

KÜNSTLER, DIE ICH TRAF

1. Aus dem Erfahrungsschatz schlauer Hausfrauen. Brigitte Lademann
2. Was ist aus dem Tisch geworden? Roman Signer
3. Die Kunst ist befreit, der Betrachter verwirrt. Aldo Mozzini
4. Es gibt nichts zu tun als leben. Hans Josephson
5. Eigentlich stupide Dinge. Vincent Kohler
6. Niemand weiss, worum es geht. Andreas Marti
7. Tabula Rasa – und dann die Kunst. Valentin Hauri
8. In den Raum geworfen. Felice Varini
9. Nur Flansch und Steg. James Licini
10. Dreitausend Aquarelle im Hinterhof. Willi Facen
11. | ⊥ ⊏ ⊐ statt d h c m r l c h t d j. Rita Ernst
12. Der nicht photographierende Photograph. Luciano Rigolini
13. Immer im Kristall. Mai-Thu Perret
14. Dompteur der Klebebänder. Nic Hess
15. Das weisse Bild. Walter Wegmüller
16. Rot, gelb, rechteckig, frei. Claude Augsburger
17. Das Bild vom Bild. Lisa Endriss
18. Kunst wie LSD. Der Künstler Kerim Seiler
19. Innenaugenbilder. Anlies Štrba
20. Kein kaltgestellter Frosch. Raoul Marek
21. Helden der U-Bahn. Iris Kettner
22. Stein bleibt, der Sinn ändert. Markus Müller
23. Mit Würfel und Ölkännchen. Bernard Tagwerker
24. Der Redner im Bildraum. Thomas Huber
25. Kunst erlaufen. Andreas Kaiser
26. Der Zeitmikroskopierer. Cláudio Antunes
27. Der befreite Scanner. Christian Rohner & Claude Hidber
28. Aus Zweck wird Unzweck. Beat Zoderer
29. Bald nur noch verrottendes Holz. Urs-P. Twellmann
30. Das Paradies der Nichtleser. Lutz & Guggisberg
31. Ene, meine, mei. Hans Danuser
32. Utopie mit Bodenhaftung. Christoph Schreiber

33. Wenn's meiner Großmutter gefällt, dann ist es gelungen. Olaf Breuning
34. Soup of the day. Bessie Nager
35. Auf keinen Fall Menschen. Christian Riis Ruggaber
36. Zeit auf die Fläche gelegt. Das Künstlerduo M+M
37. Subtraktion statt Addition. Gábor Gerhes
38. Deutschland, aufwachen! Jörn Vanhöfen
39. Eine Katze ist eine Katze. Severin Müller
40. Hinein in die Welt. Com & Com
41. Andauernder Ausprobierer. Anton Bruhin
42. Grau drüber. Nanne Meyer
43. Meine Akademien. Jean-Jacques Volz
44. Das grosse Zeichen». Claudia Spielmann
45. Falsch gerechnet. Jim Avignon
46. Schön wäre unpassend» Giorgio von Arb
47. Männer im Halbliternmass. Adolfo Siurana
48. Furche um Furche. Mathias Hornung
49. Nicht vor der Zeit fliehen. Reto Camenisch
50. Des üppigen Lebens wegen. Robert Müller
51. Appetizer für den Text. Andri Pol
52. Was bleibt vom Augenblick. Caro Niederer

Falsch gerechnet

Der Popartkünstler Jim Avignon

Suzann-Viola Renninger



Abflug nach Singapur in 23 Stunden, 29 Anrufe auf dem Handy während unseres Treffens, 7 Bilder müssen für diese Ausgabe noch gezeichnet werden.

Er gilt als schnellster Maler der Welt: mehr als 10'000 Bilder in den letzten 15 Jahren. Er gilt als der Maler des grössten Bildes der Welt: 2'800 m², getragen von 132 Sportlern im Fussballstadion Berlin. Er gilt als der Maler des am höchsten fliegenden Bildes der Welt: 12'000 Höhenmeter auf den Heckflossen der Flieger von British Airways.

17 Geburtsorte, wie Schweden, Tschechien, Südfrankreich, amerikanische Südstaaten oder Polen, publiziert u.a. in «Spiegel», «Welt», «taz», «Süddeutsche», «Art», «Kunstforum», «Du» und «Zitty». Geburtsdaten: ebenfalls viele.

Google liefert «ungefähr 54'800 Ergebnisse für jim avignon (0,13 Sekunden)».

4 aktuelle Berufe: Maler, Musiker, Illustrator, Konzeptkünstler; 1 kürzlich verlorener: Kunstprofessor (unehrenhafte Entlassung nach 4 Tagen); 3 ehemalige: Programmierer, Altenpfleger, Schulbusfahrer.

Veröffentlichung von 8 CD (*beats per minute*: 142); Lieblingszahl: 0; Mails im Posteingang: 9967 (unbeantwortet: 342); Katzen: 2.

1 Armbanduhr, 1 Fanclub, 1 Paar Schuhe.

Jim Avignon träumte weder als Kind noch als junger Mann davon, später einmal Künstler zu werden. Er wurde Künst-

ler, weil er sich verrechnet hatte. Einen Tag war er während seines Zivildiensts zu lang im Urlaub und erhielt aus diesem Grund nach seiner Entlassung kein Arbeitslosengeld. Da er absolut pleite war und ihm der mittellose Müssiggang nicht zusagte, malte er in einer Woche 24 Bilder für eine Ausstellung, von denen alle 24 am dritten Tag von einem Galeristen aus Basel für 2'100 DM gekauft wurden. Diesen Trick wiederholt er seitdem regelmässig. Er ist weder ein «Ich-leide-an-der-Welt-» noch ein «Ich-muss-aus-mir-raus-Künstler».

Er ist ein «I-don't-want-your-money-I-just-want-your-love-Künstler».

Durchschnittliche Grösse der Bilder: 1,5 mal 1,5 Meter; fraktaler Koeffizient: 2,1; Techniken: 2 (digital und analog). Aufgehobene Bilder pro Jahr: 3. Alle anderen werden verschenkt (34%), verkauft (51%) oder gehen verloren (15%). Preis pro Bild: nicht mehr als 320 Euro.

Er ist kein Comiczeichner, er ist Popartkünstler, der seine Geschichten von den Dilemmata, die im Dasein verborgen sind, in einem einzigen Bild erzählt. Dilemmata gibt es viele; denn «was man möchte, hat man nicht» und «was man hat, das möchte man nicht».

Vernissagen und Illustrationsangebote von Zeitschriften: je 1 pro Monat; Anzahl der Zeichentrickfolgen für das Kinderfernsehen des WDR: 35.

Besuch des Kinos: selten; Theater: nie; Konzerte: ständig.

Bahnkilometer pro Monat: circa 4'200; Anzahl Stunden, die er pro Tag für Öffentlichkeitsarbeit aufwendet: circa 12.

Vertröstete Leute pro Tag: 2,5; verschobene Termine pro Tag: 3; Minuten, die er zu spät kommt: viele.

Sinn- und Daseinskrisen: kaum.

Zeitkrisen: chronisch.

Eine Frage zum Schluss: Was ist Popart? – Der leichte Umgang mit der Schwere des Lebens.

Es sind noch 22 Stunden bis zu seinem Abflug nach Singapur, es fehlen noch 7 Bilder.

(www.jimavignon.com)

Aus Zweck wird Unzweck

Werke von Beat Zoderer

Suzann-Viola Renninger



Öde Tage vor dem Schreibtisch. Die unausgefüllte Steuererklärung, all die unbezahlten Rechnungen, der Posteingangsordner überfüllt mit unbeantworteten E-Mails, Anfragen, Ankündigungen, Mahnungen. Das Telefon klingelt: schon wieder ein Termin verpasst. Wo um alles in der Welt ist die Einladung, wo sind die Unterlagen für die Sitzung heute nachmittag, wo die Notizen von jener der vorletzten Woche? Ordnung muss her: sortieren, gruppieren, etikettieren, markieren, lochen, abheften, ablegen. Datumstempel, bunte Haftnotizen, stapelweise Klarsichthüllen, Aktenordner in fünf Farben. Oh dieser vermaledeite Büroalltag! Die Einladung bleibt verschwunden, bei den Sitzungsunterlagen fehlt noch immer das letzte Blatt – das Telefon klingelt ununterbrochen.

Similia similibus curentur! Gleiches mit gleichem heilen, jedoch nicht in homöopathischen Dosen. Das ist das Abrakadabra von Beat Zoderer, dem Retter aus dem Schlamassel der Bürotristesse. Er schiebt fünf Klarsichthüllen ineinander und schafft so im Nu einen Büro-Rothko. Pappt alle Klebeschildchen neben- und übereinander auf eine Leinwand, fertig ist ein Etiketten-Lohse. Rollt die Wellpappe von der Verpackung der Büchersendung und formt flink eine Max-Bill-Schlaufe. Ordnung durch Kunst? Wer hätte das vor Beat Zoderer gedacht? Der Schaumstoff, der von einer Verpack-

kung übriggeblieben ist? Ergibt eine Säule, mitten im Raum. Die alten Versandröhren und die leeren Klebebandspulen? Werden, vom Künstler angeordnet und im rechten Winkel an die Wand montiert, zu einer Art Setzkasten mit runden Fächern. Wie sollen all die Gummibänder aufbewahrt werden? Na, einfach nach Zoderer-Manier auf einen Zeichenkarton geklebt. Über 500 internationale und nationale Normen und Normenentwürfe regeln derzeit die Büroorganisation und Bürotechnik im Arbeitsalltag. Ein Fundus an DIN-Formaten, RAL-Farben und ISO-Normen für die künstlerische Arbeit. «Was ist das Kennzeichen von Kunst, Herr Zoderer?» – «Sie ist funktionsentleert, befreit vom Zweck.»

Zu seinem grossen Missfallen ist seine Arbeit von der Kritik und den Kennern oft als Zeugnis konkreter Kunst eingeordnet worden, einer Kunstrichtung, die, durch die «Zürcher Schule der Konkreten» mit Max Bill und Paul Lohse, in der Mitte des letzten Jahrhunderts weit über die Schweizer Landesgrenzen hinaus schul- und stilbildend war. «Konkrete Kunst ist in ihrer letzten Konsequenz der reine Ausdruck von harmonischem Mass und Gesetz. Sie ordnet Systeme und gibt mit künstlerischen Mitteln diesen Ordnungen das Leben», schrieb damals Max Bill. Die konkreten Künstler wollten weg vom Gegenständlichen, weg auch vom Abstrakten, das ja noch immer durch die Abstraktion mit jenem ursprünglich verbunden bleibt. Ziel war die geometrische Konstruktion und die Erforschung des reinen Zusammenspiels von Form und Farbe. Doch für diese Art der schulmässigen Einordnung ist Beat Zoderer zu anarchisch, für Epigonentum zu eigenwillig. Ein Übermass an Regeln verhinderte schon, dass er als junger Mann seine Karriere als Architekt weiterverfolgte. Er zog es vor, bildender Künstler zu werden. Seither verwandelt er in Kunst, was er im Alltag vorfindet. Ohne das Material zu veredeln oder die Farben zu manipulieren, verarbeitet er Büro-, Bastel-, Handarbeits- und Verpackungsware nebst Überresten aus dem Heimwerkbereich, wie Parkettbohlen oder Pressspanplatten, zu Arrangements, die in den Raum ausgreifen – minimal die Erhebungen der aufgeklebten Wollfäden, maximal die hüft-hohen Kugeln aus Blechstreifen oder Gartenschläuchen: serielle Plastiken aus Readymades.

«Was ist der Sinn von Kunst, Herr Zoderer?» – «Der ästhetische Genuss.» – «Und was die Methode Ihrer Arbeit?» – «Mit einfachen Mitteln die bestmögliche visuelle und haptische Ausstrahlung zu erreichen.» Ein Ziel, das uns alle profitieren lässt. Für den Büromenschen kommt als weiterer Gewinn hinzu, dass wir dank Beat Zoderer wissen: auch das Langweiligste und Alltäglichsche liegt nah an der Kunst. Und wenn der Büroalltag trist und öde ist, dann denke man an den Künstler und sein Abrakadabra mit DIN, RAL und ISO. «Ich habe», sagt er noch, «den schönsten Beruf der Welt.»

BEAT ZODERER, geboren 1955 in Zürich, lebt und arbeitet in Wetztingen (Kanton Aargau). Abbildungen seiner Werke finden sich auf den Seiten 7, 12, 32, 33, 49, 57 sowie dem Titelblatt und der Innenklappe (© 2007 ProLitteris, Zürich).

Innenaugenbilder

Die Fotokünstlerin Annelies Štrba

Suzann-Viola Renninger

Wenn man bei Tageslicht die Augen schliesst und in die Sonne blickt, dann entstehen Farben, für die es keine gewohnten Adjektive gibt. Es ist, als ob sie aus einer Quelle im Bauch, oder von irgendwoanders tief in einem drin, in öligen Blasen aufstiegen, gegen die Augendeckel drängten und dort in kleinen Explosionen zerstöben, lavastrom-bluterguss-paprikarot. Wenn man nun ein wenig mit den flachen Fingern beider Hände gegen die geschlossenen Augenlider drückt, entstehen spiralförmig sich ausbreitende Farbkreise, auberginen-gewitterhimmel-schwertlilienblau. Und wenn man dann die weiterhin geschlossenen Augen ein wenig auseinanderzieht, spannt sich ein Segel, katzenaugen-wasabi-buchenknospengrün. Lässt man ihnen nur ein wenig Zeit, dann greifen sich die Farben Bilder aus der Schatztruhe der Erinnerung und lassen sie für Momente im Licht unseres Bewusstseins treiben: Innenaugenbilder. Doch nimmt man dann die Finger wieder von den Augen und öffnet diese, ist der Spuk vorbei. Die Augen schmerzen, die Sonne blendet.

Allein Annelies Štrba scheint den Zauberspruch zu kennen, um solche Bilder einzufangen und aufzunadeln wie schillernde Libellen oder grossflügelige Schmetterlinge. Ihre Innenaugenbilder finden sich inzwischen rund um die Welt. In Harworth Bilder der Brontë-Schwester, im Deutschen Bundestag ein Bild von Franz Beckenbauer, in Manhattan Bilder der Wolkenkratzer, in ihren privaten Räumen Bilder ihrer Töchter und Enkelinnen. Wenn man sie fragt, wie es ihr gelingt, diese Bilder zu bannen, dann schweigt sie milde. Welch echte Zauberin würde auch schon ihre Kunst verraten? Nur zwei Sätze sind aus ihr herauszulocken, die sie leichthin sagt, sie ist ja dieses neugierige Fragen gewohnt: erstens, sie schliesse beim Abdrücken des Auslösers die Augen. Das klingt plausibel. Und zweitens, sie greife sich, wolle sie fotografieren, irgendeine Kamera, die erstbeste, die sie gerade in der Nähe finde – und sei es ein mobiles Telefon mit Kamerafunktion – und drücke ab. Blitz, Blende, Körnigkeit und Autofokus? Nein, um Einstellungen kümmere sie sich nicht, habe da keine Ahnung. Lassen wir also das Fragen.

Durch halbgeschlossene Lider blickt sie auf einen grossen Bildschirm und fährt elegisch mit einem elektronischen Stift über die Schreibtischaufgabe, um vor uns Bild um Bild aufzublättern, hunderte, tausende, mir will scheinen: abertausende. Die Erinnerungsschatztruhe ihres Lebens ist reich. Sie erzählt von Sonya und Linda, Shereen und Samuel, von



Foto: Shereen

Töchtern, Enkelinnen, Männern und Geliebten. Annelies Štrbas Kleid ist rot, ihre Haare sind blond, die Füsse stecken in hochhackigen elfenbeinfarbenen Sandalen. Wir reisen durch Japan, durchqueren Polen, streifen New York, rasten in einem schottischen Park, werfen einen Blick in eine einsame toskanische Villa, verweilen in Küchen, Schlafzimmern und Stuben der wechselnden Familienhäuser, blättern weiter, weiter, so lange, bis die Zeit die Farben abstreift. Wir sind beim Chaos, der Ursuppe, dem Urknall, dem Anfang von Annelies Štrbas Kosmogonie angelangt. Die Bilder sind verschwommen, schemenhaft und grau, mit einer grossporigen Oberfläche, bereit, die Farben der sich ankündigenden Zukunft aufzunehmen. Alle schlafen. Katzen, Kinder, Teddybären, auch die achtlos verstreuten Kleider und all die Truhen, Schemel, Koffer. Wäschezipfel hängen aus Schubladen, Kinderbeine schauen unter Bettdecken hervor, der Nachtwind bläht die Vorhänge. Noch weiter reicht auch die Zauberkraft einer Annelies Štrba nicht zurück.

Es ist wie ein Märchen, wenn sie von ihrem Leben erzählt. Sie heiratet jung, wenige Tage nachdem ihr ein fremder Mann einen selbstgeschmiedeten Veilchenring an den Finger gesteckt hat. Bald wird sie zwei Töchter und einen Sohn bekommen, mit denen sie, so will es mir scheinen,

immer auf Wanderschaft ist, zwei an der Hand, eines auf dem Rücken. Nachts, wenn die Kinder in ihrer Kammer schlafen, entwickelt sie die Bilder des Tages im Waschzuber der Küche nebenan. Intime Bilder des Alltags, nicht für dritte Augen bestimmt. Bilder, so nebenbei und anstrengungslos entstanden, wie unsereiner zerstreut «Milch, Tomaten, Batterien» auf den Einkaufszettel notiert. Die Bilder landen in Mappen, Schachteln, Umschlägen, ungeordnet, unsortiert. Ein Hort sich stapelnder Erinnerung, von niemandem weiter beachtet. Im einen Augenblick geschaffen, im nächsten wieder vergessen. Die Gegenwart drängt in die Zukunft, lässt keine Zeit, Vergangenes zu wecken. Die Kinder wachsen heran, Freunde kommen und gehen, bunte Kleider drängen auf Kleiderhaken, werden getragen, dann in Truhen verschlossen, Häuser werden gebaut und wieder abgerissen, der erste Enkel wird geboren. Und Annelies Štrba schliesst die Augen und drückt auf den Auslöser.

Mehr als zwei Jahrzehnte träumen die Bilder im Kosmos der Familie, in deren Zentrum Annelies Štrba heiter sitzt und ihr weites Sommerkleid wie ein Zelt schützend über alle bauscht. Sie sorgt für Kinder, Enkel, Ehepartner, an eine Berufung zur Künstlerin denkt sie nicht. Doch dann reitet 1990 ein Prinz vorbei (verkleidet als Anstreicher, der vorgibt, bei dem Umbau ihrer Wohnung mitzuarbeiten). Er erhascht zufällig einen Blick in die Familienschatztruhe und nimmt daraufhin kurzerhand die Herrscherin mit in sein Königreich (das er als internationale Karriere ausmalt). Kurz darauf hängen die Fotografien in der Kunsthalle Zürich, es folgen Ausstellungen in Tokio, Düsseldorf, London, Halle, Liverpool, Paris, Madrid, Venedig, Prag, New York. Der private Kosmos wird öffentlich. Doch Annelies Štrba verlässt ihr Zentrum nicht. Weitere Enkel werden geboren und wollen umsorgt sein, bunte Kleider werden erstanden und vergessen, Häuser abgerissen und wieder erbaut, die Wände karmesinrot gestrichen. Und Annelies Štrba schliesst die Augen und drückt auf den Auslöser.

Annelies Štrba wurde 1947 in Zug geboren und lebt in Richterswil am Zürichsee. Sie hat drei Kinder grossgezogen und ist Grossmutter von fünf Enkeln. Aktuell sind ihre Bilder unter anderem zu sehen in der Galleria Carla Sozzani (Mailand), in der Jason McCoy Gallery (New York) und im Brontë Parsonage Museum (Harworth), und ab November im Kunstmuseum Bern. Zu ihren jüngste Publikationen zählen «Frances und die Elfen» (Arnoldsche Art Publishers) und «My Life Dreams» (Douglas Hyde Gallery).

Den meisten Bildern von Annelies Štrba liegen digitale Vorlagen zugrunde. Sie werden mit Tintenstrahl auf Leinwand ausgedruckt, in Grössen von 35 x 50 cm bis zu 125 x 185 cm. Die Auflage von jeder Vorlage beträgt maximal 6 Exemplare.

© Annelies Štrba



S. 11



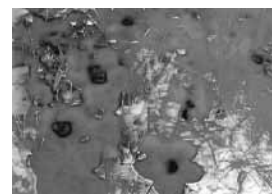
S. 18



S. 32 / 33



S. 37



S. 43



S. 57



S. 61

Nur Flansch und Steg

Der Stahlbauer **James Licini**

Suzann-Viola Renninger

Anfang und Urgrund aller Dinge sei das Wasser, erklärte Thales. Es sei die Luft, meinte bald darauf Anaximenes. Und Heraklit sprach vom Feuer als dem Urstoff, von dem alles abzuleiten sei. Empedokles endlich schloss keinen der drei Stoffe aus und fügte als vierten unvergänglichen Baustein die Erde hinzu. «Und der Stahl?» – so ist man zweieinhalbtausend Jahre später versucht zu fragen, wenn man vor den jüngsten Werken des Stahlbauers James Licini steht. Könnte nicht auch in diesem Material ein Urprinzip verborgen sein?

Über Jahrzehnte, mal gradlinig, mal über Umwege, hat Licini sich diesem Werkstoff angenähert und sich irgendwann ausschliesslich auf Hohlprofil und Doppel-T-Träger aus Stahl eingelassen. Ein rotes Buch war immer in Griffweite. In den «Stahlbau-Tabellen» finden sich technische Daten zu allem, was er braucht – Daten zu Breitflanschträgern etwa, HEB oder HEA, die Flanschen parallel oder geneigt, mit Abmessungen der Stege und Widerstandsmoment, alles Angaben, die für die Planung im Hoch- und Tiefbau verwendet werden, denn die Stahlträger sind das Innenskelett, das Industriebauten, Tiefgaragen und Brücken stabil werden lässt. Und da Licini für seine neuen Konstruktionen nur diese Träger benötigt, bezeichnet er sich stolz als «Stahlbauer» und als «Handwerker», für den technische Perfektion und Materialkenntnis die Grundlage sei und Stahl, so wie er aus den Walzen der Stahlwerke komme, der vollkommene Werkstoff.

«Nur wenn du weisst, was du in der Hand hast, kannst du etwas Überzeugendes machen», sagt Licini und erzählt von seiner Jugend in Zürich. Von seinem Vater, dem Bauarbeiter, und von der Nachbarin, die eines Tages, als der Vierzehnjährige nach Hause kam, zu ihm sagte, sein Vater sei rücklings vom Baugerüst gestürzt und gestorben, worauf der Junge umkehrte, in die Kirche rannte und dafür betete, dass der Vater in den Himmel komme, denn wahrscheinlich schien es ihm nicht, schliesslich habe dieser ja oft

genug geflucht. Licini erzählt, wie er Bauarbeiter werden wollte, erzählt, dass die Mutter ihm wegen der Sauferei von diesem Beruf abgeraten, und der Berufsberater mit Blick auf seine Pranken und kräftigen Oberarme empfohlen habe: lern Schmie. Also lernte Licini, das Eisen in Formen zu zwingen, für Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, später auch Dekorationen.

Sein weiterer Lebensweg gehört zur ebensogern erzählten wie gerngehörten Legende des Proletarierkindes, das in den Olymp der Kunst aufsteigt, nicht über die goldene, breite Treppe, sondern über abgelegene Stiegen, die es, erwachsen geworden, selbst aus Eisen und Stahl schmiedete und aufrichtete, zwischendurch immer wieder andere Gegenden erkundend. «Das kann ich auch!» soll Licini, Mitte zwanzig, gesagt haben, als er das erstmal ein Werk des berühmten Eisenplastikers Bernhard Luginbühl sah, und sich sogleich aufs schwere Motorrad geschwungen haben, die Arme tätowiert, die Gelage des Olymps schon in den Beizen auf dem Weg vorwegnehmend, und wer kräftig genug war, wurde dort zum Boxkampf aufgefordert und – wie der österreichische Schwergewichtsmeister – unter tosendem Beifall k.o. geschlagen.

Es gibt eine zweite Erzählung dieses Aufstiegs, jenseits der Legenden und Kolportagen, und diese beschreibt einen Weg der Radikalisierung durch Reduktion, einen Weg, der die Schrottpoesie und die Assemblagen aus Eisenfundstücken hinter sich lässt, die manchmal Fabelwesen ähnelten oder archaischen Gerätschaften, und hinführt zu schlichten Stelen oder Quadern aus nichts als aufeinandergestellten oder aneinandergeschraubten Stahlprofilen der Hochofenindustrie, denen Licini nicht länger mit Hilfe seiner Schmiedekunst Krümmungen und Verbiegungen aufnötigt. Einen Weg, auf dem er sich von den Pionieren der Schweizer Eisenplastik emanzipiert und zum Künstler mit eigenständigem Werk avanciert. Die Frage, was alles



S. 13



S. 18



S. 34/35



S. 41



Fotos: S.-V. Renninger

durch die Beschränkung auf das Wesentliche erreicht werden könne und was dieses Wesentliche überhaupt sei, gibt ihm dabei noch immer die Richtung vor.

Inzwischen lebt Licini in einem Dorf, zwischen Zürich und Winterthur. Hier baut er seit Jahren eine ehemalige Scheune zu Wohnraum und Werkstatt aus. Er hat Zwischendecken und Wände eingezogen und eine Treppe aus Stahl nach oben geführt, von dem Raum mit dem grossen, einladenden Esstisch und dem Herd, auf dem meist heisser Espresso steht, hinauf in sein Arbeits- und Ruhezimmer, Richtung Olymp also, wenn man so will. Dort oben stehen auf einem Tischchen zwei schlanke Quader aus Stahl, ungefähr 25 Zentimeter hoch und je drei Zentimeter breit und tief. Licini nimmt einen der beiden Quader in die Hand, legt ihn hin, im rechten Winkel zum zweiten: «Mehr braucht es nicht, um alles zu machen, was ich will.»

Vielleicht liegt in dieser Reduktion, diesem Verweis des Stahls auf nichts als sich selbst, das Geheimnis, warum so viele Leute Licinis Plastiken geradezu verehren. Der glatte Industriestahl ist Projektionsfläche der Moderne, bietet sich an als Ersatz für den verlorengegangenen Glauben an die Ur-

elemente der Antike. Licinis Stahlbauten der jüngsten Phase wirken unverrückbar, unbestechlich, unparteiisch. Indem die immer rechtwinklig miteinander kombinierten Stahlträger seiner Plastiken dem Auge nur die vertikale und horizontale Richtung vorgeben, unterstreichen sie seine Suche nicht nur nach dem Urstoff, sondern auch nach der Urform. Licinis Konstruktionen wirken wie ein logisch zwingendes Argument, das der Zukunft ihre Unwägbarkeiten nimmt.

In letzter Konsequenz, so sagt Licini, müsse er wohl versuchen, eine Plastik zu schaffen, die aus nichts als einem einzigen, perfekt gearbeiteten T-Träger bestehe. Der wird dann Höhe- und zugleich Endpunkt seiner Karriere sein, und dies, so betont er, wäre, wenn überhaupt, nur deshalb möglich, weil er 60 Jahre lang seriös gearbeitet habe. Nur deswegen sei sein Stück Stahl nicht bloss irgendein Stück Stahl, sondern «wahnsinnig schön». Doch noch ist er nicht so weit, noch bestehen seine Stahlbauten aus mindestens zwei Teilen. Und noch stehen zwei schlanke Stahlquader auf dem Tischchen im oberen Stockwerk. Wenn Licini im Olymp angekommen sein wird, dann wird sich wohl auch dort nur noch einer befinden.

* * *

James Licini wurde 1937 in Zürich geboren. Nach einer dreijährigen, mit achtzehn Jahren abgeschlossenen Lehre als Schmied arbeitete er als Eisenleger, Kassen- und Bauschlosser. In den 60er Jahren begann er, nebenher abstrakte Eisenplastiken zu schaffen. 1971 wurden diese in einer Galerie ausgestellt, ein Jahr darauf erhielt er das Stipendium für Bildhauer der Stadt Zürich. Inzwischen gehört er zu den bedeutendsten Schweizer Eisen- und Stahlplastikern. Er lebt und arbeitet in Oberwil-Nürensdorf im Kanton Zürich.

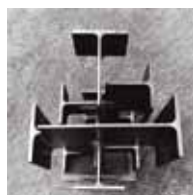
Die Photographien aller abgebildeten Werke in dieser Ausgabe stammen von Giorgio von Arb, der James Licini seit bald zwanzig Jahren mit seiner Kamera begleitet.



S. 47



S. 56



S. 65



Karte

Grau drüber: Freie Sicht für den Betrachter

Zeichnungen von Nanne Meyer

Suzann-Viola Renninger



Photo: Manfred Leve, Nürnberg

Ein Leben zu führen, das könnte heissen: den Versuchungen zu widerstehen und das, was übrig bleibt, das ist das eigene Leben. Komponieren: aus einer Sammlung von Tönen aller nur möglichen Höhen, Farben und Längen die meisten verstummen zu lassen, und das, was zurück bleibt, das ist die Komposition. Bildhauern: von den unzähligen Formen, die in einem unbehauenen Block angelegt sind, alle bis auf eine zu verwerfen, diese ist dann die Skulptur. Zeichnen: aus dem Strom der nicht ausformulierten Gedanken, dem Ringelreihen der nicht begrifflichen Erinnerungen, dem Flirren der huschenden Eindrücke die meisten vorbeiziehen zu lassen und die übriggebliebenen in Linien zu kondensieren. Oder auch, Gedanken, Erinnerungen, Eindrücke durch die Übersetzung in Linien zum Verweilen einzuladen. Haltbar, dingbar, bildbar zu machen. Was nicht vorbeizieht, das ist dann die Zeichnung.

Der Zeichenstift als Blitzableiter der Seelenspannung. Als Werkzeug, das auswählt, übersetzt und konkretisiert. Als Kanal, der von den obersten Schichten des Gedankenmeers zum tiefen Grund des Zeichenpapiers führt. Es könnte der Zeichenstift von Nanne Meyer sein.

Ihre Bilder sind von keiner Fülle, die den Atem verschlägt; sie sind von einer Leere, die atmen, aufatmen lässt. Wie etwa die Ansichten aus dem Zyklus «Staubkarten». Sein Ausgangsmaterial sind Karten, wie sie sich im Postkartensender vor dem Souvenirladen im Urlaubsort finden lassen. Jedoch nicht die bunten Ansichten mit Sehenswürdigkeiten, sondern jene Karten, die als Stütze hinter solchen Stapeln stehen, abgegriffen, fleckig, verwittert. «Jahrelang haben Staub und Wasser gezeichnet. Ich tue fast nichts – und schon zeigt sich ein Bild». Nanne Meyer ergänzt ein Geländer, so wie sie auf Aussichtsplattformen anzutreffen sind, davor zwei Personen, aneinander gelehnt. Mehr nicht. Es könnte überall sein. Es könnte jeder von uns sein. Es macht Spass zu sehen, was nicht gezeichnet ist. Nanne Meyers Bilder sind der vorbereitete Freiraum für die Geschichte des Betrachteten. Sie sind der Grund, von dem aus die eigenen Gedanken zu strömen, die eigenen Erinnerungen zu tanzen, die eigenen Eindrücke zu huschen beginnen. So bleibt mit kurzem Unterbruch auf dem Papier alles in Bewegung (S. 49).

Dort, wo kein Freiraum ist, da schafft ihn Nanne Meyer. Das Centre Pompidou auf der Ansichtskarte von Paris, die Staatsoper unter den Linden auf jener von Berlin, die Rialto-Brücke in Venedig, der Felsendom in Jerusalem oder die Akropolis in Athen? Das kennen wir doch alles, das haben wir doch schon zimal gesehen. Weg damit! Grau drüber! Die Erinnerung verweilt bei anderem. Dem verlorenen Schuhabsatz, dem Geruch heisser Marroni, der verpassten Verabredung, den vom Speiseeis klebrigen Fingern, den viel zu vielen gurrenden Tauben, der Tasse Espresso vor der Zeitung. Für diese Erinnerungen geben die Ansichtskarten aus dem Zyklus «Begraute» den Raum (S. 7).

Doch was könnte Nanne Meyers Arbeiten und Anliegen besser verdeutlichen als die Wolken, Sinnbilder von Wandel und Vergänglichkeit? Wolken wie Gedanken wie Zeichnungen. Eine löst die andere ab. Ein Kommen und Gehen. Neu und immer vertraut. Ein Verdunkeln, ein Aufhellen. Für Momente gibt die Kondensation der Flüchtigkeit eine Form. «Leicht bewölkt», eine Installation aus vielen kleinen Büttenpapierchen, die mit Stecknadeln an die Wand geheftet sind, jedes einzelne ein Wölkchen – und alle zusammen eine Wolke ergebend –, sind wie ein Kommentar Nanne Meyers zu ihrer eigenen Arbeit. (Weitere Abb. S. 14, 32, 33, 39 und 59; Courtesy: Galerie & Edition Marlene Frei).

Nanne Meyer, geboren 1953 in Hamburg, studierte von 1975 bis 1981 an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg. Seit 1994 ist sie Professorin an der Kunsthochschule Berlin-Weissensee.

Die Künstlerin wird von der Galerie Marlene Frei, Zürich, vertreten. Ihre Installation «Leicht bewölkt», von der ein Auszug auf dem Titelblatt abgebildet ist, kann zur Zeit in der Ausstellung «Wolken» im Aargauer Kunsthaus betrachtet werden.

Nicht vor der Zeit fliehen

Photographien von Reto Camenisch

Suzann-Viola Renninger

So sehen Ferientage aus, die man auf den ersten Blick nicht liebt. Der Himmel grau, die Sonne hinter den Wolkenfetzen nur zu ahnen, drohend in ihrer Monumentalität die Berge, schweigend in sich versunken die Ebene. Es gibt keine Farben, keine Geräusche, kein lebendes Wesen. Es ist das Gegenteil der Idylle. Angesteckt vom Schweigen steht man verloren mittendrin, beginnt schliesslich trotzig zu laufen, vergessend, ob das Dämmerlicht den Tag oder die Nacht ankündigt.

Vielleicht sind es solche Tage, an denen Reto Camenisch seine Kamera schultert und seine Motive erblickt. Vielleicht sind es solche Tage, an denen das passiert, was er mit einem Zitat des französischen Photographen Nadar umschreibt: «Das Bild brauchst Du nicht zu suchen, es findet Dich». Vierundzwanzig Stunden am Tag ist er Photograph und kennt dabei keine Kompromisse. Aufträge, die ihm nicht gefallen, und seien sie noch so lukrativ, nimmt er inzwischen nicht mehr an. Fehlt daraufhin das Geld, dann arbeitet er als Buschauffeur. Unverrückbar wie die Bergmassive in seinen Bildern stehen seine Sätze im Raum: Wichtig sei die physische Erschöpfung. Man müsse fortgehen können, um heimzukommen. Die Wahrheit verpflichte, selbst wenn sie ihn umbringe. Das Herz liegt ihm auf der Zunge, wenn er zu erzählen beginnt.

Der Thuner ist ein begehrter Werbe- und Reportagephotograph und machte sich durch seine Porträts von Berühmtheiten und Unbekannten international einen Namen. Zu Beginn seiner Karriere hatte er Menschen vor neutralem Hintergrund porträtiert, um seine Interpretation von allem Fremden freizuhalten. Später kam die Umgebung mit ins Spiel und aufs Bild. Sie half ihm, die Charaktere besser zu verstehen. Seither haben sich die menschlichen Spuren fast ganz verloren. Reto Camenisch porträtiert nun Berge und Himmel, Stein und Wasser, immer schwarz-weiss. Das Engadin, das Berner Oberland und Appenzell, die Bretagne, Arizona und Neuseeland. Natur, die den Menschen nicht braucht. Nur selten zeigt sich noch ein Hinweis auf ihn, etwa ein Hund, der als letzter aus schon



lange verlassenem Gemäuer trottet, oder ein akkurat durch einen Lattenzaun abgetrenntes Gärtchen in öder Wildnis.

Vor einigen Jahren, da war er Anfang vierzig, wurde ihm alles zuviel, das Jetten zwischen den Welten, die rastlos zurückgelegten Kilometer, die Ansprüche Dritter von allen Seiten, der beginnende Glamour. Er warf alles hin und entschied sich, in Zukunft nicht mehr journalistisch zu arbeiten. Nun stellt er sich der Ruhe. Der Photograph nimmt sich Zeit für eine «wah- rere Sicht», vermeidet den Kick und den unbedachten Klick. Was langsam entstanden ist, wie der Schwung einer Bergflanke oder die Linie, entlang derer sich Meer und Land berühren, braucht viel Zeit, um wahrgenommen, begriffen und fotografiert zu werden. Die schnellen Kameras hat er ausgeschlossen und arbeitet nur noch mit den schweren, grossformatigen. So will er sich die Flucht vor der Zeit verstellen, die ruht und schweigt und manchmal schwer auszuhalten ist. Einer Zeit, die schwer zu beschreiben ist, ohne ein Paradoxon zu formulieren: Ist sie gedehnt oder verdichtet, eine Zeit der Fülle oder eben der Leere? In seinen Bildern scheint sie innezuhalten, wie in jenen Momenten, wenn die Natur sich in Schweigen hüllt, kurz bevor das Unwetter losbricht. ■

Reto Camenisch wird von der Galerie Römerapotheke in Zürich vertreten (www.roemerapotheke.ch).

Bald nur noch verrottendes Holz

Skulpturen von Urs-P. Twellmann

Suzann-Viola Renninger



Kunst, so ist oft zu hören, öffne uns die Augen, unter ihrer Anleitung könnten wir einen anderen, neuen Blick wagen, sie helfe, unsere Sehgewohnheiten zu hinterfragen und Denkschablonen zu erkennen. Auch der Kurator der eben eröffneten Documenta 12 ist auf dieser Linie, wenn er erklärt, er wolle mit seiner Ausstellung *«die Leute aus ihrer Lethargie holen»* und sie durch *«ästhetische Erfahrung aktivieren, die Gegenwart anders zu sehen»*. Kunst ist, so gesehen, ästhetisch eingekleideter Bildungsauftrag und dekoratives Aufklärungswerkzeug.

Urs Twellmann will das alles nicht – und hat es wohl auch gar nicht nötig. (Vielleicht ein Grund, warum er nicht zur Documenta eingeladen wurde.) Ungeniert sagt er, er sei Künstler aus Eigensinn und Egoismus. Und weil er unfähig sei, unter einem Chef zu arbeiten, was er in jungen Jahren mehrfach ausprobiert habe. Aus ihm spricht kein Sendungsbewusstsein, keine politische Botschaft, kein Deut von Ehrgeiz für ein Manifest, das neue, künstlerische Wege ankündigt. Urs Twellmann genügt sich selbst. Zurückgezogen lebt er in Münsingen in der Nähe von Bern. Ein altes Haus mitten im Dorfkern ist das Basislager, von hier aus bricht er auf in die Freiluftateliers, einige liegen in den Forsten rundherum, andere in den Trockengebieten Australiens, den Wäldern Kanadas, den Eiswüsten Sibiriens oder den Küstengebieten Südafrikas – Hauptsache, es findet sich dort Holz. Denn das ist seit dreissig Jahren sein ausschliesslicher Werkstoff. Den Rucksack bepackt mit Kettensäge und Kamera, streift er durch die Kontinente. Macht eine Pause, um etwa eine umgefallene, schon vertrocknete Kiefer der Länge nach zu spalten. Den so zweigeteilten Baum richtet er wieder auf, fotografiert

die beiden Baumhälften, die wie ein Theatervorhang einen schmalen Himmelsausschnitt einrahmen. Und geht weiter seiner Wege. Sammelt Schwemm- und Bruchholz, das er in wochenlanger Knochenarbeit zu übermannshohen Kugeln zusammenbaut, die er auf Waldlichtungen oder Bergkuppen zurücklässt. Arrangiert ausgetrocknete Äste des Seebambus, die am Strand zu finden sind, zu Poemen in den nassen Sand, in Schriftzeichen einer Sprache, die niemand kennt. Es dauert nur wenige Stunden, bis die Flut die Botschaften wegspült. Nur wenige Wochen, bis die gespaltene Kiefer vom Wind geschüttelt zu Boden geht. Nur wenige Monate, bis die Fäulnis erste Löcher in das perfekte Rund der Kugeln gefressen hat.

Eine Kritikerin lobte einst an der Kunst Urs Twellmanns (je weniger der Künstler mit seiner Kunst intendiert, desto deutungsoffener wird sie für dritte, aufklärerische und belehrenden Positionen) es sei ihr zentrales Thema, *«die kulturelle Trance zu durchbrechen und eine verbindende Beziehung zwischen menschlicher Zivilisation und der Natur aufzubauen»*. Es liesse sich (um ebenfalls an diesem Spiel teilzunehmen) auch der Um- und Aufbau betonen, der Wechsel vom Natürlichen zum Artifizialen zum Natürlichen. Bäume werden gefällt, zu Häusern verbaut, diese werden abgerissen, aus dem Abbruchholz entstehen Twellmann-Kugeln, die Überreste werden von Spaziergängern eingesammelt und im Cheminée verfeuert, das dabei entweichenden CO₂ wird durch Photosynthese in den Blättern der Bäume wieder zu gebundenem Kohlenstoff und damit zu Holz. Aber es gibt auch die, die jenseits all dieser Überlegungen an den Holzskulpturen allein ihre Schönheit, vielleicht auch Kitschigkeit schätzen, wenn der Künstler etwa Ringe aus Holz, die er einen Fluss hinunterschwimmen lässt, gerade dann photographisch festhält, wenn sich glutrot der Abendhimmel im Wasser spiegelt.

Seine letzte Reise führte Urs Twellmann im vergangenen Sommer nach Peking. Dort sammelte er, als er wochenlang mit einem Fahrrad durch das Strassengewirr fuhr, 20 alte Stühle ein – aus Holz selbstverständlich. Er liess sie in Reih und Glied antreten, baute aus ihnen Leitern, die aussahen wie ein sich verdoppelnder DNA-Strang, und rollende Stuhlsterne. Krönung und Schlusspunkt bildete eine kompakte Kugel aus allen 20 ineinander verbeinten Stühlen. Noch am selben Tag nahm er diese wieder auseinander und stellte die mittlerweile etwas lädierten Stühle vor der Tür seines Arbeitsraums auf die Strasse. Schon am nächsten Morgen waren sie verschwunden. Denkbar ist, dass sie sich inzwischen unter den 1001 Stühlen befinden, die zur Zeit von dem Chinesen Ai Weiwei – zusammen mit 1001 Landsleuten – auf der Documenta vorgestellt werden. (Womit Urs Twellmann doch auf der Documenta vertreten wäre. Inkognito, so wie es nun mal seine Art ist.)

Urs-Peter Twellmann, lebt und arbeitet überall, wo Holz zu finden ist. In Münsingen befindet sich sein Archiv, mit Tausenden von Holzminiaturen, Skizzen und Photographien. Abbildungen seiner Werke finden sich auf den Seiten 7, 12, 36, 37, 41, 49, 67 sowie dem Titelblatt und der Innenklappe. (www.twellmann.ch).

Mit Würfel und Ölkännchen

Der Künstler Bernard Tagwerker

Suzann-Viola Renninger

...dem der traditionelle menschliche Akt des Herstellens hin-fällig / siebziger Jahre gesehen, was eine intensive / Auflage je unterschiedliche Strukturen: numeriert I–XLIX; 50–72 / Tagwerker noch manuell ausgeführte Serie der / Unordnung verknüpfte Chaosvorstellung findet sich... Zeigt man mit dem Zeigefinger der einen Hand, während man die Augen geschlossen hält, fünfmal hintereinander willkürlich auf irgendeiner Seite irgendwohin, während man mit der anderen Hand den Katalog «Bernard Tagwerker. 1969 bis 1995» wie ein Daumenkino durchblättert, dann kann sich eine Folge von Wörtern wie diese ergeben. Nach Unsinn klingt es, doch was passiert, wenn auf diese Weise eine Million oder eine Milliarde Mal der Zufall spielen darf? Ergibt der Unsinn irgendwann Sinn? Ergibt sich irgendwann eine Folge grammatikalisch korrekter und inhaltlich sinnvoller Sätze über die Bilder und Plastiken des Künstlers Bernard Tagwerker?

Während dies wegen mangelnder Geduld und im Bewusstsein der eigenen Endlichkeit nur vermutet werden kann, so hat der Künstler für seine Werke selbst schon längst den Beweis erbracht: aus Punkten, Kurven, Krakeln, Streifen wird Kunst, lässt er dem Zufall nur freie Hand.

So wählte Bernard Tagwerker etwa fünfmal hintereinander aus 216 Farbtöpfen willkürlich einen aus und übertrug von jeder dieser Lackfarben je einen dicken Streifen auf das Sieb einer Siebdruckmaschine. Achtmal liess er die Maschine laufen, wobei die Farben jedesmal mit einer Art Spachtel verstrichen und durch das Sieb auf das Papier gedrückt wurden. Das erste mit diesem Verfahren hergestellte Bild bestand aus fünf beinahe regelmässig nebeneinander liegenden Streifen, beim letzten der acht Bilder waren die Streifen ineinander verlaufen, ähnlich wie das Blau und Rot des Himmels beim Sonnenuntergang.

Diesen Vorgang – zufällige Auswahl von fünf Farbtöpfen, zufällige Durchmischung auf der Siebdruckmaschine – wiederholte der Künstler 42mal: so entstand ein Stapel von insgesamt 344 Arbeiten. In Reihen neben- und übereinander aufgehängt – wieder war ein Zufallsverfahren am Werk, das Bildauswahl, Reihenfolge und Abstand der Hängung bestimmte – ergibt dies ein verhalten schimmerndes Farbspiel. Was Bernard Tagwerker freut: *«Es braucht keine Entscheidung nach ästhetischen Gesichtspunkten, damit etwas ästhetisch wirkt. Das Ästhetische kommt von allein, darum muss man sich nicht kümmern.»* Womit sich sogleich die Frage aufdrängt: Braucht es vielleicht gar keine durch die



Foto: Stefan Rohner

Vernunft geleitete Entscheidung, damit das Ergebnis vernünftig, und keine moralischen Überlegungen, damit eine Handlung moralisch wird?

Die Ästhetik von Tagwerkers Gesamtwerk könnte zu diesem Analogieschluss verleiten. Vielleicht ist ja vieles, wenn nicht alles, von dem wir glauben, wir hätten es in der Hand, schliesslich doch das Werk des Zufalls? Und Zufall und nicht Planung das, was die Welt am Laufen hält? Sodass auch die ausschlaggebenden Momente in unserem Leben unberührt von unserem Willen geschehen? Das könnte deprimieren. Andererseits aber auch optimistisch stimmen; denn der Zufall kann methodisch angewendet werden, um uns von unseren Stereotypen und den engen Vorgaben der zweckrationalen Vernunft zu befreien.

Um vielleicht auch dies zu zeigen, hat Bernard Tagwerker eine List angewendet: er hat den Zufall, der auch in der Kunst eher verborgen im Hintergrund wirkt, in das Scheinwerferlicht der Bühne gestellt und zum Hauptdarsteller erklärt. Und damit jedem seinen Irrtum vor Augen geführt, der bisher glaubte, für die Kunst brauche es zwingend einschlägige Ausbildung und Erfahrung, eine ausgereifte Technik, bei jedem Pinselstrich eine ästhetische Entscheidung, ein ständiges Abwägen, ständige Kontrolle.

Mitten im Atelier steht ein etwa billardtischgrosser Plotter, ein massiges Gerät mit einem computergesteuerten kranähnlichen Aufsatz, der sich zeichnend über das horizontal eingespannte Papier bewegen kann. Diesen Plotter füttert Bernard Tagwerker mit Zufallsprogrammen, die im einfachsten Fall Punkte bestimmen, im komplexeren

Kurven, sogenannte Bezier-Splines. Alle Zahlen, mit denen die Leerstellen der Formeln gefüllt werden, lässt der Künstler durch den Zufall bestimmen. Und, «*selbstverständlich*», auch die Anzahl der Kurven, die der Plotter zeichnen soll (kaum mehr nötig zu erwähnen, dass es zufallsbestimmte Stellen des eingespannten Papiers sind, an denen jede neue Kurve beginnt). Dann befestigt er noch einen Stift am Kranarm und schaltet den Plotter ein. Alles weitere geschieht von selbst. Nur hin und wieder ölen muss Bernard Tagwerker noch seine Maschine, die – manchmal erst nach Tagen – dann von selbst irgendwann stehen bleibt. Fertig ist das Bild.

«*Ausschuss gibt es für mich nicht.*» Bernard Tagwerker akzeptiert jedes Produkt, das ihm der Zufall liefert und kümmert sich nicht um Fragen nach Urheberschaft, Inspiration, Kreativität, Originalität oder dem subjektiven Ausdruck und was alles sonst noch im Kunstdiskurs wichtig sein mag. Ihm genügt es, die Randbedingungen festzulegen. Die Strichbreite der eingespannten Stifte etwa, oder ihre Farbe. Das Material der Zeichenunterlage. Die Berechnungsformel für die Kurven. «*Alles was darüber hinaus noch entschieden werden kann, führt nur zu Überforderung.*»

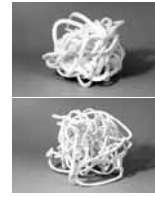
Doch ein entscheidender Umstand darf nicht übersehen werden: die Bühne, auf die Bernard Tagwerker den Zufall holt, ist eine computergesteuerte Maschine. Auf diese Weise erhält seine Kunst ein zeitdiagnostisches Moment: den Stereotypen und Determinierungen der Technisierung und Digitalisierung sind wir weitgehend ausgeliefert. Sich mit dem Ölkännchen neben die Maschinen zu stellen und sie mit Zufallszahlen zu füttern, ist ein Ausweg, um sich teilweise, aber eben auch nur teilweise, ihren Zwängen zu entziehen.

Sollten Sie übrigens einige der oben erwähnten Siebdruck-Serie-Blätter erwerben wollen, dann nehmen Sie bitte einen Würfel mit. Er entscheidet, welche der vielen Bilder Bernard Tagwerker Ihnen überlässt. Er wird, wenn Sie den Würfel werfen, dabeistehen und wissen: «*Die Auswahl wird schön.*»

Bernard Tagwerker wurde 1942 in Appenzell-Ausserrhoden geboren. Nach einer Lehre als Textilentwerfer in St. Gallen, lebt er in Paris und St. Gallen und arbeitet als Zeichner, Stoffverkäufer und Schaufensterdekorateur. 1976 übersiedelt er nach New York, in den Wintermonaten entstehen seine ersten Arbeiten nach dem Zufallsprinzip, in den Sommermonaten verdient er sein Geld als Fremdenführer. 1984 erwirbt er seinen ersten Computer und besucht Programmierkurse. 1986 kehrt er nach St. Gallen zurück und kauft einen Flachbettplotter, der sich noch heute in seinem Atelier befindet. Immer auf der Suche nach neuer Technik, arbeitet er seit 2008 mit dem Rapid-Prototyping-Verfahren, bei dem aus CAD-Daten schichtweise dreidimensionale Werkstücke hergestellt werden.

Das Objekt auf S. 9 wurde in Zusammenarbeit mit dem Institut Rapid Product Development RPD der FHS St. Gallen (neu: Institut irpd der ETHZ/Inspire) hergestellt; © aller Bilder: ProLitteris, Zürich.

S. 9



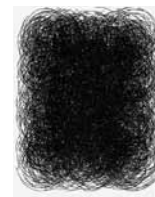
S.16



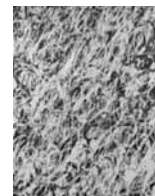
S. 32 / 33



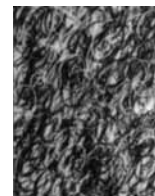
S. 43



S.49



S. 61



Postkarte



| ⊥ ⊌ ⊍ ⊎ statt *d h c m r l c h t d j*

Die Malerin **Rita Ernst**

Suzann-Viola Renninger

In der Mitte seines Lebens, noch war er nicht ganz erblindet, beschrieb der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges das Universum als eine Bibliothek mit einer unbestimmten, vielleicht sogar unendlichen Anzahl von Büchern.* Das Alphabet bestehe aus 22 lateinischen Buchstaben, hinzu kämen Punkt, Komma und der Leerschlag, die zu immer neuen Kombinationen aneinandergereiht seien. Ein Chaos aus Buchstaben: sinnlose Kakophonien, sprachlicher Plunder, zusammenhangloses Zeug. Nur selten, oft nach lebenslanger Arbeit, finde jemand aus den Heerscharen von Bibliothekaren in einem der Bücher einen sinnvollen Satz. *O Zeit deine Pyramiden* – so sei etwa auf einer vorletzten Seite zu lesen, zuvor und danach nur ein verwirrendes und sich jedem Sinn verwehrendes Labyrinth aus Zeichen.

Die Bibliothek solle aus einer unbestimmten, vielleicht sogar unendlichen Anzahl sechseckiger Galerien zusammengesetzt sein, in der Mitte ein Luftschaft, von dem aus man in die oberen und unteren Stockwerke blicken könne, endlos. Von jedem Sechseck würden zwei Gänge abzweigen, durch die man in weitere Galerien gelange. Auch hier in der Horizontalen: kein Ende absehbar. Jede Galerie, so lässt Jorge Luis Borges einen gealterten, melancholischen Bibliothekar weiter berichten, enthalte 20 Bücherregale, jedes Regal 32 Bücher, jedes Buch 410 Seiten, jede Seite 40 Zeilen und jede Zeile etwa 80 Zeichen.

Es ist ein düsteres Universum; sämtliche Interpretationen eines Sinns sollen sich als Irrsinn erwiesen haben, wiederholt aufkeimende Hoffnungen auf Entschlüsselung als vergeblich, die Suche nach dem Buch der Bücher, dem vollkommenen Kompendium aller übrigen, als aussichtslos. Immer mehr Bibliothekare hätten daher im Verlauf der Jahrhunderte Selbstmord begangen, seien, lungenkrank und bleich, über das niedrige Geländer der Galerie in die Unendlichkeit gesprungen.

Würde man in solch einem Universum nur lange genug suchen, vielleicht unendlich lange, dann müsste man nicht nur alle Bücher finden, die jemals geschrieben wurden, sondern auch die, die irgendwann einmal in der Zukunft, und sei sie noch so fern, würden geschrieben werden. Entdecken würde man wohl auch alle die, die niemals von Menschenhand verfasst würden und die zu verfassen der menschliche Verstand auch gar nicht fähig wäre.** Die Logik dieses Gedankens ist nicht von der Hand zu weisen, doch schwindet die Zuversicht des Menschen rasch angesichts des Unendlichen.

Eine Ausnahme mag hier die Unendlichkeit im Kosmos der Zürcher Malerin Rita Ernst darstellen. Ihr Alphabet ist



Foto: S.-V. Renninger

die Linie – senkrecht, waagrecht, auch diagonal –, der Punkt, der Kreis sowie die Farben rot, gelb, grün und blau, dazu schwarz und weiss. In immer neuen Kombinationen ergeben sie Bilder, die sich der Tradition der Konkreten Kunst zuordnen lassen – auch hier ist kein Ende abzusehen. Seitdem es Rita Ernst als kleines Kind gelang, die erste gerade Linie zu zeichnen, arbeitet sie unverdrossen, schafft seit Jahrzehnten Bild um Bild, und hätte sie sechseckige Galerien zur Verfügung, dann wäre sicher schon manch eine gefüllt.

Rita Ernst, inzwischen 53 und weder lungenkrank noch bleich, fühlt sich offensichtlich wohl in ihrem Universum, aneinandergereihte kleine Würfel, rot, gelb, grün, blau schmücken als Kette ihr Décolleté und als Armband ihr Handgelenk, auf ihrer Bluse prangen grosse rote Punkte auf schwarzem Grund. Systematisch arbeitet sie sich vorwärts, auch um endgültig all diejenigen zu widerlegen, die in der Kunst nur die Kurve und das Abbild von Rundungen als sinnlich empfinden.

Sie ist eine Systematikerin, beginnt mit einer schwarzen Linie im Skizzenbuch: |, verdoppelt diese im nächsten Schritt und verbindet beide Linien im rechten Winkel zu einer der vier Möglichkeiten: ⊥ ⊌ ⊍ ⊎. Kommt eine dritte, wieder gleichlange und im rechten Winkel angesetzte

In den Raum geworfen

Der Maler **Felice Varini**

Suzann-Viola Renninger

Zu den meistgerühmten Gemälden des niederländischen Malers Jan Vermeer gehört die «Malkunst»: ein Maler, der dem Betrachter den Rücken zuwendet, sitzt auf einem Schemel vor einer noch weitgehend leeren Leinwand, den Pinsel in der Hand. Er blickt auf sein Modell, eine junge Frau in einem weiten, blauen Gewand, auf die vom unsichtbaren Strassenfenster her das Licht fällt. Im Hintergrund eine Landkarte, im Vordergrund ein zurückgezogener schwerer Vorhang, der Boden ist mit schwarz-weißen Marmorplatten gefliest. Verehrt wird das wohl um 1670 entstandene Bild, weil es den Betrachter fast magisch in die Tiefe des dargestellten Raums hineinzieht. Es ist, als ob die Leinwand sich in die dritte Dimension hinein geöffnet hätte, in einer Intensität, die unsere Erfahrung mit der Tiefe der realen Räume übertrifft. Es wird vermutet, dass Vermeer die Camera obscura als Hilfsmittel benutzte, um die wichtigsten Perspektivlinien exakt zu bestimmen; alles andere ist seinem Genie und dem Geheimnis seines Pinselstrichs zu verdanken. Vermeers «Malkunst» ist ein Höhepunkt der seit der Renaissance unternommenen Versuche, die flache Leinwand in den Hintergrund hinein aufzusprengen, sodass Tiefe gewonnen und dreidimensionale Darstellung möglich wird.

Rund 300 Jahre später experimentiert Felice Varini mit dem Gegenteil. Statt den Raum in die Fläche zu bringen, bringt er die Fläche in den Raum. Er projiziert zweidimensionale geometrische Objekte in den realen Raum hinein und beobachtet, wie dieser darauf reagiert. Die Camera obscura seiner Vorgänger hat er durch einen lichtstarken Projektor ersetzt. Sobald es dämmt, stellt er diesen an einem Ort auf, den er sich vorher genau überlegt hat, und wirft – Zuschauer sind ihm dabei sicher – Kreise, Ovale, Dreiecke, Rauten, Trapeze, auch Zickzacklinien oder Spiralen in Innenräume, Zimmerfluchten, Treppenaufgänge, Empfangs- oder Lagerhallen, auf Burgen, Schlösser, Industriebauten, Hafenanlagen, ganze Dörfer. Seine bis zu zwanzig Assistenten – es

müssen kräftige, schwindelfreie Männer sein – beladen sich mit Leitern, Seilen, Kletterhaken und ähnlichen Utensilien, um in Winkeln und Ecken, in Höhen und Tiefen, die Umrisse der Projektionen nachzuzeichnen. Auf dem Kalk der Wände und den Ziegeln von Dächern, auf Fussböden und Zimmerdecken, auf Bäumen, Zäunen, Treppengeländern, Stufen, Mauern, Parkplätzen, Fenstern und Felsen. Nur Himmel und Wolken lassen keine Hilfslinien zu. Tagsüber füllen die Assistenten dann in schweisstreibender Arbeit die durch die Hilfslinien umrissenen Flächen mit Farbe oder mit Klebefolie aus. Einfarbig, meist rot, oft auch gelb oder blau, manchmal schwarz oder weiss.

«Der Raum», sagt Felice Varini, «ist frei zu tun, was er will.» Das heisst, dass der Raum das einfache geometrische Objekt fragmentiert, zerschreddert und in die dritte Dimension zerdehnt. «Der Raum», so Varini zufrieden, «schafft neue Realitäten.» Nur von dem Punkt aus, an dem der Projektionsapparat stand, sind die Figuren noch in ihrer ursprünglichen geometrischen Form zu erkennen. Ein Schritt zur Seite, und alles kann so vollkommen anders aussehen, dass nur noch wenig an die ursprüngliche Form erinnert. Striche, Linien, Bruchstücke, rund, eckig, dick, dünn, kantig, auslaufend oder plötzlich abbrechend. Überall verstreute Farbe. Zufällig, irritierend, chaotisch, surrealistisch, im Detail oft rätselhaft oder auch banal. Ein Stück der projizierten Umrisse eines Rechtecks kann sich auf dem Gelände ganz in der Nähe manifestieren, das nächste Hunderte von Metern weiter, dort hinten auf den Mauern eines Turms.

Es gehört zum menschlichen Dasein, dass alles immer nur von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen werden kann, aus einer bestimmten Entfernung, aus einem bestimmten Winkel und unter bestimmten Lichtverhältnissen. Je mehr Standpunkte wir ausprobieren, desto mehr erfahren wir. Jeder Standpunkt ermöglicht eine neue Perspektive, die den vorherigen auch widersprechen kann. Doch da die Zahl



S. 13



S. 18



S. 32/33



S. 41



Foto: S.-V. Renninger

der möglichen Standpunkte unendlich ist, werden wir nie die vollkommene, alles vereinigende Sicht erreichen.

Man könnte sich jetzt vorstellen, dass Varini ein glücklicher Mensch sei, weil er in seiner Kunst den einen Punkt kennt, in dem sich das Fragmentarische zu einem einfachen geometrischen Objekt zusammensetzt. Und dass es dem Künstler ein Anliegen sein müsste, die Menschen zu diesem einen Punkt zu dirigieren, an dem ihnen dann ein erleichtertes oder auch überraschtes Oh! entfahren würde. Doch nein. Für Varini ist jeder Standpunkt, jede Perspektive gleich wichtig, gleich interessant. Der Ort, wo sein Projektor stand, ist für ihn der technische Ausgangspunkt. Mehr nicht. Er wird unwichtig, sobald die Projektion der zweidimensionalen Figur in den Raum entlassen ist und dieser sie gestaltet hat.

Und doch gibt es diese Sehnsucht, den einen Punkt zu entdecken, der sich vor allen anderen auszeichnet und an dem alles – auch das, was sich bisher zu widersprechen schien – zu einer Erkenntnis zusammenfließt. Im realen Leben gibt es diesen Punkt nicht, nicht im Alltag, nicht in der Politik, schon gar nicht in der Wissenschaft. Wir müssen uns damit abfinden, dass wir immer nur einen winzigen Teil der Stand-

punkte kennen und, gleich Archimedes, nie jenen finden werden, von dem aus wir die Welt – oder auch nur einen Teil davon – aus den Angeln heben könnten. Doch die Kunst von Varini, sie gibt uns den Freiraum, um wider besseres Wissen dennoch mit dem einen ausgezeichneten Standpunkt zu liebäugeln. An Varinis Projektionspunkten, an denen sich die an Wänden, Türen und Türmen verteilte Farbe zu wunderschönen konzentrischen Kreisen oder Zickzackbändern wie von Zauberhand vereinigt, beginnen die Träume.

Jan Vermeer erzielte Wirkung, indem er eine ausgewählte Perspektive in seinen Bildern zeigte, Felice Varini, indem er die Perspektiven demokratisiert. Der eine schuf Raum, der andere lässt den Raum schaffen.

* * *

Felice Varini wurde 1952 in Locarno geboren. Er lebt und arbeitet seit 1978 in Paris. Zu seinen jüngsten Projekten gehört die Einkreisung von rund 70 Häusern des Walliser Bergdorfes Vercorin und die Verzackung des Yamanoshita Port Towers von Niigata in Japan. Als nächstes plant er, seinen Projektor an ausgesuchten Orten in New Haven, Mailand und Paris aufzustellen (www.varini.org). Fotos: André Morin*



S. 47



S. 53



S. 61



Karte

Linie hinzu, gibt es weit über 10 neue Kombinationen. Eine vierte Linie lässt erste Quadrate entstehen. Erlaubt die Künstlerin nun noch der fünften und sechsten Zutritt zu ihrem Universum und lässt auch die Verlängerung einer Linie durch eine andere oder die Verdickung durch parallele Aneinanderlagerung zu, gibt es rasch weit mehr als 1'000 Kombinationen. Der Platz im Skizzenbuch ist beschränkt, alle weiteren Linien und ihre Kombinationsmöglichkeiten finden nur noch auf grossen Leinwänden Platz. Die Möglichkeiten sind schier unendlich, den Kombinationen keine Grenzen gesetzt, solange sich noch eine freie Fläche findet. Werden nun noch die Diagonale, der Punkt und die Farben herbeigezogen, entsteht eine Bilderflut, und der unendlichen Bibliothek beginnt eine ernsthafte Konkurrenz zu erwachsen.

Verzweifelt man dort allerdings angesichts von Sequenzen wie *d h c m r l c h t d j* oder eines Ausdrucks wie *Axaxaxas mlö*, so kann man sich beim Anblick der farbigen Kombinationen wie $\perp \sqcap \sqsubset \sqsupset$ im Universum von Rita Ernst in heiterer Gelassenheit entspannen. Hier stellt sich die mühsame Frage nach der Unterscheidung von Sinn und Unsinn nicht, handelt doch $\perp \sqcap \sqsubset \sqsupset$ von nichts anderem als sich selbst. Hier hat sich die Kunst auf ihre ureigensten Mittel besonnen, auf Linie, Punkt und Farbe, hat sich befreit von der Suche nach einer verschlüsselten Symbolik oder Allegorik oder nach einem verborgenen Referenzsystem, die die Bibliothekare in Mord und Selbstmord treibt. Welch eine Erleichterung! Welch ein Privileg!

Sollte die Gottheit, die von den Bibliothekaren als Schöpfer der unendlichen Bibliothek verehrt und gehasst wird, nur einen Funken Mitleid haben, dann würde sie den erschöpften Bibliothekaren den Zutritt zu Rita Ernsts Universum erlauben. Und auch für uns alle anderen, die wir beim Versuch ermüden, die Welt zu verstehen, kann ein Ausflug in die von der Bedeutungssuche befreite Welt Rita Ernsts Erholung bieten.

* * *

Rita Ernst wurde 1956 in Windisch im Kanton Aargau geboren. Sie absolvierte die Fachhochschule für Gestaltung in Basel und arbeitet seither als freie Malerin an ihren Wohnorten in der Schweiz und Italien, dort zuerst in Umbrien, bis ein Erdbeben sie nach Sizilien schüttelte.

*Jorge Luis Borges: «Die Bibliothek von Babel» (1941). In: «Fiktionen». Frankfurt a. M.: Fischer, 2009.

**«Alles», so Borges, «die bis ins einzelne gehende Geschichte der Zukunft, die Autobiographien der Erzengel, den getreuen Katalog der Bibliothek, Tausende und Abertausende falscher Kataloge, den Nachweis ihrer Falschheit, den Nachweis der Falschheit des echten Katalogs, das gnostische Evangelium des Basilides, den Kommentar zu diesem Evangelium, den Kommentar zum Kommentar dieses Evangeliums, die wahrheitsgetreue Darstellung deines Todes, die Übertragung jeden Buches in sämtliche Sprachen, die Interpolationen jeden Buches in allen Büchern, der Traktat den Beda hätte schreiben können (und nicht schrieb), über die Mythologie der Sachsen, die verlorenen Bücher des Tacitus.»

*** Eine Möglichkeit dazu bietet die Ausstellung «Visionäre Sammlung Vol. 11», die vom 19. November 2009 bis 21. Februar 2010 im Haus Konstruktiv in Zürich gezeigt wird (www.hauskonstruktiv.ch).

Fotos aller Abbildungen: Foto Lux, Trapani, sowie Christian Kunz, Zürich

S. 11



S. 18



S. 34/35



S. 41



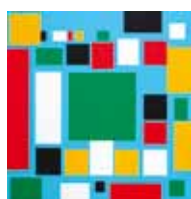
S. 47



S. 57



S. 65



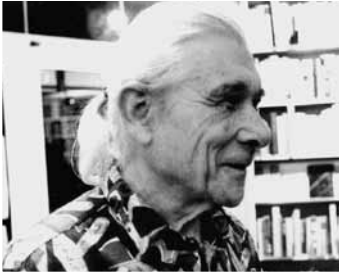
Karte



Meine Akademien

Der Holzschneider Jean-Jacques Volz

Suzann-Viola Renninger



Wie findet man vom Konkreten zum Abstrakten? Von der Mimesis zur Ablösung der Formen und Farben vom Gegenständlichen? Auch im Zufall, in der Aleatorik, sagt Jean-Jacques Volz. So zerstört er seit kurzem – seit 10 Jahren... doch was bedeutet das schon in seinem Alter? – seine Entwürfe, zerschneidet sie in ein halbes Dutzend Teile und setzt diese unmittelbar und ohne Regel oder Plan zu einer neuen Vorlage für einen Holzdruck zusammen. Eine der so entstandenen Serien nennt er etwa «Brekzie» (S. 12), ein Begriff aus der Geologie für ein Gestein, das aus Gesteinstrümmern besteht, die unter hohem Druck verdichtet und zusammengebacken sind. Dass der Zufall nicht zur Willkür wird, dafür sorgt die Intuition und die Erfahrung, die kein langes Überlegen braucht (S. 7, 12, 28 und 29). Auge und Hand denken mit. «Es passt immer alles». Dies erzählt er, lächelnd, die weissen Haare zum Rossschwanz gebunden, während er in seinem kleinen Atelier in der Schaffhauser Altstadt aus einem hohen Holzregal die Mappen hervorholt. Er blättert durch die Drucke, und mit jedem Blatt, das er wendet, schlägt sich auch eine weitere Episode seines langen Lebens auf.

Vor einiger Zeit hat er mit einem befreundeten Regisseur einen schon lang gehegten Plan wahrgemacht und den Krapp in Samuel Becketts «Das letzte Band» gespielt, den zermürbten alten Mann, der sich die Tonbänder anhört, auf denen er dreissig Jahre zuvor sein Leben tagebuchähnlich kommentiert hatte. Hohn und Bitterkeit sprechen aus Krapp, wie er, verlassen in seinem Zimmer, sich dieses Tor zur seiner sprechenden Vergangenheit öffnet. Doch wie anders ist Jean-Jacques Volz selbst, der, während er eine weitere Mappe aufklappt, ruhig und mit wenigen Worten seine Reisen, die langen Aufenthalte in Schweden, die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern oder den Besuch von Ballettaufführungen nachzeichnet, die alle seine künstlerische Arbeit geprägt haben.

Ganz dem Holzschnitt hat sich Jean-Jacques Volz – da war er schon Mitte 50 – erst nach der Aufgabe seines Brotberufs widmen können. Während seiner Arbeitszeit im Büro der Zürcher Lithographischen Anstalt J.E. Wolfensberger konnte er täglich die Herstellung der Steindrucke beobachten, wenn auch ohne direkt daran beteiligt zu sein. Doch genügte diese Erfahrung, um ihn so zu faszinieren, dass er daheim auf dem Küchentisch zu arbeiten anfang. Da dieser unter Kalkstein, Talk und Säure sicher nicht lange standgehalten und der Steindruck wohl auch bald das Budget gesprengt hätte, entschied sich der junge Künstler für den Holzdruck, für den die Voraussetzungen, mit Fichtenbrettern und Rundmessern, vergleichsweise anspruchsloser sind. Lange rieb Jean-Jacques Volz seine Drucke in Handarbeit auf das Papier. Vor rund 25 Jahren mietete er sich dann sein erstes Atelier und kaufte sich später, fast zum Schrottpreis, eine alte Handpresse – eine von den vielen, die nicht mehr gebraucht wurden, als die Druckereien vom Bleisatz auf den Photosatz umstellten. Seither sind auch die farbigen Holzschnitte akkurat, für die er mehrere Druckstöcke anfertigen muss, für jede Farbe einen, die dann nacheinander auf dasselbe Blatt abgezogen werden.

Eine Kunstakademie konnte Jean-Jacques Volz nicht besuchen; neben der Arbeit (wenn er Holzschnitte macht, arbeite er nicht, nein, er nennt es lächelnd «spielen») blieb nur Zeit für ein, zwei Abendkurse in der Kunstgewerbeschule. Die Ausbildung lag stattdessen in der Erfahrung. Eigentlich alles, was er erlebe, so resümiert er, das schule und fliesse in die Kunst ein. Er hält es daher mit Maxim Gorki, der einen autobiographischen Text mit dem Titel «Meine Universitäten» versah, ohne den Besuch einer einzigen Universität überhaupt erwähnt zu haben. Für Jean-Jacques Volz etwa war sein zweites Atelier in Göteborg eine seiner privaten Akademien. In dieser Stadt besuchte der Künstler einst eine Ballettaufführung, in der die Primaballerina in einem Glaskasten tanzte, der so eng war, dass sie sich in keiner Richtung ganz ausstrecken konnte. Beeindruckt von diesem Erlebnis, schnitt er die Folge «Installierte Frau» (S. 51), wie immer mit dem gleichen Ziel vor Augen, das ihn während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn begleitet hat: das Erfahrene auszudrücken, ohne die Wahrnehmung des Betrachters auf etwas Gegenständliches festzulegen.

Und während er so erzählt, blättert er Serie um Serie auf, in denen er der Entgegenständlichung durch Variation und fortschreitende Abstraktion immer näher kommt, auch wenn dort eine Blüte, hier ein kleines Boot oder ein Ziegenkopf zu erkennen bleibt. An der Wand seines Ateliers hängen die Entwürfe für seine nächste Arbeit. Dicke, schwarze Linien, die Farbe ist nur sparsam eingesetzt, wieder hat er den Zufall als Assistenten genommen. Wer den Titel nicht kennt, der kann den konkreten Ausgangspunkt nur erahnen. (Weitere Abbildungen Titelblatt und S. 33)

Von Jean-Jacques Volz ist u.a. 1999 in der edition peter petrei, Zürich, die Publikation «Geschenke. Ein Totentanz» erschienen. Sie enthält neben 23 handgedruckten Holschnitten Texte von Aglaja Veteranyi.

Aus dem Erfahrungsschatz schlauer Hausfrauen

Bildungssuppen von Brigitt Lademann

Suzann-Viola Renninger

Es ist schon passiert, dass die Überreste ihrer Installationen Ratten ins Haus lockten. Brigitt Lademann hatte Tonnen von Popcorn, die von ihrem langjährigen Projekt «Volumenveränderung» übrig geblieben



Brigitt Lademann, 2003

Foto: Reto Camenisch

waren, auf dem Dachboden gelagert. Nachdem ausser den Ratten niemand grossen Appetit zeigte und auch die Grünabfuhr der Stadt nicht an der Kompostierung interessiert war, verbrannten sie schliesslich im Garten, würzig-süssen Duft verströmend.

Einen Hang zum Kunstwerk für die Ewigkeit hat Brigitt Lademann sicher nicht; auch ihr Talent, ihre Kunst zu verkaufen, sei nur gering ausgeprägt, erzählt sie vergnügt. *«Ich habe nie wirklich Erfolg»*, fügt sie hinzu und ist noch immer guter Dinge. *«Die Installationen zeigen, auch eine durchschnittliche Hausfrau macht tolle Sachen»*. Das sagt sie. Immerhin. Ihre anhaltende Vergnügtheit ist entspannend und steckt an.

Man stelle sich vor: italienische Espressomaschinen – die kleinen, nichtautomatischen –, Pizzableche, Spargeltöpfe, Campinggaskocher, Salatschüsseln und noch einigen anderen Kleinkram. Es ist 1995. Brigitt Lademann befindet sich für ein halbes Jahr mit einem Stipendium der Stadt Zürich in Genua. Die braven Handwerker der Altstadt stehen ihr zur Seite, bohren Löcher in die Bleche oder schweissen Stiele an die Böden der Campingkocher. Bald steht in der Galerie Leonardi eine Gruppe von rund einem Dutzend «Geysiren»: die runden Pizzableche sind auf die Espresso-

maschinen montiert, deren oberer Teil abgesägt ist. Das heisse Wasser sprudelt dampfend und zischend durch das zentrale Loch, in einem Rhythmus, den die Zeitschaltuhr bestimmt. Nebenan ragen die Campingkocher auf einer Art Zimmerlampenfuss selbstbewusst in die Höhe. Sie erhitzen das Wasser in den Spargeltöpfen, die darüber scheinbar schwebenden, umgedrehten Glasschüsseln lassen in ihrem Rund das Wasser zu Wolken kondensieren, die schliesslich um den Fuss herum abregnen. Diese «Wolken» gehören ebenso wie die «Geysire» zu ihrem Projekt «Biotope». Ärgern muss sich, wer nicht dabei sein konnte.

Die *«professionelle Bastlerin»*, wie sie sich selbst gerne bezeichnet, hat serienweise Mutterboden, Lehm und Dreck gekocht und zum Abschluss ihres Studiengangs «Bildende Kunst» den Boden der Hochschule für Gestaltung in Zürich mit geschmolzenem Zucker karamelisiert. Sie hat den «Staubsaugerreigen» erfunden, der Räume aufbläst, um sie wieder einzusaugen. Einst stand im Foyer der ETH Zürich ein grosses Becken, in dem fünf allerliebste anzuschauende Mixer, versehen mit vier langen Beinen, Schaum schlugen. Seit einigen Jahren arbeitet sie mit Buchstabensuppen. Jeder, der sie als Kind vorgesetzt bekommen hat, wird wohl die Versuche kennen, mit den glitschigen Buchstaben seinen Namen auf dem Tellerrand zu legen, ohne Rücksicht darauf, dass die Suppe langsam kalt wird.

Brigitt Lademann hat mit den Suppen ihre Lebensbiographie verarbeitet und sich wieder in die Brühe gebrockt, was sie seit ihrer frühen Kindheit gehört und gelesen hat (S.12 dieser Ausgabe). Die Bildungssuppe darf ausgelöffelt werden – Goethes «Prometheus» etwa, das «Vaterunser», oder schmeckt doch «Lirum, larum, Löffelstiel» am besten? (S.13 bis S.37). Längst schon Verdautes, in unseren Erfahrungsschatz Übergegangenes, kann nochmals vereinnahmt werden. Wir wünschen «Guten Appetit» (S.39). ■

Die Künstlerin wird von der Galerie Römerapotheke, Zürich, vertreten. Die Vernissage der Ausstellung «Bildungssuppe» ist am 12. Dezember 2003. (www.roemerapotheke.ch).

Das grosse Zeichen

Die Künstlerin Claudia Spielmann

Suzann-Viola Renninger



Keine Primärfarben, keine unmittelbaren Bedeutungen, keine durchgehende Organisation. Stattdessen Farben, wie von Steinen abgerieben, aus dem Gras einer nassen Herbstwiese gewungen oder vom kühlen Morgenhimmel geschöpft. Krakel, Kritzel, Flecken, zarte Tuschkungen, schwungvoll gemalte Rundungen, auch Schichtungen aus breiten Pinselstrichen, Balken, Kanten, Stümpfe, Kratzer, strenge Linien, ein versprengtes Ornament. Es sind Bilder, die poetische Titel besitzen wie «Requiem für einen Taschenfrosch», «Zwillingsmünder», oder die «Nacht des Schachtelhalms», und die damit einen Hinweis auf die Vorstellungen der Künstlerin geben, jedoch keine mit einem Blick identifizierbaren Abbildungen sind und nichts Konkretes darzustellen scheinen.

Claudia Spielmann hat seit ihrer Kindheit gemalt, doch steht sie mit ihren Bildern erst seit kurzem in der Öffentlichkeit. Nach dem Abitur hatte sie zuerst eine Schneiderlehre absolviert, Malerei und Kostümdesign an der Fachhochschule für Mode und Gestaltung in Hamburg studiert, an einer Reihe von Bühnen wie etwa den Schauspielhäusern Düsseldorf, München und Zürich, dem Thalia Theater Hamburg oder dem Burgtheater Wien, als gefeierte Kostümbildnerin gearbeitet, schliesslich geheiratet und zwei Söhne auf die Welt gebracht, die inzwischen drei und acht Jahre alt sind. Ein Raum im Keller ihres Hauses in der Nähe von Hamburg gehört allein ihr und der Kunst, dort sitzt sie und malt, auf der Suche nach dem «grossen Zeichen», wie sie es ausdrückt, das alles in eins zusammenfasst. Sie arbeitet mit Tusche und Acryl, auf Leinwand und handgeschöpftem Papier. Von ihr stammen Miniaturen wie auch Bilder, die gerade noch von der Staffelei getragen werden können.

In Kanji, einer der Schriften des Japanischen, entspricht jedes Zeichen einem Wort; werden Zeichen kombiniert,

dann ergeben sich neue Ausdrücke: «stehen» + «vor der Sonne» = «dunkel»; «Ohr» + «Türspalt» = «hören». Die Meister der japanischen Kalligraphie können ihre Interpretation eines Begriffes durch die Tuschezeichnung der Kanji-Ideogramme ausdrücken, der Rhythmus eines Gedichtes schwingt in ihren Pinselstrichen, Wörter werden zu Bildern. Man kann sich vorstellen, dass alle Zeichen, mit Geschick zusammengefügt, das «grosse Zeichen» ergeben könnten, von dem Claudia Spielmann träumt. Tatsächlich haben Reisen und Stipendienaufenthalte in Japan den grössten Einfluss auf ihre künstlerische Entwicklung gehabt. Schon bei ihrem ersten längeren Aufenthalt wurde sie in den Kreis der Kalligraphen aufgenommen, die fasziniert waren von den Werken der Europäerin und ihrer formalen Ähnlichkeit mit der japanischen Kunst des «Schönschreibens».

Nun war es nie die Absicht Claudia Spielmanns, kalligraphisch zu arbeiten und japanische Schriftzeichen zu lernen. Und dennoch berührte sie diese Kunst, begegnete ihr aus einer anderen Richtung kommend und stillte ein Sehnen der avantgardistischen japanischen Kalligraphen. Ihre Bilder wurden bewundert, weil sie als Zeichen gedeutet wurden, die sich von der Bedeutung befreit hatten. Sie hatten das Korsett gesprengt, das die japanischen Künstler, die in jeder ihrer eigenen Zeichnungen die Herkunft aus dem Kanji sehen, auf ihrem Weg in die Abstraktion noch nicht haben hinter sich lassen können.

Claudia Spielmanns Bilder öffnen sich dem Betrachter und teilen sich mit, weil sie zu einer Freiheit gefunden haben, in der, weit entfernt von Beliebigkeit, an sich bedeutungslose Elemente zu einer in sich geschlossenen Mitteilung finden und auf etwas hinweisen, das sich dem sprachlichen Ausdruck und auch der Abbildung versagt. Das Abstrakte findet so zurück zum Inhalt.

CLAUDIA SPIELMANN wird von den Galerien Peter Borchardt, Hamburg, sowie B15, München, vertreten.

Männer im Halblitermass

Skulpturen von Adolfo Siurana

Suzann-Viola Renninger

So viele nackte Männer! Aus Wachs, Seife, Porzellan, Glas, auch Metall – immerhin –, aber keiner aus Marmor. Sie sind auch nicht sehr gross, maximal hüft-hoch. Manche, die Halblitermänner, passen exakt in einen Getränkekasten für Bier oder Mineralwasser. Als Fruchtbarkeitsgötter taugen sie sicher nicht, auch verkörpern sie keine ideale Nacktheit wie die Skulpturen der klassischen Antike, und von der heroischen Nacktheit, die bei den Bildhauerwerken so beliebt ist, die Diktatoren in Auftrag geben, ist auch dann nichts zu spüren, wenn sie nicht unter der Decke hängen oder auf die Stangen vom Tischfussball aufgespiesst sind.

Der Mann, der diese Männer schafft, ist der Spanier Adolfo Siurana, geboren 1970 in Valencia, zurzeit für ein Werkjahr in Halle. Gefragt, warum sein Werk vor allem um diesen männlichen Prototyp kreise, erzählt er vom spanischen Machismus, von der Maskulinität, von der Konkurrenz und all den anderen Eigenschaften, die seine Männer nicht ausdrücken. Sie haben die leeren Augen der Totenmasken und verharren in einer leicht nach vorne gebeugten Haltung, die in dem Moment eingefroren scheint, in dem der Entschluss zum Schritt in die Zukunft gefallen ist.

Als Kind entzückte Adolfo Siurana seine Umwelt durch das Modellieren von Krippenfiguren, ein Kunsthandwerk, mit dem sich schon ein Grossonkel seinen Lebensunterhalt verdient hatte. Nach der Schule studierte er Innenarchitektur in Valencia, liess sich als Modellierer ausbilden und verwendete seine «hohe Begabung der Finger», um für eine bekannte Porzellanmanufaktur reizende Figuren aus der Schäferidylle herzustellen, die dann in Geschäften für die gehobene Innenausstattung zum Verkauf angeboten wurden. Doch er wollte Bildhauer werden, begann ein Studium der Bildhauerei in seiner Heimatstadt, das er im deutschen Halle mit dem Diplom abschloss, und schuf Abstraktes aus Stein. Bald störte ihn, dass die Leute seine Werke nicht zu verstehen schienen, er wendete sich dem Figurativen zu und entwickelte die Idee zu seinen männlichen Figuren.



In Halle gibt es den «Roten Ochsen», den Gebäudeflügel eines Gefängnisses, der inzwischen als Museum verwendet wird. In einem Raum, in dem in den 40er Jahren noch Exekutionen stattgefunden haben, bevor er dann für einige Zeit die Wäscherei beherbergte, installierte Adolfo Siurana seine Serie von Seifenmännern. Ausstellungsbesucher bemerkten sie anfangs meist nicht; erst als sie sich über den Seifengeruch wunderten und nach oben schauten, entdeckten sie die Figuren, die mit ihren Scheiteln an der Decke aufgehängt waren.

Ein leerer Raum, eine leere Bodenfläche, eine leere Wand können schlicht als leer angesehen werden oder aber als Orte, an denen nichts ist – entweder nichts mehr, oder noch nichts. So betrachtet, sind leere Orte auch Orte der Abwesenheit. Adolfo Siurana hat die Vision, die Leere als Abwesenheit spürbar zu machen und formuliert daher den Widerspruch: «Alles, was abwesend ist, ist da». Nur bemerken wir es nicht. Die Decke in dem ehemaligen Gefängnisraum des «Roten Ochsen» wurde vielleicht von den Blicken der Gefangenen getroffen, wenn sie ein letztes Mal nach oben schauten, hier kondensierten die Dampfschwaden der Seifenlauge, und wenn überhaupt, dann ist auch am ehesten Richtung Decke die Stätte der Götter. Nur schauen wir nicht hin. Es sei denn, Adolfo Siurana habe dort oben seine Skulpturen aufgehängt. ■

*Adolfo Siurana wird von der Galerie Römerapotheke in Zürich vertreten:
www.roemerapotheke.ch.*

Was ist aus dem Tisch geworden?

Skulpturen von Roman Signer

Suzann-Viola Renninger



Photo: Franciska Messmer-Rast

Konsequenterweise müsste diese Seite über den Künstler Roman Signer leer bleiben. Denn er ist kein Mann der vielen Worte. *«Zu viele Worte»*, meint er, *«verbauen die Arbeit.»* Künstler sollten nicht soviel reden. Ihm fällt dies leicht, liegt es doch in seiner Natur. Diejenigen hingegen, die von seinen Werken fasziniert sind, können sich meist nicht bremsen. Kunstwissenschaftler, Philosophen, Journalisten: sie alle haben über ihn und seine Arbeit kluge und schöne Texte geschrieben. Roman Signer ist berühmt, weltweite Anerkennung ist ihm sicher. Gilt er doch als der Künstler, der den Skulpturbegriff mit seiner Erfindung der Zeit- und der Ereignisskulpturen erweitert, man könnte auch sagen: gesprengt hat. Dafür hat er eine Schar von Gehilfen: Ventilatoren, Kajaks, Koffer, Weihnachtsbäume, Schirme, Bälle, Tonnen, Gummistiefel, Leitern, Tische, Modellhubschrauber, Feuerwerksraketen, sowie Eisenbahngleise, Brunnen, Flüsse, Wiesen, Berge, Luft... Hinzukommen noch Dynamit, viele, viele, ja abertausende Meter von Zündschnüren. Sowie Streichhölzer. Manchmal noch eine Pistole. Häufig Helm und feuerfester Schutzanzug.

Ein Stapel von Publikationen über ihn liegt vor uns auf dem Küchentisch. Er holt ständig neue Bild- und Textbände aus seiner Bibliothek. *«Wenn ich mich daran hielte, was über die Zeit in meinem Werk geschrieben wird, dann könnte ich nicht mehr arbeiten.»* Die Küche im obersten Stockwerk ist der Himmel seines hundertjährigen Hauses in St. Gallen, das er zusammen mit seiner Frau Aleksandra umgebaut hat.

Die Bibliothek ein Schlund, in den man von der Küche aus hinabsteigen kann, die Wände mit Bänden aller Art vollgestellt, unten am Grund, zwei Stockwerke tiefer, ein kleiner Lesetisch mit einem Stuhl davor.

Für das nächste Buch wird er wahrscheinlich nicht hinuntersteigen müssen. Es muss wohl davon ausgegangen werden, dass unter dem Tisch eine Sprengladung installiert ist, die per Fernzündung gleich explodieren wird. Der Tisch wird nach oben katapultiert werden und einen Moment wie eine Wolke im Wohnküchenhimmel schweben, so lang, dass Roman Signer das auf ihm liegende Buch ergreifen kann.

Doch unvermittelt erfüllt statt dessen ein tiefes, wohlklingendes Geräusch die Küche. Ich mutmasse Verdauungsgeräusche des sich wohligh räkelnden Hauses, doch Roman Signer führt mich auf die Dachterrasse nebenan. Dort steht sein Nefte Tomek mit einem Gartenschlauch in der Hand und lässt Wasser in ein blaues Regenfass laufen, das als Resonanzkörper wirkt. Ein Paar schwarze Gummistiefel recken sich, die Profilssole nach oben, aus dem Fass. Probelauf für eine Skulptur, die bald in einer Ausstellung gezeigt werden soll.

Roman Signer ist ein «Kein-Mensch». Er sagt: *«Ich bin kein Intellektueller, kein Handwerker, kein Sprengmeister. Ich habe keine Matura, keinen akademischen Abschluss. Ich mache keine Dichtung, keine Literatur, kein physikalisches Experiment. Ich mache Unerklärliches.»* Und da kein Begriff passe, bleibe halt nur noch der Begriff «Künstler». Obwohl er nie einer werden wollte. Er fühlte sich als junger Mann weder dazu berufen, noch glaubte er, begabt genug zu sein. *«Ich versuchte etwas, man gewöhnte sich dran und nannte es Kunst.»* Doch stopp! – er sei *«kein Aktionskünstler, kein Clown, kein Schamane»*. Er mache *«keine Konzeptkunst und keine Minimal Art, auch keine Prozesskunst»*. (All das hat er schon über sich gelesen.) Vor allem habe er *«keine Theorie»*. Seine Arbeit muss sinnlich gesehen und erfasst werden.

Die Texte zu seiner dreibändigen Werkübersicht von 1971 bis 2002 hat er alle selbst geschrieben, etwa (Tisch, 1994): *«Ich habe einen Tisch mit Eimern an den Beinen in Island bei einem Gletscherabbruch ins Meer hinaus schwimmen lassen. ... Auf dem Fluss, der dort entspringt, schwamm der Tisch ins nahe Meer hinaus.»* Viel mehr als alle weiteren Worte interessiert ihn jetzt die Frage: *«Was ist aus meinem Tisch geworden?»*

Roman Signer betrachtet die Bücher vor uns, den gezückten Stift in meiner Hand und meinen Schreibblock, mit dem wohlwollenden Blick eines Mannes, der sich an die Wunderlichkeiten anderer Menschen gewöhnt hat. Währenddessen beginnt sich meine Vermutung zur Gewissheit zu verdichten: die Bücher besitzen innen eine Hohlraum, der mit Wasser gefüllt ist. Mit der Zeit werden sie durchweichen, das Wasser wird heraussickern. Es wird sich eine Wasserlache auf dem Tisch bilden, ein Rinnsal formen, das meinen Stift mit sich davontragen wird. Was wird bloss aus ihm werden?

Roman Signer, geboren 1938 in Appenzell, wohnt und arbeitet in St. Gallen. Abbildungen seiner Werke finden sich auf den Seiten 7, 10, 30, 31, 37, 46, 47 sowie auf dem Titelblatt und der Innenklappe.

Kunst wie LSD

Der Künstler Kerim Seiler

Suzann-Viola Renninger

«16:20 Einnahme der Substanz. 17:00 Beginnender Schwindel, Angstgefühl, Sehstörungen, Lähmungen, Lachreiz ... Schon auf dem Heimweg mit dem Fahrrad ... nahm mein Zustand bedrohliche Formen an. Alles in meinem Gesichtsfeld schwankte und war verzerrt wie in einem gekrümmten Spiegel. Auch hatte ich das Gefühl, mit dem Fahrrad nicht vom Fleck zu kommen ... Meine Umgebung hatte sich nun in beängstigender Weise verwandelt ... die vertrauten Gegenstände nahmen groteske, meist bedrohliche Formen an. Sie waren in dauernder Bewegung, wie belebt, wie von innerer Unruhe erfüllt. Die Nachbarnfrau ... war nicht mehr Frau R., sondern eine böartige, heimtückische Hexe mit einer farbigen Fratze ... Kaleidoskopartig sich verändernd drangen bunte phantastische Gebilde auf mich ein, in Kreisen und Spiralen sich öffnend und wieder schliessend, in Farbfontänen zersprühend, sich neu ordnend und kreuzend, in ständigem Fluss.»

So die Eintragung Albert Hofmanns vom April 1943. Der Chemiker der Basler Sandoz AG hatte das einige Jahre zuvor von ihm entdeckte LSD in einem ersten Selbstversuch getestet. 65 Jahre später hängt das Molekül, so als ob es sich an sich selbst berauscht hätte, delirierend an einer Ecke des Flachdachs des Kunsthause Zürich (siehe Titelblatt). Fast vierzehn Meter lang und an einem Ende lila gekleidet, wirkt es wie eine neckische Antwort auf das Atomium in Brüssel und die darin symbolisierte Zuversicht der Wissenschaften, dass es auf alles in der Welt eine eindeutige Erklärung geben müsse.

LSD hat eine bewegte Vergangenheit. Psychiater, Künstler, Wissenschaftler, Intellektuelle und Hippies gehörten zu den ersten, die die bewussteinserweiternde Droge genossen; zunehmend wurde sie auch von den Massen konsumiert. Flowerpower, die Beatles, die Frauenbewegung oder die Anti-Vietnam-Demonstrationen: ohne die psychedelische Substanz wären sie anders oder zumindest eintöniger gewesen. Den Regierungen war dies alles bald nicht mehr geheuer. 1966 wurde die Droge in den USA verboten, bald darauf auch in Europa. Der kollektive Rausch flachte mit den Jahren ab, LSD trat offiziell seinen Ruhestand an.

Dass die Welt nicht so ist, wie sie uns normalerweise erscheint, war ein Erlebnis, von dem die ersten Konsumenten enthusiastisch berichteten. Die Wirkung von LSD sei wie ein Blick in ein Mikroskop, beschrieb es in den vierziger Jahren ein Psychiater; man nehme niemals zuvor gesehene Dinge wahr. Und vielleicht ist genau dies das Geheimnis der Wirkung von Kunst und der Grund, warum wir von ihr



Foto: Kerim Seiler

nicht lassen können. Kunst als bewussteinserweiternder Klick, der uns Wege über das Gewohnte hinaus weist, das uns Vertraute neu wahrnehmen lässt und Farbe in unseren Alltag bringt.

Der Schweizer Künstler Kerim Seiler produziert solche Kunst. Je grauer die Umgebung, desto leuchtender die Farbe seiner Installationen. Unter einer der vielen Brückenkreuzungen im Zufahrtsgewirr zu einem Einkaufszentrum explodieren aus dem Comic-Himmel gefallene weiss-gelb-rote Zakensterne, die öde Betonlandschaft spielerisch bedrohend.* Auf Flachdächern in Afrika und Amerika finden sich an Holzgerüsten befestigte grosse, rote Ringe, Stoppschilder für Ausserirdische. Dazu passend kreuzen sich an anderen Orten neonfarbene Laserschwerter zu pyramidenartigen Strukturen.** Einige weisen direkt auf Alpha Centauri.

Auch die LSD-Raupe auf dem Kunsthause Zürich stammt von Kerim Seiler. «Alice» hat er sie genannt, und er spielt auf ihre die Wahrnehmung irritierende Wirkung an, wenn er sagt: «In der Kunst ist vieles möglich, was sich nicht kategorial fassen lässt.» Kategorien bringen Ordnung in die Welt, sie geben unserer Wahrnehmung Anhaltspunkte, schaffen ein Korsett, damit die Vielzahl der Eindrücke uns nicht irrewerden lässt. Kategorien gruppieren, hierarchisieren und

nehmen Vielfalt und Chaos in den Schwitzkasten. So lässt sich auch dort ein a vom b abgrenzen, wo sich eigentlich ein Kontinuum befindet. Und am Ende rastet unsere Sicht der Welt in nur eine der möglichen ein. Installationen wie Alice machen uns bewusst, dass noch viele andere Sichtweisen offenstehen könnten.

Ein Hochhaus auf dem Weg zur Arbeit ist nichts als ein Hochhaus. Keiner weiteren Gedanken und Gefühle wert. Meist nimmt man es kaum wahr. Will man diesen routinemässigen Umgang mit seiner Umwelt ändern, liesse sich das mit LSD sicher erreichen. Die Alternative ist, einen Künstler wie Kerim Seiler ans Werk zu lassen. 2007 befestigte er für vier Tage in der oberen Hälfte der Fassade des Zürcher Migros-Gebäudes einen knochenbleichen Hybrid aus Spinne und Dachstuhl, ein Gebilde, das sich über sechs Stockwerke erstreckte.*** Die Passanten schauten hin, schüttelten den Kopf, wussten nicht, was das sollte. Postmodernes Baugerüst? Innovatives Sportgerät? Kunst? Werbung? Weltraumschrott? Und hatten Spass daran. «Kategorial zu fassen» war das nicht. Die Hochhauskrake hatte für Momente ihre übliche Wahrnehmung verändert, und das ist es, was Kerim Seiler sich wünscht. Kategorien und Begriffe bringen Ordnung in die Welt; die Irritation durch die Kunst bricht diese wieder auf.

Eine Irritation, die sich meist nicht beschreiben lässt, da auch die sprachlichen Kategorien fehlen. Ein entscheidender Grund dafür, dass fast jeder um Worte verlegen ist, wird er um eine Erklärung gebeten, warum ihm Kunst wie die von Kerim Seiler gefalle. «Schön», «interessant» oder auch «bunt und erfrischend» ist an Kommentaren zu hören; viele mögen sie halt und freuen sich darüber. Zumindest ein kurzes Innehalten ist sie immer wert. Doch warum?

«Weil Kunst in den Köpfen der Leute macht, was sie will», sagt Kerim Seiler. Für diese Wirkung braucht man keine Logik, und es muss keine wissenschaftliche Erklärung bemüht werden. Und wenn man es doch versucht, verfliegt der Rausch, entrinnt die Wirkung der Droge Kunst, und unsanft findet man sich wieder auf dem Boden des Banalen, Allzubekanntes. Wie langweilig!

Kunst ist Guerilla zur Befreiung der Wahrnehmung. Eine Auflockerung der Sinne. Man muss die Kunst nicht verstehen, sondern geniessen. Vielleicht wie einen LSD-Rausch. Ein Vorteil dabei ist: sie ist nicht verboten. Und führt wohl auch seltener zu Psychosen.

Kerim Seiler wurde 1974 in Bern geboren. Nach einer Ausbildung an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, diversen Atelierstipendien – etwa in Kapstadt oder Kairo – sowie einem kürzlich abgeschlossenen «Master of Advanced Sciences in Architecture» der ETH Zürich, arbeitet er zur Zeit meist in seinem Atelier, das sich in einem Werkgebäude des ehemaligen Gaswerks Schlieren befindet.

© Pro Litteris, Zürich

* S. 13



S.16



S. 34 / 35



S. 37



** S.43



*** S. 57



S. 63



Utopie mit Bodenhaftung

Der Photograph Christoph Schreiber

Suzann-Viola Renninger



Photo: Teshamae Monteith

Kann ein Jurastudium befreiend sein? Für einen Künstler offenbar ja. *«Juristen»*, so die Erklärung Christoph Schreibers, *«orientieren sich an der Lebenswirklichkeit. Nicht an der Utopie.»* Nach seiner Ausbildung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich begann er daher ein Jurastudium, das er fünf Jahre später mit dem Lizentiat abschloss. Ob seine Bilder deswegen lebenswirklicher sind, mit mehr Bodenhaftung und weniger utopisch als die Bilder von Künstlern ohne solch einen juristischen Hintergrund? Auf den ersten Blick möchte man antworten: Aber sicher! Wie etwa seine Photographie der verglasten Vorderfront eines Bürokomplexes, so wie er in jeder Stadt gleich dutzendfach zu finden ist, oder jene eines leeren, betonierten Platzes zwischen Industriegebäuden, oder einer Gruppe entlaubter Bäume im herbstlichen Nebel. Alles nicht ungewöhnlich, alles schon gesehen, alles durchaus realistisch. Wie ein juristischer Text. Sachlich und zurückhaltend, ohne leidenschaftliche Behauptungen, schrille Aussagen und subjektive Standpunkte. Tasächlich?

Fehlt der Frontansicht nicht die dritte Dimension, die Räume hinter den Fenstern? Ist auf einem anderen Bild

wirklich alles in Ordnung mit den Proportionen? Ist das himmelstrebende Hochhaus nicht unverhältnismässig gross im Vergleich zur versteppten Landschaft ringsherum? Und das Licht? Aus welcher Richtung fällt es nun? Ist es die schattenlose Mittagssonne im Zenit oder das Streiflicht am Abend oder beides auf einmal?

Die Irritation ist beabsichtigt. *«Einerseits liebt es der Mensch, sich mit Dingen zu umgeben, die er kennt; doch auf der anderen Seite macht ihn dies unglücklich, weil es ihn langweilt.»* Die Alternative ist die Utopie? *«Nur bis zu einem gewissen Mass, zuviel ist auch nicht gut.»* Mit subtilen Veränderungen des Bekannten provoziert Christoph Schreiber daher Verunsicherung, aber massvoll, er schafft einen Realismus, der mit der Fiktion flirtet, sich ihr aber nicht hingibt.

Der Photograph möchte sich selbst nur eingeschränkt als Photographen bezeichnen. Eher als Maler, als einen *«klassischen Maler»* – mit den Mitteln der Photographie. Die Kamera ist sein Skizzenblock, mit dem er durch Städte und Landschaften zieht und Gebäude, Plätze, eine Wasseroberfläche oder ein Lastauto festhält. Sein Schreibtisch ist die Staffelei, der Computerbildschirm die Leinwand, das Programm zur digitalen Bildbearbeitung liefert ihm Farbtuben, Palette und Pinsel, mit deren Hilfe er die Skizzen aufgreift, kombiniert, etwa Neues schafft. Das dauert seine Zeit. Bis zu zwei Jahre arbeitet er an einem Bild, nimmt es immer wieder hervor und verändert den Hintergrund oder ein Detail, fügt zwei, drei Bildausschnitte zusammen. Knapp ein Dutzend neuer Werke kann er so jedes Jahr fertigstellen.

Wann ist ein Bild fertig? *«Wenn es funktioniert»*, sagt er mit der Lässigkeit, die ein Künstler einem Laien in diesen Dingen voraushat. Funktioniert? *«Das ist eine existentielle Erfahrung. Von aussen kann das nicht beurteilt werden, das ist anders als bei einem Wissenschaftler, der ein Ergebnis begutachtet.»* Eine photographische Dokumentation der Wirklichkeit, die vor dem Blick des Sachverständigen standhalten könnte, interessiert Christoph Schreiber daher nicht. Er möchte jene *«existentiellen Augenblicke»* evozieren, die ihm persönlich unter die Haut gehen und denen er in der Kunst, in der Natur und im *«urbanen Dschungel»* begegnet. Und warum *«funktionieren»*, trotz dieser auf Subjektivität und Innerlichkeit beruhenden Beurteilung, seine Bilder auch für den Betrachter und machen ihn neugierig? Vielleicht ist es ja tatsächlich so, dass ein Jurastudium die Phantasie soweit bändigen kann, dass sie nicht ins Fiktive abrutscht und sich in Beliebigkeit verliert. Das Ergebnis: Utopien mit Bodenhaftung.

CHRISTOPH SCHREIBER, geboren 1970 in Wädenswil, Schweiz, lebt in New York, wohin es ihn 2004 dank einem Stipendium der Stadt Zürich verschlagen hat. Abbildungen seiner Werke finden sich auf den Seiten 7, 12, 30/31, 45, 55 sowie dem Titelblatt und der Innenklappe. (www.christoph-schreiber.com)

Der befreite Scanner

Werke von Christian Rohner & Claude Hidber

Suzann-Viola Renninger



Ein gewöhnlicher Büros Scanner hat einen monotonen Job. Tagaus, tagein nur bedrucktes Papier. Die Abdeckung wird geöffnet, das Dokument mit der Schrift nach unten auf die Glasscheibe gelegt, der Start-Knopf gedrückt. Einige Sekunden vergehen, bis alles gescannt und die Kopie digital abgespeichert ist. Die Vorlage wird entfernt, der Deckel wieder zugeklappt. Das war's.

Doch was passiert, wenn dieser Deckel abmontiert, der Auslöseknopf auf Dauerbetrieb umprogrammiert und der Scanner – gewissermassen mit nun stets wachem Blick – aus dem Büro herausgetragen und an einem öffentlichen Platz hochkant aufgestellt wird? Unter diesen Umständen wird ein alltäglicher Scanner zum eigenwilligen Chronisten der Bewegungen seines Umfelds. Solch ein Scanner in Freiheit kann bis zur Unkenntlichkeit verschwinden lassen, was reglos ist, und er kann aufblähen, was sich bewegt. Laternenpfähle, Parkuhren oder eine stehende Person können zu kaum mehr wahrnehmbaren anorektischen Strichen schrumpfen, vorbeieilende Passanten sich zu Blasen verformen, Autos zu breiten Bändern. So entstehen elegische Bilder in Rot-, Rosa-, Purpur-, Violett- und Gelbtönen. Vor Hintergründen, die wie ein waagrechter Barcode oder wie unendlich viele übereinandergestapelte Horizontlinien wirken, scheinen ungezählte Giacometti-Skulpturen gemeinsam vor den Museen und Sammlern dieser Welt zu fliehen; scheinen die sich schmelzend verformenden Hände, Beine und Nasen vereinzelter Figuren Motive Dalís zu zitieren und scheinen menschliche Körper ihre Schatten in vielfacher Kopie hinter sich zu lassen. Könnten wir, bis an die

Grenze der Lichtgeschwindigkeit beschleunigend, durch die Strassen rasen, dann würde uns dabei wohl mancher Eindruck an die Bilder des von der Büroarbeit erlösten Scanners erinnern.

«Zeitter» nennen die beiden diplomierten Interaktionsleiter Christian Rohner und Claude Hidber ihren alten Büros Scanner, den sie, für solch ein Leben draussen auf den öffentlichen Plätzen der Städte, mit neuen Linsen und etwas Softwaretuning vorbereitet haben. Zu diplomierten Interaktionsleitern wurden die beiden Künstler an der Basler Medienschule in dem mehrjährigen Studiengang «Neue Medien» ausgebildet; die Idee zum befreiten Scanner stammt aus dieser Zeit. Ihr Zeitter ist ein Paradestück interaktionsgeleiteter Medienkunst, weil er als Kunst nur dann funktioniert, wenn im öffentlichen Raum der Passant oder Kunstkonsument ins Spiel kommt. Denn erst in den Momenten, in denen jemand vor die Linse des Zeitters tritt, entsteht Kunst – in einem Prozess des «partizipativen, koordinierten Zufalls», wie sich die beiden Medienkünstler ausdrücken. Jedesmal, wenn sich jemand vor dem Zeitter bewegt, den Arm hebt, auf ihn zeigt, gestikuliert, sich zufällig zur Seite dreht, passiv vor ihm stehen bleibt oder unachtsam an ihm vorbeigeht, entstehen farblich und formal überraschende und ästhetisch überaus ansprechende Bilder.

«Den Zeitter haben wir so genannt, weil er zeitert. Er verdichtet die Zeit, er öffnet die Zeit, er schafft zeitlose Zeit» – so die Künstler zu ihrer Namengebung. Es ist schwer, nicht in metaphysisches Reden zu verfallen, wenn versucht wird, etwas über das Wesen der Zeit zu sagen. Daher nur noch soviel: in der klassischen Photographie werden, bei einer Dauerbelichtung von vielen Stunden, sich schnell bewegende Objekte nicht abgebildet, sodass etwa eine belebte Bahnhofshalle auf der Photographie schliesslich menschenleer erscheint. Bei einer Kurzzeitbelichtung in der Sportphotographie werden hingegen auch Dinge sichtbar, die wir ohne Hilfsmittel nicht wahrnehmen könnten, da sie für unser Auge zu schnell ablaufen. Der Zeitter macht weder das eine noch das andere, sondern er bildet Stillstand und Bewegung auf eine ganz neue und auch für die beiden Künstler nicht vorhersagbare Art und Weise ab.

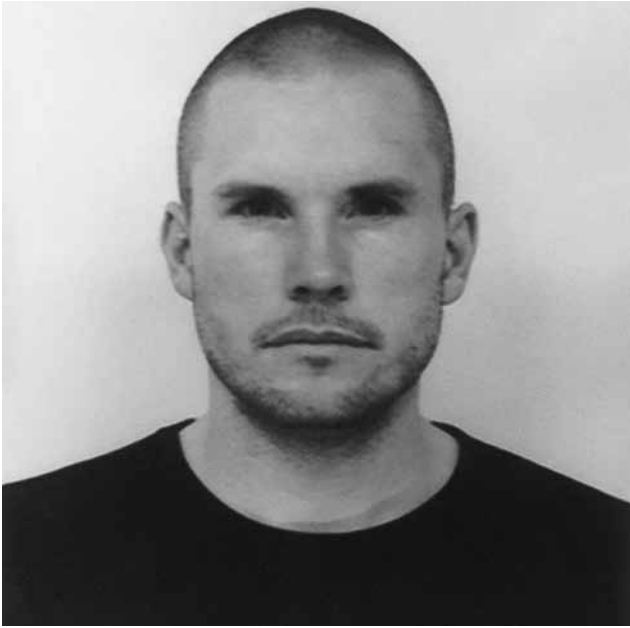
Sollten nun noch Fragen offen geblieben sein oder Sie Lust bekommen haben, selber einmal gezeitert zu werden, dann empfiehlt sich eine Anfrage an die Adresse zeitler@xcult.org. Claude Hidber und Christian Rohner haben auch für Ausflüge des Zeitters vorgesorgt und ihm auf dem Flohmarkt einen stabilen Lederkoffer erstanden. Im Nu reist er daher an fast jeden Ort, rasch ist er aufgebaut und richtet sein Linsenauge auch auf Sie, bereit für die Interaktion und einen weiteren Akt partizipativer Medienkunst. Und vergessen Sie dabei bitte nicht: «Der Zeitter zeitert ausserhalb der Zeit.»

Abbildungen von Aufnahmen des Zeitters finden sich auf den Seiten 7, 12, 23, 32, 33, 43, 57 sowie auf dem Titelblatt und der Innenklappe (www.xcult.org/B/zeitler/index.html).

Auf keinen Fall Menschen

Der Photograph Christian Riis Ruggaber

Suzann-Viola Renninger



Nein, er will keinesfalls als Menschenphotograph gelten. Christian Riis Ruggaber photographiert lieber Gegenstände. Das gehört zu seinem Ruf als Photograph, und so soll es auch bleiben. Dabei sind in Zürich zur Zeit gerade seine Bilder von Menschen häufig zu sehen. Für den Katalog der Saisonvorschau 05/06 des Zürcher Schauspielhauses etwa hat er von jedem Mitglied des Ensembles Porträtaufnahmen gemacht. Als ob die Köpfe in Marmor gehauen wären. Einerseits. Denn die Gesichter heben sich im Halbprofil weiss vom schwarzen Hintergrund ab, ohne Blinzeln blicken die Augen in die Ferne, nirgendwohin, kein Muskel ist zum Mienenspiel in Bewegung, das Individuum tritt hinter den Typus zurück. Andererseits zeigen die Photos das Alltägliche, sehr Private: jedes Fältchen, jede Hautunreinheit ist zu erkennen, Bartstoppel, Leberflecken, dunkle Schatten unter den Augen. Es sind Aufnahmen des Moments, in dem die Schauspieler *«zu sich gefunden haben und ihr wahres Gesicht zeigen»*, wie Christian Riis Ruggaber sagt. Bis es soweit war, konnte eine Stunde vergehen, in der die Frauen und Männer schweigend und mit hängenden Armen vor einer dunklen Leinwand standen und der Photograph kein Wort sprach, sondern wartete.

Auch die anderen Bilder in der Saisonvorschau zeigen keine *«happy shining people»*; diese Art von Photos, so sagt er bestimmt, könne er nicht machen, da es ihm unmöglich sei, Leute zum Lachen zu bringen. Auf den anderen Bildern sind Passanten zu sehen, die zufällig in der Nähe des Aufnahmestudios ihres Weges gingen. Ob allein oder zu mehreren, ob mit Kinderwagen oder Hund, ob mit Postpaket oder Klappstühlen unter dem Arm. Sie alle wurden auf die eigens dafür hergestellte, weiss gestrichene, leere Bühne gebeten. Auch sie lachen nicht, auch sie halten inne, auch sie stehen einfach bloss da und schauen. Sie sind für einen Moment nichts weiter als vorhanden, nicht anders, als wie etwa eine Vase oder eine Schale mit Früchten vorhanden ist, die auf einem Holztisch steht. Stilleben mit Menschen wäre daher wohl eine passende Beschreibung für die Photographien.

Als Künstler würde sich Christian Riis Ruggaber übrigens selbst nicht bezeichnen wollen; er sei vielmehr Graphiker und Photograph. Seine Karriere begann als Profi-Snowboarder; nach einem knappen Jahr wurde er gebeten, für eine Windsurfingfirma am Chiemsee Anzeigen zu gestalten; nur wenig später wurde er Graphiker bei Adidas in Franken; bald darauf war er *head of design* der ersten Niederlassung des Sportschuhherstellers in Tokio. Nach seiner Rückkehr in sein Heimatland Schweiz unterrichtete er als Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Inzwischen hat er sich als Graphiker und Photograph zusammen mit seiner dänischen Frau selbstständig gemacht; die beiden leben mit ihrer kleinen Tochter in Zürich.

Und wie sehen nun seine Photographien aus, wenn er keine Menschen vor der Linse hat? Auffällig in seinem Portfolio sind vor allem Aufnahmen von karg möblierten Räumen und von technischen Geräten. Bei einer Serie, die noch nicht abgeschlossen ist, reizt ihn das Auseinandernehmen von Maschinen. Beispielsweise eines Rasenmähers. Lange trug er dieses Projekt mit sich herum, bis er schliesslich nach reiflicher Überlegung – als Autodidakt ist er besonders stark auf Perfektion bedacht und beginnt erst mit einer Sache, wenn er sich ihrer sicher ist – bei einem Hersteller solcher Geräte anrief. Er erhielt tatsächlich einen nagelneuen Rasenmäher, mit der einzigen Auflage, ihn nach Gebrauch – und das heisst in diesem Fall in seinen Einzelteilen – wieder zurückzugeben. Das Zerlegen und Anordnen dauerte Tage, da der Photograph jedes Bestandteil so aufhängte und austarierte, dass die ursprünglichen Relationen zueinander erhalten blieben. Keine leichte Sache, denn ein unvorsichtiger Atemzug oder auch nur ein Wort in die Richtung des Mobiles, und die schweren Metallteile an ihren dünnen Fäden gerieten in Bewegung. Schliesslich war alles so arrangiert, dass der schwerelos schwebende Rasenmäher zu sagen schien: schaut mal her, so seh' ich aus, wenn ich mich öffne. Warum reizt den Photographen dieses Auseinandernehmen? Weil die Maschinen dadurch Leben bekommen, sagt er.

Abbildungen der Photographien finden sich auf den Seiten 13, 14, 33 bis 37 sowie auf dem Umschlag. (contact@christian.riis.ruggaber.dk)

Der nicht photographierende Photograph

Der Künstler **Luciano Rigolini**

Suzann-Viola Renninger

Es mag als seltsam angesehen werden, dass Luciano Rigolini ein Photograph ist, der nicht selbst photographiert. Zwar hat er es früher einmal getan – erfolgreich, daran lag es also nicht –, doch dann hat er irgendwann beschlossen, damit aufzuhören und trotzdem Photograph zu bleiben. Nun ist es nicht so, dass er andere für sich photographieren liesse. Jedenfalls nicht in dem Sinn, dass er Schüler, Assistenten oder Kollegen mit einem Auftrag losschicken würde. Nein. So nicht. Stattdessen sucht und sammelt er Photographien, die meist schon vor langer Zeit aufgenommen worden sind, von Menschen, deren Namen unbekannt sind und die vermutlich schon lange nicht mehr leben.

Luciano Rigolini entdeckt seine Photographien auf Flohmärkten, er recherchiert sie in Archiven, und er ersteigert sie auf Auktionen. Ihre Zahl scheint grenzenlos, schliesslich ist die Kunst des Photographierens bald 200 Jahre alt. Also ist Luciano Rigolini ein Sammler? Sicher auch. Von den vielen tausend Photographien, die er zusammengetragen hat, wählt er einige wenige aus, restauriert, digitalisiert und vergrössert sie in aufwendiger Detailarbeit und mit Hilfe neuester Technik. Etwa zerknitterte Schnappschüsse, wenige Zentimeter breit und hoch, von miserabler Qualität, wie man sie aus den Familienalben der Gross- oder Urgrosseltern kennt. Oder diese matten Aufnahmen von Kristallen aus der frühen Röntgenspektroskopie, die in alten wissenschaftlichen Publikationen abgedruckt sind. Oder die Dokumentationen der Details von Maschinen, die früher einmal in einschlägigen Ausbildungsunterlagen der Ingenieure ihren Platz hatten und an denen der ranzige Geruch alten Schmieröls für immer hängengeblieben zu sein scheint. Also ist Luciano Rigolini ein Restaurator? So kann man es wohl auch sehen. Doch in einem nächsten Schritt stellt er die restaurierten, digitalisierten und vergrösserten Fundstücke während langer Arbeitstage zu Serien zusammen, etwa zu «What You See»¹, die letztes Jahr in Winterthur, in der Fotostiftung Schweiz, zu sehen war. Also ist Luciano Rigolini ein freier Kurator? Wenn es denn sein muss. Doch er selbst versteht sich als Photograph, der nicht photographiert.

Es regnet im Tessiner Bleniotal. Es regnet so ausdauernd, dass der spartanische Geländewagen, dem man sich ohne Zögern auch nach einer Mondlandung anvertrauen würde, nicht mehr dicht hält und das Wasser sich auf den Ablagen bei den Sitzen zu sammeln beginnt. Der Regen fällt so dicht, dass die zweifellos schroffen Felsen, pittoresken Dörfer und lieblichen Wälder, die es hier geben muss, vom Alpenpanorama ganz zu schweigen, nun aussehen, als seien sie



Foto: S.-V. Renninger

selbst nichts anderes als unscharfe und kontrastarme Photographien, die grosszügig aquarelliert worden sind. Grünlich dort, wo der Wald zu vermuten ist, bräunlich und rötlich, wo die Dörfer sein müssten, und hin und wieder eine Andeutung von Blau, wo sich der Himmel befinden sollte. Freie Sicht auf die Alpen gibt es hier möglicherweise auch bei Sonnenschein nicht, wer weiss das schon so genau. Vielleicht hört es hier ja nie auf zu regnen.

Während der Fahrt hinauf ins Tal erzählt der Photograph, der in seinem zweiten Beruf, als Produzent beim Kultursender Arte, Innovationen im Dokumentarfilm vorantreibt, dass ein Film wie eine Erzählung, eine Photographie wie ein Gemälde sei. Also etwa einem Braque, einem Feininger oder einem Mondrian gleichen könne. Gerade eine Photographie, die zu dokumentarischen Zwecken aufgenommen worden sei. Inzwischen sammelt sich erstes Wasser auf den Fussmatten, und durch die Fenster ist nichts als dunkelgrauer Hintergrund mit etwas helleren senkrechten, unterbrochenen Linien zu sehen. Luciano Rigolini erzählt weiter, dass ihn bei den Photos, die er sammle, nicht der ursprünglich intendierte Bildinhalt interessiere. Also nicht die landschaftliche oder architektonische Sehenswürdigkeit, nicht der spezielle Gegenstand oder der besondere Moment, weswegen irgend-

jemand einmal auf den Auslöser seiner Kamera gedrückt habe. Luciano Rigolini interessieren allein Strukturen und Formen. Das, was übrig bleibt, wenn man die Inhalte in den Hintergrund treten lässt und es keine Bezüge mehr zu dem gibt, was normalerweise als Wirklichkeit bezeichnet wird.

Angekommen in den weitläufigen Räumen des Ateliers in der stillgelegten Schokoladefabrik Cima Norma in Torre wird es auch dann nicht hell, nachdem die Rolläden der zahlreichen Fenster hochgezogen sind. Auch scheinen einige nicht dicht zu sein, Wasser rinnt. Auf dem grossen Tisch mitten im Raum liegen Schwarzweissphotographien⁷⁻⁹ – circa zwei Meter breit und einen Meter fünfzig hoch – und zeigen... nun, Strukturen und Formen: Diagonalen, Winkel, Repetitionen, Parallelführungen, gerade Linien, gebogene Linien, Flächen, Rundungen.

Für kurze Zeit hört es auf zu regnen. Der Wind treibt die Wolken das Tal hinauf, im Schlepptau makellos blauen Himmel. In der Sonne glitzern Steindächer, Nadelbäume, Felsnasen, der Kirchturm im Tal. Dann atmet der Boden Nebelschwaden, wenige Momente später sieht man nur noch... nun, angedeutete Strukturen und Formen. Luciano Rigolini und das Bleniotal scheinen Verbündete zu sein. Der Regen setzt wieder ein.

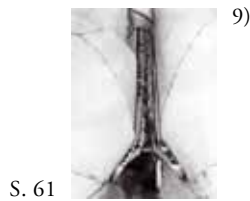
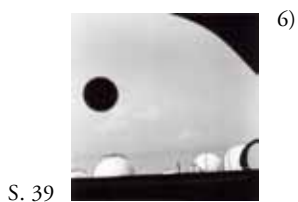
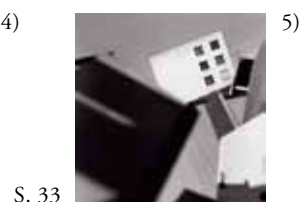
Photographien, so sagt er, sind keine einfache Abbildung der Wirklichkeit. Das kann so verstanden werden, dass es die Wirklichkeit immer nur im Plural gibt. Und eine dieser Wirklichkeiten könnte zeit-, ort- und kontextlos sein. Das wäre dann die Wirklichkeit der Strukturen und Formen. Nur so lässt sich erklären, warum diese, wie Luciano Rigolini sagt, auf den alten Photographien unveränderlich und für die Ewigkeit vorhanden sind, hat man nur den Blick dafür.

Luciano Rigolini besitzt diesen Blick und präsentiert seine Fundstücke dieser Wirklichkeit so, dass auch Dritte einen Zugang zu ihr finden können. Ob der Fokus auf Strukturen und Formen die reale, wahre, letztlich gültige Wirklichkeit zeigt, ist eine andere Frage. Luciano Rigolini würde sie vermutlich bejahen.

Jeder der fotografiert, ob Profi oder Laie, fängt einen möglichen Blick auf die Welt ein. Er wählt ihn aus, bannt ihn auf Papier, präsentiert das Ergebnis Dritten. Jedes Photo, ob dokumentarisch intendiert oder nicht, ist eine Wirklichkeitsbehauptung. Auswählen, auf Papier präsentieren, behaupten. Nichts anderes macht auch Luciano Rigolini. So gesehen ist er ein Photograph, obwohl er selbst nicht fotografiert.

Luciano Rigolini wurde 1950 in Tesserete im Tessin geboren. Von 1971 bis 1995 war er Kameramann, Regisseur und Dokumentarfilmer für das Schweizer Fernsehen. Seit 1995 ist er Produzent beim Kultursender Arte in Paris, verantwortlich für den kreativen Dokumentarfilm. Parallel dazu arbeitet er als Photograph, anfangs noch selbst auf den Auslöser drückend²⁻⁶, dies jedoch inzwischen bleibenlassend^{1, 7-9}.

© aller Abbildungen mit Ausnahme des Titelbildes bei Luciano Rigolini



Appetizer für den Text

Der Fotograf **Andri Pol**

Suzann-Viola Renninger

Fotografieren wie die Profis. Dank vollautomatischer Digitalkamera. Mit High-Definition-Optik für High-Definition-Fotos, einem Super-Weitwinkel-Objektiv mit 5-fach Zoom, einem optischen Bildstabilisator, intelligenter ISO-Kontrolle sowie automatischer Auswahl des Motivprogramms. Und schwindelerregend vielen Megapixeln. Dutzende von Bildern pro Sekunde. Das Gehäuse in Schwarz, Silber oder Sweetpink. Manche Kameras werben sogar damit, Gesichter wiederzuerkennen und vorteilhaft ausleuchten zu können. Selbstverständlich vollautomatisch. Anschalten, draufhalten, auf den Auslöser drücken. Fertig ist das Foto. Eigentlich fehlt nur noch die Automateinstellung «künstlerisch wertvoll».

Andri Pol ist Fotograf. Ein erfolgreicher, dessen Fotos in Monographien publiziert werden und den viele Magazine für eine Bildstrecke anheuern. Er müsste doch eigentlich ein Künstler sein. Nein, sei er nicht, sagt er. Er sei nichts weiter als ein Fotojournalist. Und mache nichts Besonderes. Auch interpretiere er nicht, wenn man davon absehe, dass ein Foto an sich als Interpretation verstanden werden könne. Daher soll er auch auf diesen Seiten nicht interpretiert werden. So wie er anderen mit seiner Kamera gegenübertritt, bekommt er stattdessen das Mikrophon eines digitalen Aufnahmeapparats vorgehalten. Ein Wort-Ausschnitt von Andri Pol, Appetizer für seine Bilder in dieser Ausgabe:

* * *

«Fotografieren ist wie eine grosse Expedition. Ich mache den Job, um meine Neugier zu stillen. Weil mich alles interessiert, was ich nicht kenne, was nicht meine Welt ist. Die Fotografie ist ein Vorwand, ein Mittel zum Zweck. Meine eigene Welt, auch meine Familie, fotografiere ich nur selten.

Ich interpretiere nicht, was ich sehe. Schon klar, es ist alles immer aus meiner Sicht aufgenommen. Aber die Basis

ist immer das, was mir angeboten wird. Bevor ich beginne, stelle ich mir die Frage: Wer sind die Leute? Was machen sie? Und warum machen sie es? Beim Versuch, diese Fragen zu beantworten, entsteht ein Bild. Ich entscheide über den Ausschnitt, den möglicherweise kein anderer Fotograf so wählen würde. Und dieser Ausschnitt formuliert sich aus dem Inhalt, aus dem, was ich sehe und was mir die Leute so erzählen.

Ich will beim Fotografieren aus dem, was ich vorfinde, nichts Eigenes machen. Ich betrachte meine Motive nicht als Rohmaterial, das ich noch inszenieren und dem ich einen künstlerischen Mehrwert hinzufügen müsste.

Nehmen wir etwa dieses Bild hier¹. Die Landsgemeinde in Appenzell. Ein Ereignis, das schon sehr oft abgebildet wurde. Ich will nicht ein weiteres hübsches Bild produzieren, davon gibt es zigtausende. Mir sticht bei der Landsgemeinde ins Auge, dass der Kanton mit sich selbst beschäftigt ist, dass es hier noch ein Stimmrecht per Handheben gibt und bis vor kurzem die Frauen noch nicht abstimmen durften. Und doch liegt Appenzell gleichzeitig mitten in Europa. Ich habe mich gefragt, wie ich diese Relation, diesen Kontrast in ein Bild bringen kann. Und da habe ich diesen Raum gefunden, in dem die Europafahne, die sonst draussen hängt, reingenommen worden war. Damit sie nicht stört. Die Fahne liegt jetzt vor dem Fenster auf dem Boden, und zum Fenster hinaus sieht man die Versammlung der Landsgemeinde. Gestellt habe ich dabei nichts.

Unterschiedliche Welten, die scheinbar nebenbei und wie selbstverständlich aufeinandertreffen. Das ist in vielen Bildern mein Thema. Dabei fotografiere ich immer aus dem Moment heraus. Abgesehen von Porträts. Aber auch hier habe ich nur wenig Ausrüstung dabei. Meine Kamera, manchmal Blitzgeräte. Alles andere lenkt nur ab. Stört mich und mein Vis-à-vis. Am liebsten ist mir, wenn auch ich vergessen werde, wenn ich für die anderen nicht mehr



S. 11



S. 18



S. 32/33



S. 39



Foto: Tom Haller



Foto: Andri Pol

präsent bin. Das ist sehr wichtig. Ich bin für die Leute da, nicht die Leute für mich.

Meine Vorbereitung ist keine technische oder logistische, sondern eine inhaltliche. Ich möchte wissen, was mich erwartet. Ich möchte Präzision. Ich gehe nicht irgendwohin, lasse alles auf mich einwirken und schau dann mal, was es so zu fotografieren gibt. Ich recherchiere daher zuvor, wie es an dem Ort aussieht und was die Leute dort tun. Auf diese Weise gewinne ich ein Bild, bevor ich zu fotografieren beginne. Das ist der Unterschied zwischen einem Laien und einem professionellen Fotografen. Sicher, es gibt das Glück, im richtigen Moment am richtigen Ort zu sein. Doch ich kann das Glück auch durch das beeinflussen, was ich weiss und was ich suche.

Wenn ich an dem Ort bin, wo ich fotografieren möchte, dann muss ich mich gehen lassen. Ich kann ja nicht davon ausgehen, dass es so sein wird, wie ich es gelesen habe. Meine vorangehende Recherche ist das Fundament, das zusammen mit den Eindrücken des Ortes dann ein Gefüge ergibt, in dem die Bilder entstehen können.

Ich sehe mich als Fotojournalisten, nicht als Künstler. Ich bin ein Dienstleister. Wenn ich für eine Zeitschrift fo-

tografiere, dann ist mein Auftrag, den Lesern den Einstieg in den Text zu ermöglichen. Ob etwas gelesen wird oder nicht, hängt ja entscheidend von der optischen Einladung ab. Wenn die spannend ist, dann hat man Appetit auf den Text. Wenn sie öde oder klischiert ist, dann lässt man das Lesen lieber bleiben. Man könnte daher auch sagen, meine Bilder sind Appetizer für den Text.»

* * *

Andri Pol wurde 1961 in Bern geboren. Nach der Matura absolvierte er eine Ausbildung zum Zeichenlehrer an der Schule für Gestaltung Luzern und danach die Fotoklasse am Royal College of Art London. Seither arbeitet er als freischaffender Fotograf vor allem für Zeitschriften in der Schweiz und Deutschland. Seine jüngsten Buchpublikationen sind «Grüezi. Seltsames aus Heidland» (2007) und «Bilder in Echtzeit» (2009). Zur Zeit arbeitet er an einem Buch, in dem er die Ausbeute seiner Reisen nach Japan vorstellen wird. 2009 wurde er mit dem «Swiss Photo Award» ausgezeichnet. www.andripol.com



S. 45



S. 50



S. 61



Karte

Immer im Kristall

Die Künstlerin **Mai-Thu Perret**

Suzann-Viola Renninger

*Fiktiver Antwortbrief an eine Bewohnerin von New Ponderosa, einer autonomen Kommune junger Frauen in der Wüste von New Mexico.**

«Es stimmt, was Sie schreiben: ich war bestürzt über all das, was ich bei meinem kurzen Besuch über New Ponderosa erfahren habe. Doch ich war auch ärgerlich. Dieser Anspruch! Diese Kühnheit! Jede Frau wird die wandelnde Synthese des Universums sein.¹ Ist das noch zeitgemäss? Ist der Feminismus in seiner radikalen Form nicht längst zu einem Korsett geworden, das wir Frauen eigentlich abschaffen wollten?

Ihre Kommune huldigt der Schlichtheit, den klaren Formen, dem einfachen Körper. Sie schlafen unter freiem Himmel, kochen über dem offenen Feuer, tragen selbstgewebte Gewänder. Sie haben sogar die Uhr abgeschafft! Was Sie «Verdinglichung», «Fetischisierung» und «Entfremdung» nennen: glauben Sie wirklich, all dem auf diese Weise trotzen und dem Kapitalismus entkommen zu können? Dem «Drecksloch», wie ich es in einer Art Bekenntnis las, das ich an einem Pfosten angeschlagen fand?² Und selbst wenn es Ihnen und den anderen Frauen gelingen sollte – was sollen denn wir hier draussen tun? Wir können uns doch nicht alle in die Wüste zurückziehen.

Ich ahne, was Sie antreibt. Sie wollen eine neue Grammatik, eine neue Symbolik von Kunst, Kultur und Gesellschaft entwickeln. Sie wollen unsere überladenen Begriffe, Vorstellungen und Konzepte in ihre Bestandteile zerlegen, die Bedeutungsarchive entleeren, nach den unschuldigen Keimen suchen, die sich zu unserer industriellen Gesellschaft ausgewachsen haben. Um dann neu zu beginnen, ähnlich wie ein Kind sprechen lernt. Erst nur ein Lallen, dann einzelne Worte. Der erste Zwei-Wort-Satz gleicht einer Offenbarung. Im dritten Jahr dann vollständige Sätze mit Subjekt, Verb und Objekt. Später die Relativsätze, die Rekursion; schulfähig sind Kinder zu diesem Zeitpunkt. Werden Sie auch den Konjunktiv zulassen? Oder würde es dann zu eng in der



Foto: S.-V. Renninger

«kleinen planetarischen Harmonie»³, in die Sie mir mit Ihrer so zuvorkommenden Art Zutritt erlaubt haben?

Zuviel Theorie für mein Gefühl: Marx, Engels, die russische Avantgarde, Arts and Crafts Movement, Konstruktivismus, Dekonstruktivismus, Singularisierung, Serialisierung, Individualisierung, Kollektivierung. Ihr Vertrauen hierin scheint gross. Dabei verlassen Sie sich doch gleichzeitig auf einfache Bilder und Geschichten, wie die der Wüstennacht oder der Spinnen. Wie geht das beides zusammen?

Es gibt diesen Satz: «Die Grenzen unserer Symbole sind die Grenzen unserer Welt». Oder so ähnlich. Irgendeiner Art von Symbolen, meine ich, entkommen wir nicht. Und daher gibt es keinen Nullpunkt, keine *tabula rasa*. Es gibt keinen Standpunkt ausserhalb der Ideologien, der uns einen Überblick, ein Abwägen, eine Auswahl, kurzum Freiheit ermög-



Cover



S. 11



S. 18



S. 34/35

Deutschland, aufwachen!

Der Photograph Jörn Vanhöfen

Suzann-Viola Renninger



Photo: Reto Camenisch

Nebel, Nieselregen, Rauhref. Himmel ohne Horizont, als sei ein blasses, graues Leinentuch im Hintergrund aufgespannt. Es scheint nur selten gutes Wetter zu herrschen, wenn Jörn Vanhöfen Deutschland photographiert. Und fast immer Stille. Sollte man sich Geräusche zu den Bildern vorstellen, dann wohl am passendsten das vereinzelte, melancholische Krächzen einer Krähe oder das metallene Pink-Pink des Buchfinks, Vogelstimmen grossstädtischen Brachlands und kleinbürgerlicher Vorstadtidylle.

Menschen hat der Photograph nicht oft vor der Linse, wenn er für seine Reportagen und Photoessays durch Deutschland reist. Hin und wieder einen Rentner, der versonnen in die Ferne schaut, obwohl er nicht mehr zu erwarten scheint, dass sie etwas Neues bringen könnte. Einen Jungen, der einen Stein in den Fluss schlittern lässt. Oder einen Mann, der seinen Benzinrasenmäher über den Wiesenstreifen vor seinem Einfamilienhaus steuert. Wenn es Menschen auf den Photos gibt, dann gehen sie in sich versunken ihrer Beschäftigung nach und sind meist warm, regen- und winddicht angezogen. Die Aufnahmen sind weder gestellt noch das Ergebnis aufwendiger Installationen. Sie sind Momentaufnahmen eines Photographen, der damit auch seine Seelenlage ausdrückt.

Der 1961 im Ruhrgebiet geborene Jörn Vanhöfen ist mit seiner Wahl von Stimmung und Sujet keine Ausnahme unter seinen Kolleginnen und Kollegen. Die «Wiesbadener Fototage» stellten dieses Jahr «Deutschlandbilder» aus; wenn diese Bilder nicht gleichfalls menschenleer sind, dann zeigen sie etwa: einen dunkelhäutigen Asylanten im kalten Scheinwerferlicht; einen Rentner in Hosenträgern, der seine Freizeit der Pflege von Oldtimern widmet; einen bulligen Mann, Typ tätowierter Fernfahrer, mit einem Faible für Kleintierzucht. Oder einen Gartenzwerg. Auf den Reihenhäusern der Vorstädte lastet wieder der nasse Nebel. Nur auf wenigen Photographien lachen die Menschen und ist der Himmel blau. Deutschland: ein Land, in dem zwölf Monate lang November ist und das kleine Glück im Rückzug in die eigenen vier Wände liegt.

Das Publikum liebt die Bilder Vanhöfens, sein Photoband über die Elbe war bald ausverkauft, sein Galerist kann stolze Verkaufszahlen vorweisen. Das beliebteste Bild zeigt das Wrack eines grossen Dampfers, der so nah am Strand liegt, dass man fast meint, mit hochgekrempeelten Hosen hinlaufen zu können. Rost zerfrisst den Rumpf, das hintere Viertel fehlt ganz, doch noch hält sich das Schiff, nur leicht zur Seite geneigt, aufrecht. Im Vordergrund brechen die Wellen am flach auslaufenden Strand, im Hintergrund deutet der Himmel eine leichte Morgenröte an. Fasziniert das Publikum die Romantik des Verfalls? Die Ästhetik des Vergänglichen? Das Abbild der eigenen Emotionen?

«Am Wasser stehen und warten, voll Sehnsucht und romantischer Gefühle», so umschreibt Jörn Vanhöfen die Befindlichkeit in Deutschland und die Stimmung seiner Bilder. «Deutschland hat den Wunsch, alles richtig zu machen. Das Bedürfnis, geliebt zu werden, ist gross. Doch all das schlägt ins Gegenteil um. Man will Gutes tun und tut doch Schlechtes.» Daher also fühlen sich die Deutschen von bröselnden Mauern, leerstehenden Fabrikhallen und ausrangierten Fahrzeugen ästhetisch angezogen? Vor allem dann, wenn noch eine kleine, gelbe Butterblume als Zeichen der Hoffnung, und der Unwirtlichkeit zum Trotz, aus den Ritzen spriest?

Auf die gelbe Butterblume kommt es an. Auch wenn sie sich auf den Bildern von Jörn Vanhöfen so sicher nicht finden lässt. Die Photographien verheissen, auch ohne solchen Kitsch, im Zerfall den baldigen Aufbau, im Stillstand den nahenden Aufbruch, im Daniederliegenden das Neue. Das ist deutsche Dialektik. Die Bilder sind Aufzeichnungen des Übergangs, des Nicht-mehr-lange-so. Sie zeigen den Moment des Innehaltens vor dem Weitergehen und leisten sich den Luxus, noch ein wenig in der Wehmut des Abschieds verweilen zu dürfen. Jetzt muss sich nur noch der Nebel verziehen.

JÖRN VANHÖFEN wird von der Galerie Römerapotheke in Zürich vertreten (www.roemerapotheke.ch). Abbildungen seiner Photographien finden sich auf den Seiten 7, 16, 34, 35, 43, 51, 63 sowie auf dem Umschlag.

2)



«Society is a Hole», 2009 (Fotos: K Wolfgang)



«2013», Installationsansicht, Aspen Art Museum, 2009

lichen könnte. Auch nicht auf New Ponderosa. Mit jedem Stein, mit dem Sie Ihre Utopie weiter ausbauen, verstärken Sie deren Grenzen. Aber das wissen Sie ja alles selbst. Und bauen dennoch weiter! Mutig! Respekt! Ich muss aufpassen, nicht euphorisch zu werden. Das bin ich ja auch sonst nicht so schnell. Muss wohl an dem stimulierenden Pilzgericht liegen, das wir am Abend gegessen haben und dessen Geschmack mir noch immer im Mund nachklingt. Schreiben Sie mir das Rezept?

Das Fest in dieser Nacht war überwältigend. Die farbenreichen Fahnen⁴, die üppigen Blumengirlanden, das apokalyptische Ballett⁵, der hämmernde Beat der Band, die Ekstase, in die wir durch Ihre Rede fielen und die uns all Ihre Bilder, Skulpturen, und Keramiken in einem gleissenden Licht sehen liess⁶.

Sie schreiben mir, die Revolution – ein grosses Wort! – müsse in erster Linie in mir beginnen. Alles weitere sei nichts anderes als die Glasur eines Kuchens. Wir werden darüber reden müssen, was süsser ist, uns besser bekommt, der Ku-

chen oder die Glasur. Ich werde kommen, wenn Sie mich nochmals einladen, obwohl ich so überstürzt und ohne Abschied abgereist bin. Vielleicht in einem Jahr? Wie weit wird dann wohl Ihre neue Symbolik entwickelt sein? Wie wird es uns dann hier draussen ergehen?»

** Im Zentrum des künstlerischen Universums von Mai-Thu Perret befindet sich ihre fiktive Textsammlung «The Crystal Frontier. A True Life Story», die in Form meist bruchstückhafter Tagebuchauszüge, Briefe, Tagespläne, Notizen, Flugblätter und Liedtexte das Leben der jungen Frauen von New Ponderosa darstellt (Nachzulesen in der Monographie «Mai-Thu Perret: Land of Crystal», Verlag Christoph Keller Editions / JRP-Ringier, 2008).*

Mai-Thu Perret wurde 1976 in Genf geboren. Sie studierte in England an der Cambridge University Literatur und war Studentin am Whitney Independent Study Program, New York. Sie lebt und arbeitet in Genf und New York.

5)



S. 41



S. 47



S. 57

6)



S. 65



Karte

Was bleibt vom Augenblick

Die Künstlerin Caro Niederer

Suzann-Viola Renninger

1/125-Momente. Klick – und das Sommerglück am Meer, die spielenden Kinder im Sand, sind eingefangen; das kleine Mädchen lacht in die Kamera. Klick – und die prachtvolle Stimmung, der Spaziergang am Morteratschgletscher, kann nicht mehr vergessen gehen; der Schnee glüht rosa im Sonnenuntergang. Klick – und der Blick aus dem Küchenfenster, die metallisch glänzenden Briefkästen am Strassenrand, sind für immer gebannt; die einbrechende Nacht liegt dunkel in den Bäumen.

Schnappschüsse. Von Reisen und Ferientagen. Von Jubiläen und Feiern. Von Kindern, Eltern, Grosseltern, der gesamten Verwandtschaft, Freunden und Bekannten. Klick. Sehenswürdigkeiten, Alltäglichkeiten, Nichtigkeiten. Klick. Schauen wir das alles jemals wieder wirklich gern und lange an? Oder ist damit nicht immer auch die geheime Scheu verbunden, eine Art Totenruhe zu stören? Der Moment ist ja vorbei. Von der Vergangenheit verschluckt. Unwiderruflich. Klick. Und das war's.

Sommer am Strand und klick: nur einen Sekundenbruchteil später ist nichts mehr wie zuvor. Eine neue Welle erreicht den Strand, und das lachende kleine Mädchen dreht sich schon wieder weg. Wenn wir das Photo das nächstemal hervorholen, wird das Kind älter sein, vielleicht schon erwachsen. Und irgendwann, zahllose 1/125-Momente später und doch gewiss, wird nur noch der Schnappschuss daran erinnern, dass es diesen Moment, dieses lachende kleine Mädchen gab, und damit auch mich oder dich, der auf den Auslöser drückte. 1/125-Momente, papieren oder digital, ein Memento mori. Klick.

Wenn wir schon ein gebrochenes Verhältnis zu unseren eigenen Schnappschüssen haben, wie stehen wir zu denen anderer Leute? Meist liegt uns ja nur daran, die unsrigen zu zeigen. Um durch den Blick des andern uns unser selbst zu vergewissern, in der irrsinnigen Hoffnung, dass das, was war, noch weiterhin sein könnte – unvergänglich sogar? Immer



Foto: Suzann-Viola Renninger

im Präsens zeigen wir auf unsere Photos. Das sind wir am Strand. Hier bin ich als Kind. Hier ist meine Freundin, hier mein erstes Auto, hier der Blick aus unserem Ferienhaus. Und noch während der andere alles mit wohlwollender Höflichkeit betrachtet, holt er seine eigenen Erinnerungen hervor. Hier sind meine Kinder, hier meine Enkel, hier der Sommer in den Alpen.

Klick. Auch Caro Niederer fotografiert ihren Alltag. Doch dabei bleibt es nicht. Für die Künstlerin sind die Schnappschüsse Vorlagen zu ihren Gemälden. Nicht eins zu eins, nicht Detail für Detail. Photorealismus ist nicht ihre Sache. Die Farben sind anders, die Proportionen ver-



S. 15



S. 20



S. 32/33



S. 43

schoben, die Perspektive aufgebrochen. Caro Niederer lässt aus, verkürzt, fasst zusammen. Die Kinder am Strand, der Spaziergang im Schnee, der Blick aus dem Fenster – in der Kunst von Caro Niederer verändert sich das Private und Alltägliche so, dass es zu einer anziehenden Allgemeingültigkeit findet. Viele ihrer Bilder geben eine bunte Heiterkeit vor, ein Versprechen, dass die Momente nicht verloren seien, um deren Vergänglichkeit wir so sehr bangen.

In seinem Essay «Die helle Kammer» versucht Roland Barthes zu erklären, warum ihn viele Photographien gleichgültig lassen, nur wenige hingegen berühren und packen. Er führt dies darauf zurück, dass aus diesen Bildern ein Pfeil hervorschieße, der ihn durchbohre. Er fühle einen Stich, eine Verletzung. Alle anderen Photos könnten nur artiges, von der Kultur adressiertes Interesse hervorrufen. Welche Stellen oder Elemente von Bildern – Barthes braucht dafür den Begriff *punctum* – zu Pfeilen werden, sei nicht voraussehen. Es passiere einfach – oder auch nicht. «Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).»

Das *punctum* ist oft eine Kleinigkeit, eine Nebensächlichkeit, es ist subjektiv, schwer mitteilbar und nur in den seltensten Fällen zu teilen. Ganz anders das *studium*, das Roland Barthes als Gegenbegriff einführt. «Das *studium* bezieht sich auf das höchst ausgedehnte Feld der unbekümmerten Wünsche, des ziellosen Interesses, der inkonsequenten Neigung ... es ist die gleiche Art vagen, oberflächlichen, verantwortungslosen Interesses, das man für Leute, Schauspieler, Kleider, Bücher aufbringt, die man «gut» findet.» Ob ein Photo banal oder ergreifend ist, hängt daher nicht davon ab, ob es eine Profi- oder eine Laienaufnahme ist, ob in technischer Perfektion ein wohlüberlegtes, politisch, gesellschaftlich oder ästhetisch relevantes Sujet abgelichtet wird oder ob die Spontaneität eines Moments zu einem wackligen Schnappschuss führt; seine Wirkung wird allein

davon bestimmt, ob der Betrachter empfänglich ist für die Pfeile, die von ihm ausgehen können.

Caro Niederers Methode besteht darin, das *punctum* zu verkleiden, zu verschleiern und zu tarnen. Daher schmerzen ihre Bilder nicht, sondern gefallen. Sie sind schön. Träumerisch schön. Doch die Schönheit der Gemälde bleibe oberflächlich, liesse sie nicht das *punctum* durchschimmern.

Der beharrliche Verweis der Photographien auf das Vergängliche, ihr penetrantes «Vorbei», wird durch die verschleiende Transformation in den Werken Caro Niederers erst erträglich. Und gleichzeitig intersubjektiv, da die Seriosität, die der klassischen, gegenständlichen Ölmalerei zu eigen ist, das *studium* verstärkt, von dem Barthes sagt, es sei von der Kultur tradiert und «ein zwischen Urhebern und Verbrauchern geschlossener Vertrag».

Die Transformation in eine kulturell anerkannte Form- und Bildsprache, bei gleichzeitig unvollkommener Verschleierung des Schmerzenden, macht so das Subjektive öffentlich und die Pfeile sanfter: der Schnappschuss wird Kunst.

* * *

Caro Niederer wurde 1963 in Zürich geboren. Nach der Schule wollte sie Schriftstellerin werden und liess sich zur Buchhändlerin ausbilden. Doch dann entschied sie sich für die bildende Kunst. Sie malte in Öl, ihre Vorlagen waren Postkarten mit Aufnahmen von Städten, Landschaften oder klassischen Kunstwerken. Bald verwendete sie auch eigene Schnappschüsse, malte diese in Sepiafarben. 1993 sandte sie erstmals Postkarten, private Photos und Gemälde nach China und liess sie dort als Seidenteppiche von Hand knüpfen. Zurzeit beschäftigen sie grossformatige Landschaften und Stilleben, wie sie in dieser Ausgabe der «Schweizer Monatshefte» zu sehen sind. Caro Niederer wird von der Galerie Hauser & Wirth in Zürich vertreten. (© Caro Niederer, Courtesy Hauser & Wirth)



S. 47



S. 57



S. 61



Karte

Soup of the day

Collagen von Bessie Nager

Suzann-Viola Renninger



Photo: Bernhard Cella

«Stadt» liefert 784'000 Ergebnisse, «cité» 196'000, «città» 317'000 und «city» überspringt die Millionengrenze – weitere 5'520'000 Abbildungen; hinzu kommen noch all die 'zig Millionen Photographien, wenn man nach Städtenamen wie «New York» oder «Zürich» googelt, selbst ein kleiner Ort wie etwa Müselbach ist zumindest mit einer Abbildung der Dorfkirche im Netz. Und wenn auch nur ein winziger Bruchteil davon zu einem Bild zusammenfasst wird? Moloch, Chaos, Dunkelheit, ein Schwarzes Loch? Gravitationskollaps am Ende der Sternentwicklung, in dem Materie, Information, Licht – einfach alles verschluckt wird? Nicht, wenn Bessie Nager den Bruchteil zusammensucht, ihrer Devise folgend: «*Neuer Raum durch Überlagerung.*» Ihre Collagen sind Sammelbilder – *«ich*

liebe es, zu sammeln, Sachen zusammenzubringen und dafür neue Orte zu finden» –, Tagessuppen ähnlich, die mit den Resten vom Vortag zubereitet werden. Von guten Köchen sind sie ein Gedicht, von schlechten ungeniessbar.

Was bedeutet urban? «*Die Konfrontation mit dem Fremden. Dass Dinge aufeinandertreffen, die nicht zusammengehören.*» Der Eiffelturm kollidiert mit einem Zürcher Tram, Reihenhäuser lassen sich keck auf dem Kolosseum nieder, den kopfstehenden ehemaligen Palast Caesars durchschneiden die Lichterketten eines Schnellstrassennetzes, wie eine Wabe hängt die Front eines Büroturms vor einer Fussballarena. Mehrere tausend Bilder hat Bessie Nager als digitale Zutaten aus dem Internet für jede Collage heruntergeladen, sie auf dem Computer miteinander verkocht und auf Leuchtkästen angerichtet, die bis zu zwei Meter lang und einen Meter hoch sind. Man gibt sich dem Genuss gerne hin, sie sind wie ein farbenprächtiges Meer wogender Erinnerungen an alles, was man ein Leben lang vor Augen gehabt hat, unterwegs zu Fuss, oder aus dem fahrendem Zug oder Auto heraus, ohne es je im Detail beachten zu haben.

Vollendet sind die Collagen nie, immer sucht Bessie Nager nach neuen Orten und Freiräumen, indem sie weitere Funde aus dem Internet montiert. «*Der Künstler ist ein Vorbild für die neoliberale Gesellschaft, die auch ständig ihren Ort neu bestimmen muss.*» Auch für sich selbst sucht sie nach neuen Orten, «*auch ich bin urbanisiert, das Urbane ist durch die neuen Medien auch in mein Atelier, in meine privaten Räume eingedrungen.*» Zu ihren Füßen liegt wie meist, grauverschleiert das rote Fell, ihr grosser, müder Hund, ein matter Fingerzeig auf Zeiten, als der Mensch noch nomadisierend durch die unverbauten Steppen zog. Die Frau wirkt neben dem Tier so frisch und quirlig, als hätte sie auch noch seine Energie in sich aufgesogen.

Bessie Nager, geboren in Luzern, hat in Zürich an der Hochschule für Gestaltung und Kunst studiert und lebt und arbeitet noch immer in dieser Stadt. Ihre Videokunst und ihre Installationen wurden schon früh anerkannt. Ins Gerede kam sie kürzlich erst wieder mit einem Projekt, mit dem sie als Gewinnerin aus einem Kunst-am-Bau-Wettbewerb hervorgegangen war. Auf den Dächern der neugebauten Siedlungshäuser in Leimbach, am Rande Zürichs, wollte sie Städtenamen in grosser, bunter Leuchtschrift montieren: Cuxhaven, Genua, Belgrad, Odessa... wie Lichtzeichen eines Ozeandampfers, Winke an Passanten und Reisende, näherzutreten, Botschaft der Bewohner: Auch wir gehören zur Metropole Welt! Doch die Anwohner wollten nicht dazugehören, wehrten sich gegen die «*Lichtverschmutzung*», schrieben über ihre Beschwerde «*Leimbach bleibt dunkel!*». Das Projekt wurde nie realisiert. Ist das nicht schade? «*Nein, denn dafür sind die Bilder und die Geschichten in den Köpfen*», sagt Bessie Nager, knipst die Leuchtbilder aus und verlässt, im Schlepptau zottelt der Hund, ihr Atelier.

Abbildungen der Collagen finden sich auf den Seiten 10, 32, 33, 42, 51, 59 sowie auf dem Umschlag und der Innenklappe. Vom 29. September bis 19. November 2006 werden Werke von Bessie Nager im Helmhaus Zürich ausgestellt. (www.bessie.ch)

Eine Katze ist eine Katze

Der Holzplastiker Severin Müller

Suzann-Viola Renninger



Severin Müller, Photo: Vera Hartmann

Drei Katzen. Die helle in der Mitte, die beiden dunklen rechts und links. Sie sind von kräftiger Statur, sie sitzen aufrecht, die Ohren sind gespitzt. Aufmerksam blicken sie herab vom Podest. Gewiss nicht auf dieselbe Maus, denn sie hocken zwar nebeneinander, doch ihre Körperachsen weisen in leicht verschiedene Richtungen. Ein Fächer aus Katzen also. Eine Katze allein wäre eine ganz gewöhnliche Katze, drei Katzen in Körperkontakt nebeneinander, die in Katzenmanier drei verschiedene Punkte fixieren, macht jede der Katzen zu einer ungewöhnlichen Katze.

Eine Katze sei eine Katze und keine Metapher, sagt Severin Müller herb, der die drei aus Holz geschnitzt hat. Drei Katzen seien drei Katzen. Mehr gebe es nicht zu sagen. Der Bildhauer ist kein Mensch der vielen Worte. Seine Skulpturen sollen eigenständig in der Welt bestehen können und auch ohne Kontext oder Hintergrundinformationen verstanden und gemocht werden.* Am wichtigsten sei für ihn, dass seine Objekte autonom funktionieren. Sie sollen selbstgenügsam sein, nur auf sich verweisen, und haben es nicht nötig, irgend etwas anderes zu sein als sie offensichtlich sind. Wozu bräuchte es daher Erläuterungen des Künstlers?

Viel zu didaktisch erscheint dem Bildhauer daher auch die Erklärung auf die neugierige Frage, wie seine Skulpturen entstehen und was ihr Vorbild sei. Auf seinem Arbeitstisch liegen Ausrisse aus Tageszeitungen; oft sind es Photographien von Menschenansammlungen – Leonid Breschnew und Willy Brandt, die sich, umringt von ihrem Gefolge, 1973 über den Verhandlungstisch beugen, die Grossfamilie Bin Laden, aufgenommen 1971, wie sie sich um einen Cadillac gruppiert. Von diesen Aufnahmen finden sich Umrisszeichnungen und kleine, dreidimensionale Modelle aus Wellpappe. In den Ecken und an den Wänden des Ateliers hocken und lehnen Umsetzungen in Holz. Doch aufgepasst: «Politische Kunst ist nicht möglich. Wer als Künstler Politik machen will, muss auf der Strasse demonstrieren».

Severin Müller interessiert, was herauskommt, wenn er die zweidimensionalen Photographien in dreidimensionale Objekte umsetzt, um die er herumgehen kann. Mal sind seine Skulpturen grob aus massivem Holz mit der Motorsäge herausgeschnitten, mal mit der Axt aus Holzplatten gehauen, und ob es nun Menschen oder Katzen sind, die Skulpturen sind immer etwas grösser als erwartet. Es ist, als ob durch die Grösse die bodenständige Machart aufgezwungen werden solle. Das hat etwas kokett Überhebliches.

Mitten in seinem Atelier in einem ehemaligen Industrieareal in der Nähe Zürich steht ein weiteres Podest aus Holz in der Form eines Blumentopfs, daraus ragen Blumen, gesägt aus dicken Spanplatten. Rote Blüten, in der Art, wie Kinder sie malen, sitzen auf kurzen schwarzen Stengeln. Eine Blume ist eine Blume ist eine Blume? Ein zweiter Blick offenbart: die Blüten sind ein Regenschirm, den eine Windbö nach aussen gestülpt hat, die Stengel sein Schaft, der von einem Menschen gehalten wird, dessen Oberkörper aus dem Podest ragt: das aufgemalte Gesicht ist dasjenige George W. Buschs – eine in Holz geschnittene Momentaufnahme des amerikanischen Präsidenten, wie er bei einem Unwetter mit einem Regenschirm über den roten Teppich schreitet, der vor der Falltreppe des Flugzeugs ausgelegt ist.

Verstehen – so sind wir es gewohnt – bedeutet Zeichen zu interpretieren. Wörter etwa verweisen immer auf etwas anderes, weisen weg von sich, weisen weiter auf das, was sie bedeuten. Der rauhe Charme der Skulpturen von Severin Müller hingegen genügt sich selbst. Sie lassen sich nicht für etwas anderes vereinnahmen, stehen nicht im Dienst einer Botschaft. Ihre unmittelbare Sinnlichkeit ist ihr Sinn. Ihre statische Präsenz besitzt eine heitere Unbeschwertheit. Von der Decke baumelt eines seiner jüngsten Werke: je an einem eigenen Faden die Infantin, die beiden Kammerzofen, die Zwerge, der Hund, der Spiegel, der Maler mit dem Pinsel in der Hand. Velasquez' «Las Meninas» als Mobile, leicht im Luftzug der offenen Fenster und Türen tanzend.

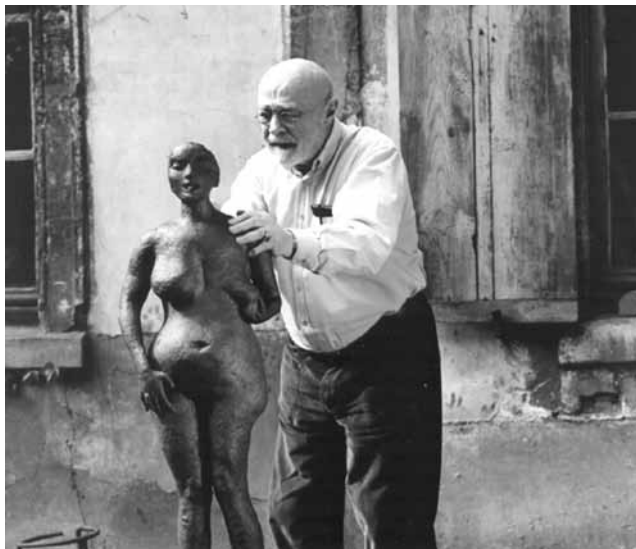
* Abbildungen auf den Seiten 6, 14, 32, 33, 39, 49, 59 sowie Umschlag.
www.severinmuller.com

Des üppigen Lebens wegen

Druckgraphiken von Robert Müller

Suzann-Viola Renninger

Die Einführung in die Werke des Künstlers der vorliegenden Ausgabe der «Schweizer Monatshefte» muss für diesmal auf den unmittelbaren Eindruck einer persönlichen Begegnung verzichten. Kurz bevor ein mögliches Treffen ins Auge gefasst werden konnte, starb Robert Müller am 15. Oktober 2003 83jährig in



Robert Müller, Villiers-le-Bel, 1996

seinem Haus in Villiers-le-Bel, nahe Paris. So bleibt auf dieser Seite Raum, um einige biographische Daten zusammenzutragen und sie den Druckgraphiken gegenüberzustellen, die in dieser Ausgabe abgebildet sind. Robert Müller, geboren 1920 in Zürich, trat nach dem Besuch der Handelsschule in das Atelier der Bildhauerin Germaine Richier in Zürich ein. Ab 1947 verbrachte er einige Zeit in Genua – *«nicht der Kunst, sondern des üppigen Lebens wegen»*, wie er sich gerne zitieren lässt – und übersiedelte 1949 mit seiner Familie nach Paris, später nach Villiers-le-Bel. Schon als Mittdreissiger erhielt er höchste Anerkennung und festigte seinen Ruf, mit dem er in die Kunstgeschichte eingehen sollte: als einer der *«fraglos grossen Bildhauer des letzten Jahrhunderts»*, als *«Zürcher internationalen Formats»*, als der *«Eisen-Müller»*, der zusammen mit den Schweizer Künstlern Bernhard Luginbühl und Jean Tinguely die moderne Eisenplastik geschaffen

hatte. Doch ist er, anders als diese, im kollektiven Bewusstsein der Gegenwart weit weniger präsent und das, obwohl seine Skulpturen in den grossen Museen der Welt zu finden sind. Dies mag sich mit historischen Zufälligkeiten erklären lassen, vor allem aber liegt das Vergessen wohl auch daran, dass er den Erwartungen des kommerziellen Kunstbetriebs nicht länger entsprach, als er Material und Ausdrucksmittel radikal, endgültig und für den Blick Aussenstehender unerwartet wechselte. *«L'Orgue»*, seine letzte Skulptur in bekannter Manier, entstand 1966; hier soll er noch einmal nach langem Ringen dargestellt haben, was ihm in dieser Technik möglich war. Fortan versuchte er andere Möglichkeiten auszuschöpfen, um sein Erleben zur Darstellung zu bringen.

1975 folgte dann der Schnitt, der ihn ins Elementare, in den Urgrund der Anfänge zurückwarf und ihn zwang – oder besser: ihm erlaubte, oder gar: ihn bekehrte –, *«von Grund auf neu buchstabieren, alphabetisieren zu lernen»*, wie es sein Freund und Kritiker Paul Nizon ausdrückte. Während eines Aufenthaltes in Sizilien erfuhr Robert Müller solch eine starke psychische Krise, dass er hospitalisiert werden und – als ein Maler des *Art brut* – wieder neu zu malen lernen musste. Alle die in dieser Ausgabe abgebildeten Druckgraphiken sind nach dieser Zeit datiert. Auf den Seiten 14 und 37 finden sich farbige Holzschnitte, die wie eine Auflösung und erneute – versuchsweise – Vermengung der Einzelteile der explizit dargestellten Liebesakte des Zyklus *«13 fois elle et moi»* von 1973 betrachtet werden können. Die Bilder auf den Seiten 36 und 37 entstammen dem *«kretischen Stil»*, zu dem er während regelmässiger Aufenthalte in Kreta nach 1975 fand. Hier, wie auch auf den Bildern der Seiten 59 und 65 findet sich der archaisch elementare Ausdruck, genährt von der vitalen Quelle der Erotik, für den Robert Müller von den Kennern seines zeichnerischen und graphischen Werkes bewundert wird. ■

Ein Nachruf auf Robert Müller findet sich auf den Seiten 46 und 47 dieser Ausgabe.

Die Kunst ist befreit, der Betrachter verwirrt

Der Künstler **Aldo Mozzini**

Suzann-Viola Renninger



Foto: S.-V. Renninger

An dieser Stelle soll nun endlich auch einmal die Frage gestellt werden: Was eigentlich ist Kunst? Ist sie vielleicht etwas Absolutes? Die Materialisierung einer schon immer und unabhängig vom Menschen existierenden Idee? Ist sie eine besondere Art der Existenz, von der eine Ausstrahlung, eine Magie ausgeht, die uns zweifelsfrei spüren und wissen lässt: hier haben wir es mit Kunst zu tun? Oder ist der Anspruch, etwas sei Kunst, nur wenig mehr als eine blosser Behauptung oder Unterstellung? Ist er ein Übereinkommen, kontingent und willkürlich, von Mode, Markt und Machtverhältnissen abhängig? Und wenn weder das eine noch das andere wäre, gibt es dann objektive Kriterien für die Entscheidung, ob etwas Kunst sei oder nicht? Ein Kunsttest etwa, nach Art der Schwangerschaftstests aus der Apotheke?

Beginnen wir auf der Suche nach einer Antwort mit einer Geschichte. Für eine Ausstellung in einer kleineren Schweizer Stadt kreierte der Künstler Aldo Mozzini kürzlich ein Kunstwerk, das er «Ratthaus» nannte.¹ Am Tag vor der Eröffnung baute er es im Ausstellungsraum auf. Er hatte dafür eine durchsichtig-bläuliche Hartplastikwanne mitgebracht,

wie es sie in jedem Baumarkt zu kaufen gibt, ungefähr halb so gross wie ein Wäschekorb. In eines ihrer Kopfteile schnitt er eine halbrunde Aussparung. Dann streute er Sägemehl – es war von einer seiner anderen Installationen übriggeblieben, für die er Dachlatten zurechtgesägt hatte –, auf den Boden nahe vor einer Wand und stellte die Wanne mit der Öffnung nach unten darauf, die Seite mit der Aussparung dem Raum zugekehrt. Als letztes streute er auch noch vor die Aussparung etwas Sägemehl. Dann ging er nach Hause.

Am nächsten Tag wieder in der Ausstellung, fand er folgendes vor: die Wanne stand jetzt mit der Öffnung nach oben in einer Ecke des Raumes, in ihr ein Haufen säuberlich zusammengefügten Sägemehls. Ebenfalls Kunst? Und ist nun die namentlich leider unbekannte Reinigungsfrau, vermutliche Urheberin dieser Wandlung, genauso zu den Kunstschaffenden zu zählen wie Aldo Mozzini?

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts fallen die Antworten auf solche Fragen nicht mehr so eindeutig aus wie in den Epochen davor. Wie in all den vielen Jahrhunderten, in denen die Kunst noch gross und schön war. In denen die Künstler Statuen meisselten oder Gegenständliches in Öl malten: Götter, Heilige, Helden, Fürsten, edle Frauen und Landschaften. In denen der Themenkanon der Kunst noch klar umrissen war und weitgehend Einigkeit herrschte, wie er malerisch umzusetzen sei. In denen nur Auserwählte solche Werke herstellten und die Museen Tempel für eine Elite waren. Damals wusste die Gesellschaft meist zweifelsfrei, was als Kunst einzuordnen sei und was nicht. Und weder Aldo Mozzini noch die unbekannte Reinigungsfrau wären wohl Kandidaten für den Ritterschlag zum Künstler gewesen.

In den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ist schliesslich ein Höhepunkt der Auflösung früherer Sicherheiten erreicht. Andy Warhol hatte in einer New Yorker Galerie Kartons mit Pfirsichkonserven, Ketchupflaschen, Cornflakes- und Putzschwammpackungen gestapelt, so wie es bei uns am konsequentesten der Supermarkt Aldi vorführt – mit dem einen Unterschied, dass all diese Kartons täuschend ähnlich, unter Verwendung von Holz, Acryl und Siebdruck, per Hand angefertigt worden waren. Alles kann Kunst sein, urteilte Andy Warhol. Und Joseph Beuys, auf der anderen Seite des Atlantiks, teilte Warhols Zuversicht, indem er feststellte: «Jeder Mensch ist ein Künstler.»

Mit Warhol und Beuys war die Kunst endgültig aus der Tradition herausgetreten und hatte sich liberalisiert. Die ehemals voneinander geschiedenen Bereiche von sogenannt hoher und niedriger Kunst, von Anspruch und Unsinn, von Kunstfertigkeit und industrieller Produktion waren ineinandergefallen und hatten sich untrennbar miteinander vermengt. Die Folge ist bis heute: die Kunst ist befreit und ihr Betrachter verwirrt.

Wie beschreibt nun Aldo Mozzini selbst die zeitgenössische Kunst und sein Werk – ein Mann, der wirkt wie eine antike Statue aus Marmor, so gelassen, so zeitlos, so voller Harmonie? Mitten in seinem Atelier, dem ehemaligen Geräteschuppen einer Garage, stehen vergoldete Hocker und Stühle, fragil und krumm wie hartarbeitende Zwerge.² In dem Regal dahinter präsentieren sich Sandalen, die Sohlen aus grobausgesägten Holzbrettchen, die breiten Riemen aus Plastik, in den Dekors Krokoleder, Migros Budget oder Birkenstock. «New Arrivals / Spring Collection» nennt er diese Sammlung³, die dieses Jahr in der Villa du Parc im französischen Annemasse ausgestellt wurde.

Aldo Mozzini antwortet, es ginge bei der Kunst möglicherweise darum, einen Diskurs auszulösen. Wie etwa jenen unter Kindern, die seine Ausstellung in Frankreich besuchten und bemerkten: der Unterschied – auch bei den Materialkosten – war gar nicht einmal so gross, wenn sie ihre Nikes, Pumas und was es an teuren Kultmarken mehr gibt, mit den ausgestellten Sandalen des Künstlers verglichen. Heisst nun diese Beobachtung nicht auch: der Anspruch, ein Konsumgut habe Qualität, ist – ebenso wie der Anspruch, etwas sei Kunst – eine Behauptung, eine Unterstellung, ein Übereinkommen und vielleicht sogar Magie?

Kunst, profan und kurzlebig wie Konsumgüter, und doch Kunst. Konsumgüter, ästhetisch und ansprechend wie Kunst, und doch Konsumgut. Wie sehr alles ineinandergefallen ist, belegen auch Photos aus der Serie «Urbane Installationen», die Aldo Mozzini während einer Reise durch chinesische Städte aufgenommen hat.⁴ Der Titel «Urbane Installationen» kann hierbei in die Irre führen; denn es handelt sich nicht um künstlerisch intendierte Installationen, weder seitens des Künstlers selbst, noch seitens Dritter. Nein, es sind schlicht Wischmopps oder Reisigbesen, die in einer Ruhe- oder Arbeitspause an Wände gelehnt, zwischen Geländer gesteckt, an Absperrungen aufgehängt oder auf Podeste gestellt wurden, einzeln, paarweise, in Gruppen. Ist das nicht alles sehr schön? Braucht es noch mehr, um zu zeigen, dass die chinesischen Strassenfeger Künstler sind und Andy Warhol und Joseph Beuys bis heute recht behalten haben?

Aldo Mozzini wurde 1956 in Locarno geboren. Nach der Matura in Bellinzona besuchte er dort die Sozial- und Wirtschaftsschule und danach die Kunstgewerbeschule in Zürich. Neben seiner Arbeit als Künstler unterrichtet er an der Zürcher Hochschule der Künste. (www.mozzini.ch)



S. 15



S. 22



S. 34/35



S. 45



S. 51



S. 60/61



Umschlag



Karte

Stein bleibt, der Sinn ändert

Der Skulpturenbauer Markus Müller

Suzann-Viola Renninger

«Ich male Kunst an», sagt der Vater zur Begrüssung, ohne seine Arbeit zu unterbrechen. Er steht im grauen Overall im Atelier seines Sohnes, einen Topf mit weisser Farbe zu seinen Füssen, und bemalt mit breitem Pinselstrich ein freistehendes Bild von der Grösse einer Tür.

Vielleicht ist das Bild auch gar kein türgrösses Bild, sondern tatsächlich eine Tür. Und der Vater bemalt gerade den Türrahmen. Dafür sprechen nicht nur Form und Dimensionen, sondern auch das Material, das aus Holz zu sein scheint; beim zweiten Blick wird allerdings deutlich: es ist wohl keine echte Holzmaserung, sondern nur eine aufgemalte. Auch fehlt die Türklinke. Also ist die Tür vielleicht doch ein Bild? Nein, das Objekt ist Teil einer Skulptur und vorerst nichts weiter als eine Sperrholzplatte mit Holzdekor, umrahmt von Weiss, Vorbereitung für eine Ausstellung in London nächste Woche. Dort soll das Objekt in einem der Galerieräume vor ein grosses Element, aus Styropor und Sperrholz mit Betondekor, gestellt werden. Darf man also vermuten, der vom Vater gemalte Rahmen markiere den Durchgang von der Realität in die Kunst, wenn es einem nur gelänge, eine Türklinke anzubringen? Um dann gegen das Betondekorelement zu laufen und zu lernen: auch die Kunst hat ihre Grenzen?

Markus Müller begegnet solchen Interpretationen mit Gelassenheit. Seine Werke aus Polyurethanschaum, Sperrholz, Karton und Spanplatten, die sich mit Hilfe von Ölfarben, Kunstharzspray, Wandtafellack oder Kreide zu Knochen, Granit, Achat, Marmor oder Edelholz wandeln, sind für ihn erst einmal Objekte, die «Platz einnehmen, schweigen und sich nicht von der Stelle rühren». Und damit hat er gleichzeitig umrissen, was für ihn die Essenz einer Skulptur ausmacht. Doch stumm auf der Stelle verharrt auch eine Ansammlung von Geröll, ein Baumstrunk oder ein Fels. Es ist diese Frage, wann nun Natur zur Kunst und Kunst wieder zur Natur wird, mit der sich Markus Müller beschäftigt. Dabei kann er ziemlich respektlos sein.

Der italienische Bildhauer Gian Lorenzo Bernini etwa schuf «Apollo und Daphne» aus hellem Carrara-Marmor, eine Skulptur, die sich seit bald vierhundert Jahren in der Villa Borghese in Rom befindet. «Leidenschaft und unerhörtes Liebesflehen erkennen wir unschwer in dem Paar, und dennoch» sagt Markus Müller, «ist es am Ende nichts als Stein».



Foto: Daniel Spehr

Bei einer gegenständlichen Skulptur wie «Apollo und Daphne» wird man mit der Reduktion auf das Material nicht ohne weiteres einverstanden sein. Bei abstrakter Kunst auf öffentlichen Plätzen, vor dem Rat- oder Vereinshaus oder in der Einkaufspassage, lässt sich dieser Behauptung leichter zustimmen: wie oft kommt es doch vor, dass kaum ein Passant ahnt, welche Kunstwerke hier einst in einem feierlichen Akt enthüllt wurden. Teilnahmslos, mit anderen Dingen beschäftigt, registriert er aus dem Augenwinkel verrostetes und aus der Halterung geratenes Eisengestänge; willkürlich verstreute, schmutzige Betonklötze, auf deren Oberfläche sich Wasser sammelt; oder die bröselnde Ansammlung von Sandsteinen, zwischen denen eine leere Zigarettenschachtel und verwelkte Blätter hängengeblieben sind. Skulpturen als Mahnmale des verlorenen Sinns.

Erst der kulturelle Kontext, der Zeitgeist, die künstlerische Programmatik und wohl auch die Gewohnheit machen aus Artefakten Kunst, geben ihnen Sinn und Bedeutung. Wie «die Rezeption einer Skulptur vom Kontext abhängt», darauf möchte Markus Müller mit seinem Werk aufmerksam machen. Und beginnt mit der Reflexion über das Material, aus dem traditionellerweise Skulpturen hergestellt werden. Marmorblöcke, Holzstrünke und Halbedelsteine sind Natur pur und Ausgangsmaterial für viele Bildhauer. Der Dreh bei Markus Müllers Arbeiten ist, dass sein Marmor, Holz und Halbedelstein aus Gebrauchsmaterial hergestellt ist, wie man es in jedem Baumarkt finden kann. Sie sind ganz offensichtlich Artefakte, die vorspie-

geln, Naturprodukte zu sein und in dieser Doppeldeutigkeit den Zuschauer dazu verführen, vom Material zu abstrahieren. Übrig bleibt als Essenz das Raumgreifende, Schweigsame, Unbewegliche als stets vorhandene Projektionsfläche für immer neu zuzuweisenden Sinn und unterschiedliche Bedeutung.

So gesehen sind die Arbeiten von Markus Müller Interpretationen von Skulpturen und den Bedingungen, unter denen sie wirken. Und wer in seinem Atelier einen Kaffee trinken will, der wird sich daher mit einem gewissen Respekt auf dem Betonensemble am Fenster niederlassen – Vorsicht, es könnte ja Kunst sein. Ein Klopftest zeigt: das Ensemble ist hohl, vielleicht aus Pressspan...

Weiter ausholend, liesse sich ergänzen, dass jedes Objekt mit Bedeutung nur insofern versehen ist, wie wir sie ihm beimessen, es benötigt den gesellschaftlichen Kontext, die überlieferten Zuschreibungen, die Tradition, um mehr als nur eine spezifische Zusammenballung von Materie zu sein. Nichts ist sinnvoll per se, ein isoliertes Objekt leer ohne Geschichte. Stein überdauert, der Sinn muss ihm durch die Kultur ständig neu eingehaucht werden. Zwischen dem Profanen und dem Heiligen, zwischen dem Gebrauchsgegenstand und der Kunst, zwischen Stein und Sinn, verläuft nur eine fragile Grenzlinie. «Ich male Kunst an», diese Formulierung des Vaters zielt auf diese Grenzlinie, die dadurch verändert wird. Das «Anmalen», ein Begriff des Profanen, lässt sie durchlässig werden, sodass der Alltag Marmor, Holz oder Halbedelstein mit Sinn übertrücht.

Zum Abschied sagt der Bildhauer noch: «Ein Stück Fleisch, das bin ich. Im Endeffekt. Mehr nicht.» Ein Glück, dass es den Kontext gibt.

Markus Müller wurde 1970 in Teufen, Appenzell Ausserrhoden, geboren. Nach einer kaufmännischen Lehre studierte er Bildhauerei an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel. 2006 widmete ihm das Kunsthaus Glarus die Einzelausstellung «Agatenplatten», zu der eine umfassende Monographie «Nutzen und Nachteil» (edition fink) erscheint. Markus Müller lebt mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen in Basel.



S. 9



S.16



S. 34 / 35



S. 39



S.45



S. 63



Postkarte

Das weisse Bild

Der Künstler Walter Wegmüller

Suzann-Viola Renninger

Ein Raum, gross wie eine Tiefgarage, kein Tageslicht, hinten öffnen sich Türen zu weiteren Räumen, kein Ende absehbar. Vielleicht ist ja ganz Basel, die ganze Schweiz mit einem weitverzweigten System von Gängen und Räumen unterkellert, das Abertausende von Bildern enthält, akribisch eines neben das andere gehängt, auf den Betonwänden kaum Lücken lassend. Die kleineren sind an den Wänden in langen Reihen befestigt, jedes in einem schmalen Rahmen, schwarz, golden, rot, türkis oder aus hellem Holz, die Passepartouts beige, grau, schwarz, hellgelb, weiss. Grosse Bilder lehnen an den Wänden, eines vor dem anderen, in fünf Schichten, nein, mindestens zehn; manche sind schmal und hoch, wie ein dünner Mensch, der die Arme eng an den Körper presst; andere sind so gross wie die Matratze eines Betts. Auf dem Boden drängen sich Plastiken – menschliche Figuren, einzeln oder zu mehreren nebeneinander in einem Unterstand stehend –, zusammengesetzt aus so ziemlich allem, was sich in der Welt findet. Viele der Bilder und Plastiken sind bunt, knallbunt, keine Farbe vorstellbar, die nicht verwendet worden wäre. Andere sind schwarz, einfarbig, düster. Manchmal ist der Pinselstrich grosszügig, doch meist ist die Ausführung der Motive so fein, dass das Auge den Ziselierungen kaum folgen kann.

Vor der breiten Einfahrt zum Atelier Walter Wegmüllers steht eine Art Wegweiser, vermutlich eine ausrangierte Zeitmaschine. Ein verrostetes, hässliches und schmutziges Gebilde aus Metallplatten, Gitterblech und Röhren. Es hat einen massiven Fuss, aus dem eine Metallröhre senkrecht nach oben sticht. Daran ist ein Kasten von den Ausmassen eines Schuhkartons für Winterstiefel befestigt, der mit einem Vorhängeschloss gesichert ist. Er weist wie ein Wimpel in die Richtung der Ateliertür. «Walter Wegmüller. Kunstmaler», steht dort auf einem Schildchen.

Alle Bilder sind übermalt. Immer wieder übermalt. Oder besser: weiter erzählt, redigiert, gestrichen, umgeschrieben, umgestellt, ergänzt, neu erzählt. Denn Walter Wegmüller ist eigentlich ein Schriftsteller, der malend schreibt. So sagt er von sich, während er vor seiner Staffelei sitzt und mit einem dicken Pinsel eine Lasur über ein Sammelsurium von Gegenständen legt, die vor einer Landschaft zu schweben scheinen, nein, falsch, mehreren Schichten von Landschaften.

Eine Glocke, ein Fahrrad, ein Stück Käse, eine Kuh, ein Schirm, eine Leiter, ein Buch, ein Auge, ein Zigeunerwagen, eine Milchkanne, ein Fliegenpilz, ein Fisch, ein Stuhl, ein Messer, ein Hahn verschwinden unter der Lasur. Einer



Foto: S.-V. Renninger

deckenden Lasur. Doch sie ist kaum getrocknet, da zeichnet er auf sie schon neue kleine Gegenstände – oder ein Fabelwesen, das sich krakend über die gesamte Bildfläche ausbreitet. Ein Alb legt sich über das Paradies, der Kitsch über die Kunst, Konkretes über Abstraktes, Knallbuntes über Düsteres. Ginge es nach Walter Wegmüller, würde er, über sein ganzes Leben hin, nur ein Bild gemalt haben und noch heute in seinem ansonst leeren Atelier vor nur diesem einen sitzen. So lange, bis er alles erzählt, bis er alles gemalt hätte. Dann würde er das Bild mit einer letzten, mit einer weissen Lasur überziehen, dem jungfräulichen Weiss einer unberührten Leinwand.

Da auf diese Weise ein Künstler kein Geld verdienen kann, hat er es gelassen. Und als er Windeln für seine Kinder, eine Tüte voller Semmeln zum Frühstück, eine Pfanne oder einen Staubsauger brauchte, zahlte er jeweils mit einem seiner vielen Bilder, die er statt dem einen einzigen gemalt hatte. So begann seine Kunst, ihn und seine Familie zu ernähren. Und sollte er einmal nicht mehr genug Bilder haben, dann kann er immer noch das letzte nehmen, das ihm geblieben ist, und jede der Schichten einzeln ablösen und auf eine eigene Leinwand betten. Schon hat er wieder einen erklecklichen Vorrat.

Einst fragte ihn ein Sammler, der ein Bild kaufen wollte, ob er nicht die Geschichte zu diesem Bild auf die Rückseite schreiben könne. Daraufhin malte Walter Wegmüller ein neues Bild in Briefform. Einen schwarzen Wurm mit Zeichen statt Gedärmen im Bauch, der sich von links nach rechts, von oben nach unten, zeilenweise über die Leinwand windet. Der Sammler freute sich über das Bild und betrachtete es lange. Dann wandte er sich dem Künstler wieder zu und fragte, ob er ihm nicht die Geschichte zu diesem Bild auf die Rückseite schreiben könne. So nahm Walter Wegmüller den Pinsel in die Hand und begann ein drittes Bild zu malen.

Beim Abschied, draussen vor der Ateliertür, öffnet der Künstler das Schloss am oberen Teil des rostigen Wegweisers, und es entfächern sich die farbenfrohen Seiten eines Buchs aus Metall. Der Deckel des Schuhkartons, jetzt erst wird es deutlich, ist der Deckel eines Buchs. Sinuskurven in den Farben des Regenbogens auf einer der Seiten, auf der nächsten ballspielende Kinder vor einem Haus, dort die Silhouette einer Stadt, hier Besteck, um eine Schar von Freunden zu bewirten, danach Girlanden aus Schriftzeichen.

Das Wetter wechselt. Wolken schieben sich vor die Sonne, von einem Moment auf den andern ist es dunkel, kalt. Windböen fegen durch die Strassen. Mit einem Knall schlagen die Seiten zu. Es beginnt zu regnen.

Beim nächsten Besuch, wer weiss, werden sich alle Bilder, alle Skulpturen, alles was der Künstler je geschaffen hat, in diesem Wegweiser befinden, das Vorhängeschloss wird wieder zugeschnappt sein. Kein Hinweis, wo der Schlüssel sein könnte. Und dann wird auch die Tür zur Galerie nicht mehr existieren, übrig nur die schmutzige Betonwand einer Bürogarage in Bahnhofsnähe. Walter Wegmüller wird dann schon auf Reisen sein, so wie er es sich immer wünschte. Unterwegs mit nichts mehr als einem kleinen Köfferchen, das Leben eines Weisen führend. Dann schaut er nur noch. Und malt nicht mehr.

Walter Wegmüller, geboren 1937 in Zürich, lebt und arbeitet in Basel. Die Geschichte seiner Kindheit und Jugend finden Sie in dieser Ausgabe, ab Seite 31. Walter Wegmüller absolvierte eine Lehre als Maler, Tapezierer und Schriftmaler und arbeitete unter anderem als Strassenmaler, Schmuckmacher, Hafenarbeiter und Tarotkartenleger. Doch vor allem widmete er sich seiner Kunst.

Die Graphik «Fusshändchen» auf der Umschlagkarte, die in einer limitierten Auflage von 15 Abzügen existiert, stellt der Künstler Abonnenten und Lesern der «Schweizer Monatshefte» zu einem Sonderpreis zur Verfügung. Mehr unter redaktion@schweizermonatshefte.ch. Unter dieser Adresse können Sie auch sein «Werkbuch bis 1996» bestellen, das neben anderen Texten ein langes Interview enthält.*

© aller Abbildungen bei Walter Wegmüller

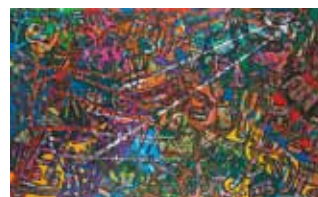
S. 11



S.18



S. 34 / 35



S. 41



S.47



S. 57



S. 65



* Karte

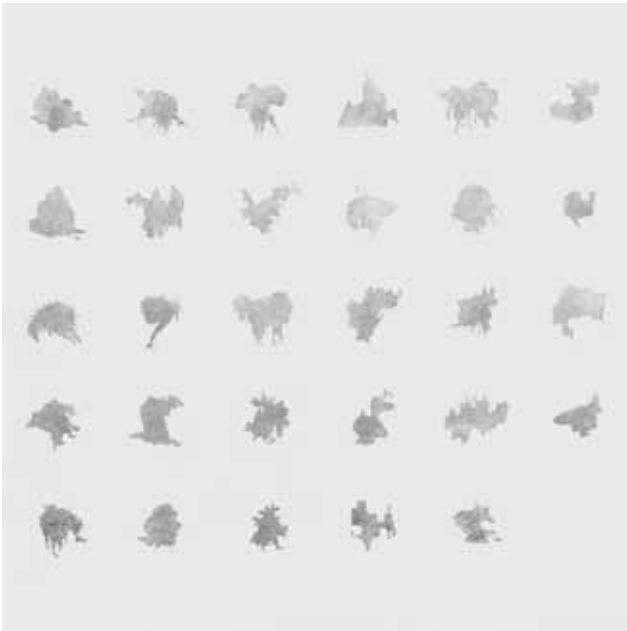


Niemand weiss, worum es geht

Der Künstler **Andreas Marti**

Suzann-Viola Renninger

1)



leicht auch nur eines Themas. Welchen Themas? Schwer zu sagen, wenn auch der Künstler es nicht weiss.

Vielleicht hat Andreas Marti mit diesem Satz, den er so nebenbei äussert, etwas Wesentliches über die zeitgenössische Kunst gesagt und ihr eine mögliche Definition gegeben: «Beschreibung von etwas, ohne zu wissen, worum es geht». Und vielleicht wird gerade deswegen vieles der zeitgenössischen Kunst und daher auch Andreas Martis Arbeiten geschätzt, weil wir darin unverständliche Beschreibungen sehen, die uns daran erinnern, dass wir im Grunde auch ausserhalb der Kunst nicht zuverlässig wissen können, worum es eigentlich wirklich geht. Etwa wenn wir glauben, Wörter und Sätze zu verstehen. Es ist ja schliesslich eine offene Frage, wie es funktionieren kann, dass ein Wort etwas – und gerade das – bedeutet. Und möglicherweise ist die Zuversicht, mit der wir uns auf dieses Funktionieren verlassen, nur eine Illusion.

Wie schafft es ein Wort – Laute, die aus unseren Mündern quellen, oder jedes dieser hier auf weisses Papier gedruckten und sich zu Zeilen fügenden schwarzen Gebilde –, etwas zu bedeuten? Woher wissen wir, was mit «Mund», «schwarz», «Zeile» oder «Papier» gemeint ist? Schliesslich besteht doch etwa zwischen dem Wort «Mund» und dem Mund in unserem Gesicht nicht einmal jene geringe Ähnlichkeit wie zwischen dem Piktogramm im Zugabteil, das klingelnde Mobiltelefone verbietet, und einem realen Mobiltelefon.

Wörter lassen sich definieren, könnte eine Antwort sein. «Zeile» beispielsweise ist die «horizontale Aneinanderreihung gleichartiger Objekte, etwa die links-rechts gerichteten Einteilungen von Text oder Daten». Doch damit dreht man sich im Kreise, denn auch all die Wörter in dieser Definition lassen sich wiederum nur mit anderen Wörtern definieren. Es fehlen Wörter, die auf direkte, unmittelbare

«Anfang der Enzyklopädie»¹, «Erweiterte Enzyklopädie»² oder «Indistinct Path»^{3, 4} nennt Andreas Marti seine Zeichnungen. Und was ist darauf zu sehen? Schwer zu sagen: mal Kleckse, mal viele Linien, gerade und geschwungene, sich kreuzend und ineinander verschlungen. An einem Ort ein Wirrwarr, Struktur und Ordnung an anderer Stelle. Die Entwicklung eines Zeichensystems? Eine Erzählung? Vielleicht.

«Ich beschreibe mit meinen Bildern etwas, ohne zu wissen, worum es geht», so Andreas Marti, während er dicke Bündel von Zeichnungen auspackt, über Jahre erarbeitete Studien, offenbar Variationen verschiedener Themen, viel-



S. 15

5)



S. 20

6)



S. 30/31

5)



S. 41



Foto: S.-V. Renninger

Weise etwas bedeuten. Und dennoch verstehen wir Sätze wie «Vielen Dank für Ihre Zeilen» oder «Ich habe noch keine Zeile gelesen».

Nun liesse sich sagen, dass wir halt die Idee von «Zeile», «Mund» oder «Papier» im Kopf haben und dass es deswegen funktioniert. Doch dann stellen sich zwei weitere schwierige Fragen. Erstens, wie kommen diese Ideen in unseren Kopf und, zweitens, wie schaffen sie es, eine Verbindung herzustellen zwischen dem Wort «Papier» und all den verschiedenen konkreten Erscheinungen des weltweit und schon lange Zeit verbreiteten Papiers? Was sorgt einerseits dafür, dass je nach Sprache die Wörter «Papier», «paper», «carta», «papel» oder «palpiti» im Kopf sich mit der immer selben richtigen Idee verbinden, und was wiederum führt dazu, dass wir einen konkreten Schnipsel auf der Strasse oder einen konkreten hohen Stapel in der Druckerei in Bezug zu dieser Idee setzen können? Wie gelingt es, hypothetische Aussagen zu machen in denen «Papier» wiederum etwas Allgemeines meint wie in «Die Preise des Papiers werden steigen»? Steht das generisch verwendete Wort «Papier» in diesem Satz weiterhin in Bezug zu der einen Idee? Nun, eine eindeutige Antwort auf all diese Fragen weiss man nicht. Weder in der

Philosophie noch Psychologie, weder in der Sprach- noch Kognitionswissenschaft.

Wir wissen also nicht, wie es kommt, dass Worte etwas bedeuten. Doch wir haben uns an unsere Unwissenheit gewöhnt und machen uns wohl daher über dieses Mysterium auch weiter keine Sorgen. Solange jedenfalls nicht, bis Andreas Martis Zeichnungen uns daran erinnern. Wie ihm ist es zwar auch uns nicht klar, worum es geht, aber wir ahnen, dass die Zeichen und Geschichten in seinen Bildern sich in einem Reifestadium befinden, das irgendwann in Bedeutung münden kann. Der «Anfang der Enzyklopädie» könnte daher als Forschungsarbeit auf dem Gebiet der Bedeutungstheorie der Worte verstanden werden.

Auch mit seinen grossen Faltarbeiten oder den am Computer veränderten Wolkenfotografien betreibt Andreas Marti seine Art Bedeutungsforschung weiter. Überdimensioniert hockt da ein grosses Ding⁵ an einem Ort, wo es offensichtlich nicht hingehört. «Grossen Fund» nennt der Künstler es daher schlicht; auch hier weiss er offenbar nicht, was es sein soll. Vielleicht bekommt der Fund seine Bedeutung dann, wenn er am richtigen Ort und im richtigen Kontext abgelegt wird, so wie wir ein unbekanntes Wort dann verstehen lernen, wenn wir es in bekanntem Zusammenhang antreffen. Die Auflösung von Bedeutung hingegen zeigen in bedrohlichen Farben die Wolkenbilder⁶. «Changed Conditions», nennt Andreas Marti diese Bildserie und zeigt damit, dass hier keine Konstanz erwartet werden darf, etwas, was wohl vorausgesetzt werden müsste, damit Bedeutung möglich wird.

Andreas Marti macht mit seiner Kunst zweierlei klar. Erstens: es ist durchaus Programm, wenn man bei der zeitgenössischen Kunst oft nicht weiss, worum es geht. Und zweitens: auch die Frage, worum es bei einem Wort oder Satz eigentlich gehe und wie beide zu ihrer Bedeutung kommen, ist kritischer, als wir gemeinhin annehmen.

* * *

Andreas Marti wurde 1967 in Zürich geboren. Er erhielt eine Ausbildung an der Schule für Gestaltung und Kunst Zürich und studierte danach Bildende Kunst an der Zürcher Hochschule der Künste. Sein Atelier liegt im sogenannten «Dienstgebäude», das er zusammen mit einem Kollegen auch als Ausstellungsraum führt. (www.andreamarti.ch)



S. 47



S. 55



Karte

Kein kaltgestellter Frosch

Der Künstler Raoul Marek

Suzann-Viola Renninger

«*Virtuoses Gequak kaltgestellter Frösche, die in ihrem Sumpf desperieren.*» Mit diesem Satz erledigte Friedrich Nietzsche das «l'art pour l'art». Raoul Marek, selbst kein solcher Frosch, verknüpft dies zum Verdikt: «*Bloss keine kunstimmanente Kunst!*» Der aus Bern stammende Künstler spottet gern über Kunst, die sich nur um sich selbst dreht und Galeriewände schmückt, vor denen sich unter zustimmendem Gequatsche und Gequak ein Kreis von Eingeweihten sammelt. Kunst – das ist seine Überzeugung – sollte aus «*einer gesellschaftlichen Perspektive*» heraus handeln und der Ästhetik kein uneingeschränktes Vorrecht vor der Funktion einräumen. «*Kunst ist nicht zur Dekoration da*», sagt er streng, «*sondern auch, um sich gesellschaftlich einzumischen.*»

Sein Anspruch ist eindeutig, die Umsetzung vielfältig. So vielfältig, dass seine künstlerische Handschrift nicht ohne weiteres gleich zu erkennen ist. Kennt man einen Marek, dann kennt man sie noch lange nicht alle. Raoul Mareks Kunst mag vordergründig aus nichts als einem Werbeplakat bestehen. Oder aus Tellern und Weingläsern. Oder aus kunstvoll in- und übereinandermontierten Fotografien. Oder aus einer Zeichnung, fast wie von einem Kind. Und die Ausstellungsorte? Raoul Mareks Kunst braucht – er wäre kein Künstler, würde es nicht auch Ausnahmen geben* – öffentliche Räume und öffentliche Anteilnahme. Dann wird sie interessant.

Wenn ein Kunstwerk eine gesellschaftliche Funktion erfüllen soll, dann muss der Künstler die gesellschaftlichen Anliegen aufspüren. Rumlungen etwa wie ein Privatdetektiv an Orten, an denen er eigentlich nichts zu suchen hat. Oder wie ein Sozialwissenschaftler mit Protokollbogen recherchieren. Beides ein bisschen war Raoul Marek, als er von einem Krankenhaus eingeladen wurde, Kunst herzustellen. Vermutlich erwarteten die Verantwortlichen eine Bilderserie, mit der sie einen der langen Flure schmücken könnten, oder eine Skulptur, die sich in der Eingangshalle gut machen würde. Doch der Künstler ersuchte um die Erlaubnis, zwei Wochen an allen Sitzungen teilzunehmen, alle Räume zu betreten und mit allen Menschen – Patienten, Personal, Besuchern – zu sprechen. Irgendwann während dieser Zeit kam er mit der Angestellten ins Gespräch, die in einem tristen Kellerraum das Zimmer mit den persönlichen Gegenständen der verstorbenen Patienten betreute. Sie sammelte Dinge wie die Armbanduhr, die Lesebrille, die Zahnbürste oder Wäsche jeweils in eine graue Plastiktasche, die dann den Angehörigen des Verstorbenen übergeben



Foto: F. Wirth

wurde. Gingen die Plastiktaschen aus, dann nahm sie Mülltüten, optisch machte das ohnehin kaum einen Unterschied. Raoul Marek hatte sein Thema gefunden.

Er schuf die Mondtaschen – Papiertüten, wie wir sie vom Einkaufen kennen, die auf der einen Seite einen abnehmenden Mond vor blauem Hintergrund, auf der anderen Seite einen zunehmenden vor gelbem Hintergrund zeigen, Symbol für den ewigen Zyklus von Geburt und Tod**. Die Mondsichel wählte er, weil sie sprach-, kultur-, religions- und bildungsübergreifend ist, so demokratisch wie der Tod eben auch; auf dem Sterbebett landen wir früher oder später alle. Eine freundliche Papiertasche statt Mülltüten: es ist nur eine Kleinigkeit. Doch wenn Kultur etwas ist, das die Gesellschaft menschlicher macht, dann haben die Mondtaschen ihre Aufgabe erfüllt. Deutsche Krankenhäuser haben übrigens zugegriffen und die Taschen bestellt, schweizerische hingegen noch nicht.

Dafür besitzen die Schweizer «La Salle du monde»: Kunst als gesellschaftlichen Anlass für jedermann. In Radio, Zeitung, Fernsehen und Flugblättern erging im Jahr 2004 die Aufforderung an die Berner Bevölkerung, sich um die Mitgliedschaft bei einer Zufallsgesellschaft zu bewerben, die sich zukünftig jedes Jahr im September zu einem grossen Festessen treffen würde, ähnlich wie eine Grossfamilie zum Geburtstag des Patriarchen. Aus mehr als 1'200 Personen, die sich meldeten, wurden 100 ausgelost. Für jede dieser Personen wurde ein persönliches Tafelgedeck hergestellt: ein flacher Teller mit ihrem eingebrannten Gesichtsprüf

und ein Weinglas mit ihrer eingravierten Unterschrift ***. Noch im selben Jahr wurde in Berns Innenstadt eine lange Tafel aufgebaut, festlich mit diesen individualisierten Tellern und der Gläsern gedeckt, und an die 100 Zufallsgesell-schafter erging die Einladung zum Abendessen. Neben den Speisenden standen leere Schrankkoffer bereit, um die Ge-decke bis zur Wiederholung des Essens im folgenden Jahr aufzubewahren. Ein Memento mori der besonderen Art: wer zum Essen nicht erschien, dessen Teller und Glas ver-blieb im Koffer. Irgendwann an einem zukünftigen Jahres-tag des Festessens werden alle Stellplätze der Koffer gefüllt und alle Plätze um die Tafel leer bleiben.

«Salle du monde», nicht etwa «Salle de Suisse»: der Na-me ist Programm, sollen doch mit der Zeit in allen Teilen der Welt solche Gesellschaften entstehen, ein globales Netz-werk aus Zufallsbekanntschaften, das sich gegenseitig zum Essen einlädt. Im französischen Oiron gibt es bereits eine weitere Gemeinschaft dieser Art (sie tafelt in einem Schloss und besitzt zusätzlich Servietten mit den aufgedruckten Handlinien); in Deutschland soll bald eine in Berlin ge-gründet werden. Die oft beklagte Anonymisierung der glo-balisierten Welt wird auf diese Weise durch die Intimität eines jährlichen Rituals unterlaufen; vorher einander unbe-kannte Menschen entwickeln eine gemeinsame Geschichte. Und wer es gerne privater mag, für den hat Raoul Marek «La Salle privée» im Angebot, ein Doppelporträt von Liebes-paaren, Freunden oder Verwandten, realisiert als Vase (siehe Titelblatt). Zwei Gesichter im Profil blicken sich in die Augen, der Zwischenraum manifestiert sich als blaues Porzellan. Physisch greifbar sind die Gesichter nur über ihre Beziehung.

«La Salle du monde» und «La Salle privée», zwei Projekte ganz nach dem Herzen von Raoul Marek. Sie sind auf den Alltag bezogen und nicht abstrakt, das eine schafft – zwi-schen Menschen, Gegenständen und Orten – Beziehungen, die sonst nicht zustandegekommen wären, das andere ver-deutlicht sie. In beiden Fällen stammt vom Künstler das Konzept, umsetzen kann er es jedoch nur mit Menschen, mit jedem, der dazu Lust und Zeit hat (und im Fall der Vase auch Geld für die Herstellung). Öffentlich und genussbezogen das eine, als Behältnis zu Hause brauchbar das andere. «*Bloss keine kunstimmanente Kunst!*» Hier scheint es gelungen.

Raoul Marek, geboren 1953, ist in Bern aufgewachsen. Nach der Schule studierte er Kunstgeschichte an der Universität Zü-richt. Er lebt und arbeitet in Berlin, Bern und Paris (www.ism-berlin.net).

Seine jüngste Publikation «Raoul Marek – Orte, Körper und Kulturen», die in einer limitierten Auflage von 150 hand-signierten Exemplaren erscheint, kann zum Subskriptionspreis unter info@schweizermonatshefte.ch bestellt werden. Unter dieser Adresse erhalten Sie auch Informationsmaterial zu den Projekten «Mondtaschen» sowie «Salle du monde» und «Salle privée».

**S. 9



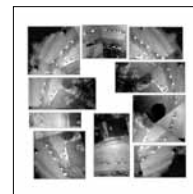
S.16



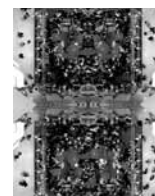
***S. 34 / 35



S. 39



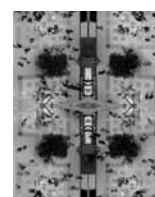
*S.45



*S. 57



*S. 61



© Pro Litteris, Zürich

Zeit auf die Fläche gelegt

Das Künstlerduo M+M

Suzann-Viola Renninger



Vielleicht liegt es daran, dass M+M langweilt, was sie bislang erfolgreich gemacht hat. Welcher Künstler will schon gerne Erwartungen bedienen und das Markenzeichen, das mit ihm assoziiert wird, zur kommerziellen Marke degenerieren lassen. *«15 Jahre haben wir unser Label aufgebaut, 6 Monate reichen, um es kaputt zu machen»*, so die lakonische Selbsteinschätzung – eine *«Neupositionierung»* also.

M+M, so nennen sich die beiden Münchner Künstler Marc Weiss und Martin De Mattia, beide um die vierzig, die seit ihrem Studium der Kunstgeschichte zusammenarbeiten. M+M haben gemeinsam viele Kunstprojekte realisiert; zu ihren augenfälligsten Arbeiten gehören grosse, bestrickend schöne Wandbilder, die wie Teppiche wirken, pulsierend in ihrem Farbenprunk, es ist ein Sog in ihnen, der ihre Abmessungen nach rechts und links zu sprengen scheint. Die Bilder wirken wie eine moderne, westliche Antwort auf die farbenprächtige Ornamentik der Orientteppiche, von einer linearen Rationalität bestimmt, einer farbintensiven Glätte, einer vorwärtstreibenden Rhythmik, einem Weiter, weiter, weiter... , das den Betrachter dazu zwingt, näher und näher zu treten, Einzelheiten auszumachen, solange, bis das abstrakte Muster sich als Tausende rechteckiger, kleiner Einzelbilder aus einem Film zu erkennen gibt, die zeilenweise aneinandergereiht sind.

Der Teppich, so wird nun deutlich, ist gleichsam ein auf einer Projektionswand ausgebreiteter dreiminütiger Film, er ist eine Manifestierung des Ungleichzeitigen in der Gleichzeitigkeit: alles auf einmal, statt nacheinander. Ein beson-

ders farbintensives, in tiefem Violett und Blau gehaltenes Bild mit einem Streif von flackerndem Rot entpuppt sich als die ernüchternde Sequenz eines einsam Pornographie konsumierenden Mannes, der am Ende des Filmteppichs zum Fenster geht und den Vorhang ein wenig beiseite schiebt. Tritt der Betrachter selbst dann vom Filmteppich zurück und gewinnt Abstand, dann kippen die Sequenzen wieder zurück in eine dekorative Harmlosigkeit.

Insgesamt zehn dieser Filmteppiche, zweieinhalb Meter lang und eineinviertel Meter hoch, haben M+M produziert; jeder besteht aus 4290 fortlaufenden Einzelbildern eines Kurzfilms, die alle am gleichen Tag zur gleichen Uhrzeit spielen: kurz vor fünf mitteleuropäischer Zeit wird jeweils ein einzelner Mensch in seinem Umfeld beobachtet, in Berlin, Bornholm, Montreal, München, Princeton, New York oder Kalkutta. Neben der Serie *«kurz vor fünf»* gibt es noch die Serie *«in front»*, auf der Fläche ausgebreitete Filmsequenzen von Fernsehnachrichten verschiedener Länder aus den letzten Jahren – *«Bush»*, *«Erfurt»*, *«Kannibale»*, *«Karatschi»*, *«Khan»*, *«Opus Dei»*, *«Palästina»* sind die titelgebenden Stichworte der einzelnen Tableaus, düster und schwer wirken sie im Vergleich zu *«kurz vor fünf»*, jeder Nachricht scheint eine länder- und themenspezifische Ornamentik eigen zu sein.

Europa im Selbstfindungsprozess in einer sich mehr und mehr vernetzenden, aber auch nach neuen Identitäten und Abgrenzungen suchenden Welt – zu diesem Schwerpunktthema der vorliegenden Ausgabe der *«Schweizer Monatshefte»* schienen uns die Filmteppiche ein passender Kommentar zu sein, dem es gelingt, das Disparate, die an verschiedenen Orten zur selben Zeit stattfindenden Geschehnisse, zueinander in Bezug zu setzen und dabei deutlich zu machen, wie das Übermass der Informationen ein buntes Muster zu suggerieren vermag, das beim genaueren Blick überraschende Einzelschicksale offenbart.

Doch die Künstler hatten für unsere Ausgabe Neues im Kopf und zerpfückten einen ihrer Filmteppiche, die Sequenzen wurden aufgeschnitten, einzelne Bilder hochgezoomt, Text und Untertitel eingeblendet. Nun ist alles miteinander verquickt: das Ornament mit der Dominanz des Einzelbildes, die Sequenz mit dem Moment. M+M schufen zusammen mit ihrem Graphiker Felix Kempf ein Journal – es findet sich in die Mitte dieser Ausgabe – auf der Grundlage des Filmteppichs *«Opus Dei»*, eines Ausschnitts aus einer italienischen Nachrichtensendung über die Heiligsprechung des Opus-Dei-Gründers Josemaría Escrivá durch Johannes Paul II. Die Künstler, die sich bei ihren klassischen Filmteppichen auf ihr Material verliessen und Ornamentik und Farblichkeit – man glaubt es kaum – dem Zufallsglück überliessen, führen ihr eigenes Label in einen weiteren Verarbeitungskreislauf über.

Abbildungen der Werke des Künstlerduos M+M finden sich im Innenteil des Heftes auf den Seiten 29 bis 36, sowie auf der Seite 12 und auf dem Umschlag.

Das Paradies der Nichtleser

Das Künstlerduo Lutz & Guggisberg

Suzann-Viola Renninger



Was gibt es Schöneres als Buchdeckel! Verheissungen aus festem Karton, die eine Welt umschliessen. Wie die Schale den süssen Mandelkern, das bedruckte Hochglanzpapier die Sprüngli-Pralinés, der rote Seidenüberwurf das neueste Ferrarimodell, die Kleidung den Körper des Geliebten. Zu langes Warten empfiehlt sich nicht, denn alles verdirbt, rostet oder verwekelt mit der Zeit. Besser ist, auszupacken und zu geniessen. Mit einer Ausnahme – der Inhalt zwischen den Buchdeckeln kann zugeklappt bleiben. Denn geschlossene Buchdeckel sind ein Wechsel auf die Ewigkeit. «Der Zauberberg», «Krieg und Frieden», «Der Mann ohne Eigenschaften», «Die Verwandlung», «Das Kapital» oder «Also sprach Zarathustra»: alles Titel, die sich einlegen lassen in die Zwillie der Phantasie, um dann in die unendlichen Räume des Imaginären geschossen zu werden, die durchweht sind vom so oft schon gehörten Gerede und Geraune über das, was zwischen den Buchdeckeln verborgen sein soll.

«Vorsicht: nicht öffnen!», sollten wir, die Liebhaber des Unendlichen, uns ermahnen, wenn wir eines der Bücher aus dem Verkaufsregal nehmen, dem Impuls, es zu besitzen, nicht widerstehen, es mit nach Hause tragen und es dort, im Wohn- oder Arbeitszimmer, mit flinkem Griff in unsere Bücherwand einstellen. Täglich schauen wir nun auf seinen Rücken, nehmen es hin und wieder hervor und wiegen es

liebevoll in der Hand. Und vermeiden eines ganz besonders: es aufzuschlagen. Oder, noch schlimmer: es gar zu lesen.

Denn was ist schöner, als ein Buch immer wieder von neuem *nicht* zu lesen? Was ist vielfältiger als das Mögliche? Das Faktische ist immer nur eins. Ist das, was ist und das, was war. Das Mögliche ist alles andere, ist grenzenlos.

Sie liebt mich, sie liebt mich nicht? So geht das Spiel mit den Blütenblättern. Bevor der Verliebte zupft, ist beides möglich. Bleibt schliesslich nur noch der leere Blütenboden zurück, dann ist es entschieden. Wieviel schöner ist es doch, der Geliebten die Blüte unversehrt zu überreichen, anstatt diese zusammen mit den Möglichkeiten zu zerstören.

Lesen ist Möglichkeitsvernichtung. Mord am Unendlichen. Das Buch – soeben noch die Arche, die uns in fremde Welten schaukelt – schon wird's zum Sarg. Lesen ist Wissen ist Macht? Nein! Nichtlesen ist Freiheit ist Macht!

Eine Freiheit, die sich im Kelleratelier der beiden Zürcher Künstler Andres Lutz und Anders Guggisberg findet, in einem Regal, vollgestellt mit Taschenbüchern und gebundenen Ausgaben, Lexika, Folianten, Krimireihen, Kunstbänden, Fachbüchern, Ratgebern, Belletristik, Lyrik: «Die Akelei» von Aki Münder, «Leiden an der Schönheit» von Ulrich Leimgruber, «Das erste Kanu» von Roger Milla, «Im Zweistromland» von Abraham Abderhalden, «Der Gulu» von Emil Fant, die «Ritter Unbert»-Reihe, Band I bis XXV von Max Pfeffer, «Das Rottweilerlied» von Pippin von Windisch. Die Zeit vergeht, während wir die Titel überfliegen, da und dort mit den Augen länger hängen bleiben und die Zwillie zu spannen beginnen...

Verfallen wir in unserer Versunkenheit dem alten Reflex, anezogen durch emanzipierte Deutschlehrer oder das bürgerliche Elternhaus, und wollen das Buch aufschlagen, dann... Welch eine Erleichterung: es ist aus Holz, unmöglich, es zu öffnen.

Seit vielen Jahren sägen Lutz & Guggisberg Buch um Buch ihrer Bibliothek aus Sperrholz aus und bekleben eins ums andere mit Titel und Klappentext. Welch ein Paradies! Nie zuvor war es leichter, mit Genuss und Freude nicht zu lesen, als da, wo diese Bücher zu finden sind.

Andres Lutz und Anders Guggisberg arbeiten seit 1996 zusammen. Zur Zeit sind Lutz & Guggisberg auf der Biennale Sharja in den Vereinigten Arabischen Emiraten, mit einem Schwarm halbverkohlter Holzvögel sowie einem Video, auf dem unter anderem ein Ingenieur in Schutzanzug an den Knöpfen grosser Schalttafeln dreht. Abbildungen ihrer Werke finden sich auf den Seiten 7, 12, 34, 35, 41, 60, 61 sowie dem Titelblatt und der Innenklappe. (www.lutz-guggisberg.com)

Eigentlich stupide Dinge

Der Künstler **Vincent Kohler**

Suzann-Viola Renninger



Fotos: S.-V. Renninger

«Meine Kunst ist simpel» – sagt der Künstler. Seine Kunst: das ist etwa ein Kaktus aus Beton¹, eine Eule aus schwarzem Plastik², ein mit Augen, Nase, Mund ausgestatteter Baumstumpf aus Holzimitat³. «Eigentlich stupide Dinge». Und eigentlich Kitsch, möchte man hinzufügen.

«Kitsch» ist ein junges Wort, es soll erstmals um 1870 im Münchner Kunsthandel für billig hergestellten Kunstersatz aufgetaucht sein. Seine mutmasslichen Wurzeln sagen viel über die Bedeutung: vielleicht wurde «Kitsch» aus *sketch* abgeleitet, der flüchtigen Skizze des gefühlsmässigen Eindrucks einer Sehenswürdigkeit, wie sie früher unter angelsächsischen Reisenden als Mitbringsel beliebt waren. Vorläufer von Airportart also. Auch dem mundartlichen «kitschen» steht es nah, das, so der Duden, «schmieren, zusammenscharren, aus Dreck zusammenklumpen» bedeute. Und das jiddische «verkitschen» meint, jemandem etwas anzudrehen, was er nicht braucht. Alles nicht sehr schmeichelhaft.

Kitsch ist Kindheit, wie Erwachsene sich ihrer gern erinnern, eine Zeit, in der ein kleines Tier aus Plastik oder Plüsch noch Seligkeit auszulösen vermochte. Kitsch ist simpel, bunt, und harmlos. DIN-geprüfte Massenware. Kitsch nimmt ein, überfällt die Sinne und unterläuft die Kritikfähigkeit, indem er durch seine Bunt- und Einfachheit dem erwachsenen Konsumenten eine Art Ellenbogenstoss auf den Solarplexus versetzt, der zu Schwindel führt und den Verstand ausschaltet. Auch daher verkauft sich Kitsch wohl immer gut. Allerdings, wer kann ihn schon auf Dauer in seiner Nähe ertragen? Denn ist er nicht ebenso ein permanenter Hinweis darauf, dass alle Erziehung zum guten Geschmack umsonst gewesen ist? Sollte man ihn daher nicht besser ganz aus dem eigenen Umfeld verbannen?

Eine solch radikale Lösung fällt schwer. Wir mögen auf Kitsch offensichtlich nicht verzichten. Er appelliert an unsere Sehnsucht nach dem Unmittelbaren, Unverfälschten, Unversehrten, er bedient unsere Träume von einer heilen

Welt, die wir als imaginären Rückzugsort nicht missen wollen. Kitsch lässt Tränen rollen, ohne dass wir leiden; er lässt uns glücklich sein, ohne dass wir uns engagieren müssten. Doch soll er in unsere Wohnzimmer, muss er auf Distanz gehalten werden. Denn Kitsch ist gesellschaftlich nicht opportun. Der ihn besitzt, muss daher zeigen, dass er ihn als Kitsch erkennt und nur augenzwinkernd duldet. Erst wenn der Weihnachtsbaum mit strassbesetzten Kugeln, pausbäckigen Engeln, Kunstschnee und blinkenden Lichtgirlanden ironisiert wird, gilt er als erträglich, festlich, oder gar in. Bei Kitsch, den wir besitzen, versuchen wir ständig zu sagen: So ernst meinen wir das gar nicht. Und dabei denken wir: Aber irgendwie schön ist's trotzdem.

Wenn Künstler wie Vincent Kohler mit Kitsch arbeiten, dann bedienen sie sich dieses Kunstgriffs. Vincent Kohler verfremdet und ironisiert die Stereotypen und lässt uns so erleichtert lachen, weil wir uns nicht länger selber darum bemühen müssen. Er braucht dazu nicht viel. Andere Kitsch in Kunst transformierende Künstler, wie Jeff Koons, verwenden aggressive Farben und übertrieben gesetzte sexuelle Schlüsselreize, oder sie schaffen, wie Pierre et Gilles für ihre Verwandlung Sterblicher in Heilige, aufwendige Hintergründe und Kostümierungen. Vincent Kohler hingegen genügen harmlose Gegenstände, die er vergrössert und in Plastik giesst, wie «Hibou», die schwarzglänzende Eule mit ihrer Assoziation an Darth Vaders blankpolierten Helm.

Oft sind Klischees, die wir mit der Natur verbinden, die Ausgangspunkte für seine künstlerische Arbeit. So nimmt er etwa einen Baumstamm und versieht ihn mit Punkt, Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Mondgesicht. Er lässt kraftvoll und mächtig einen Kaktus aus Beton in einem schütterten Schweizer Laubwald wachsen. Oder er stellt eine Wurzel jener Art aus, wie sie in Andenkenläden zu kaufen sind; doch ist die von ihm geschaffene – er nennt sie Gregor – ungewöhnlich gross, nicht aus echtem Holz, und die Nebenwurzeln sind eher Beine oder Tentakel.

Durch diese einfachen Verfremdungen und simplen Eingriffe schafft Vincent Kohler eine Differenz und damit einen Raum, von dem aus wir den Kitsch geniessen können, ohne uns länger rechtfertigen zu müssen. Wir können uns unserer Sehnsucht nach der idealisierten Welt der Kindheit hingeben, ohne uns zu verlieren. Doch Achtung! Die Eule dreht den Kopf. Das Auge im Baumstamm könnte wie ein Geschoss herauschnellen. Und aus dem Kaktus wird vielleicht gleich Rauch aufsteigen... Ganz so harmlos, wie es sich auf den ersten Blick gibt, ist das alles nicht.

* * *

Vincent Kohler wurde 1977 in Nyon geboren. Nach der Matura studierte er an der Ecole Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL) und schloss 2001 mit dem Diplom in d'Art Visuel (visueller Kunst?) ab. Seit 2004 ist er Lehrbeauftragter an der Haute école d'art et de design in Genf. Vincent Kohler lebt mit seiner Familie in Lausanne. (www.vincentkohler.ch)



S. 13



S. 20



S. 32/33



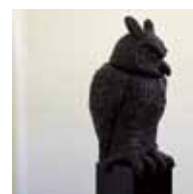
S. 43



S. 49



S. 53



S. 59



Karte

Helden der U-Bahn

Die Kreaturenmacherin Iris Kettner

Suzann-Viola Renninger

U-Bahnhof, Berlin Alexanderplatz. Durchschnittstypen, nicht besonders schön noch hässlich, weder besonders arm noch reich, nicht besonders anspruchsvoll, nicht besonders erfolgreich, nicht besonders unzufrieden. Menschen wie «Du und ich» – doch wer mag sich schon selbst zum Durchschnitt zählen... So warten sie also an der Haltestelle. Es ist zugig. Kaltes Licht, schale Luft, teilnahmslose Gesichter, die U-Bahn fährt ein. Gedränge, Geschiebe, die letzten Fahrgäste rennen auf den Bahnsteig, um sich durch die sich schon wieder schliessenden Türen zu zwängen. Die Rücklichter verglimmen im Tunnel, der Bahnhof wirkt für Momente verlassen. Zwei Personen sind zurückgeblieben: eine offenbar ältere Frau – fliederfarbener Anorak mit Fellbesatz, dunkelgraue Hose mit Bügelfalte, schwarze Umhängetasche mit weinroten Applikationen – sitzt matt auf einer der Bänke, mit hängenden Schultern und einer weissen Plastiktüte in der Hand. Ein Halbwüchsiger – abgenutzte weite Cargohose mit grossen Oberschenkeltaschen, braunes Kapuzenshirt, dunkle Jeansjacke – lehnt lässig an einem Pfeiler, beide Hände in den Taschen, den Rucksack über eine Schulter gehängt. Die Frau und der Halbwüchsige scheinen regungslos. Durchschnittsmenschen. Die Überwachungskameras laufen.

Der Bahnsteig beginnt sich wieder zu füllen. Eine junge Frau nähert sich der Bank, schaut skeptisch auf die ältere Frau mit dem fliederfarbenen Anorak, kommt langsam näher, setzt sich zögernd an das andere Ende, schaut immer wieder zu ihr hin. Eine Mutter mit einem kleinen Jungen geht vorbei, sie bleiben stehen, der kleine Junge zeigt auf die Anorak-Frau, zupft an ihrer Jacke, die Mutter scheint etwas zu sagen, zieht den Jungen energisch mit sich fort, beide drehen sich nochmals um. Ein älterer Herr mit Schnauzbart setzt sich neben die Frau, knufft sie in die Seite, legt schliesslich den Arm um sie, sein Begleiter macht ein Foto. Eine andere Frau bietet ihr mit ausgestrecktem Arm einen Apfel an. Wieder Fotos. Dem Halbwüchsigen am Pfeiler steckt derweil ein händchenhaltendes Paar irgendetwas in die weiten Hosentaschen und bleibt dann tuschelnd in der Nähe stehen. Auch hier wird fotografiert. Da! Ein mittelalterlicher Mann schlägt dem Halbwüchsigen im Vorbeigehen seine Plastiktüte ins Gesicht, ein junger Mann kommt raschen Schrittes hinzu, holt aus, ein Faustschlag in den Bauch, ein Fusstritt zwischen die Beine. Die U-Bahn fährt ein. Die Frau hängt schief auf der Bank, der Halbwüchsige am Pfeiler ist zusammengesackt. Sie tragen Masken, die an Catwoman und Spiderman erinnern.

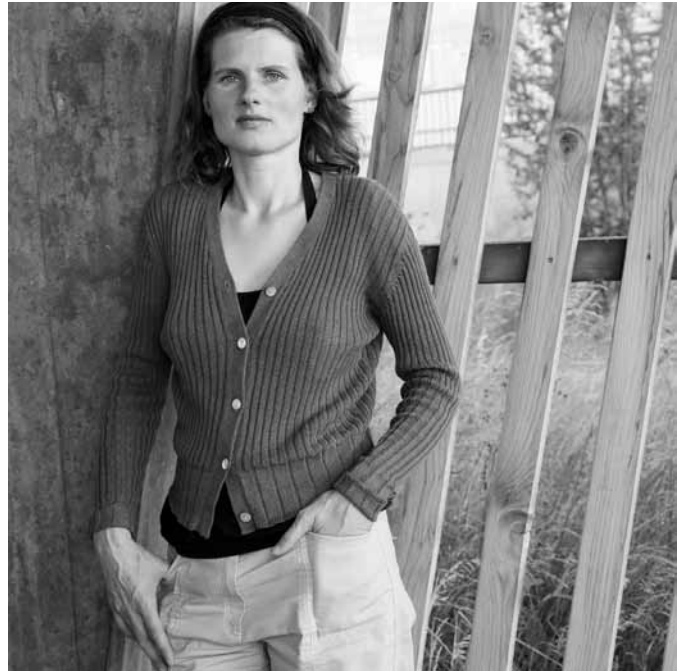


Foto: Pirmin Rösli

Ausgerüstet mit Klebeband, grober Nadel, dickem Faden und Watte tritt Iris Kettner zu den beiden, flickt, stopft Dellen aus, bringt einen Oberarm wieder in Form und richtet sie wieder auf. «Superheroes» nennt die Künstlerin ihre Kreaturen. Während es ihr wichtig ist, mit ihren Werken ein anderes als nur das übliche Kunstpublikum zu erreichen, wollte die Berliner Verkehrsgesellschaft ein neuentwickeltes Überwachungsverfahren erproben, bei dem die Aufnahmen der in der U-Bahn montierten Kameras von einer Software automatisch nach ungewöhnlichen Bewegungsmustern abgesucht werden. So finden Kunst und Sicherheit zusammen, und Iris Kettner kann ihre Werke unter Tage ausstellen.

Auch wenn einem Iris Kettners Puppen in den Räumen einer Galerie begegnen, wie leblose Artefakte wirken sie selbst dann nicht. Da kann man mit abgeklärter Gewissheit den Raum betreten, hier nichts anderem als handwerklich lausig gemachten Puppen zu begegnen: man schrickt dennoch vor ihnen zurück, ist betroffen von soviel Nähe und Indiskretion – und überrascht über die eigene Reaktion. Es sind doch nur Puppen!

Menschen interessieren sich vor allem für Menschen – das ist bekannt. Doch kann dies allein nicht der Grund

sein, warum die Kettner-Kreaturen so starke Emotionen auslösen. In einer Skulpturensammlung wimmelt es schliesslich auch von Göttern, Helden und Kriegern, deren Staatlichkeit und Ebenmass uns zwar fasziniert, aber doch nicht so an die Nieren geht. *«Es gibt ... für den Kammerdiener keinen Helden. Das kommt aber bloss daher, weil der Held nur von Helden anerkannt werden kann»*, so heisst es in Goethes *«Wahlverwandtschaften»*. Und wenn wir auf Puppen so stark reagieren, die aussehen, als seien sie Durchschnittsmenschen in Durchschnittskleidern? Auch da hat Goethe eine Antwort: *«Der Kammerdiener wird aber wahrscheinlich seinesgleichen zu schätzen wissen.»* Iris Kettners Skulpturen sind ernüchternder als der ungeschminkte Blick in einen Spiegel unter Neonröhrenlicht.

Ob im Ausstellungs- oder im öffentlichen Raum, vor den Puppen der Künstlerin fanden sich immer wieder kleine Sachen, von den Besuchern – wohlgermerkt unaufgefordert – dort deponiert: Kugelschreiber, Haarspangen, Münzen, Zettel... ein wenig wie Motiv- oder Opfergaben an kultischen Orten. Iris Kettner reagierte, indem sie eine im öffentlichen Telefonbuch als solche firmierende Hexe besuchte und sich von dieser alle Rituale beibringen liess, um ihre Figuren mit positiver Energie aufzuladen. (Wenn sie davon erzählt, lässt sie mit keinem Hinweis erkennen, ob sie selber daran glaubt oder nicht.) Die so verhexten Puppen stellt sie auf einen Sockel, der mit einem Kranz von blinkenden Lichtchen umgeben ist: eine Art Madonna, wie auf einem Volks-Fest zur Feier einer Dorfheiligen. Die Besucher kommen in Scharen. Womit wir wieder bei den Göttern wären. Kammerdiener vermögen vielleicht nur ihresgleichen zu schätzen; die Sehnsucht lässt sie vielleicht dennoch dann und wann in dem einen oder anderen Kammerdiener einen Helden sehen.

Iris Kettner wurde 1968 in Mainz geboren. Nach einer Ausbildung als Gürtlerin in Köln – sie lernte, aus Metallen Gebrauchsgegenstände herzustellen – studierte sie Bildhauerei an der Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design in Halle. Neben ihrer Arbeit als Künstlerin arbeitet sie in einer Behindertenwerkstatt oder anderen sozialen Einrichtungen. Seit 1997 lebt sie mit ihrem Partner und ihren zwei Söhnen in Berlin (www.iriskettner.de).

Iris Kettners Kreaturen sind nicht nur an U-Bahnhaltestellen anzutreffen, sondern begleiten die Künstlerin – in diesem Fall nicht grösser als ein Kind – im Tragtuch auf dem Rücken, beim Einkaufen auf dem Wochenmarkt. Manchmal kauern sie auch am Strassenrand. Doch aufgepasst! In solch einem Fall kann es passieren, dass aus der Comicmaske menschliche Augen blitzen – lebendige Augen, deren Pupillen sich im selben Moment wie die der Passanten vor Schreck erweitern, wenn diese zu nah herangetreten sind.

Iris Kettner wird durch die Galerie Römerapotheke in Zürich vertreten, wo ihre Arbeiten noch bis zum 19. Juli 2008 ausgestellt sind (www.roemerapotheke.ch).

S. 9



S.16



S. 34 / 35



S. 39



S.45



S. 53



S. 61



Kunst erlaufen

Ortsinterventionen von Andreas Kaiser

Suzann-Viola Renninger



Am Freitag hasten die Menschen auf dem Weg zur Arbeit durch die baumelnden roten Stangen, ohne sie weiter zu beachten. Am Samstag laufen sie spielerisch durch den Parcours, bemüht, die Stangen nicht zu berühren. Am Sonntag werden die Reihen der Stangen bedächtig abgescritten. Freitags bestenfalls ein Ärgernis, samstags eine willkommene Ablenkung, sonntags das Ziel des Familienspaziergangs: die Wahrnehmung von Kunst, hier wird es deutlich, ist wochentagsabhängig.

1996 erhielt Andreas Kaiser von der Stadt Münster den Auftrag, den Innenhof des Rathauses für drei Tage als Bühne für seine Kunst zu benutzen: er spannte ein Drahtnetz in rund zweieinhalb Metern Höhe über den 1'600 Quadratmeter grossen Platz und hängte eintausend leuchtend rote PVC-Stangen daran, Reihe neben Reihe, mit einem Abstand von rund dreissig Zentimetern. Fertig? War es das schon? Kommt darauf an. Denn fertig ist bisher nur die Installation, das Kunstwerk hingegen noch nicht. Die Kunst von Andreas Kaiser wird erst dann zur Kunst, wenn ihr Menschen begegnen. Vorher ist sie Kunst im Wartezustand. Haben die Menschen den Ort der Kunst wieder verlassen,

fällt sie in diesen Zustand zurück und harret der erneuten Erlösung durch zufällig auf sie stossende Passanten oder sie gezielt suchende Interessenten.

Andreas Kaiser ist ein Installationskünstler, der von sich sagt, seine Arbeiten liessen sich nicht verstehen, sondern nur erleben. Eine Aussage, die erstmal erleichternd wirkt, ist doch die zeitgenössische Kunst oft durch den hohen intellektuellen Aufwand abschreckend, den man glaubt erbringen zu müssen, um sie verstehen zu können. Allerdings ist die Aussage auch eine Herausforderung. Denn anders als etwa bei den so vertrauten Gemälden oder Skulpturen der klassischen Moderne, die wir nun schon bald ein Jahrhundert zuverlässig und unverändert in den Museen finden und die wir als vom Künstler abgeschlossene Werke geniessen können, verlangt die un abgeschlossene Installationskunst unseren körperlichen Einsatz. Die Stangen müssen umgangen, neue Wege müssen gefunden, die Kunst muss erlaufen werden.

Laufend neue Weg finden, das ist ein gemeinsamer Nenner vieler Kaiser-Installationen, die der Künstler auch als *«ortsspezifische Interventionen»* bezeichnet. Sein Ehrgeiz ist, mit seinen Interventionen historische, soziologische und politische Bezüge sichtbar zu machen, die wir, sei es durch allzugrosse Vertrautheit mit einem Ort, sei es, weil wir seine Vergangenheit nicht kennen, bisher nicht wahrgenommen haben. Fussgänger auf einem Marktplatz, Gäste eines Renaissanceschlosses, Besucher von Museumsräumen werden durch Gegenstände wie Flokatis, blaue Duschvorhänge, Tapeten mit Backsteindekor, Tauwerk, Stretchfolien oder eine von der Decke hängende Konzertflügelabdeckung halb gezwungen, halb verführt, gewohnte Wege zu verlassen, um auf diese Weise scheinbar bekannte Orte neu zu sehen; und durch diesen Prozess der subjektiven Aneignung wird die Installation zur Kunst.

Andreas Kaiser wäre allerdings nicht der Künstler, der er ist, würde er nicht auch seine Kunst gelegentlich aus der räumlichen und zeitlichen Gebundenheit befreien und sie neue Wege suchen lassen – und dann mäandert sie über alle Kontinente: *...nder in Südafrika zeichnen ihre eigenen Wohnhäuser. 300 Kinder in Australien formen nach diesen Zeichnungen faustgrosse Wohnhäuser und befestigen an jedem Hausboden einen Nylonfaden. Kopfüber werden die Häuser an dem Haken im Mittelpunkt der Welt aufgehängt. Die Kugel aus Häusern rundet sich weiter. 300 Kinder in Australien zeichnen ihre eigenen Wohnhäuser. 300 Kinder in Indien formen nach diesen Zeichnungen faustgrosse Wohnhäuser und befestigen an jedem Hausboden einen Nylonfaden. Kopfüber werd...* (Fortsetzung auf Seite 50).

ANDREAS KAISER (www.kaiserkunst.de) lebt und arbeitet in Köln. Abbildungen einiger ortsspezifischer sowie einer globalen Intervention finden sich auf den Seiten 9, 14, 32, 33, 39, 50 und 51 sowie dem Titelblatt und der Innenklappe. Für neue Wege in Zürich interveniert Andreas Kaiser am 22. Januar 2008 ab 18:30 im «sirupspace» (www.sirup.no.com).

Es gibt nichts zu tun als leben

Der Bildhauer **Hans Josephsohn**

Suzann-Viola Renninger

Da stehen sie. Dicht an dicht. In mehreren Reihen hintereinander. Sie sehen einen an, so intensiv, als ob die Augen glühten. Es ist kühl, feucht, dunkel. Im Schatten dahinten, weitere. Hunderte vielleicht, wer kann das schon wissen. Sie stehen aufrecht, Männer wie Frauen, die Beine dicht aneinander, die Arme seitlich eng an den Körper gelegt.

Im Dunkel eines anderen Regals, aus Holz gezimmert, drängt Kopf neben Kopf. Weibliche und männliche. Junge und alte, auch kindliche. Ab und an dazwischen ein Torso. Auf dem Boden grosse, grobe Behältnisse in den Umrissen eines Menschen, draufgepinselt eine Nummer, rot und roh, Klebebänder um Kopf und Brust halten Vorder- und Rückteil zusammen. Irgendwo rauscht ein Rohr, sonst kein Laut.

So könnte die Brutstätte der Menschheit aussehen. Mit einem Demiurgen am Werk, der mal eben für ein paar Jahrtausende die Hände in den Schoss gelegt hat. Was auch immer er mit seinen Geschöpfen vorhat, sie scheinen in ihrer Selbstversunkenheit unnahbar zu sein – in Menschenform geronnene Stille.

Durch Gänge und über Treppenstufen führt der Weg nach oben in eine grosse Halle. Lichtdurchflutet. Hoch. Das umgebaute Kesselhaus der ehemaligen Färberei im St. Galler Sittertal. Hier standen einst riesige Kessel, in denen die Färber bis in die 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts Dampf erzeugten. Eine Zeitlang wurde die Industrieanlage als Lagerhalle genutzt, vor sieben Jahren schliesslich wurde ein Teil renoviert. So fanden die Skulpturen einen Ort, an dem sie im Licht, im Offenen ruhen können.

Schweigend verharren sie auch hier. Vereinzelt oder in Gruppen. Freistehend oder auf Holzsockeln. Stehende, Liegende, Halbfiguren. Das Licht verfängt sich in ihren Schrunken, umglänzt die Risse, verschattet die Mulden und Schrammen. Waren in dem Keller noch alle Figuren aus Gips, so sind hier oben viele in Bronze gegossen. Die Kunstgiesserei ist gleich nebenan.

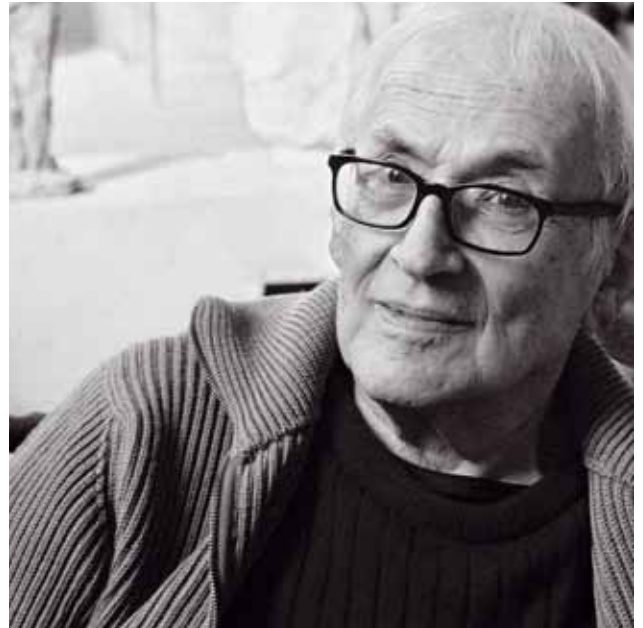


Foto: K. Deér

Gips, Wasser, einige Werkzeuge aus Metall. Viel mehr braucht Hans Josephsohn nicht. Den Gips rührt er in Eimern an, streicht ihn auf Brettern flach aus. Bevor die Masse erstarrt, zerschneidet er sie zu Platten, ungefähr buchgross, grad wie er es braucht, immer wieder neuerstellter Bauvorrat. Eine um die andere dieser Platten kleistert er mit feuchtem Gips zusammen. Flach übereinander, hochkant aufeinander, schräg und quer, wie es kommt. Ein Torso entsteht, ein Kopf, noch sind die Umriss grob. Er traktiert, was zuviel ist, mit Hammer oder Beil. Wo etwas fehlt, da verklatscht und verklumpt er mit dem Spachtel frischen Gips, verklebt und verpapt er abgeschlagenes Material, Bruchstücke. Die Figur



S. 19



S. 22



S. 34/35



S. 45

wächst unter seinen Händen, wird schwer, erhält Masse, erhält Kontur. Nase, Brust, Hüfte, Nabel, Haar, Schulter, Knie.

Hans Josephsohn lebt seit über 70 Jahren in Zürich. Es war eher ein Stranden, als dass er sich für die Stadt entschieden hätte. Geboren wurde er 1920 in Königsberg, im damaligen Ostpreussen; sein Vater handelte mit Därmen. In einem Bürgerhaus an der Hauptbrücke, direkt am Fluss, wuchs er zusammen mit einem Bruder auf, anfangs hatte die jüdische Familie noch Köchin und Dienstmädchen. Dann, nach der Machtergreifung Hitlers, wurde ihr Leben immer schwerer. Zuletzt wohnten sie zu viert in einem Zimmer, der Vater verlor das Geschäft, dem Sohn war der Besuch der Kunstakademie verboten. So verliess Hans Josephsohn 17-jährig seine Heimatstadt, die Matura hatte er knapp noch abschliessen können. Reiste über Berlin, Basel, Domodossola und Mailand nach Florenz, wo der Besuch der Kunstakademie nichts kosten sollte. Las Tracchi und George, bewunderte Michelangelo und Maillol. Als 1938 auch im faschistischen Italien antisemitische Rassengesetze in Kraft traten, kehrte er nach einem Besuch in der Schweiz nicht mehr nach Italien zurück. Er kam nach Zürich, es folgten Flüchtlingslager und Internierung. Zurück in seine Heimatstadt ging er nie mehr. Die letzte Postkarte seiner Eltern erhielt er 1942.

Eine Arbeit anzunehmen, war den Flüchtlingen von der Fremdenpolizei bis 1950 verboten. Sonst hätte Hans Josephsohn vielleicht Mauern hochgezogen, um sich den Lebensunterhalt zu verdienen. So aber baute er schon damals Menschenkörper. Und nahm dazu Gips, der kostete fast nichts. 1940 ging er bei dem neoklassisch geprägten Zürcher Bildhauer Otto Müller in die Lehre. Zum Neoklassiker wurde er deshalb nicht. Von Anfang an besass er einen eigenen Stil, den er fortan weiterentwickelte, bis heute. Dass ihm dadurch die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit noch in einem Alter vorenthalten blieb, in dem andere sich zur Ruhe setzen, und sein Werk lange Zeit nur Eingeweihten bekannt

war, kümmerte ihn kaum. Ob Dadaismus, Expressionismus oder Surrealismus, ob Konkrete oder Konstruktivisten, ob Abstraktion, Fluxus oder Minimalismus, die Stile und Schulen gingen und kamen. Hans Josephsohn liess sich nicht ablenken, nicht beirren. Noch heute, mit 90 Jahren, arbeitet er an seinen Skulpturen, an den schon früh gefundenen Prototypen. Unter Mithilfe der Hände von Freunden – ein Schlaganfall vor drei Jahren lähmte ihn halbseitig – nimmt der Gips weiterhin Form an. Der Künstler konzentriert sich vor allem auf die Liegenden. Weibliche Akte. Unverrückbarer als sie kann kein Gebirge sein. Gelassener kein Heiliger. Selbstbewusster keine Göttin.

Wenn man an allem zu zweifeln beginnt, dann bleibt nur die Erde als Auffangpunkt. Das ist eine der Botschaften im Roman «Leben und Zeit des Michael K.» des Literaturnobelpreisträgers J.M. Coetzee über einen Aussenseiter und Verstossenen, der sich vor dem Krieg in ein Erdloch im Ödland zurückzieht. «Es gab nichts zu tun als leben», so ein Gedanke Michael Ks.

Diesen Auffangpunkt bieten auch die Skulpturen von Hans Josephsohn. Ihre Essenz, in Worte übersetzt, könnte lauten: Es gibt nichts zu tun als leben.

* * *

Die Photographien aller Werke Hans Josephsohns stammen von Katalin Deér, St.Gallen. Weitere Photos befinden sich in dem Bildband «Kesselhaus Josephsohn» (2008). Zu empfehlen ist auch der Film «Josephsohn Bildhauer» (2007) von Matthias Kälin und Laurin Merz, der den Künstler ein Jahr bei seiner Arbeit im Atelier begleitet (www.josephsohn-film.ch).

Hans Josephsohn wird durch das Kesselhaus Josephsohn/Galerie Felix Lehner (www.kesselhaus-josephsohn.ch) und durch die Galerie Hauser & Wirth (www.hauserwirth.com) vertreten. Ab 7. November ist auch der Erweiterungsbau des Kesselhauses mit bisher im Keller gelagerten Skulpturen öffentlich zugänglich.



S. 51



S. 55



S. 63



Karte

Der Redner im Bildraum

Der Künstler Thomas Huber

Suzann-Viola Renninger



Eine Zumutung, wenn ich es mir recht überlege. Über Kunst zu schreiben! Oder können Sie erklären, warum dies von Journalisten, Kunstkritikern und Museumsdirektoren mit grösster Selbstverständlichkeit erwartet wird? Schliesslich geht ja auch niemand davon aus, dass jemand, sollte er nur ein wenig singen können, ein Lied zu einem x-beliebigen Bild komponiert. Oder ist Ihnen am Kiosk schon einmal neben den Tageszeitungen eine täglich neu erscheinende CD mit musizierten Ausstellungskritiken aufgefallen? Kennen Sie etwa einen Ausstellungsmacher, der seine Besucher von Bild zu Bild leitet, ununterbrochen das Cello oder die Klarinette spielend?

Eine Zumutung auch, über Kunst zu lesen! Kaum betreten wir eine Kunsthalle, dann hängt an der ersten Wand nicht etwa ein Bild. Nein, man erblickt dort einen Text, der in Werk und Leben des ausgestellten Künstlers einführt. Handzettel in mindestens vier Sprachen werden in Plexiglasbehältern neben den Türen angeboten. Findet sich in den Ausstellungsräumen eine der viel zu seltenen Sitzgelegenheiten, dann ist dort garantiert ein Katalog angekettet, in dem sich viel zu viel Text um schlecht gedruckte Bilder ringelt wie ein Python ums Kaninchen. Nicht zu vergessen die Unsitte der Führungen, die ja nichts anderes sind als laut memoriertes Geschriebenes. Recht bedacht, ist es weitgehend unmöglich, in einer Kunstausstellung Bilder zu sehen: zuerst ist der Zugang versperrt, weil Trauben von Menschen den an den Wänden angeschla-

genen Einführungstext lesen; ist dieses Hindernis überwunden, dann wird der Blick auf die Bilder durch Besucher verstellt, die den Ausführungen eines Kunsthistorikers lauschen.

Die Schlussfolgerung ist daher nicht von der Hand zu weisen, dass wir all die Texte und all das Gerede brauchen, weil wir uns vor der Unmittelbarkeit der Kunst fürchten. Dafür spräche auch die Beliebtheit der Museumsshops, in denen wir in Bücher eingesperrte und von Texten gesicherte Abbilder von Bildern betrachten können. Vielleicht könnte man sogar so weit gehen und vermuten, dass die Worte erfunden wurden, um sich vor den Bildern zu schützen – und dass die Bilder daher lange vor den Worten existierten.

Wie gefährlich Bilder sein können, davon kann der Maler Thomas Huber viel erzählen. Gefährlich sind sie für Kunsthochschulprofessoren. Weil ein Bild mit zu heissem Pinsel gemalt und ausserdem im pädagogischen Konzept der Bildraum mit den Universitätsräumen unüberlegt verschachtelt worden war, ging eine Kunsthochschule in Flammen auf, und der dafür verantwortliche Professor wanderte ins Gefängnis. Gefährlich sind Bilder auch für Ausstellungsmacher. Weil ein Bild – es zeigte das Meer – zu stark gesalzen war und daher die Bildoberfläche – Thomas Huber nennt sie treffender «Wirklichkeitshinterfläche» – den osmotischen Druck nicht aushielt, fing das Bild so stark zu tropfen an, dass dem Ausstellungsmacher das Wasser bald bis zum Halse stand und alle Bilder weggeschwemmt wurden. Gefährlich sind die Bilder vor allem für die Künstler und ihre Familien. Weil ein Maler die Lebenswirklichkeit ständig mit der Bildwirklichkeit durchmischte, wurden schliesslich seine Frau und seine Kinder im Bild eingeschlossen, und es soll vier Jahre gedauert haben, bis das Bild geöffnet und die Unglücklichen befreit werden konnten.

Wegen all dieser traumatischen Erfahrungen ist Thomas Huber ein vorsichtiger Maler. Er malt grosszügige Bildräume und ist sich nicht zu schade, diese immer wieder leerzuräumen und zu säubern. Die Gefahr, dass wir durch ungenügend befestigte oder unachtsam herumliegende Dinge aus seinen Bildern erschlagen werden, ist daher gering. Er stellt uns Bänke ins Bild, damit wir uns Zeit nehmen und ausruhen können. Er malt sich selbst ins Bild, damit er uns im Bild und vor einem weiteren Bild eine Rede halten kann (was, nebenbei bemerkt, etwas ganz anderes ist, als wenn Journalisten, Kunstkritiker oder Museumsdirektoren über ein Bild reden). Und damit es uns nicht zuviel wird, malt er die Bilder im Bild meist nur von hinten. Wir können also gefahrlos durch die Bildoberfläche hinter die Wirklichkeitshinterfläche treten, es uns im Bildraum bequem machen, der Rede Thomas Hubers zuhören und entscheiden, wann wir das Bild im Bild umdrehen, um einen Blick auf seine Vorderseite zu wagen.

Thomas Huber, geboren 1955 in Zürich, lebt und arbeitet zurzeit in Neuss (www.huberville.de). Abbildungen seiner Bilder, begleitet von einem seiner Texte, finden sich auf den Seiten 9, 14, 23, 32, 33, 37, 43 und 51 sowie dem Titelblatt und der Innenklappe (© VG Bild-Kunst, Bonn)

Furche um Furche

Arbeiten von Mathias Hornung

Suzann-Viola Renninger

Mitten in Ostberlin, die grossen Fenster der Galerie geben den Blick frei auf die über einen Quadratmeter grossen Holzreliefs, Passanten schlendern vorbei. «Handwerklich gute Arbeit», bemerkt der eine, ein anderer sagt zu seiner Begleitung: «Dieses da würde doch gut über die Wohnzimmercouch passen», «Nein», widerspricht sie «das Rot ist zu rot für uns».

Es sei oft so, erzählt später Mathias Hornung, dass von seinen Arbeiten die am stärksten beeindruckten, für die er sich physisch am meisten anstrengen musste. Anscheinend gefällt, was Schweiß gekostet hat. Manchmal fühle er sich wie ein Bauer, der stumpfsinnig Furche um Furche ziehe. In der Tat haftet seinen Reliefs etwas Erdiges an. Beim einen, ganz in braun gehalten, durchziehen feine, nur wenige Millimeter tiefe Spuren dicht an dicht die Oberfläche, die sich in leichten Wellen aufwirft. «Moosland» hat er es genannt, und die Versuchung ist gross, mit der Hand über die Oberfläche zu streichen (S. 7 dieser Ausgabe). Ein anderes, ebenso grossformatig, ist weniger organisch. Die mit Handeisen und Kettensäge geschlagenen und gezogenen Schneisen kreuzen sich meist im rechten Winkel, sie sind tiefer, lassen das Holz manchmal splintern, grosszügig ist mal mehr ins Rot, mal mehr ins Orange gehende Farbe auf der ganzen Fläche verteilt (Titelblatt). Die Oberfläche dieser an den Wänden aufgehängten Holzreliefs greifen in die dritte Dimension, scheinen sie aber noch nicht ganz zu erreichen. Greifbar dreidimensional sind erst die Skulpturen, ebenfalls aus Holz, die frei im Raum stehen. Würfel und Quader, manche kaum grösser als Briefbeschwerer, wie etwa «Stronghold» (S. 45). Andere wiederum erreichen das Volumen von kleinen Möbeln. Ihre Oberflächen ähneln denen der Reliefs, aus denen sie wie herausgetreten wirken.

Einige der Reliefflächen könnten noch als Druckplatten verwendet werden und erinnern daran, dass Mathias Hornung vor 12 Jahren, nach seiner Ausbildung zum Bühnenbildner in Stuttgart, mit Holzdrucken experimentierte. Er wollte farbig drucken, pink,



orange und grün, und nicht die Tradition des strengen, klassischen Holzdrucks in zurückhaltenderen Farben fortführen (S. 12 und 33).

Anfangs figurativ, wurde er bald formaler und versuchte – er war schon lange aus der süddeutschen Idylle in eine frühere Fabrikhalle nah der ehemaligen Berliner Mauer umgezogen – das Zittern, die Nervosität und das spacige Flimmern, kurz: die Geschwindigkeit und den Flair der Grossstadt einzufangen. Kein leichtes Vorhaben, denkt man an die Schwerfälligkeit von Werkzeug und Material, das der Künstler mit Vorliebe verwendet. Doch es gelingt ihm durch Verdichtung, Überlagerung und eine bis ins Detail gehende Rhythmik. Wenn er meint, an einem vorläufigen Endpunkt angekommen zu sein, dann wechselt er. Vom Holzschnitt zum Relief, von dort zur Bildhauerei und wieder zurück. Zur Zeit plant er, sich wieder der Zeichnung zuzuwenden, die immer schon als Skizze und Studie eine Rolle gespielt hat (S. 28, 29). Ihm ist so ernst damit, dass er seinen alten Laster, mit dem er bisher Werkzeug und Holz transportierte, verkaufen will und schon bald für mehrere Monate zu einem Stipendiaufenthalt nach Kanada reist, um sich im Land des Holzes ganz Papier und Bleistift zu widmen. ■

(www.mathiashornung.de)

Dompteur der Klebebänder

Der Künstler Nic Hess

Suzann-Viola Renninger

Klebebänder können einen zur Verzweiflung bringen. Meist kleben sie nicht dort, wo sie sollen. Sondern an den Fingern, an der Kleidung, an der Schere, aber sicher nicht in gerader Führung – einmal längs, einmal quer – auf dem Boden der Umzugskiste aus Karton, der durch sie eigentlich zusammengehalten werden sollte. Auf dem Höhepunkt der Verweigerung tendieren sie dazu, sich in sich selbst zu verkleben. Sich einen Dompteur dieses klebrigen Zeugs vorzustellen, kann daher tröstend sein. Denn solche Menschen gibt's, und einer unter ihnen ist gar ein Ästhet.

Nic Hess sammelt Klebebänder, lässig über die Finger und Arme gestülpt oder vor sich herrollend; sie existieren ja in allen erdenklichen Grössen. Sie müssen überallhin mit, wohin er eingeladen wird – sei es ins Kunsthaus Zürich, ins Haus der Kunst in München, in die Fondazione Bevilacqua in Venedig, aber auch weiter weg in die Casa del Lago in Mexiko-Stadt oder in das Queens Museum of Art in New York. Diesen Monat ist Nic Hess mit ihnen ins Hammer-Museum Los Angeles unterwegs. Im Gepäck dabei hat er übrigens auch Klebefolien, deren traumatisierendes Potential das Niveau der Klebebänder spielend erreicht.

Auf Nic Hess' Wegen bleiben die Insignien der globalisierten Welt an den Bändern und Folien kleben. Insbesondere Logos und Markenzeichen, Signets und Embleme gehen ihm auf den Leim, von Finanzinstituten und Hilfswerken, von Sportartikelherstellern und Lebensmittelketten. Mit dieser Entourage in den Museen, Galerien, Kulturinstituten, aber auch Privathäusern und Industriekomplexen angekommen, verklebt Nic Hess seine Bänder und Folien zu grossen Erzählungen, wie andere Künstler Linien zeichnen und Flächen malen. Wand- und deckenfüllend, treppenhausdurchwandernd, die Fenster kreuzend, bis in die Schornsteine kriechend. Die unterwegs eingefangenen Logos und anderen Zeichen finden sich, miteinander versöhnt und verbrüderd, an allen Ecken und Enden. Daher hat Nic Hess weltweit nicht nur den Ruf, Meister der Klebebänder zu sein, sondern auch Meister der Logos.

Doch Nic Hess kann noch mehr, er kann auch erstaunlich gut singen und tanzen. Als der *«fabulous Hermeto zé Maria, every woman's darling»* – so verkünden es die Plakate – ist er oft mit der Band Frankie Sinatra und Tony Carbone unterwegs. Und tanzt dann auf der Bühne zu *«To say the things he truly feels. And not the words of one who kneels... I did it my way...»*.



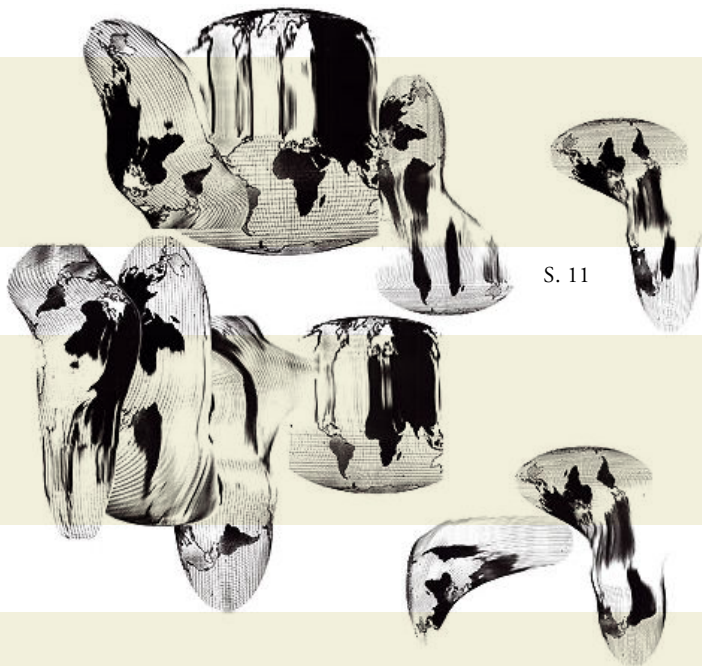
Foto: S.-V. Renninger

Nun, da sich seine künstlerische Arbeit mit dem Klebezeugs und den Markenzeichen als ein eigenes Markenzeichen etabliert hat, beginnt ihn sein Erfolg ein wenig, ja nennen wir es doch beim Wort, auch wenn er es selbst nicht so ausdrücken mag: einzuengen und zu langweilen. *«I did it my way»*, gewiss. Doch wer will schon gern zum Logo erstarren?

Glücklicherweise wäre Nic Hess nicht Nic Hess, wenn für ihn nicht auch gälte: *«I'm gonna do it my way – evermore»*. Und daher greift er jetzt häufiger als früher zu Pinsel und Zeichenstift und hat damit begonnen, Skulpturen zu schaffen. Man munkelt, aus den Resten ineinanderverknäulter Klebebänder. Doch warten wir es ab. Nic Hess hat ja noch sein halbes Leben vor sich.

Nic Hess, geboren 1968 in Zürich, besuchte nach einer Ausbildung zum Hochbauzeichner die Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Er reiste viel, in die USA, nach Mexiko, Guatemala und Tibet. In Tibet entwarf und baute er 1997 ein Kinderheim für das Kinderhilfswerk Tendol Gyalzur, in allen anderen Ländern klebte und zeichnete er Installationen. Seit einigen Jahren pendelt er zwischen Los Angeles und Zürich. Wo er einst sesshaft werden wird, ist noch ungewiss. Ab 2010 ist in Genf, an der Plaine de Plainpalais, eine seiner Installationen für 10 Jahre zu sehen. Wer ihn gern singend und tanzend erleben möchte, der verfolge die Tournee der Band «Frankie & Tony».

© aller Abbildungen bei Nic Hess



S. 11



S.18



S. 32 / 33



S. 43



S. 49



S. 56 / 57



Karte

Tabula rasa – und dann die Kunst

Der Künstler **Valentin Hauri**

Suzann-Viola Renninger

Tabula rasa. Das unbeschriebene Blatt. Die weisse Leinwand. Das leere Atelier.

Weissgekalkte Wände. Weiss auch die breiten Papierbahnen, die statt eines Teppichs ausgelegt sind. Grosse Fenster mit Blick auf Brachland, viel Licht. An den Wänden nur zwei, drei Bilder.

Der erste Entwurf gilt. Und wenn er nichts wird? Dann wird die Leinwand vom Holzrahmen gelöst, um die Rolle mit den anderen verworfenen Versuchen gewickelt, die bemalte Seite immer nach innen. Altpapier.

Valentin Hauri gibt sich jeweils nur eine Chance. Daher nimmt er sich zuvor viel Zeit, um die Idee für das Bild zu entwickeln. Während er nachdenkt und sucht, grundiert er eine Leinwand. Pinselstrich um Pinselstrich. Weiss auf Weiss. Ist die Schicht getrocknet, schleift er sie von Hand mit Schmirgelpapier ab. Dann trägt er die zweite Schicht auf. Pinselstrich um Pinselstrich. Weiss auf Weiss. Und beginnt wieder zu schleifen. Viermal wiederholt er die beiden Arbeitsgänge, bis die Leinwand glatt ist und keine Unebenheiten mehr zu fühlen sind. Er meditiert und holt die nächste Leinwand zur Bearbeitung hervor. Grundieren, schmirgeln, grundieren, schmirgeln. Tagelang. Der Stapel vorbereiteter Leinwände wächst. Neun von zehn werden irgendwann, als Altpapier aufgerollt, in der Ecke stehen.

Tabula rasa. Ob Scheitern oder Gelingen. Noch ist es offen. Die abgeschmirgelte Farbe liegt als weisser Staub auf dem Maler und in jedem Winkel des Ateliers. Ein Stapel weisser Leinwände. Eine wird überdauern. Trägerin des Bildes.

Alla-prima-Malerei wird die nur selten verwendete Technik genannt, eine vom Maler sich selbst auferlegte Begrenzung, das Gemälde in einem einzigen, raschen Arbeitsgang entstehen zu lassen. Valentin Hauri korrigiert, retuschiert oder übermalt niemals. Dabei wäre das so einfach, ist die Ölfarbe erst einmal getrocknet. Man kann seine Arbeitsweise auch als genau geplantes Experiment ansehen. Das mal

gelingt, mal nicht. Wie die Experimente eines Naturwissenschaftlers, der seine Thesen testet – mit offenem Ausgang. Zum wissenschaftlichen Fortschritt oder gar Durchbruch verhilft nur eines von vielen.

Experimente haben Vorgänger: andere Experimente, bei denen oft nur ein Parameter variiert wird. Die Vorgänger von Valentin Hauris Alla-prima-Malerei sind in Schuhschachteln versammelt. Postkarten, Ausrisse aus Zeitschriften, Katalogen oder Büchern, vieles abgegriffen, meist Reproduktionen von Kunst. Fast keine akademische Malerei, dafür Werke von Aussenseitern, das ist ihm wichtig. Darunter gemischt finden sich Umschläge von Büchern oder Titelblätter von Zeitschriften¹⁾. In der langen Vorbereitungsphase, in der Valentin Hauri grundiert und schleift, denkt er über die abstrakte Umsetzung einer dieser Vorlagen nach.

Besonders wichtig sind für den Künstler die Werke der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg und der Collection de l'Art Brut in Lausanne, alles Arbeiten autodidaktischer Einzelgänger, häufig in der Psychiatrie oder in Strafanstalten entstanden, lange Zeit bevor die Kunsttherapie eingeführt wurde. «Authentisch, kunstfern, visionär» nennt Valentin Hauri sie und beschreibt, wie die Bilder des Konditors Francis Palanc, der diese mit Gebäckspitze und Sieb herstellte und sie bisweilen im Wutanfall auch wieder zerstörte, seine Augen zum Leuchten gebracht hätten.

Schon die Avantgardisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, etwa André Breton, Jean Dubuffet, Paul Eluard, Max Ernst, Wassily Kandinsky oder Paul Klee, faszinierte an der Kunst der Autodidakten, auf die man damals erst aufmerksam zu werden begann, dass sie von den Erwartungen der Gesellschaft und den Prägungen der Kultur unberührt schien. Jean Dubuffet, der den Ausdruck «*art brut*» prägte und dessen Sammlung in der Collection de l'Art Brut aufbewahrt wird, schrieb 1945 über die «*Zeichnungen, Gemälde, Kunstwerke aller Art*», sie seien «*von Unbekannten, von*



S. 13



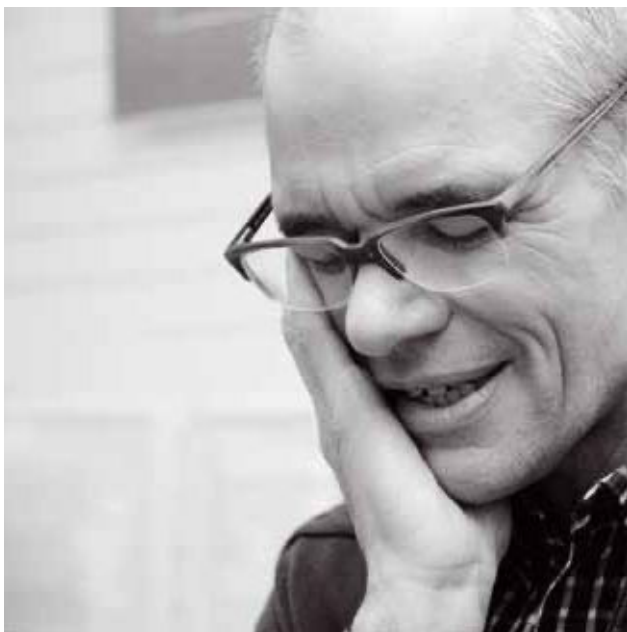
S. 18



S. 32/33



S. 41



Fotos: S.-V. Renninger

2)



Besessenen geschaffen, durch spontane Impulse entstanden, von Phantasie und Tollheit beseelt und nicht an die alten Gleise der katalogisierten Kunst gebunden».

Valentin Hauris Kunst ist eine Hommage an die Aussenseiter, eine Huldigung an die meist unbekanntesten Künstler und an das Leben in existentiellen Randbereichen. In den Werken der Art brut erkennt er Visionen, die frei sind von dem Ehrgeiz der sich im Kreise drehenden akademischen Kunst, schön, gefällig oder effektiv zu sein. Indem er die Werke der Aussenseiter als Vorlage und Inspiration nimmt, experimentiert er mit ihren Visionen und versucht, sie mit den ihm eigenen künstlerischen Mitteln auszuarbeiten, zu interpretieren, weiterzuentwickeln. Aus dem «Wunderhirten» von August Natterer, entstanden zwischen 1911 und 1913, wird so der «Vanishing Act».²⁾ Der fragile Hirte mit Stab und Hund, der in türkisblauer Leere zweifach geschützt in der Körperbeuge einer Schlangenfrau sowie einer Art Fussmeerjungfrau wacht, verwandelt sich in einen abstrakten Körper in mönchisch kühlen Farben und mit abwartender Gestik, der vor seinem eigenen Nachvornedränken zurückzuweichen scheint.

Weiss und leer das Atelier, weiss und leer die vorbereiteten Leinwände. Weiss und leer müsste auch der Kopf sein,

frei von den «alten Gleisen der katalogisierten Kunst», bar aller gesellschaftlichen Erwartungen und Prägungen. Die Kunst der Aussenseiter, «von Unbekannten, von Besessenen», verheisst einen Zugang. Tabula rasa zuerst – und dann die Kunst.

1) Nachdem die Entscheidung für das Bild des Titelblatts der vorliegenden Ausgabe gefallen war – wir kannten die Vorlage zu Valentin Hauris Bild vorgängig nicht –, stellte er uns das Titelblatt einer chinesischen Zeitschrift zu. «Today!» steht oben geschrieben, darunter zwei chinesische Schriftzeichen: «Jetzt» «Tag». So fanden via Kunst die Titelblätter einer kommunistischen und einer liberalen Zeitschrift überraschend zusammen.

* * *

Valentin Hauri wurde 1954 in Baden, Kanton Aargau, geboren. Von 1976 bis 1980 studierte er bei Franz Fedier an der Schule für Gestaltung in Basel. Nach zwei Jahren in Paris zog er sich für vier Jahre aufs Land, ins Künstlerhaus Boswil, zurück. Er heiratete, zwei Söhne kamen zur Welt. Seit 1986 wohnt und arbeitet er in Zürich, unterbrochen durch lange Arbeitsaufenthalte in Rom, Paris, New York, London und Bangalore. (www.valentin-hauri.ch, Fotos aller Abbildungen: F. Bertschinger, Zürich)

Die Ausstellung «Valentin Hauri und die Sammlung Prinzhorn» ist bis zum 6. Juni 2010 in Heidelberg zu sehen.



S. 47



S. 53



S. 61



Karte

Subtraktion statt Addition

Der Künstler Gábor Gerhes

Suzann-Viola Renninger



Freiheit und Reisen in den Westen: als Musiker war das möglich, selbst wenn man sehr schlecht Gitarre spielte, wie es Gábor Gerhes von sich behauptet. Dem Publikum in Amsterdam, Paris, Berlin oder Zürich war das egal. Denn seine Band spielte «Punk against Socialism». Die Texte handelten von Liebe, Einsamkeit und Eifersucht, für die politische Botschaft reichte die Anwesenheit der jungen Männer aus dem Osten. 1986 wurde eines der Konzerte in dem Zürcher Off-Kultur-Zentrum Rote Fabrik mit einem Plakat angekündigt, auf dem ein roter Stern abgebildet war, dessen Zacken zu bröckeln begannen. Als Gábor Gerhes von seiner Tournee nach Budapest zurückkehrte, war er sich daher sicher, umgehend vor die Geheimpolizei zitiert zu werden. Doch nichts geschah. Im August 1989 öffnete Ungarn die Grenzen zu Österreich, bald darauf fiel die Berliner Mauer, der Kalte Krieg war beendet. Der Musiker tauschte die Gitarre gegen die Kamera und begann zu photographieren. Darauf verstand er sich nun sehr gut, so die Meinungen aus Ost wie West.

«*Finding T*»: zwei Herren, Typ Privatdetektiv und Versicherungsbeamter im Aussendienst, warten auf ein aus Holz gezimmertes, rund 30 Zentimeter hohes T, das sich aus dem Rasen schiebt, der auf einem Golfplatz nicht gepflegter sein könnte.

«*The Recognition and Identification of the Structure of Decay*»: ein Mann mittleren Alters, hellbrauner Reisemantel und Altherrenhut, steht vor einer Holzwand aus dem Baumarkt und verweist mit der Geste «hier entlang» über ein weisses, kantiges und flächiges, wohl nichtmaterielles Gebilde hinweg auf den Betrachter selbst.

«*Man Longing to be Absorbed in His Own Belief*»: ein Herr desselben Alters, bekleidet mit einer schwarzen Badehose, sitzt aufrecht auf einem Stein am Rande eines Waldsees, der Nebel auszuatmen scheint. Er blickt vorbei an einem grossen, weissen Rechteck mit dickem schwarzen Rahmen, das reglos mitten über dem See, mitten im Bild schwebt.

Die Requisiten für die Photographien sind allesamt im Atelier des Künstlers zu finden, eine Adresse in einem Hinterhofgebäude mitten in Budapest. An einer Wand die grosse Leinwand in Himmelblau für den Hintergrund, davor der grüne Kunstrasen. Ein Hirschgeweih, eine Flinte, ein Hut, nur die weissen Elemente sind nirgends zu entdecken. Auch nicht das T. Ein Mann klingelt und möchte sich als Modell empfehlen, doch er kommt zu spät, das Casting für die nächste Photoserie hat schon vergangene Woche stattgefunden.

Die Methode Gábor Gerhes' ist die Subtraktion. Er reduziert die Elemente seiner Anordnungen auf ein Minimum: «weniger, weniger, weniger – nur das, was unbedingt gebraucht wird». Das, was übrig bleibt, erhält dadurch eine unverrückbare Präsenz. Ob Hirschgeweih, Himmel oder Herr in Anzug – es gibt keine Hierarchie, alles ist gleichgewichtet: die Welt leistet sich eine Pause in einem Moment, in dem sich in ihrer niemals endenden Banalität zwar nicht Überraschendes, aber doch immerhin Erwähnenswertes ereignet hat.

Dass der Besucherin aus dem Westen seine Bilder «ungarisch» erscheinen, verwundert Gábor Gerhes, denn «ungarische Kunst» wolle er nicht machen. Keinesfalls möchte er mit seinen Werken Intimes von sich erzählen, auch wenn er sagt, sie seien für ihn eine «Art Therapie», und auch wenn er sich immer wieder als Statist in seine eigenen Bilder stellt. Er verwendet Utensilien, die jeder kennt, Utensilien, die zu den Orten der Kindheit und des Alltags gehören, traditionsverhaftet und mit der Patina der Provinzialität. Codes, von denen er sagt, dass sie früher im vom Improvisation bestimmten Alltag des Sozialismus einmal verständlich gewesen und heutzutage zwar noch vertraut seien, ihre Bedeutung jedoch inzwischen verloren hätten. «Es sieht aus, als hätte es Sinn, aber es hat keinen» – sagt der Künstler. Dabei könnte man sich die Bilder gut im Werbeprospekt eines Handelsvertreters für bisher unbekannte Dinge vorstellen, die dem Käufer die Verrichtungen des täglichen Einerleis erleichtern werden!

Abbildungen der Werke von GÁBOR GERHES finden sich auf den Seiten 7, 14, 32, 33, 44, 49, 59 sowie auf dem Umschlag.

Dreitausend Aquarelle im Hinterhof

Der Maler **Willi Facen**

Suzann-Viola Renninger

Eine Gasse in der Altstadt von Zürich. Zu Stein und Ziegel geronnene Zeit. Kopfsteinpflaster. Im Untergeschoss der Häuser kleine Geschäfte, in den Auslagen Mode, Handarbeit, Design. Weiter vorne weitet sich die Gasse zu einem kleinen Platz, die Restaurants haben Tische auf die Strasse gestellt. Kurz davor, zwischen zweien der kleinen Geschäfte, ein hohes Tor mit einer Holztür. Ein grosszügiger Durchgang, am Ende ein Hof. Unter den Füßen glänzen matt die zu Ornamenten gelegten faustgrossen Kiesel, an den Wänden ranken Efeu und Wein. Dann ein Garten, so überraschend gross, so überraschend dicht, dass die Häuser rundherum in Vergessenheit geraten. Windschiefe Bäume, manche müssen hier schon halbe Ewigkeiten stehen, ihre Wurzeln buckeln gegen die Grasnarbe. Ein Sitzplatz unter ausladenden Ästen. Oleander in verschiedenen Farben, die Clematis fingert einem Mäuerchen entlang, der Rosmarin streckt sich lang gegen das Licht, aus Tontöpfen fallen Blüten.

Verborgen hinter der Geschäftszeile, am Rand dieses Gartens, liegt der ehemalige Kirchraum der Wiedertäufer. Hier befindet sich seit einem halben Jahrhundert das Atelier von Willi Facen. Es besitzt keine Fenster, dafür ein Oberlicht, das Glas dunkel gefleckt durch die Flechten, mattgeworden mit der Zeit. Die Wärme des Ölofens ballt sich in der Mitte des hohen, weiten Raums. Eine Barockuhr, schwarzes Holz mit vergoldeten Verzierungen, gibt der Stille ihren dunklen Takt. An den Wänden hochformatige Aquarelle, sorgsam wie zu einer Patience aufgehängt. Hunderte von Skizzen, Postkarten, Photographien, alten Drucken. Aus einer Ecke schneiden Marionetten Fratzen. Im Hintergrund, dort wo der Altarraum gewesen sein muss, das anderthalb Meter hohe Aquarell einer Arche, ihr Inneres wie seziiert. Rechts davon das Aquarell einer liegenden Frau, mit nichts als schwarzen Strümpfen bekleidet, die bis zur Mitte der Oberschenkel hochgezogen sind. Auf einem der vielen Tische ein Getümmel benutzter Farbtuben, Kreiden, Pinsel, Tiegel, Flaschen. Am Boden ein Armvoll leerer Wein-

flaschen. Und was ist das hier? Ein alter Projektionsapparat, der Film mit Charlie Chaplin noch eingelegt, vor rund 90 Jahren flackerte er bei öffentlichen Aufführungen im Freien über Hausmauern. Kein Winkel in diesem Raum ohne Dinge, kein Fleck ohne Bilder. Über dreitausend Aquarelle stapeln sich in mehreren Stössen auf den ausgebleichenen Perserteppichen. Noch nie wurden sie in einer grösseren öffentlichen Sammlung gezeigt.

Bild um Bild in die Hand nehmen. Vergangenes in die Gegenwart holen, die doch auch im selben Moment schon wieder zerronnen ist. Er könne die Vergänglichkeit nicht begreifen, sagt der Maler, setzt sich auf das abgenutzte Kanapee, das auf Dielen steht, die das ehemalige, im Boden eingelassene Taufbecken abdecken. Fünf Tage habe das Sterben seiner Mutter gedauert. Immer wieder sei er in sein Atelier gekommen. Die acht Bilder, die in dieser Zeit entstanden, seien für ihn das Kostbarste, was er habe; nie wieder sei er der Wahrheit so nahe gewesen. Diese Ohnmacht, die Zeit nicht anhalten zu können! Nein, er könne und er wolle die Vergänglichkeit nicht begreifen. Und im Schweigen tickt dunkel die Uhr.

Und diese Bronzefigur vor dem Eingang? Dieser sitzende, nackte Jüngling, den Kopf in Denkerpose abgestützt und dennoch abgerutscht im Schlaf, das Bein weit ausgestellt, um nicht die Balance zu verlieren? Sein Grabstein sei das, schon vor vielen Jahren nach der Form eines Schülers von Maillol gegossen.

Willi Facen ist stur. Lässt er doch, wenn es kritisch werden könnte, sein Hörgerät zu Hause. Und scherzt, in Zukunft werde er ein Hörrohr mitnehmen, wie er es erst kürzlich bei einem Antiquitätenhändler gesehen habe, um es bei Bedarf der Welt demonstrativ entgegenzuhalten. Dieser ebenfalls stur sich weiterdrehenden Welt.

Sturheit ist es auch, wenn er sagt, er kümmere sich nicht ums Zeitgemässe, nicht um die Entwicklungen nach der klassischen Moderne, wir er sich auch nie um den Verkauf



S. 11



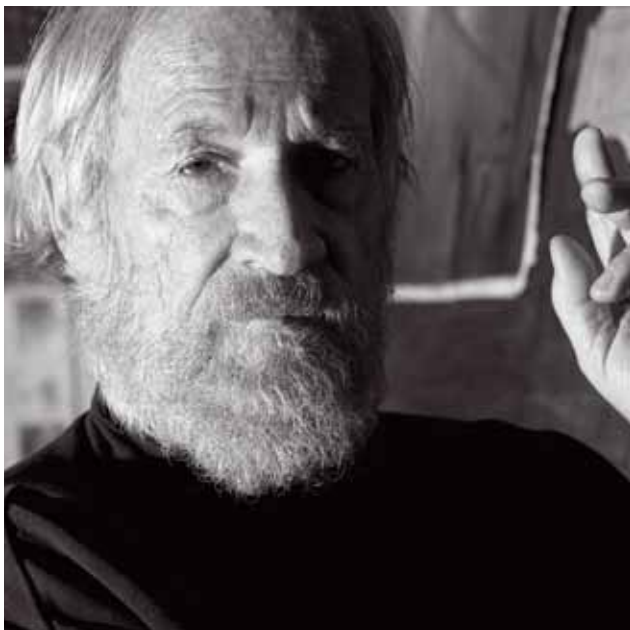
S. 18



S. 34/35



S. 41



Fotos: S.-V. Renninger



seiner Bilder bemüht habe. Sein Stil spiegelt Degas, Marc, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Manet, Matisse, Feininger, auch Turner, fast alle Künstler, die nicht mehr lebten, als er geboren wurde. Warum sollte er auch seine Ausdrucksweise ändern, wenn er nur mit dieser seine aufgewühlten Gefühle vermitteln könne? Sei er doch auch so voller Sorge, dass die ihm gegebene Zeit nicht ausreiche, seine Arbeit zu beenden. Und was ist das hier, neben dem Kanapee? Die Uniform eines französischen Generals, drei Sterne, viele Auszeichnungen, aus dem ersten Weltkrieg. In Paris gekauft. Er ziehe sie an, wenn er wütend sei.

Er ist masslos in seiner Besessenheit, das auszudrücken, was er die Grenze zur Unendlichkeit nennt, diese Welt, die hautnah bei ihm sei und doch so unendlich fern. Er ist egozentrisch in seiner Zurückgezogenheit, in seiner Arbeitswut, in seiner Rücksichtslosigkeit, auch sich selbst gegenüber. Begleitet Jahr um Jahr, Jahrzehnt um Jahrzehnt vom dunklen Ticken der Uhr, während er vor seiner Staffelei steht, einen Spiegel in der Hand, um an das eben Gemalte von der anderen Seite heranzutreten.

Und woher stammt diese alte Spielzeugdampflok dort hinten? Mit Tender und Kessel und allem Drum und Dran?

Als junger Mann habe er sie gekauft, für ein Vermögen (noch immer sei die wertvolle Lackierung intakt), nachdem ihm diese immer wieder aus der Auslage des Antiquariats nachgeschaut habe. Ein Stück Kindheit, mitgenommen ins Jetzt. Manchmal, sagt Willi Facen, habe er das Gefühl, die Zeit anhalten zu können. Auch wenn es wahrscheinlich nicht möglich sei. Das Glockenspiel der Barockuhr erklingt zur vollen Stunde.

Es gibt wohl niemand ausser ihm, der je alle seine Bilder gesehen hat. Auf den Simsen rundherum alte Semmeln. Wenn diese wieder weich würden, dann erst seien seine Bilder in Gefahr, durch den Schimmel, der die Nässe brauche, der Endlichkeit anheimzufallen. Doch der Semmel, den er in seiner Hand wiegt, ist federleicht, so trocken ist er.

* * *

Willi Facen wurde 1930 in Zürich geboren. Er war über viele Jahrzehnte Zeichenlehrer an einer Zürcher Kantonsschule. Zusammen mit seiner Familie lebt er in Zürich. Wer mehr über ihn erfahren möchte, dem seien die Filmporträts empfohlen, die über die Videothek des Kunsthauses Zürich zu beziehen sind. (www.facen.ch) Fotos aller abgebildeten Werke: F. Hammer.



S. 47



S. 56



S. 65



Karte

Das Bild vom Bild

Die Künstlerin Lisa Endriß

Suzann-Viola Renninger

Lisa Endriß braucht Platz für ihre Bilder. Sie wohnt in Oberbayern, weit draussen auf dem Land in der ehemaligen Dorfschule von Griesstätt. Im früheren Klassenraum, an den noch die Ausmasse, zahlreiche kleine Fenster und der fischgrätene Parkettfußboden erinnern, ist ihr Atelier und Wohnzimmer. Einige der bis zu zwei mal zwei Meter grossen Bilder hängen an den gewissten Wänden, andere lehnen hintereinander gereiht in einer Ecke. Die Malerin dreht eines nach dem anderen um, trägt die auf leichte Holzrahmen gespannten Leinwände ins Licht, wo sie besser begutachtet werden können.

Ohne die «Süddeutsche Zeitung», die viele in dieser Gegend lesen, würden diese Bilder nicht existieren. Denn in der Tageszeitung findet Lisa Endriß seit einigen Jahren ihre Vorlagen, Fotos aus den Politik- oder Sportseiten, aus dem Vermischten oder dem Regionalteil. Etwa ein Pressebild von einem Rentner aus der Gegend, einem über Bayern hinaus bekannten Kaninchenzüchter. Seine Tiere sind so gewaltig, dass sich eine Grossfamilie an solch einem Exemplar satt essen könnte, und dazu passt, dass vor zwei Jahren Vertreter der nordkoreanischen Regierung anreisten, um sich die Zucht der sogenannten Riesengraus anzusehen und schliesslich acht von ihnen in ihr Land zu importieren.

Blättert Lisa Endriß durch die Zeitung und sieht ein Foto, das sie wie jenes des Kaninchenzüchters reizt, dann schneidet sie es aus, um es irgendwann später mit grosszügigen und raschen Pinselstrichen auf bald mehr als zwanzig mal so grossen Leinwänden nachzumalen. Skizzen fertigt sie vorher keine an. Das auf dem Foto monströse Kaninchen wirkt nun trotz Körpermasse anorektisch, die Pfoten hängen opferbereit, auf dem Gesicht des Züchters liegt statt Selbstzufriedenheit entrückte Resignation.¹ Auf Kopiergenauigkeit kommt es der Künstlerin nicht an. Sie verfremdet ihre Vorlagen auch nicht bewusst. Sie interessiert stattdessen, was entsteht, wenn sie sich ihrer Spontaneität und Versenkung überlässt. Am Beginn steht ein beliebiges Zeitungsbild, x-fach reproduziert, Beiwerk zum Text, schon bald mit der Zeitung im Altpapier entsorgt. Am Ende steht ein Unikat. Lisa Endriß rettet die Bilder aus ihrer massenmedialen Vervielfältigung in die Individualität, schafft aus tausendfacher Reproduktion in lauen Zeitungsfarben eine lebhaftere Einmaligkeit. Diese Verwandlung ist das Gegenteil des Prozesses, den Walter Benjamin vor Augen hatte, als er vor mehr als 70 Jahren die Folgen der damals noch jungen Fotografie für das Kunstwerk beschrieb.



Foto: S.-V. Renninger

In seinem berühmten, 1936 veröffentlichten Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» beschrieb Benjamin den Verlust des Hier und Jetzt des Originals durch die Fotografie. Er bedauerte, dass durch die Reproduktion die Echtheit in Frage gestellt und dem Original seine Autorität genommen werde. Oder, wie es der theologisch fühlende Benjamin auch ausdrückte, dass die Reproduktion die «Aura» des Originals zerstöre. Was Benjamin in seinen Anfängen beschrieb, ist inzwischen in grossem Umfang eingetreten. Die massenmediale Vervielfältigung erscheint grenzenlos: in vielfältigen Verästelungen wuchern Internetbibliotheken mit dem Anspruch, in ihren Archiven alle je geschaffenen Kunstwerken dem Nutzer mit einem Mausklick zur Verfügung zu stellen. An jedem Ort und zu jeder Zeit. Die Sensibilität für die Einmaligkeit des Unikats geht dabei mehr und mehr verloren.

Die Aura von Bildern wieder herstellen zu wollen, ist wohl nicht Lisa Endriß' bewusste Absicht. Eher ist ihre Malerei der Versuch, in einer für Auren nicht mehr geeigneten Welt so etwas wie Individualität retten zu wollen, selbst wenn sie ähnlich lächerlich daherkommt wie auf den Schnappschüssen einer Männerclique, die eine sonntägliche Safttour unternimmt. Benjamin würde heute erkennen müssen, dass

sich die Massenhaftigkeit zwar rückgängig machen lässt, die Alternative jedoch nicht so erhaben und einzigartig ist, wie er dachte. Die technische Reproduzierbarkeit hat Spuren hinterlassen, die am Einzelnen nicht mehr zu tilgen sind: eine Harmlosigkeit der Oberfläche durch zuviel Gebrauch, die sich auch an Lisa Endriß' Bildern zeigt. Alles haben wir schon mal gesehen, es ist abgegriffen, schal geworden. Lisa Endriß rettet an den alltäglichen Zeitungsbildern, was zu retten ist. Eine Rettung, die bei ihr allerdings immer zugleich komisch wie irritierend ausfällt.

Ihre Bilder thematisieren häufig Individuen, die sich hinter Masken verstecken, oder Tiere, die Attitüden einnehmen, die sonst Menschen vorbehalten sind. Die beiden wartenden Ringkämpfer, gefährlich wie Playmobilfiguren, tragen einen Gesichtsschutz.² Der Tiger im Bett schmiegte sich in den Arm seines Dompteurs wie eine Geliebte.³ Der plüschige Hase poussiert vor dem Schminkspiegel, traut sich aber nicht, sein Spiegelbild anzusehen.⁴ Und der greise Schimpanse feiert Geburtstag, sein Pfleger ist wie zu Fasching mit Hüthen und Augenmaske dekoriert.⁵ Alles dies sind Darstellungen, die Tiere und Menschen wie in einem grossen Zoo zeigen, in dem die natürlichen Beziehungen durcheinander geraten, ja auf den Kopf gestellt sind. Die Tiere sind zu Ersatzfantasien der enttäuschten Menschen geworden, deren Beziehungen gestört sind oder, wie zwischen den Ringern, nur noch als Schaukämpfe inszeniert werden.

In gewisser Weise bieten die Bilder eine freundliche Alternative zu Benjamin. Für den religiösen Marxisten gab es nur entweder völlige Entfremdung oder utopische Heiligkeit. Inzwischen wissen wir, dass ersteres nicht lückenlos eintritt und letztere gefährlich ist. Menschen und Tiere gleichzeitig kritisch-diagnostisch wie ironisch-komisch zu sehen, gibt der historischen Erfahrung Ausdruck, dass uns schliesslich nichts anderes übrig bleibt, als zwischen den Extremen zu leben. Diese lebensnahe Alternative schildert uns Lisa Endriß mit dem Blick einer amüsiert Liebenden, nüchtern und mit hintergründigem Humor.

Lisa Endriß, 1947 in Landslut geboren, schloss 1974 ein Studium der Kunstgeschichte und Kunstpädagogik an der Universität München ab und arbeitete danach bis 1980 als Kunsterzieherin. Von 1989 bis 1995 studierte sie Malerei an der Akademie der Bildenden Künste München.

Lisa Endriß ist Gründungsmitglied der Malgruppe Weibsbilder, die zwischen 1978 und 1988 als Kollektiv Bilder malte. Die Frauen legten etwa eine grosse Leinwand auf den Boden und bemalten sie gleichzeitig, jede an einer anderen Seite stehend oder kniend. Nach dieser Phase konzentrierte sich Lisa Endriß wieder auf das eigenständige Arbeiten, malte lange bevor die Jungen Wilden en vogue wurden, expressiv gegenständlich. Sie lebt seit vielen Jahren im oberbayerischen Griesstätt. (www.lisa-endriss.de)

© Lisa Endriß, Fotos: Beatrice von Braunbehrens

4) S. 13



S. 18



5) S. 34 / 35



S. 41



2) S. 47



3) S. 55



1) S. 63



Ene, mene, mei

Der Künstler Hans Danuser

Suzann-Viola Renninger



Photo: Grigory Sobschenko

Ene mene mink mank; nur wenig scheint einfacher zu sein, als zu sehen, man muss ja nur die Augen offen halten. Und auch nur wenig scheint einfacher zu sein, als zu photographieren, muss man doch nur auf den Auslöser einer Kamera drücken.

pink pank; als Hans Danuser vor fünfundzwanzig Jahren zu photographieren anfang, da wurde die Photographie für gewöhnlich nicht als Kunst, sondern als eine mechanische Fertigkeit verstanden. Bilder wurden als eindeutige Abbildung eines Ereignisses betrachtet. In den Familienalben fanden sich Szenen der Feste und des Urlaubs. In den Zeitschriften begleiteten Dokumentaraufnahmen die Reportagen. Hans Danusers Karriere begann, als er Orte aufsuchte, die Namen hatten, jedoch noch keine Bilder, da dort nur selten Menschen hinkamen: Raffinerien, in denen Goldbarren gegossen, Hallen der Gerichtsmedizin, in denen Körperinneres nach aussen gekehrt, Forschungslabors, in denen Föten in Metallwannen aufbewahrt wurden. Er folgte seinem Entdeckerimpuls, fühlte sich wie ein Botaniker, der in fremden Ländern bisher unbekannte Pflanzen einsammelt. Für seine ersten Ausstellungen und Publikationen wurde er mit vielen Preisen bedacht.

ene mene acke backe; mit der Zeit war der Reiz des Neuen dahin, und Hans Danuser begann, sich auf den Untergrund als die allen zugängliche Bühne zu konzentrieren, auf das, was jeder begehen und sehen kann: Steinboden, Schieferboden, Eisboden – Boden, wie er sich auf öffentlichen Plätzen, in den Bergen, in der Eiswüste findet. Auf den ersten Blick ein statisches Sujet, eintönig, einfarbige Flächen. Auf den zweiten Blick – den, der sich Zeit lässt, und Hans Danuser nimmt sich die Zeit dafür – ein Sujet, das sich immerwährend verändert, das abschilfert, abfasert, erodiert, schmilzt, sich auflöst. So entstanden grossformatige Bildserien, steingrau, schiefergrau, eisgrau. Auf den ersten Blick gleicht ein Bild dem anderen. Auf den zweiten Blick – ja, auch der Betrachter von Hans Danusers Bildern muss ihn wagen und sich dafür Zeit nehmen – ist jedes anders, und das die Unterschiede nivellierende Grau wird zu einem die Unterschiede betonenden Spiel zwischen Hell und Dunkel.

eia peia weg; «ich betrachte, was ich sehe», sagt der Photograph. Womit klar wird, dass er auf seinen Photographien nicht abbildet, was ist, sondern was er sieht. Und dass er das Gesehene auch uns zur Betrachtung überlässt, wodurch wir die Chance bekommen, ebenfalls zu sehen, was er gesehen hat. Doch was ist? Weiss ich es, wenn ich selbst draufschau, auf den Goldbarren, die Leiche, den Fötus, auf Stein, Schiefer und Eis? Dann sehe ich, was ich sehe. Sehe ich, was Hans Danuser sieht? Ein Test mit der Kamera würde wohl sicher eine andere Photographie zum Vorschein bringen. Woraus folgt: «das, was ist» birgt in sich viele Abbildungen, sowohl auf der Netzhaut wie auf dem Film. Doch welche gilt? Ist diese oder ist jene vorzuziehen?

In einer Ausstellung des Kunsthhauses Zürich liess Hans Danuser an die Wände zwischen den Bilderserien Auszählreime sprühen: *Ene mene mink mank, pink pank, ene mene acke backe, eia peia weg*.

Reihum könnte so abgezählt werden, und nur eines der Bilder bliebe übrig. Und dieses gilt? «Zufällig» (jedenfalls wenn man vorher die Silben nicht nachgerechnet hat – und wer will schon gerne Spielverderber sein?), aber auch «eindeutig und unverrückbar» sei die Auswahl durch den Auszählreim, sagt Hans Danuser.

Viele seiner Projekte entstehen im intensiven Diskurs mit der Forschung an den Universitäten. Anatomen, Chirurgen und Neurologen sind neugierig auf seinen Blick und der Künstler ist oft in ihren Labors. Nie zuvor konnte die Wissenschaft jedes Detail des Körpers so deutlich abbilden wie heutzutage. Und «nie zuvor», so Hans Danuser, «beschäftigte man sich so stark mit dem, was die Abbildungen zeigen». Die Naturwissenschaftler studieren die Photographien des Künstlers, legen sie neben die anatomischen Atlanten. Was ist? Was gilt? *Ene mene mei und du bist frei*.

Hans Danuser lebt und arbeitet, nach langen Aufenthalten in New York und Los Alamos, in Zürich. Abbildungen seiner Werke finden sich auf den Seiten 7, 10, 32, 33, 41, 50, 51 sowie dem Titelblatt und der Innentafel. (www.hans-danuser.ch)

Hinein in die Welt!

Das Künstlerduo Com & Com

Suzann-Viola Renninger



Com & Com, «Side by Side», 2002, Photo: Martin Stollenwerk

Vor dem Ruhm kommt das Werk, vor dem Starkult der Erfolg, vor dem Medienbericht der Auftritt. Denn eins kommt vor zwei, und auf dem Podest steht nur, wer es Schritt für Schritt erklommen hat. Nicht so bei Com&Com.

Sie begannen wie alle Künstler, und das heisst: klein. Für Com&Com fand anfangs niemand Interesse, weder Galeristen noch Kuratoren, und auch die Journalisten schrieben kein Wort. Es fehlte die Aufmerksamkeit und die Anerkennung, es fehlte das Publikum. Wen wundert's: fehlten doch auch die Werke. Com&Com war nichts weiter als ein Etikett. Doch das Etikett enthielt ein Versprechen: «Com» für Commercial, «Com» für Communication. Das Etikett war Programm. Und das Programm – das fehlende Werk!

Die Künstler erklärten sich kurzerhand zu «Art Jockeys», sammelten und mischten statt Songs Zitate aus Massenkunst und Massenkultur, aus Pop, PR und Vermarktung. Sie schufen Inserate, Flyer und Hochglanzbroschüren, sie organisierten Veranstaltungen und einen Fanclub, gingen schliesslich auf Tournee; gewidmet war all das Com&Com. Der Konsum ist die Kunst. Sie gründeten eine Marketingfirma, es gab Pressekonferenzen, Interviews, Zeitungsartikel, Radiobeiträge und Filme; alles drehte sich um Com&Com. Die Medienarbeit ist die Kunst. Sie leiteten Workshops, druckten Essaysammlungen und begannen mit der kunsttheoretischen

Analyse; das Thema war unbeirrbar Com&Com. Der Diskurs ist die Kunst. Und endlich gab es, was jeder Künstler braucht: Aufmerksamkeit und Ovationen, Publikum und Preise. «Der Erfolg gibt ihnen recht», so Com&Com über Com&Com. Denn schliesslich gilt: «Kunst ist eine Behauptung».

Perfektionierung der Oberflächlichkeit und des Anreizes zum Konsum. Persiflage, Spiegelung und Adaption des vorherrschenden Kultur- und Kunstbetriebs. Dafür stand fortan Com&Com. Doch was passiert, wenn die Nachahmung so perfekt ist, dass niemand mehr die ironische Brechung bemerkt und durch das Schillern der Imitation die Irritation überblendet wird? Wenn das Publikum Com&Com konsumiert wie Ice-Cream, Britney Spears, die Streetparade oder die Teddybären, mit denen die Zürcher City-Vereinigung die Innenstadt schmückt? Wozu braucht es die Nachahmung, wenn sie von der Realität nicht zu unterscheiden ist?

EXIT Com&Com. Die Frage ist nun nicht mehr allein, wie Publikum, Medien und der Kunstmarkt der Funktionalisierung durch Com&Com entgehen, sondern auch: Wie entkommt Com&Com sich selbst? Bühne und Bühnenbild, das Stück und alle Schauspieler, Intendant, Regisseur und die Kritiker, Com&Com war alles, war selbst das ganze Spiel. Die Künstler verloren sich in ihrem eigenen Werk.

Zunächst brachen Kunstwissenschaft und Kunstphilosophie die Komplettinszenierung auf, indem sie sich des Phänomens annahmen und Com&Com als Stichwortgeber für ihre Reflexionen über den traditionellen Kunstbegriff und den Unterschied zwischen Wahrheit und Schein benutzten. Die Künstler wurden als Dozenten an die Kunstakademien eingeladen, wo sie zu intelligenten und eloquenten Theoretikern ihrer eigenen Kunst wurden. Das war nun real und nicht länger fingiert. Com&Com verliess die selbsterschaffene Bühne und trat in eine Welt hinaus, die nicht länger von ihnen simuliert worden war. Doch nun stellte sich erneut die Frage nach dem Werk.

Und so wurde Com&Com romantisch. Unter den neuen Umständen sehnten sich die Künstler danach, in klassischer Manier mit Pinsel und Farbtuben auf der Leinwand ihren eigenen Stil zu entwickeln. Sie schufen einen Zyklus von Bildern in den Bonbonfarben der Girls, mit denen sie sich früher so gerne hatten ablichten lassen.* Dabei trieben sie das Spiel mit der Oberfläche weiterhin auf die Spitze, um es schliesslich auffliegen zu lassen. Ihre Bilder erinnern auf den ersten Blick an Geschenkpapier. Doch schon beim zweiten Blick erlischt der Wunsch, dieses aufzureissen und die Verheissung dahinter zu entdecken. Die Oberfläche genügt sich selbst, sie ist zum Inhalt geworden. Endlich richtige Bilder. Zwei Künstler resozialisieren sich.

Vorhang auf für Marcus Gossolt und Johannes M. Hedinger: Willkommen in der Welt!

* Abb. auf den Seiten 7, 12, 34, 35, 47, 55, 63 sowie auf dem Umschlag.

COM&COM ist das Label der beiden Künstler Marcus Gossolt und Johannes M. Hedinger. Zu ihren jüngsten Projekten gehören das Mocmoc in Romanshorn sowie Gugusdada. (www.com-com.ch)

Andauernder Ausprobierer

Der Künstler Anton Bruhin

Suzann-Viola Renninger



«Neidisch, ohne grün zu werden». Ein wohlwollender Neid also, ein Neid ohne Unbehagen. Diesen meint Anton Bruhin, wenn er vom «Schwarzen Quadrat auf weissem Grund» spricht. Wäre das Bild nicht schon Anfang letzten Jahrhunderts von Kasimir Malewitsch erfunden worden, als konsequente Weiterentwicklung der Reduktion und Abstraktion, dann wäre Anton Bruhin gerne der Entdecker gewesen. Das Schwarze Quadrat als der Schlusspunkt einer Radikalisierung. Neues kann danach in der Kunst nicht mehr geschaffen werden, Eigenwilliges hingegen schon. Und vielleicht ist das der Grund, warum Anton Bruhin, der Alleskönner unter den Künstlern, der Maler, Musiker und Dichter, der Plastiker, Photograph und Computerkünstler, der Meister von Spiegelgedicht und Maultrommel, von Dritten gerne als «Besonderling» apostrophiert wird und sich selbst als «Volkskünstler» bezeichnet.

Alles wird von Anton Bruhin ausprobiert. Andauernd und ausdauernd. In der Küche steht auf dem Bord ein Kuchenkühlgitter, eines, wie es in jedem Haushaltswarengeschäft zu finden ist und das gewiss öfters für ein paar Franken allein deswegen gekauft wird, weil es so hübsch anzusehen ist und man das silbrig glänzende Ding schon als Kind gerne in

der Hand hat rollen lassen. Auch bei Anton Bruhin war es so, und ausserdem wusste er noch etwas anderes damit anzufangen. Er tauchte das Gitter in schwarze Acrylfarbe und drückte es dann auf ein Blatt Papier. Einige Blätter der Serie hängen nun über der Küchenbank. Kuchenkühlgittermandalas als Küchenkachelmuster. Die Luft ist geschwängert von Marihuana, und mir ist bisher keine einzige Notiz gelungen, die ich später noch entziffern könnte.

In den Abdrucken des Gitters ist vieles enthalten, was Anton Bruhin wichtig ist: die Reduktion der Mittel, die Sequenz der Variationen, der Augenreiz, das Glück am Tun. Nein, ein «metaphysisches Schauern aus der Tiefe des Raumes» gibt es nicht. Seine Bilder sind direkt, sie verbergen nichts, sie enthalten keine Rätsel, vor denen man sich nachdenklich die Nase reiben müsste. Er hat halt Freude an ihnen und lacht noch heute über den Kunstkritiker, der in seiner auf Holz gemalten Serie der Wappen aller Kantone partout einen subversiven Schalk entdecken wollte.

Im Flur hängt ein weisses Quadrat aus Holz, oben rechts und links auf den Kanten ist je ein kleineres, weisses befestigt: Mickymaus, na klar, die Rezeptionsgewohnheiten lassen nichts anderes zu, und eine Verbeugung vor Malewitsch ist das Ensemble auch. Daneben hängen in Öl gemalte Bilder – Blicke aus den Fenstern seiner verschiedenen Wohnorte, mal Alpenpanorama-Idylle, mal Rundumblick auf urbane Kulisse. Auch hier findet sich der Spass an der Sequenz, er malt von links nach rechts, Streifen neben Streifen, den Regen, die Sonne, die Morgendämmerung, das schattenlose Mittagslicht, schneeswerer Himmel im Winter, blühende Bäume im Frühling, kahle Felder im Herbst: so wie es aussieht am jeweiligen Tag, so malt er auch den Ausschnitt. Seine Rundbilder in der Tradition des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind daher auch ein Rundblick auf den Tageslauf der Sonne und den Jahreslauf der Jahreszeiten.

Wenn er etwas anfängt, dann kann er kaum aufhören. Über 20 Jahre versuchte er, Palindrome zu schreiben, Wörter und Sätze, die vor- und rückwärts gleich lauten. Und schliesslich gelang es: «Klug? Ulk?» «Ein O-Ton, o Monotonie!». Tagelang, nächtelang, wochenlang, monatelang sass er vor dem Computer und verhielt sich wie einer, der auf eine Goldader gestossen ist, nun nicht aufhören kann zu schürfen und dabei den Rest der Welt vergisst. Es entstanden zehntausende von Strophen und Gedichten. Beruhigend wie Rosenkranzgebete, erhellend wie Zaubersprüche.

Und nun, endlich, gelingt mir doch noch ein lesbarer Eintrag in mein Notizbuch: «Eins sie weiss: Sie weiss nie».

ANTON BRUHIN, geboren 1949 in Lachen SZ, ist seit 1968 freischaffender Künstler. Seit vier Jahren lebt er wieder in Schübelbach SZ, wo er auch aufgewachsen ist. Der Künstler wird von der Galerie Marlene Frei, Zürich, vertreten. Zwei seiner Sammlungen mit Spiegelgedichten sind im Verlag Urs Engeler Editor, Basel, erschienen. (Abbildungen S. 7, 12, 21, 24, 25, 37 und Titelblatt; Courtesy: Galerie & Edition Marlene Frei, Zürich)

Wenn's meiner Grossmutter gefällt, dann ist es gelungen

Der Künstler Olaf Breuning

Suzann-Viola Renninger



«Das soll Kunst sein?» Bei Ausstellungen wie «Eros – Rodin und Picasso», «Monets Garten» oder «Paul Klee – Melodie und Rhythmus» stellt kein Besucher mehr diese verstörte Frage. Ein Poster von Rothko schmückt bald jedes zweite Arbeitszimmer, und Glückwünsche werden gerne auf Karten mit einem Motiv von Magritte oder Kandinsky geschrieben. Die klassische Moderne gehört zur ästhetischen Gewohnheit und Gewöhnlichkeit der Gegenwart.

Wie anders ist der Umgang mit zeitgenössischer Kunst! Sie ist hin und wieder gut für einen Skandal, manchmal kann man auch über sie lachen wie über einen Kinderstreich. Doch meist ruft sie nur ein Kopfschütteln hervor: «Das soll Kunst sein?»

Den jungen Schweizer Künstler Olaf Breuning überrascht das nicht: «Diese Kunst holt die Leute nicht ab. Die Klassik war abgeschlossen, etwas Neues noch nicht gefunden, und die Künstler begannen wie Wissenschaftler zu experimentieren, um andere, eigene Ausdrucksweisen zu finden. In dieser Selbstfindungsphase hat sich die Kunst in eine Nische zurückgezogen.»

«Sie meinen, sie war zeitweise eine akademische Disziplin wie die Molekularbiologie? Mit dem Unterschied, dass die zeitgenössische Kunst wollte, dass die wissenschaftlichen Ergebnisse ihres Forschungsalltags von Laien verstanden würden?»

«Ein arroganter Anspruch.»

«Und wenn das Publikum selbst den Anspruch hat?»

«Genauso arrogant.»

«Die Veröffentlichungen der Molekularbiologen in den einschlägigen Zeitschriften werden nur von Fachkollegen gelesen; für das breite Publikum müssen die Ergebnisse laiengerecht aufbereitet werden. Muss die zeitgenössische Kunst ähnliches leisten?»

«Kunst braucht einen Zugang, und am einfachsten gelingt dieser über die Ästhetik. (Was für schöne Formen, und was für schöne Farben!), wenn das die Leute sagen, dann wird die Kunst verständlich. Meine Grossmutter mag meine Arbeit mit den Schneemännern, weil sie sie vielleicht an die Schneemänner ihrer Kindheit erinnert. Darauf kommt es an.»

«Wenn sie nun aber im Türrahmen dieses Zugangs stehen bleibt, nicht weitergeht, sind Sie dann nicht enttäuscht?»

«Hauptsache, die Tür zu den Deutungen steht weit offen; Hauptsache, die Oberfläche ist einladend. Wie tief der Betrachter durch die Türen in die weiteren Dimensionen des Bildes tritt, ist seine Sache.»

«Wenn nicht nur Ihre Grossmutter, sondern noch viele andere sich auf der Oberfläche so wohl fühlen, dass sie dort bleiben, fühlen Sie sich dann nicht doch auf die Dauer missverstanden?»

«Eine sehr europäische Frage! Ich lebe in New York und liebe und genieße den amerikanischen Small Talk. In Amerika gibt es nicht diese ständige Forderung nach tieferer Bedeutung. Mir ist oft auch nicht klar, was ich sagen will. Ich vermittele, was ich wahrnehme, aber das heisst nicht, dass ich das Wahrgenommene verstanden habe. Es ist viel interessanter, wenn meine Bilder nicht verstanden werden.»

«Ist das der Grund, warum Sie so erfolgreich sind und Ihre Bilder sich gut verkaufen?»

«Die Welt des modernen Menschen ist rationalisiert. Er meint, alles rund um sich verstehen zu können. Seine Welt ist ohne Geheimnisse und Mehrdeutigkeiten. Das Fremde an der Kunst, das Deutungsoffene, ist daher gerade das, was er sucht. Daher muss Kunst unverständlich sein.»

Gelungene Kunst, so könnte also eine der vielen möglichen Definitionen lauten, ist die ästhetische Verpackung von etwas, das der Künstler nicht verstanden hat und andere nicht verstehen müssen. Die Kunst von Olaf Breuning? Ein Akt der Befreiung! Humor statt Bedeutungsschwere, Absurdität statt Zweckmässigkeit.

OLAF BREUNING lebt in New York, wohin er 1995, nach Abschluss seiner Ausbildung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ), gezogen ist. Seine Photoinszenierungen, Videos und Zeichnungen sind international bekannt und werden weltweit ausgestellt. Abbildungen seiner Werke finden sich auf den Seiten 12, 30–35, 41, sowie dem Titelblatt und der Innenklappe.

Rot, gelb, rechteckig, frei

Der Künstler Claude Augsburger

Suzann-Viola Renninger

Was würden Sie denken, wenn Sie in einer Kunstausstellung acht dunkelhäutige Vollplastikmännchen mit Tropenhelm sehen, von denen jedes mit je einem Plastikband über dem Hals und einem über den Knien auf einem Manöverwegweiser des Schweizer Militärs festgezurr ist, und die in zwei Reihen zu je vier auf Augenhöhe an der Wand hängen? Wohl kaum, dass das nichts, aber auch rein gar nichts zu bedeuten habe. Und dass es keinerlei symbolischen Bezug herstelle zu irgendetwas, was es auf der Welt gibt oder jemals vorgefallen ist. Doch genau dies beteuert Claude Augsburger, der Urheber dieses Werkes. Er lächelt verlegen und überlegt, die acht Manöverwegweiser samt Figuren vielleicht doch wieder mit nach Hause zu nehmen und sie besser nicht der Öffentlichkeit zu zeigen. Denn die kann ja nur das Falsche denken, da sie immer etwas denkt. Oder?

Bei anderen Kunstwerken von Claude Augsburger ist es leichter, nichts zu denken. Allenfalls: rot, blau, gelb, grün, rechteckig, etwa wenn man mit dem Zug im Bahnhof Lausanne ankommt und im Zugang zur hohen Haupthalle nicht nur auf die eigenen Füße schaut. Denn oben an der Decke hat der Künstler einfarbige Tafeln im Abstand von rund sechs Metern hintereinandergehängt. An diesen Tafeln wird einiges deutlich, was die Programmatik der Konkreten Kunst postuliert, als deren Vertreter sich auch Claude Augsburger sieht: keinerlei symbolische Bedeutung, nur geometrische Module, ein serielles Strukturprinzip.

Man darf sich vom Begriff «konkret» nicht verleiten lassen, an eine realistische Darstellung konkreter Alltagsgegenstände zu denken. Denn das ist gerade nicht gemeint. Konkrete Kunst ist keine gegenständliche Kunst, sie ist auch etwas anderes als abstrakte Kunst, die sich vom Gegenstand gelöst hat, jedoch immer noch Bezüge erkennen lässt. Denn Konkrete Kunst hat erst gar keinen Gegenstand als Ausgangspunkt. Ein konkretes Kunstwerk ist nicht mehr als das, was es konkret ist: rot, blau, gelb, grün, rechteckig. Ein rotes Rechteck will nichts sein als ein rotes Rechteck, weder ein symbolischer roter Teppich, noch eine verkappte Mao-Bibel oder eine abstrahierte Blutlache. «konkrete kunst ist in ihrer eigenart selbstständig», so Max Bill, einer ihrer Gründungsväter in einem 1949 erschienenen Katalog.

Wer nichts als die Wirkung von Farben, Formen und Struktur empfindet und mit heiterer Miene genießt, kommt wohl dem nahe, was sich Claude Augsburger für die Wahrnehmung seiner eigenen Kunst wünscht. Er jedenfalls wirkt, umgeben von seinen Werken, stets heiter. Diese Heiterkeit



Foto: S.-V. Renninger

rührt vielleicht auch daher, dass solche Kunst ein Freiheitsangebot ist. Sie verweist auf nichts ausserhalb des Werkes, das wir erkennen sollten. Sie drängt uns keine im Hintergrund verborgene Bedeutung auf, über die wir rätseln müssten. Sie nimmt uns nicht in Beschlag, wie eine allzu redselige Nachbarin, indem sie uns eine Geschichte erzählt, nach der wir gar nicht gefragt haben. Das ist ungewöhnlich. Denn Kunst ist sonst fast immer narrativ, symbolisch, bedeutungsvoll. Sie will bestätigen, beruhigen, versöhnen, hinweisen, anklagen oder verunsichern. Sie ist all dies, weil sie persönlich ist, weil der Künstler seine Weltsicht in sie legt und der Betrachter auf diese Weise immer auch vereinnahmt wird.

Konkrete Kunst hingegen ist öffentlich, denn ihre Sprache ist universell und nicht an einen bestimmten historischen Kontext gebunden. Konkrete Kunst kann daher von jedem voraussetzungslos wahrgenommen werden. Insofern ist sie eine demokratische Kunst und keine Cliquenkunst. Und eignet sich wohl gerade auch deswegen so gut für öffentliche Räume und ist als Bild, Wandbehang oder Skulptur häufig in den Gängen von Krankenhäusern, Eingangsbereichen von Geldinstituten oder den Ruhebereichen von Fussgängerzonen zu finden.

Die demokratische, auf die Freiheit bezogene Programmatik der Konkreten Kunst lässt sich auch an ihren Ursprüngen ablesen. Viele konkrete Künstler, die in den 1930er Jahren die Schweiz als Exil wählten, verbanden mit ihrer Kunst sozial-utopische Ansprüche und wollten durch sie zum Frieden und der Völkerverständigung beitragen. Sie hatten es nicht leicht, sich Anerkennung und Förderung zu verschaffen. Kunst zu jener Zeit war nationalistisch; Italien etwa propagierte einen den Alltag idealisierenden Naturalismus, die Nazis erklärten kurzerhand alles für entartet, was ihrer Ideologie widersprach. Auch die Schweiz instrumentalisierte die Kunst in den staatlichen Ausstellungen, wie etwa 1939 in der der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich. Denn gerade in jenen Jahren, in denen sie als ein der Neutralität verpflichteter Staat auf allen Seiten von kriegführenden faschistischen Staaten umgeben war, wollte sie durch eine Hinwendung zu den eigenen Traditionen ihre autonome Haltung und ihre Besinnung auf das Eigene unterstreichen. Alpenpanoramen, idyllische Bauerszenen, weidende Kühe und kräftige Landarbeiter waren die bevorzugten Sujets. Die Kunst der Konkreten liess sich da nicht so einfach einbinden. Ohne narrative Komponente, ohne Bezug auf die Mythen und Legenden, war sie nur schwer zu instrumentalisieren. Rot, blau, grün, gelb, rechteckig hiess: zeitlos, geschichtslos, überindividuell, frei.

Claude Augsburger geht mit seinem Freiheitsanspruch noch einen Schritt weiter als seine Vorgänger. Er erweitert die Programmatik – keinerlei symbolische Bedeutung; geometrische Module, serielles Strukturprinzip – indem er auch andere Module als geometrische zulässt. Und gibt auf diese Weise all den interpretationsgesättigten Gegenständen ihre Freiheit zurück. Er ordnet quadratische Schalen in lange Reihen, legt in sie eine Kuckucksuhr oder eine Sammlung altmodischer Schlüssel, die er einmal mit roter, einmal mit blauer Ölfarbe übergiesst; dann bettet er sorgfältig Dinge wie Billardbälle und CDs in Schalen, die schon mit gelber, auch grüner Farbe gefüllt sind. ** Achtung: nicht zuviel denken!

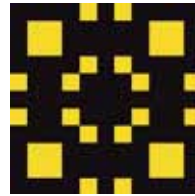
Claude Augsburger, geboren 1957 in La Chaux-de-Fonds, lebt mit seiner Frau und seinen beiden Kindern in Lausanne. Der Künstler besitzt ein Diplom für Malerei der Ecole cantonale d'art Lausanne (ECAL), lehrte eine Zeitlang Theorie der Farbe an der ETH Lausanne und unterrichtet momentan an der Kunstschule von La Chaux-de-Fonds. Claude Augsburger sammelt unter anderem kleine Plastikfiguren, Spielzeugautos, Blechflugzeuge, Bücher von Tintin, Heiligenbildchen und Computermäuse, die die Regale und Nischen seines verwinkelten Ateliers in einem Lausanner Park vollstellen. Wenn es in Lausanne und Umgebung leuchtend bunt wird, dann hat er häufig seine Finger im Spiel. In der Bahnhofshalle oder im Krankenhaus, in der Kaserne oder im Gymnasium. Und wenn der Kreuzgang einer Lausanner Kirche besonders farbtintensiv ist, dann ist es sehr wahrscheinlich, dass auch hier Claude Augsburger dahintersteht. (www.augsburger.biz)

© 2009 aller Abbildungen bei ProLitteris, Zürich

S. 11



S.16



** S. 34 / 35



S. 39



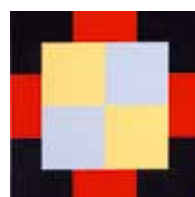
S.45



S. 53



S. 61



* Karte



«Schön» wäre unpassend

Photographien von Giorgio von Arb

Suzann-Viola Renninger

Es gibt Bilder aus dem Schaffen Giorgios von Arb, die blickt man an und sagt: «Wie schön». Oder auch: «Wunderschön». Sie sind es in der Tat. Etwa die, die er in den Parkanlagen und Gärten Zürichs aufgenommen hat. Jenen grünen Schmuckstücken der Stadt, durch die Kinder tollen, Verliebte schlendern und Fremde spazieren gehen. In denen man Federball spielt oder den Hund ausführt, sich auf die Parkbank flegelt oder auf der Wiese sonnt. Schön ist das Bild eines Baumes, der sich leicht zu verneigen scheint und seine Blätter im Licht spielen lässt; Jahrhunderte hatte er zur Verfügung, um seine raumgreifende Individualität zu entwickeln. Schön ist das Bild der Treppen; die Stufen aus Naturstein sind von Flechten verziert. Schön das Bild, auf dem sich das klassizistische Geländer mit galantem Schwung zur Wiese hin öffnet. Und schön auch jenes mit der griechischen Statue, die mit edler Geste über den Park zu wachen scheint. Doch es sind gerade diese Bilder, die Giorgio von Arb am wenigsten mag.

Sein liebstes Bild ist ein anderes: es steht im Archiv, und es dauert eine Weile, bis es von den Bandagen aus Klebeband und der Luftpolsterfolie befreit ist, die es schützend umgibt. Die rund anderthalb mal einen Meter grosse Photographie zeigt einen hingestreckten, nackten Frauentorso in schwarzweiss, vom unteren Brustansatz bis zum oberen Drittel der Oberschenkel, die Arme sind nicht zu sehen. Die Scham ist rasiert, der Oberkörper und der Bauch sind zur Vorbereitung einer Operation mit einer gerade getrockneten, dunklen Flüssigkeit überzogen, die in Schlieren an der Körperseite hinuntergelaufen ist und vereinzelt Tropfen auf dem weissen Tuch bildet, das unter dem Torso ausgebreitet liegt. Der Nabel ist zu einem schwarzen Krater geworden, um den sich straff die Bauchhaut mit dunklen, hervortretenden Poren wölbt und einen scharfen Gegensatz zu der Haut der Scham und Beine bildet, die aussieht wie milchiger Marmor. «Schön» kann dieses Bild nicht genannt werden, auch «interessant», «faszinierend», «cool» ist nicht passend. «Schreckend» meint Giorgio von Arb.



Die Serie, aus der die Aufnahme des Torsos stammt, heisst «Fragile» und beschäftigt sich mit der Zerbrechlichkeit des Daseins. Wie Menschen mit ihrer Sterblichkeit fertig werden, ist die Frage, die Giorgio von Arb am meisten interessiert. Und wie versuchen sie es? «Sie erfinden die Götter, sie bekommen Kinder und werden berühmt», sagt Giorgio von Arb, der sich als freier Photograph einen Namen gemacht hat und Vater dreier Kinder ist.

Der Photograph ist froh, dass nicht alles photographiert werden kann und erzählt die Geschichte, wie er einst während einer Reportage auf einem Berg in der Nähe von Basel auf einen Mann traf, dessen Leidenschaft das Funken war und der ihm auf seine Frage, bis wohin er denn funke, antwortete, bis dort hinunter ins Tal. Als der Photograph sich über den Aufwand des Funkers wunderte, bloss um mit Menschen Grüsse auszutauschen, zu denen man doch leicht auch hingehen könne, erklärte dieser, seine Funksprüche nähmen den anderen Weg, einmal rund um die Welt. Einmal rund um die Welt, um dann mit denen zu sprechen, die man schon vorher kennt? So also photographiert Giorgio von Arb: er geht einen langen Weg, um wieder bei sich anzukommen. Aber nur fast. Eine schöne Geschichte. ■

Das Buch zu den Bildern dieser Ausgabe, mit dem Titel «12 Gärten. Historische Anlagen in Zürich», ist 2004 im Verlag Kontrast, Zürich erschienen.

Der Zeitmikroskopierer

Werke von Cláudio Antunes

Suzann-Viola Renninger



Der Auslöser einer Kamera kann wie ein Lasso sein, das einen Moment der Zeit einfängt, fixiert und auf die Stelle zwingt. Bei Schnappschüssen ist der Zufall im Spiel, bei Zielphotos Technik und Lichtschanke. Ein Klick, und der entscheidende Moment ist gebannt – Einstein, der die Zunge rausstreckt (ja, auch dieses Kultbild ist ein Schnappschuss, aufgenommen an seinem 72. Geburtstag), oder die Fusspitze jenes Läufers, der zuerst die weisse Ziellinie berührt. Momente, so ungewöhnlich, dass sich für ein Photo kaum ein zweitesmal die Gelegenheit ergibt, oder zu kurz, als dass unser Auge sie wahrnehmen könnte.

So ein Momentphotograph – allerdings einer jenseits nicht zu kalkulierenden Zufalls oder der Lichtschanke, auch die Sujets sind andere – ist Cláudio Antunes. Er könnte auch als Zeitmikroskopierer bezeichnet werden.

Ernst Bloch schrieb einst über die Zeitlupe im Film: *«Das verlangsamte Leben wirkt leicht und friedlich, Boxer streicheln sich, der Kinnhaken landet als Liebkosung»*. Während bei der Zeitlupe alles gedehnt erscheint, ein Vorgang verlangsamt wird, jedoch nicht so weit, dass er stehen bliebe, schaut ein

Zeitmikroskopierer genauer hin. Die Zeit wird von ihm so weit auseinandergezogen, bis sie reisst und ein singulärer Moment aus ihr herausfällt. Zeit auf den Punkt oder auf das Bild gebracht, auf Augenmass, auf Menschenmass.

«Das angehaltene Leben wirkt entstofflicht, trübes Flusswasser vergoldet sich, die Schweizerfahne zerfliesst als Morgenröte und Wolkenweiss», so könnten in Anlehnung an Bloch die Werke Cláudio Antunes' beschrieben werden. Die romantisierende Beschreibung passt zu dem, was er von sich erzählt. Er lässt sich Zeit. Geniesst das Laisser-faire, sein mediterranes Erbe, wie er sagt. Arbeitet jedoch, hier dominiere der Einfluss der Zwinglistadt Zürich, die eine Hälfte der Woche als Architekt in einem Büro, die andere als Künstler in seinem Atelier. Er sagt, dass er viel spazieren gehe. Oft dieselben Wege. Entlang dem Schanzengraben in Zürich, am Ufer des Luganersees, an den Wassern Italiens und Portugals, seine alte Kamera in der Jackentasche. Da er noch immer analog photographiert, sein Film daher nur 36 Bilder aufnimmt, drückt er vergleichsweise selten auf den Auslöser.

Cláudio Antunes schätzt seine Kamera, weil er mit ihrer Hilfe zu Gesicht bringen kann, was mit blossen Augen im fließenden und gleissenden Wasser nicht zu erkennen ist. Er ahnt, was er photographiert (der Zufall wird ihm vermutlich keinen zungenraustreckenden Neptun bescheren) und versucht daher, das Ungewisse zu kalkulieren. Hat er 36 Momente mikroskopiert, lässt er den Film entwickeln. Bedächtig und nicht überstürzt ist auch die Auswahl jener wenigen Photos, die eingescannt, digitalisiert, nicht aber digital nachbearbeitet werden, und auf Formate von bis zu einem Meter Breite und einem halben Meter Höhe übertragen werden.

Nur Indirektes ist auf den Photos zu sehen. Die gehisste Schweizerfahne*, eine erleuchtete Fensterfront oder das Herbstlaub werden vom bewegten Wasser gespiegelt (auch das Blau des Wassers, betont Cláudio Antunes, sei nichts weiter als die Spiegelung des Himmels), die Spiegelungen werden vom Photographen entdeckt, von seiner Kamera auf- und schliesslich von uns wahrgenommen. Das Auge des Sees, des Photographen, der Kamera und des Betrachtetes lassen schliesslich selbst etwas so Prosaisches zu einem lustvollen Erlebnis werden, wie einen Laternenpfahl am Uferweg, der vom Wasser eines verdriesslich daherfließenden Stadtgrabens reflektiert wird.

* Ein Ausschnitt dieser Photographie findet sich auf dem Titelblatt.

CLÁUDIO ANTUNES, geboren 1968 in der Schweiz, aufgewachsen in Portugal, lebt und arbeitet, nach einer Lehre als Hochbauzeichner und einem Architekturdiplom, als Architekt und Künstler in Zürich. Abbildungen seiner Photographien finden sich auf den Seiten 9, 14, 32, 33, 39, 45, 55 sowie dem Titelblatt und der Innenklappe (www.claudioantunes.ch).