappent.

**BC** Certaines œuvres des artistes appelés outsiders appartiennent à des sociétés de psychanalyse ou de psychiatrie, donc ça n'entre pas dans le marché et cela rend les marchands fous. Je me souviens quand j'ai présenté dans ma biennale Jeanne Natalie Wintch qui faisait des broderies, qui appartiennent toutes à des collections d'hôpitaux où elle a séjourné. Les galeristes m'ont approchée et ils étaient presque fâchés parce qu'ils ne pouvaient pas mettre la main sur ces œuvres. On va bientôt achever cet entretien. Peux-tu nous dire encore quelque chose sur tes projets, où tu penses aller et où tes idées t'amèneront dans les prochains mois et années ?

**MOW** Après avoir terminé l'année passée mon mandat de six ans au Palais de Tokyo, je me suis donné deux ans pour réfléchir sur l'institution. Après 20 ans de pratique, je me suis dit : « Faisons un pas de côté, créons une structure qui me permette de tester des modalités d'exposition et de structure », d'où la Chalet Society. Actuellement, nous avons créé (avec les artistes Bertrand et Arnaud Dezoteux et le critique d'art Christophe Kihm) un atelier où l'on teste différents types d'exposition, avec des artistes qui viennent sur place pour produire non pas des œuvres ou des expositions mais de véritables tests. Le résultat de ces tests

sera ensuite montré en septembre lors d'un Salon du test contemporain. L'idée de la Chalet Society c'est ainsi de tester de nouveaux formats et par là de réfléchir sur mon métier et sur l'institution artistique d'aujourd'hui.

A l'avenir, ce qui m'intéresse, c'est un travail qui me permettrait de renforcer cette volonté de tisser des liens entre des générations différentes d'artistes, de générer de véritables « ascenseurs générationnels », de mettre en perspective des liens qui irriguent à la fois le passé, le présent et l'avenir et éclairent autant le monde de l'art que d'autres domaines de connaissance. Il me semble qu'un musée est aujourd'hui l'endroit le plus adéquat pour mener cette mission, pour tester l'élasticité de l'art. Une fois de plus, il s'agit d'un équilibre à atteindre. Si l'on ne parle que du passé ou que de l'avenir, on perd à chaque fois quelque chose et dans les deux cas, l'institution acquiert une identité différente. Je recherche ainsi cet équilibre pour la structure que je vais mettre en place pour la suite.

Marc-Olivier Wahler est né en 1964. Il étudie la philosophie et l'histoire de l'art. Sa carrière de commissaire d'exposition débute en 1992 au Musée des Beaux-Arts de Lausanne, puis au MAMCO, Musée d'art moderne et contemporain de Genève. En 1995, il est cofondateur du CAN, Centre d'Art Neuchâtel, qu'il dirige six ans. Après avoir dirigé l'exposition décennale d'art dans l'espace public de Bienne en 2000 (« Transfert »), il devient le directeur du Swiss Institute – Contemporary Art de New York jusqu'en 2006. Il est ensuite nommé en 2006 à la direction du Palais de Tokyo à Paris, où il présente un programme impliquant plus de 600 artistes. Il fonde en 2012 CHALET SOCIETY. Il y présente tout d'abord des artistes outsiders en collaboration avec The Museum of Everything, puis un laboratoire permettant de tester différents formats d'exposition.

Il prépare actuellement une exposition des archives de l'artiste Jim Shaw.

En tant que critique d'art, il contribue régulièrement à des magazines internationaux et à des publications académiques. Il remporte le Prix fédéral d'art en médiation d'art à deux reprises en 2000 et 2004 et est décoré en 2011 de l'Ordre de Chevalier des Arts et des Lettres par le Ministère de la culture en France.

Il a organisé à ce jour plus de 400 expositions, principalement en tant que directeur/curateur d'institutions, mais également en tant que commissaire indépendant dans des villes telles que São Paulo, Buenos Aires, Zurich, Lausanne, Bienne, Genève, Paris, Dijon, Marrakech, Madrid, Turin, Lisbonne, Coimbra et Los Angeles.

Bice Curiger est née en 1948 à Zurich où elle vit actuellement. Études d'histoire de l'art à l'Université de Zurich et travail de licence consacré au peintre suisse Albert Weltli (1862-1912). En 1984, elle est cofondatrice et rédactrice en chef de Parkett, une série de livres réalisés en collaboration avec des artistes contemporains et paraissant à Zurich et à New York. De 1992 à 2013, elle est curatrice au Kunsthaus de Zurich. Depuis 2004, elle est également Editorial director de la revue muséale Tate qui paraît à Londres. Elle est invitée à assumer la Rudolf-Arnheim-Gastprofessur à la Humboldt-Universität de Berlin (semestre d'hiver 2006/07). Elle reçoit la médaille Heinrich Wölfflin pour la médiation artistique décernée par la ville de Zurich (2007), le SI Award du Swiss Institute de New York (2009). Elle est directrice de la 54<sup>e</sup> Biennale de Venise (2011), lauréate du prix de la culture du canton de Zurich (2012), du prix Meret Oppenheim (2012); elle est faite Chevalier des Arts et des Lettres (2013), reçoit le Premio Fondazione del Centenario (2013). En 2013, elle est nommée directrice artistique de la Fondation Vincent van Gogh à Arles.



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 als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin 11/2013. 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, comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin 11/2013. 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, come supplemento gratuito del Kunst-Bulletin 11/2013. 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.

2013 Eidgenössische Kunstkommission /  
Commission fédérale d'art / Commissione  
federale d'arte

---

Nadia Schneider Willen,  
Präsidentin / Présidente / Presidente

Giovanni Carmine  
Jean-Luc Manz  
Andreas Reuter  
Anselm Ignaz Stalder  
Noah Stolz  
Sarah Zürcher

Geneviève Bonnard  
Peter Sigrist  
Architektur / architecture / architettura

PreisträgerInnen/lauréates et lauréats /  
vincitrici e vincitori 2001–2012

---

2001

Peter Kamm, Ilona Rüegg,  
George Steinmann

2002

Ian Anüll, Hannes Brunner, Marie José  
Burki, Relax (Marie-Antoinette Chiarenza,  
Daniel Croptier, Daniel Hauser), Renée Levi

2003

Silvia Bächli, Rudolf Blättler, Hervé  
Graumann, Harm Lux, Claude Sandoz

2004

Christine Binswanger & Harry Gugger,  
Roman Kurzmeyer, Peter Regli,  
Hannes Rickli

2005

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

2006

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

2007

Véronique Bacchetta, Kurt W. Forster,  
Peter Roesch, Anselm Ignaz 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

2011

John Armleder, Patrick Devanthery und Inès  
Lamunière, Silvia Gmür, Ingeborg Lüscher,  
Guido Nussbaum

2012

Bice Curiger, Niele Toroni, Günther Vogt

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

Übersetzungen / traductions / traduzioni  
Servizio linguistico dell'UFC /  
Service linguistique de l'OFC  
Suzanne Schmidt, Zürich

Redaktion / rédaction / redazione  
Léa Fluck, Bern

Korrektur / relecture / riletura  
Servizio linguistico dell'UFC /  
Service linguistique de l'OFC  
Suzanne Schmidt, Zürich

Transkription / transcription / trascrizione  
Sarah Glaisen, Fribourg

Gestaltung / conception / progetto grafico  
Dan Solbach, Basel

Fotografien / photographies / fotografie  
Gina Folly, Zürich

Schriften / caractères / caratteri  
Galore, Laurenz Brunner / Fabian Harb

Lithografie / lithographie / litografia  
Andreas Muster, Basel

Druck / impression / stampa  
Schwabe AG, Druckerei, Muttenz

Vertrieb / diffusion / diffusione  
Schweizerischer Kunstverein,  
(Kunst-Bulletin), Postfach 8026, Zürich

Auflage / tirage / tiratura  
14 000

ISBN 978-3-9523843-9-8

© 2013 Bundesamt für Kultur, Bern, sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte und Gina Folly für die Fotografien.  
© Umschlagbild: Margrit Baumann, Meret sitzend, 1982

Bildnachweis / crédit photographique / crediti fotografici:  
Thomas Ruff (S. 78), Christian Voigt (S. 78), Carl-Victor Dahmen (S. 88), Winfried Mateyka (S. 88), Beate Klompfner (S. 88)

Anerkennung / remerciements / ringraziamenti  
Yari Bernasconi, Franziska Burkhardt, Christine Chenaux, Jean-Paul Clerc, Gilles Cuenat, Denise Hofer, Anisha Imhasly, Pascal Leopizzi, Monica Nolli, Muriel Pfaehler, Annie Urselli



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Département fédéral de l'intérieur DFI  
Dipartimento federale dell'interno DFI  
Department 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**