

**DIE LETZTE  
DIPLOMPUBLIKATION  
2008**

**JOËLLE  
ALLET**

**FLORIAN  
BÜHLER**

**SABINE  
SCHLATTER  
UND  
BENJAMIN  
EGGER**

**FLORIAN  
GERMANN**

**REBEKKA  
GNADINGER**

**PATRICK  
GRAF**

**GABRIELA  
GRÜNDLER**

**SABINE  
HALDIMANN**

**GEORG  
KELLER**

**SUSANNE  
KELLER**

**KATHRIN  
KILCHHERR**

**SIBYLLE  
KOCH**

**MARTINKA  
KREMECKOVA**

**ZOFIA  
KWASIEBORSKA**

**ANDREAS  
MARTI**

**DAVID  
MORISSON**

**MATHIAS  
RENNER**

**SUZANA  
RICHLE**

**REGINA  
SERVOS**

**BERTOLD  
STALLMACH**

**STEFAN  
SULZER**

**SEBASTIAN  
UTZNI**

**SILVIE  
ZÜRCHER**

## AN DEN GRENZEN DER KUNST

**JOËLLE  
ALLET  
(\*1980)**

Man könnte Joëlle Allets Arbeit als Konzeptkunst bezeichnen, wobei sie selbst jedoch eine solche Festlegung vermeidet. Ihre Projekte sind zwischen Design und Kunst angesiedelt und beschäftigen sich mit den Begriffen dieser Disziplinen. Aufgrund ihres vollen Terminkalenders fand das Interview per E-Mail statt.

*Stefan Wagner / Burkhard Meltzer: Welche Motive interessieren dich in deiner Arbeit besonders? Ergeben sich Einschränkungen oder weitere Fragen aus deiner bisherigen künstlerischen Arbeit?*

– Ich habe kein bestimmtes Motiv, ich handle eher aus einer Situation heraus. Dabei ergeben sich jedes Mal andere Fragen, Möglichkeiten und Einschränkungen – wobei ich ständig versuche, nicht zur Wiederholungstäterin zu werden.

*SW/BM: Ist es für dich wichtig, ein eigenes künstlerisches Programm zu entwerfen? Wie würdest du dieses kurz umschreiben?*

```
– <!DOCTYPE html PUBLIC „-//W3C//DTD  
XHTML 1.0 Transitional//EN“ „http://www.w3.org/  
TR/xhtml1/DTD/xhtml1-transitional.dtd“> <html  
xmlns=“http://www.w3.org/2008/xhtml“> <head>  
<meta http-equiv=“Content-Type“ content=“text/html;  
charset=UTF-8“ /> <title>Künstlerisches Programm</  
title>  
</head>  
<body>  
</body>  
</html>1
```

*SW/BM: In deiner Arbeit «Park-Platz» (2008) wurde der linke hintere Teil eines abgestellten Autos entlang einer imaginierten Linie mit chirurgischer Präzision abgetrennt und entsorgt. Unsichtbar und doch sichtbar verdeutlicht diese Linie auf einer semantischen Ebene die Grenzziehungen und Einengungen durch Konzepte oder Definitionen. Inwiefern nützen dir in deiner Arbeit Grenzen oder Definitionen?*

– Grenzen und Definitionen bilden die Grundlage meiner Arbeit. Limitationen eröffnen mir ein Feld, in dem ich auf andere Möglichkeiten oder Denkartenspielen kann. Ausgehend von einer Frage, die mit «Was wäre, wenn ...?» eingeleitet wird, werden diese Grenzen thematisiert. In «Park-Platz» bestand meine Absicht darin, nicht sichtbare Grenzen, wie sie in der räumlichen Beschränkung des Ausstellungsortes vorliegen, aufzudecken.<sup>2</sup> Was wäre, wenn ein Teil des Autos nicht abgetrennt worden wäre? Hätte es sich dann nur um ein falsch abgestelltes Auto gehandelt oder schon um ein Kunstwerk? Räumliche und ökonomische Grenzen bilden Einschränkungen, mit denen ich mich als Künstlerin auseinandersetze. Diese Offenheit, die aus einer Einschränkung entsteht, interessiert mich. Insofern ist meine Arbeit stets situativ, eine Reaktion auf einen Ort und seine Bedingungen mit installativen oder skulpturalen Mitteln.

*SW/BM: In «Hommage» (2007) verwendest du eine weisse Ausstellungswand, um die Interpretations- und Verwertungsbedingungen von Kunstinstitutionen offenzulegen. Erscheinen dir Kunsträume überhaupt noch als Orte, an denen sinnvoll Kunst produziert und präsentiert werden kann?*

– Ich glaube nicht, dass der Ort über eine sinnvolle oder nicht sinnvolle Produktion von Kunst entscheidet. Vielmehr sehe ich Kunsträume als Möglichkeit, Kunst zu zeigen und zu erfahren. In «Hommage» war dies ein konkreter Eingriff in die Bedingungen einer Gruppenausstellung. Die Menge anderer Objekte, die im selben Raum auch einen Platz finden sollten, veranlassten mich zum Rückzug auf die Bedingungen einer Ausstellung: Die Wand als Ort der Präsentation sowie als begrenzendes Element der Ausstellungsfläche. Mich interessierte dabei eine Art der Dialektik der Wand, gleichzeitig Präsentationsmedium und Limitation zu sein.

→ [www.joelleallet.ch](http://www.joelleallet.ch)

<sup>1</sup> HTML-Code zur Darstellung einer leeren Seite mit dem Titel «Künstlerisches Programm»

<sup>2</sup> [www.kunstklasse.ch/park](http://www.kunstklasse.ch/park)



## MASKE UND MARIENBILD

### FLORIAN BUHLER (\*1983)

Florian Buhlers Malerei wirkt auf den ersten Blick fotorealistisch. Seine Motive entstammen Pornoheften, mittelalterlichen Mariendarstellungen oder eigenen fotografischen Beobachtungen im Museumshop. Oft markieren diese ikonografischen Bekannten aus Pop- und Hochkultur den Anfang seines malerischen Arbeitsprozesses, der sich längst nicht mit der rastergenauen Übertragung einer Fotografie begnügt.

*Burkhard Meltzer: In deinem Gemälde «Mary» (2006) überlagern sich mindestens drei Interpretationsebenen: Ein voyeuristischer Blick unter den Rock eines Schulmädchens, ein der Marien-Ikonografie nachempfundenen Gesicht sowie die Anspielungen im Hintergrund.*

*Stefan Wagner: War Boteros Malerei ein Vorbild für dieses Antlitz?*

*Florian Bühler: Wohl eher Riemenschneider und andere Marienbildnisse. Das Mädchenbild aus einem Pornoheft, das ich als Vorlage verwendete, hiess «Mary». Die Kulissen habe ich allerdings zusammengebastelt – der Hintergrund des Bildes besteht aus einer Kombination aus Raffael-Bild und einer ornamentalen Tapete.*

*BM: Beim längeren Betrachten dieses Bildes scheint Mary immer mehr zu erröten.*

– Das ist natürlich beabsichtigt. Die Farbstiche Magenta im Vordergrund und Grün im Hintergrund habe ich auch von einer fotografischen Vorlage übernommen.

*BM: Du gehst ziemlich streng nach Vorlagen vor?*

– Eher nach einem Ideal, das ich aus einer Vorlage ableite. Das hat etwas mit einem Prozess zu tun, den ich als «Bildreinigung» bezeichnen würde. Besonders die Lichtsituation verändert sich darin sehr stark.

*BM: Und wie ist dieses Bild «Still-Life with the Painter's Hands» (2007) entstanden?*

– Das gleiche Motiv habe ich schon einmal verwendet, allerdings mit rot-gelb-blauen Flecken auf den Händen. In der ersten Version war noch ein Ring am Finger. Der ist jetzt weg, er hat gestört. Diesen Hinweis habe ich von einem Dozenten erhalten und ich glaube, dass

dies eines der wenigen konkreten Dinge war, die ich während meiner Studienzeit gelernt habe.

*BM: Jemand hat dir empfohlen, den Ring am Finger wieder malerisch zu entfernen?*

– Ja. Das war für mich ein Grund, das Motiv noch einmal zu malen. Vorher sah man ausserdem nur zwei Farbpunkte auf den Händen. Einige Leute sehen darin jetzt Stigmata. Sie waren eigentlich eher als «Insekten auf den Früchten» gedacht – um in der Sprache eines Stillebens zu sprechen.

*BM: Wenn ich mir die drei kleinformatischen Gemälde hier am Fenster anschau – ein Türspion auf weissem Grund, ein schwarzes «Gloryhole» (2008) auf lackierter Fläche und eine Gummimuschi vor dunklem Hintergrund –, dann sehe ich eigentlich drei Anleitungen zur Durchdringung vor mir.*

– Der schwarze Kreis in «Gloryhole» bezieht sich auf eines der wichtigsten Zeichen der Esoterik.<sup>1</sup> Da spiele ich auch mit dem, was man hinter der Leinwand vermuten könnte. Bei einem anderen Stilleben, das sich gerade in Arbeit befindet, habe ich einen Riss auf der Leinwand als malerisches Element inszeniert. Als Vorlage für diese Motive benutze ich zum Teil einfache Sachdarstellungen aus Katalogen.

*BM: «Fest der Farbe» – dieser Bildtitel bezieht sich wahrscheinlich auf die gleichnamige Ausstellung im Kunsthaus Zürich?<sup>2</sup>*

– Genau – ich bin schon etwas beeinflusst von meinem Job als Aufsicht im Kunsthaus Zürich. Oft stehe ich sehr lange in der Sammlung und beschäftige mich über Stunden hinweg mit der Wahrnehmung von historischen und zeitgenössischen Kunstwerken. Ich will diesen Einfluss nicht überbetonen – er spielt aber auf jeden Fall im Hintergrund meiner Arbeit eine Rolle.

→ [www.florianbuehler.com](http://www.florianbuehler.com)

<sup>1</sup> «Aum» oder «Om», ursprüngliches hinduistisches Zeichen für das Absolute

<sup>2</sup> Fest der Farbe, Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 10. Februar bis 14. Mai 2006



## ZUM GLÜCK GIBT ES DEN KÜNSTLER NICHT

**SABINE  
SCHLATTER  
(\*1977)  
UND  
BENJAMIN  
EGGER  
(\*1981)**

Mit kollaborativen Arbeiten erschließen Egger/Schlatter Reflexionsräume. Sie produzieren zeitlich und räumlich begrenzte Eingriffe in (Alltags-)Situationen. Das Künstlerduo spielt mit der kulturellen Prägung des Publikums. Sie selbst sehen sich nicht als Konzeptkünstler, obschon sie am ehesten aus dieser Tradition heraus arbeiten.

*Stefan Wagner: Als Erstes möchte ich gerne auf eure Plakatarbeit «Ready to go west» (2006) zu sprechen kommen, die ihr für das Festival der Künste «Go West» (2006) realisiert habt. Was hat euch dazu bewogen, nicht im Ausstellungsraum zu arbeiten?*

*Benjamin Egger:* Wir beabsichtigten im Ausstellungsraum zu arbeiten, fanden den Raum aber nicht passend für die Realisierung, weshalb wir uns für den Aussenraum entschieden. Zudem klappte die Zusammenarbeit mit dem Kurator nicht, was uns in unserer Entscheidung bestärkte.

*Sabine Schlatter:* Ja, es gestaltete sich sehr schwierig, unsere Idee im Ausstellungsraum umzusetzen. Daraus entstand für uns die Frage, wie man sich aus einem System auskoppeln und doch teilnehmen kann.

*BE:* Ursprünglich dachten wir bei unserem Beitrag an ein Laufband.

*Burkhard Meltzer: Für wen wäre dieses Laufband gewesen? Für die Besucher?*

– *SS:* Eigentlich wäre ein Kunst-am-Bau-Projekt daraus geworden. Wir haben dem Festival eine Schenkung angeboten, aber die Leitung hat das Projekt abgewiesen. Ein Jahr später haben wir der Schule mit der Arbeit «Der Geschenkte Gaul» (2007) eine solche Schenkung gemacht.

– *BE:* Wir beabsichtigten mit diesen beiden Projekten auf die «Verwirtschaftlichung» in unserer Schule anzuspüren.

*BM: Was verstehst du darunter?*

– *BE:* Die Einteilung in Module ...

– *SS:* ... und auch die Einführung des ECTS-Punktesystems, das mit der Umstellung vom Lizenziat- auf

das Bologna-System eingetreten ist. Die Grundmotivation, an einem Seminar teilzunehmen, besteht nun im Sammeln von Punkten. Dieser Prozess beeinträchtigt das eigenständige Denken.

*sw: Habt ihr auch schon mit Personen zusammengearbeitet, die im Bologna-System studieren?*

– *SS:* Nicht direkt. Einige der neuen Studierenden haben bei der Einführung des Bologna-Systems Briefe geschrieben, um sich gegen die Neuerungen zu wehren. Ihrer Meinung nach war die Einführung einer Präsenzzeit eher störend als hilfreich. Ein Studium sollte eigentlich die Selbstständigkeit fördern, was nun aber weniger der Fall ist.

– *BE:* Wir haben in diesem Zusammenhang bemerkt, wie wir es schätzten, dass man im Studium auf sich selbst zurückgeworfen wird und lernt, selbstständig zu arbeiten.

*sw: Das bringt mich zu meiner nächsten Frage, die sich auf eure Autorschaft richtet. Ihr erwähnt in einem eurer Texte: «Zum guten Glück gibt es DEN Künstler nicht.» Welche Strategien wählt ihr, um der Autorschaft zu entkommen?*

– *BE:* Wir beschäftigen uns in der Diplomarbeit unter anderem mit der Frage, inwiefern bei einer Gruppe das Zentrum unfassbar bleibt.

– *SS:* Ja, die Idee von «Das Ich ist nicht ein in sich abgeschlossenes System», sondern «Das Ich ist Viele».

*sw: Das bedeutet in eurem Fall eine Verteilung auf mehrere Personen. Gibt es noch andere Überlegungen hierzu?*

– *BE:* Ja, Gilles Deleuze' Begriff der Meute<sup>1</sup>, eines dynamischen Körpers bei dem die Zuordnung der Autorschaft verwischt wird. Wir sehen in unserer Zusammenarbeit einen Mehrwert, weil wir verschiedene Blickwinkel unter dem Begriff einer Autorschaft vereinigen können.

→ [www.eggenschlatter.com](http://www.eggenschlatter.com)



<sup>1</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari, Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 317–422, Titel der Originalausgabe: Mille plateaux, Paris 1980

## DIE AGGREGATZUSTÄNDE EINES PUCH MAXI

**FLORIAN  
GERMANN**  
(\*1978)

Selbst formulierte Programme und Regelwerke dienen Florian Germann dazu, Transformationsprozesse zu artikulieren. So kann ein Landschaftsbild durch ein komplexes Verfahren in eine Skulptur überführt werden. Germann arbeitet zurzeit am Projekt «Ballungscenter aller Energien», das im Sommer 2008 seinen Abschluss in der Stadt Zürich finden wird.

*Burkhard Meltzer: Wenn ich mir dieses Motorrad hier in deinem Atelier anschau, dann sieht das wie ein veritables Industrieprodukt aus und ich hätte jetzt die grösste Lust, aufzusteigen und den Motor anzulassen. Ginge das?*

*Florian Germann:* Ja, das können wir nachher ausprobieren. Es funktioniert alles. Ich bezeichne dieses Motorrad als eine Art Grenzgebiet. Und es ist tatsächlich für eine Aktivität bestimmt.

*Stefan Wagner: Ich glaube, es handelt sich dabei um einen aufgepimpten Puch Maxi<sup>1</sup>.*

– Ganz genau.

*BM: Man könnte diesen Umbau als «Tuning» bezeichnen. Geht es dir dabei um Optimierung?*

– Es geht um eine Optimierung einer meiner Entwürfe. Ich muss für dieses Vorgehen aber erst noch einen Begriff finden, denn ich will mit ihm eine Geschichte erzählen. Das Motorrad besitzt ausserdem einen Patron, den Horst Schimanski aus der «Tatort»-Serie. Die Farbe des Motorrads ist seinem Citroën CX nachempfunden und ich will, dass diese Trivialkultur in meiner Arbeit mitschwingt. Wie auch die Original-Jacke hier neben dem Motorrad, die Götz George jeweils als Schimanski trug. Form und Farbgebung sind aufeinander abgestimmt.

*BM: Warum gerade Horst Schimanski? Der ist doch als Inbegriff des archaischen Männerbildes der 1980-Jahre bekannt, weil er sich zum Frühstück gleich ein rohes Ei reinschmiss.*

– Ja, er ist sehr männlich. Ich versuche das aber auch wieder auszugleichen. Neben dem Motorrad könnte auch etwas Weibliches stehen. Etwas deutlicher gesagt, ich

versuche verschiedene Themen und Inhalte gegeneinander abzuwägen, damit daraus eine einheitliche Form entsteht. Wenn ich das Motorrad ausstelle, dann steht immer etwas daneben, das mit dessen Symbolik spielt.

*SW: Du sagst, es steht etwas daneben?*

*BM: Ein Text vielleicht, der das erklärt?*

– Ein Text, eine Skulptur oder ein Video, welches die Männlichkeit abschwächt und sie woanders wiederholt. Es ist ein Abwägen zwischen den verschiedenen Anspielungen.

*BM: Und was ist das für ein Ding, das dort am Motorenblock absteht?*

– Die gerade Stangenform, die jetzt aus dem Motorenblock herauschaut, schmilzt durch die Wärme während der Fahrt und gleitet den Motor entlang. Es entsteht dadurch eine neue Form, ein Abguss der Motorenform. Und damit auch eine neue Skulptur. Danach kombiniere ich die zwei Formen, Stange und Abguss werden zu einer dritten Skulptur, die ich mit einem Notstromaggregat erzeuge. Zusammengesetzt stellen die drei Skulpturen einen Fluss, einen Wasserfall und einen Bergsee dar. Ein ziemlich komplexes System, um ein Naturphänomen abzubilden.

*SW: Diese Arbeit spielt auch mit den Aggregatzuständen der Materialien. Das wird in deinem Video «Aus der Mitte entspringt ein Fluss» (2007) deutlich. Du fährst darin mit dem Motorrad über Berge und durch Schluchten. Am Ende zeigt das Video, wie du die Schrauben nachziehst. Also auch wieder eine Art von Transformation des Motorrads in seine Einzelteile?*

– Das stimmt. In meinen Aktionen baue ich den Zufall mit ein, lasse ihm Raum, obwohl ich sehr genau plane. Wenn mich zum Beispiel die Polizei verhaften und mein Motorrad beschlagnahmen würde, stampfen sie es zu einem kleinen Würfel ein. Das geschieht normalerweise mit «frisierten» Mopeds in der Schweiz.

*SW: Und du hoffst, dass dies eintritt?*

– Ja, ich werde während des Sommers mit meiner Konstruktion in der Stadt Zürich umherfahren.

→ [www.floriangermann.ch](http://www.floriangermann.ch)

<sup>1</sup> Der österreichische Fahrzeughersteller Puch lancierte Ende der 60-Jahre mit dem Puch Maxi ein beinahe zeitloses Modell des Mopeds.



## SCHLAF, TOD, TRAUM

**REBEKKA  
GNÄDINGER  
(\*1982)**

Rebekka Gnädinger baut in ihrer Arbeit Brücken in die Felder Theater, Literatur und Philosophie – unter anderem auch durch einen Theorie-Salon, den sie mit interessierten Leuten gegründet hat. Ihr sind Zusammenhänge zwischen Text und Bild, Fotografie und Malerei wichtig. Die künstlerische Tätigkeit verbindet sie ausserdem mit einer politischen Verantwortung. Manchmal eröffnen sich dadurch unerwartete Verbindungen zwischen Literatur und Malerei wie etwa zwischen dem Künstler Neo Rauch und dem Autor Botho Strauss<sup>1</sup>.

*Rebekka Gnädinger:* Vor kurzer Zeit bin ich von einem Austauschsemester an der HGB Leipzig zurückgekommen. In der Zeit davor habe ich zusammen mit Freunden kleinere öffentliche Aktionen im Zürcher Weinland veranstaltet. Seit das Thema eines atomaren Endlagers in der Nähe von Benken diskutiert wurde, hat sich diese Gruppe zusammengefunden.<sup>2</sup>

*Burkhard Meltzer:* Bestehen enge Verbindungen zwischen deinem politischen Engagement und der künstlerischen Tätigkeit?

– Ja und nein. Das lässt sich manchmal schwer trennen, da mit einigen Leuten aus dem politischen Umfeld auch eine künstlerische Kooperation besteht. Wir haben beispielsweise 2007 gemeinsam eine Serie von Styropor-Drucken produziert. Jeder arbeitete zwar an seinem Projekt, aber alle in einem Raum. Für die Ausstellungspräsentation legten wir auch einen Ordner auf, in dem unsere politischen Aktionen dokumentiert waren.

*BM:* Obwohl mich sowohl diese Herstellungsweise als auch deren Ästhetik an Flugblätter erinnert, enthalten die Motive keine eindeutigen politischen Aussagen. So ist auf einem der Drucke zu lesen: «Der Unterschied zwischen Schlaf und Tod ist nur der Traum». Das geht für mich eher in Richtung einer existenziellen Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Lebens und letztlich auch mit dem Tod.

– Die Bedrohung, die ich in meinem politischen Engagement thematisiere, kommt auch in meiner künstlerischen Arbeit zum Ausdruck. Man befindet sich in Benken zwar in einer wunderschönen, idyllischen Landschaft, aber man fühlt sich durch die Planung eines atomaren Endlagers trotzdem unmittelbar bedroht.

*BM:* In einer anderen malerischen Arbeit hat die abgebildete Person ihre Augen geschlossen. Deutet diese Situation auf ein Heraustreten aus alltäglichem Handeln und zeitlichen Abläufen hin, vielleicht auch auf eine Abwesenheit oder eine Verlassenheit?

– Das spielt sicher auch eine Rolle. Aber ich verstehe das eher als ein Gegengewicht, das ich unheimlich nennen würde. Zum Beispiel wirkt diese Figur auf mich sehr zurückgenommen, man findet keinen Ausdruck in ihrem introvertierten Gesicht.

*BM:* Zwei Körper ringen in einer anderen Arbeit miteinander, offensichtlich vor Publikum. Indem du ein Foto als Druckvorlage verwendest, scheinen die Figuren in der Abbildung noch mehr zusammenzuwachsen. Arbeitest du auch an der wechselseitigen Übertragung von Themen und Motiven zwischen den Medien Fotografie, Druck und Malerei?

– Ja, das ist ein Gebiet, das mich sehr interessiert. Leider werden diese handwerklichen Arbeitsmethoden in Zürich wenig gefördert – was auch ein Grund für mich war, nach Leipzig zu gehen. Von der ganz anderen Art der Lehre und auch der Lebensumgebung habe ich dort sehr viel profitiert. Leipzig besitzt ausserdem eine ausgeprägte Druck- und Fotografietradition, gleichzeitig findet dort zudem eine vertiefte Auseinandersetzung mit Malerei statt.

*BM:* Hast du dort auch öffentliche Aktionen veranstaltet?

– Ich beobachtete, was dort passiert – fühlte mich aber nicht als Teil davon. Ich hatte nicht das Gefühl, dass ich dort eine politische Verantwortung übernehmen muss. Somit konnte ich mich ganz auf die Malerei konzentrieren.

→ [mirame1@gmx.ch](mailto:mirame1@gmx.ch)

<sup>1</sup> Botho Strauss, *Wohnen, Dämmern, Lügen, München 1994*

<sup>2</sup> [www.strahlenbund.ch](http://www.strahlenbund.ch)



## DIE ERSCHAFFUNG PATRICKGRAFIENS

**PATRICK  
GRAF  
(\*1981)**

Fernab von Zürich beantwortete Patrick Graf in Island unsere Fragen per E-Mail. Das überbordende Konvolut an Werken, an dem er nun schon seit mehr als sieben Jahren arbeitet, besteht aus Malerei, Skulptur, Zeichnung, Text, Fotografie und Video. Jedes Objekt erlangt seine Bedeutung nur dadurch, dass es in die von Graf erschaffene Erzählung des Ypsilonischen Zeitalters eingebunden wird.

*Stefan Wagner / Burkhard Meltzer: Mit welchen Materialien arbeitest du?*

*Patrick Graf:* Ich verwendete bis heute fast ausschliesslich schnell verfügbare und billige Materialien wie etwa A4-Papier. Ausserdem arbeite ich mit Karton und herumliegenden Einwegverpackungen. Einzig Ölfarben und Glittersprays sind teurer in der Anschaffung.

*SW/BM: Hast du für dich ein künstlerisches Programm entworfen?*

– Ja. Dieses bedeutet mir sehr viel und ich vermisse bei vielen anderen Kunstschaffenden ein solches. Mein Entwurf nennt sich das Ypsilonische Zeitalter. In ihm werden alle meine einzelnen Arbeiten integriert. Es stellt sich mir jedoch die grundlegende Frage, ob ich für immer mit diesem System arbeiten will. Ich habe seit längerem die Idee, eine Unternehmung zu gründen, was wiederum ein neues Medium in meinem Werkkomplex wäre. Diese könnte ich auch leicht in mein Zeitalter einbauen.

*SW/BM: Wenn man deine Werke betrachtet, kommt man nicht umhin, festzustellen, dass du motivisch und erzählerisch Science-Fiction-Elemente und eine heilsgeschichtliche Metaphorik zur Aufdeckung menschlicher Abgründe miteinander vermengst. Wie verortest du dich selbst in diesem Sichtbarmachungsprozess des Abgründigen? Bist du ein auktorialer Erzähler, Aussenstehender oder eine Figur in der Erzählung?*

– Ich bin expliziter Teil der Erzählung, bin auktorialer Erzähler, aber auch Figur. Ich erscheine in meiner bereits sieben Jahre andauernden Erzählung, die aus sieben Büchern besteht, mehrmals selbst.

*SW/BM: Du arbeitest oft mit der Form des Triptychons. Deine Bilder erinnern in der Komposition aber auch an Überblickslandschaften des 16. Jahrhunderts. Wie würdest du dein Verhältnis zur Malerei und ihrer Geschichte beschreiben?*

– Ich bediene mich bekannter Formen – wie beispielsweise der Symbolik alter Meister –, um sie direkt zu übernehmen oder sie zu verändern. Ausserdem gibt es Einflüsse aus indischer und persischer Malerei, Kinderwelten, Populärkultur, Literatur, zeitgenössischer Kunst. Das Triptychon verwende ich, um wichtige Ereignisse in der Erzählung zu unterstreichen. So beispielsweise für die Erschaffung von Patrickgrafien oder den Untergang des Ypsilonischen Zeitalters. Inhaltlich suche ich dabei den Vergleich mit Motiven der Kunstgeschichte wie etwa der Wiederauferstehung Christi. Bald wird zudem ein neues Zeitalter in meinem Werk anbrechen. Es wird sich dann zeigen, welche neuen Formen diese Veränderung erfordert.

→ [www.the-y-age.com](http://www.the-y-age.com)



## ALLES WICHTIGE GIBT ES BEREITS

### GABRIELA GRÜNDLER (\*1974)

Die Dinge des Alltags verwandeln sich von Konsumwaren in persönliches Eigentum. Konsumieren ist auch ein sozialer Vorgang, der Zugehörigkeiten markiert und Identitäten anbietet. «Die Welt ist voll von mehr oder weniger interessanten Objekten, ich möchte keine weiteren hinzufügen»<sup>1</sup>, zitiert Gabriela Gründler den US-amerikanischen Konzeptkünstler Douglas Huebler. So könnte auch der erste Satz über die Arbeitsweise der Künstlerin beginnen.

*Burkhard Meltzer: «Kopfnicken» (2007) spielt in einer zweiminütigen Animation mit der potenziellen Reaktion eines Kinopublikums. Schriftliche Anweisungen zum Kopfnicken werden als Text eingeblendet. Wie reagierte das Publikum darauf?*

*Gabriela Gründler: Einmal wurde die Arbeit am «Festival der Künste» als Projektion in einem Vortragssaal gezeigt und ein zweites Mal als Computeranimation im Rahmen eines Internetprojektes. Die Betrachter schienen die Arbeit als Entspannungsübung aufzunehmen und haben relativ motiviert mitgenickt.*

*BM: Hatten die Leute nicht das Gefühl, manipuliert zu werden?*

– Es gab schon ein paar Leute, die das gruppensdynamische Moment unheimlich fanden. Nicht zuletzt, weil sich viele fragten: Woher kommen diese Anweisungen? Warum soll ich mich entspannen? Dennoch haben die meisten mitgemacht.

*BM: In deiner Publikation «my things»<sup>2</sup> finden wir alle deine Dinge abgebildet, die du während eines Zeitraumes von ungefähr vier Jahren dokumentiert hast. Bedeutet diese Arbeit für dich eine Art nüchterne Bestandsaufnahme deines Besitzes oder geht es darüber hinaus auch um ein Selbstporträt, das der Betrachter daraus ableiten könnte?*

– Natürlich wird diese Arbeit oft als Selbstporträt gelesen. Dabei ging es mir mehr darum aufzuzeigen, wie viele Dinge eine Person mit durchschnittlichem Lebensstandard in der Schweiz besitzt. Und es ging mir auch um eine Reflektion über mein eigenes, ambivalentes Verhältnis zum Konsum: Einerseits kaufe ich gerne ein

und habe Freude an schönen Dingen, andererseits frage ich mich oft, unter welchen Bedingungen ein Produkt hergestellt wurde. Für mich stellt sich da letztlich die Frage, warum ich immer wieder neue Dinge kaufen möchte, obwohl ich sie nicht zur Sicherung meiner Existenz benötige.

*Siefan Wagner: Es wirkt etwas paradox, dass du sozusagen als Abbitte für den «unanständigen Konsum» noch einmal etwas produzierst, nämlich ein Buch mit deinen konsumierten Dingen.*

– Das mag sein, ich sehe das eher als ironische Reflektion dieser Konsumprozesse. Ich wollte mir zu diesem Zeitpunkt aber auch einfach mal eine Übersicht verschaffen. Dinge, die zu mir gehören, ausbreiten.

*BM: Liegt in der Arbeit «my things» so etwas wie eine persönliche Moral?*

– Wenn ja, dann wäre es die Entscheidung, bewusster zu konsumieren und die Herstellung der Dinge zu beachten. Da kann man als Konsument durchaus eine aktive Rolle spielen, indem man beispielsweise darauf achtet, faire Labels zu kaufen. Es interessiert mich grundsätzlich in meiner Arbeit, Prozesse sozialer Interaktion aufzugreifen.

→ [www.gabrielagrundler.ch](http://www.gabrielagrundler.ch)

<sup>1</sup> Douglas Huebler, in: Gerd De Vries (Hrsg.), *Über Kunst / On Art. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974

<sup>2</sup> Gabriela Gründler, *my things*, Zürich 2007



## MADE IN SWITZERLAND

**SABINE  
HALDIMANN  
(\*1970)**

Sabine Haldimann setzt sich in ihrer aktuellen Arbeit auf handwerkliche und zeitraubende Art mit den digitalen Medien auseinander, indem sie Bildmotive stickt. Jeder Faden, der geknüpft wird, verlangt nach Entscheidungen, wie Farben und Strukturen in das einst so repräsentative Medium des Bildteppichs übertragen werden können.

*Burkhard Meltzer: Erzählt dieser Übertragungsprozess von der digitalen Vorlage in ein Textilbild für dich auch eine Geschichte?*

*Sabine Haldimann:* Ich interessiere mich sehr stark für Sprachen und fürs Lesen – es ist der zeitliche Aspekt der Sprache, den ich sehr spannend finde. Wenn man die Bildvorlagen im Internet sucht – wie ich es für die aktuelle Arbeit getan habe –, stösst man zum Teil auch auf persönliche Geschichten hinter den Fotos. Ich habe die Plattform flickr.com benutzt, die ein digitales Fotoalbum für viele Leute darstellt.

*Stefan Wagner: Du hast für deine Arbeit ein Touristenfoto aus Asien verwendet?*

– Ja. Man kann neben den Bildern auch Kommentare der Fotografen lesen. Das hört sich dann ungefähr folgendermassen an: «So sah unsere Metrohaltestelle in [...] aus.»

*sw: Aus der Kunstgeschichte sind mir Teppiche oft als Bild-im-Bild-Motiv bekannt, zum Beispiel in ihrer Verwendung als Unterlage von Vasen in Stilleben. Natürlich war das auch ein Zeichen von Reichtum, wenn man sich als Europäer im Mittelalter die aus dem Orient importierten Teppiche leisten konnte.*

– Interessant ist, dass Bildteppiche auch im 20. Jahrhundert und bis heute immer wieder von Künstlern als Medium benutzt wurden – ich denke da beispielsweise an Kirchner, Sophie Taeuber-Arp, Gottfried Honegger, Dieter Roth bis hin zu Leuten wie Shirana Shahbazi oder Mai-Thu Perret heute. Ich würde meine zeitaufwändige Beschäftigung mit dem Bild und der Stickerei eher mit einer meditativen Tätigkeit in den Nonnenklöstern des Mittelalters vergleichen.

*sw: In deiner Arbeit bin ich auf einen besonders starken Gegensatz gestossen: Auf der einen Seite benutzt du ein digitales Bild mit Hochhäusern und einer geschäftigen Strassenszene in einem Businessdistrikt – ein Motiv, das Geschwindigkeit signalisiert. Auf der anderen Seite setzt du dieses Bild in einem zeitraubenden Arbeitsprozess – über Monate hinweg – in das Material Stoff um.*

– Zeit ist als Thema des Arbeitsprozesses für mich sehr interessant. So ist für die Arbeit «Projektion I» (2005) innerhalb eines Jahres eine gehäkelte Leinwand entstanden. Diese diente dann als Projektionsfläche für einen Film, der dem Publikum schmelzendes Eis vorführte. In diesem Zusammenhang erachte ich es auch für wichtig, dass Zeit heute untrennbar mit Geld verbunden wird. Es lässt sich fast nicht mehr rechtfertigen, einer so aufwändigen Tätigkeit wie der Stickerei nachzugehen, ohne eine konkrete ökonomische Verwertung im Blick zu haben.

*BM: Du schliesst ja den Gedanken der ökonomischen Globalisierung dennoch aus deiner Arbeit aus, indem du – zugespitzt formuliert – so arbeitest wie im 17. Jahrhundert.*

– Mich hat es gerade gereizt, diesen Prozess der Herstellung selbst zu erfahren. Dabei kommt es auch darauf an, die Widerstände des Materials zu spüren. Ich spiele im Titel der Arbeit «Made in Switzerland» jedoch auf die geografischen und gesellschaftlichen Herstellungsbedingungen an.

*BM: Den Widerstand suchst du aber nie beim «klassischen» Steinblock des Bildhauers, sondern immer in einer medialen Vermittlung: durch Filmmaterial, Digitalfotografie oder Collagen. Geht es auch darum, die technisch generierten Bilder wieder im wörtlichen Sinne «begreifbar» zu machen?*

– Ja, und zwar mit dieser Langsamkeit, die ich benötige, um die Bilder zu begreifen.

→ [sabine.haldimann@gmx.net](mailto:sabine.haldimann@gmx.net)



## A BRAND LIKE A FRIEND

**GEORG  
KELLER  
(\*1981)**

Georg Keller hat in den letzten Jahren eine respektable Zahl von Unternehmen gegründet, die er in der Holdinggesellschaft «Georg Keller Unternehmungen – A Brand like a Friend» zusammenfasst. Damit verbindet er spielerisch die Felder Theater, Installation und Aktionismus, um ein Kaleidoskop unserer gegenwärtigen Wirtschaftswelt zu entwerfen.

*Stefan Wagner: Erkläre doch bitte kurz, weshalb du zu zeichnen begonnen hast, obwohl dir noch bis vor kurzem dieses Medium fremd war.*

*Georg Keller: Ich zeichne nur Pläne für Installationen, Abläufe und Räume, in denen sich später Leute bewegen werden.*

*sw: In deiner Arbeit verwendest du eine Art von künstlerischer Maske, die du dir überstülpst.*

– Ich arbeite mit Themen der ökonomischen Umwelt, die ich für meine Zwecke adaptiere, um sie dann wiederum im Kunstkontext zu thematisieren. Ich nehme mir jedoch die Freiheit heraus, die tatsächlichen wirtschaftlichen Gegebenheiten zu interpretieren oder umzugestalten.

*Burkhard Meltzer: Wieso findest du es interessant, als Kleinunternehmer tätig zu sein und ökonomische Strukturen wie beispielsweise die Ich-AG in einem Kunstkontext zu thematisieren?*

– Die Ich-AG ist in erster Linie deswegen entstanden, weil ich vorerst die einzige Arbeitskraft bin, die mir zur Verfügung steht. Ich habe mir da eine Möglichkeit geschaffen, über Ökonomie zu reden.

*sw: Ist das ein Modell, das du nachzeichnest und im Kunstkontext ausstellst?*

– Ja, ich baue Modelle. Je nachdem, wie ich die Schwerpunkte setze, entsteht ein neues Bild und damit eine neue Darstellung von ökonomischen Systemen. Der Auslöser für meine Arbeit sind Beobachtungen in unserer Warenwelt. Diese wirkt für mich stark inszeniert, nur ist sie oft nicht als Inszenierung erkennbar. Ich versuche, das sichtbar zu machen.

*BM: Es geht also sehr stark um Marketing und das Präsentieren von Waren?*

– Ja.

*BM: Mir ist an deinen Installationen aufgefallen, dass du viel Wert auf Transparenz legst. Oft sind deine Installationen mit Plexiglas ausgekleidet. Man kann von der hinteren Seite sehen, wie der Produzent schläft. Das führt die Rhetorik einiger Unternehmen weiter, die eine völlige Transparenz der Waren in Szene setzen: Jeder sieht, was er bekommt.*

– Viele Unternehmen nehmen dies für sich in Anspruch, aber diese Transparenz ist nicht immer so transparent, wie sie nach aussen dargestellt wird. Da sind wir beim Kern meiner Arbeit. Ich nenne meine Installationen auch explizit Bühnenbilder, weil diese auf eine Inszenierung verweisen und weil sie eine Vorder- und eine Rückseite haben. Ich versuche die Vorder- und die Rückseite zugänglich zu machen, um so das Ganze kommunizieren zu können.

*BM: Du spielst aber auch auf den Ökologie-Boom an, ich meine auf Marken, die Ökologiebewusstsein kommunizieren.*

– Ja, alle verhalten sich heute scheinbar auch ökologisch. Aber von den Produkten ist vielleicht ein Prozent tatsächlich ökologisch hergestellt. In der Werbung bestimmt dieser Aspekt aber das gesamte Bild der Marke. Ich versuche auszugleichen, die Grössenverhältnisse etwas zurechtzurücken. (lacht)



## AM ANFANG WAR DAS BILD

**SUSANNE  
KELLER  
(\*1980)**

Susanne Keller arbeitet mit unterschiedlichsten Materialien und Kombinationen, in installativer und skulpturaler Weise. Ihre künstlerische Tätigkeit beginnt bei Bildern, die sie ansprechen und aus denen sie weitere Verknüpfungen generiert.

*Stefan Wagner: Was sind deine Kriterien zur Wahl von Bildern und Motiven?*

*Susanne Keller:* Ein Bild muss mich einfach ansprechen. Es kristallisiert sich dann vielleicht ein Thema heraus, von dem ich ausgehe und das ich dann mit anderen Motiven verknüpfe. Die Reihe «Glaubensbilder» (2005–2007) entstand, als ich nach einem Arbeitsgespräch ins Kloster Einsiedeln fuhr. Eigentlich beabsichtigte ich nur dort hinzugehen, weil ich die Wandmalereien und die singenden Mönche sehen wollte. Am Eingang fand ich dann diese Votivbilder, die mich gleich ansprachen, weil sie aus einer Mischung aus Text und Bild bestehen. Was auf diesen Werken alles geschrieben steht! Die Bildstifter berichten von ihrem Glauben. Das war mir alles sehr neu – wie in einem Märchen. Ein Mann schreibt beispielsweise von einer gefährlichen Handquetschung, die damals wahrscheinlich lebensbedrohlich war. Was den Leuten zu jener Zeit blieb, war ihr Glaube, da die medizinische Versorgung alles andere als gut war. Die Wirkung dieser Werke, die mich anzogen, aber auch belustigten, bewog mich, mit den Votivbildtexten weiterzuarbeiten. Ich verknüpfte diese mit von mir gemalten Porträts der heiligen Maria. Die Texte und Porträts wurden anschliessend mit Rahmen versehen, die ich in Brockenhäusern fand.

*sw: In deiner mehrteiligen Arbeit «Im Tierkreis» (2007) spielst du mit Begriffen wie «Chatzezüngli», «Chäferbodä» oder «Fliegenpilz». Das sind für mich verträumte, märchenhafte Worte.*

– Ja, wie aus Kindermärchen.

*sw: Und die sind ja wiederum in der Volkskultur verankert. Stellt das für dich Verbindungen zu den Glaubensbildern her?*

– Märchen interessieren mich, weil sie verschlüsselt sind und immer eine Moral haben. Der Hintergrund wird darin immer verbildlicht mit einem – wenn man das so nennen möchte – irrationalen Bild. Und ich hatte dann zwischendurch auch die Idee, eine kindliche Tierwelt zu erschaffen. Zum Beispiel mit «Chatzezüngli». Auf diesen Begriff bin ich durch eine Schokoladenverpackung gestossen. Zuerst dachte ich mir, das Design ist mir zu kitschig. Schliesslich kaufte ich mir trotzdem eine Schachtel davon.

*sw: Ich möchte noch über deine Texte sprechen. Du hast mir geschrieben, dass es keinen Zusammenhang zwischen deinen anderen Arbeiten und den Texten gibt – obwohl einige Texte den gleichen Titel wie Werkreihen tragen.*

– Wenn der Titel eines Textes derselbe wie der einer anderen Arbeit ist, dann habe ich mich von der Arbeit inspirieren lassen.

*sw: Es gibt von dir auch einen Text über Kunstproduktion. Ist das einfach eine Reflexion deines Arbeitsprozesses in literarischer Form?*

– Ja. Das war der Anfang meiner schriftlichen Diplomarbeit. Wo sind die Anfänge für das Kunstinteresse? Bei mir waren das schon früh Fotografie und Film. Oder ein Bild, das ich im Schaufenster gesehen habe und das bei mir einen besonderen Eindruck hinterliess.

*sw: Es handelt sich um eine ausgesprochen bildhafte Sprache, die du darin verwendest. Und ich denke mir, sie ist auch symbolisch. Für mich als Leser ist sie allerdings schwer zu lesen, zu verstehen. Baust du damit ein rätselhaftes System auf?*

– Ich mag es, wenn kein direkter Bezugspunkt existiert. Vielleicht stellen die Texte eher etwas Dichterisches, Poetisches für mich dar.

→ <http://sk.panter.ch>



## ICH BRAUCHE ALLES

**KATHRIN  
KILCHHERR  
(\*1983)**

Kathrin Kilchherr wollte während des letzten Halbjahrs für ein Gastsemester in Wien. Der Zufall wollte es, dass sie für zwei Tage nach Zürich kam, um eine schriftliche Arbeit abzugeben. In diesem kleinen Zeitfenster bot sich die Möglichkeit, mit ihr über den Zwischenstand ihrer Arbeiten – welche Performance, Malerei, Fotografie und Installation umfassen – zu sprechen.

*Stefan Wagner: Wo fanden die Performances, die du mit Freunden realisiert hast, statt und wie wurden sie festgehalten?*

*Kathrin Kilchherr:* Es hat sich so ergeben, dass sie alle im öffentlichen Raum stattfanden, wobei dieser eine Art Kulisse bildete. Ich habe mich zusammen mit Freunden verkleidet und gemeinsam haben wir dann in den örtlichen Kontext mittels performativen Mitteln eingegriffen. Wir haben in diesen Arbeiten mit Fantasie gespielt, wir haben improvisiert, das heisst, dass es zwar eine Vorstellung einer Inszenierung gab, aber das, was dann tatsächlich geschah, war unvorhersehbar. Die ganze Aktion sollte auf absurde Weise die Realität imitieren. Als Material blieben dann Foto- und Filmdokumente zurück. Daraus ergab sich jedoch die Frage: Wie bringe ich dieses Material in eine Form, in der sie dann auch eine Arbeit darstellt, die ich präsentieren kann? Meine Arbeit ist eigentlich auf einen Prozess ausgerichtet, der immateriell ist. Diesen abzubilden, erweist sich als sehr schwierig.

*SW: Es sind nicht die einzelnen Elemente, sondern die Verbindungen, die in deiner Arbeit grundlegend sind?*

– Genau, aber es ist mir auch wichtig, damit etwas auszulösen. Wenn jemand den Ausstellungsraum betritt, soll er bereits wahrnehmen, dass etwas in der Luft liegt. Etwas, was sich vielleicht nicht so leicht festmachen lässt.

*SW: Bringt der Kunstraum da für dich nicht bereits eine zu starke Konnotation mit, die du nicht suchst oder die dich nicht interessiert?*

– Das ist eine gute Frage. Mich hemmt bisweilen, dass ich – um meine Arbeit präsentieren zu können – im Vorfeld Entscheidungen treffen muss.

*SW: Ich würde an dieser Stelle gerne über diejenige Arbeit sprechen, in der du mit einem Zelt eine Installation erstellt hast. Wo war diese aufgebaut und planst du, sie wieder für eine Ausstellung zu verwenden?*

– Die Ausstellung fand in der ehemaligen Fabrik der Sihlpapier in Zürich statt. Es ging mir in dieser Zeltinstallation darum, dass der Betrachter in eine andere Welt eintritt. Das ist eine Grundvoraussetzung, die für das Verständnis meiner Arbeiten notwendig ist. Dafür muss ich eine Wahrnehmungssituation schaffen, in der eine Rezeption auch über den Körper geht. Deswegen versuchte ich in dieser Zeltinstallation einen Film zu integrieren, für den ich mit drei gleichzeitig filmenden Kameras durch den Chinagarten lief. Die drei filmischen Perspektiven ergänzte ich mit Material aus dem Internet sowie aus Spiel- und Dokumentationsfilmen. Leider wurde der Film für die Ausstellung nicht fertig.

*SW: Geht es dir dabei um die Beschreibung eines Raumes?*

– Ich habe das erste Jahr im Studium viel geschrieben und fotografiert. In dieser Zeit kam dieses Fantastische, von dem wir hier vielleicht sprechen, nur in Texten vor. Als ich im Atelier an der Pfingstweidstrasse arbeitete, habe ich auch versucht, Räume zu bauen. Damit das Fantastische auch greifbar wird. Ich glaube, die Sprache ist wichtig und sie kann das auch treffen, was ich beabsichtige. Aber es reicht in meinem Fall nicht aus und ich brauche alles, was mir zur Verfügung steht, um meine Ideen umzusetzen. Ich glaube, ich kann es mir einfach nicht leisten, meine Arbeit auf ein Medium zu beschränken. Sonst kann ich das nicht vermitteln, was ich möchte.



## ÜBER WASSERFÄLLE, WOLKEN UND STÖRFAKTOREN

**SIBYLLE  
KOCH  
(\*1981)**

Im Atelier von Sibylle Koch stapeln sich fotografische Testabzüge. Einige davon liegen in unterschiedlichen Formaten auf Tisch und Boden ausgebreitet. Manches Landschaftsmotiv ist sogar meterbreit ausgedruckt. Weiter Horizont, dramatische Wolkenformationen und ein besonderer Umgang mit den Aufnahmebedingungen der Fotografie fordern gleichsam dazu auf, sich Zeit für die Betrachtung zu nehmen.

*Burkhard Meltzer: Du setzt dich gerade mit jenen Dingen auseinander, die in der Fotografie üblicherweise als technische Mängel erachtet werden: Unschärfe, Überlappung von zwei Bildern beim Filmtransport, Bewegung des Fotografen.*

*Sibylle Koch: Das ist für mich schon seit längerer Zeit ein Thema. Mich haben an Fotografie immer die zufälligen Einflüsse interessiert. Ich strebe keine technische Perfektion an, sondern mich beschäftigen gerade die möglichen Störfaktoren. So sind zum Beispiel viele Bilder entstanden, auf denen Licht durch das Gehäuse meiner Lochkamera auf den Film fällt. All dies gehört für mich einfach zu den Eigenschaften des Materials dazu, mit dem ich arbeite. Ein wichtiges Arbeitsmaterial stellen auch die Kontaktabzüge dar, die ich zum einen Teil in Archivschachteln aufbewahre und zum anderen Teil in einfachen Büchern zusammenstelle. Mein aktuelles Konzept für die Diplomausstellung im Juni 2008 sieht sogar vor, ausschliesslich die kleinformatischen Kontaktabzüge für die Präsentation zu verwenden.*

*BM: Landschaftsmotive spielen in deiner Arbeit eine grosse Rolle. Besonders die Lochkamera-Aufnahmen der Landschaft in Island – Teil deiner Diplomarbeit – konzentrieren sich auf romantisch konnotierte Motive: ein Wasserfall, ein Stein im Wasser, ein Sonnenuntergang. In früheren Arbeiten hast du dich eher mit der Landschaft urbaner Randzonen auseinandergesetzt. Dagegen wirkt deine aktuelle Arbeit fast etwas entrückt und trägt nicht zuletzt dadurch romantische Züge.*

– Die Feld- und Waldwege in der Zürcher Peripherie von 2005 deuten schon romantische Motive an: Es könnte

sich dabei um die Beobachtungen eines Spaziergängers oder Flaneurs handeln, der einen bestimmten Ort in der Peripherie umkreist.

*BM: Für die Arbeit in Island hast du nur Motive ausgewählt, die keine Spuren menschlicher Aktivitäten zeigen. Es sind weiträumige, karge Landschaften zu sehen, die einem Archetyp urwüchsiger Landschaft gleichen.*

– In früheren Landschaftsdarstellungen wie etwa in der romantischen Malerei des 19. Jahrhunderts benutzte man Menschen häufig als «Staffage». Ein Landschaftsbild erschliesst sich uns heute auch ohne diese «menschliche Ausstattung». Allein schon mit meinem Blick kultiviere ich eine bestimmte Landschaft. Wir gehen bereits mit Bildern im Kopf hinaus. Beide Aspekte spielen eine wichtige Rolle – mein Interesse an diesem Bild der Landschaft einerseits und am Prozess der Abbildung andererseits.

*BM: Die Art und Weise, wie du Landschaft darstellst, lässt auch viele Verbindungen zur Malerei zu. Besonders Wolkendarstellungen werden in deiner Arbeit durch die ungleichmässige Lichtverteilung der Lochkamera dramatisiert – eine bildnerische Technik, die man auch aus der Schweizer Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts kennt.*

*Stefan Wagner: Damit kommen wir wieder auf die Kontrollierbarkeit des Bildprozesses in der Fotografie zu sprechen. Warum hast du als Motiv ausgerechnet Island gewählt – ein sehr raues Klima mit wechselhaften Bedingungen?*

– Man könnte natürlich auf bestimmte Bedingungen warten, wie beispielsweise Bernd und Hilla Becher auf den grauen Himmel. Aber mich interessiert an diesem rauhen und wechselhaften Klima besonders, dass man am selben Ort immer wieder auf vollkommen unterschiedliche Bilder trifft. Ich arbeite mit dem, was ich vorfinde.

→ [www.sibyllekoch.ch](http://www.sibyllekoch.ch)



## KAFFEEFLECK UND URPUNKT

### MARTINKA KREMECKOVA (\*1980)

Mit sezierendem Blick untersucht Martinka Kremeckova Phänomene des physischen Lebens, um daraus künstlerische Modelle zu entwickeln. Die gezeichneten oder skulptural ausgeformten Querschnitte könnten leicht mit wissenschaftlichen Illustrationen im mikroskopischen Massstab verwechselt werden.

*Burkhard Meltzer: Schimmelecken entstehen mit der als «Fleckenkatalog» (2005) betitelten Arbeit in verschiedenen architektonischen Problemzonen: Mit Pigment und Kunststoff imitiert du einen vermeintlichen Schaden, der fotografiert und mit einer Nummer inventarisiert wird. Fügt du die «Fundorte» einer fortlaufenden Sammlung hinzu und geschieht dies nach einem bestimmten System?*

*Martinka Kremeckova:* Diese Sammlung habe ich über ein halbes Jahr zusammengetragen, sie ist nun bereits abgeschlossen. Mein System lag da sehr nahe an der üblichen Praxis eines Schimmelexperten – glaube ich. Ich habe gezielt nach möglichen Schimmelstellen gesucht. Meistens wurde ich dort «fündig», wo kein Luftaustausch stattfindet und die Feuchtigkeit sich an einer Stelle staut. Die dort aufgenommenen Fotografien von den gemalten Flecken wurden mit fortlaufenden Nummern versehen und zusätzlich durch Abkürzungen, wie etwa R für Rost und M für Moos, bezeichnet.

*BM: Die Zeichnungen der Arbeit «Plagastik» (2007) scheinen Pläne für anatomische Ersatzteile zu sein, ausserdem liegen die mit Nummern und Zahlencodes bezeichneten Modelle in der Vitrine. Befinden wir uns da etwa vor dem Schaukasten einer Medizintechnik-Firma?*

– Man könnte die Arbeit durchaus in der Richtung lesen. Für mich werden dabei jedoch eher philosophische Themen gestreift. Seit Jahren beschäftigt mich die Frage, welche Denkschablonen viele Leute benutzen, um grosse Themen wie etwa Weltschöpfung, Religion oder Wissenschaft zu verstehen. So handelt es sich auch bei meiner Arbeit um Modelle des Unfassbaren. Die Zeichnung, die hinter mir zu sehen ist, kommt meiner Idealvorstellung insofern näher, als sie keinem der genannten Wissensgebiete eindeutig zugeordnet werden kann.

*BM: Man erkennt darauf deutlich den Querschnitt eines zylindrischen Objekts mit organischen Einschlüssen.*

– Gestern sagte jemand zu mir, es könnte etwas Anorganisches abgebildet sein. Aber genau, weil man das Objekt nicht kategorisieren kann, funktioniert es für mich als Darstellung.

Gern übernehme ich die Sprachformen oder die Regeln der wissenschaftlichen Illustration. Aber ich erlaube mir dann, damit zu spielen und die Bezüge offenzulassen. Irgendwie setzt sich die Wirklichkeit ja immer aus Fakten und Fiktionen zusammen. Das beginnt schon bei seriösen wissenschaftlichen Publikationen, wo man sich fragen kann: Wie subjektiv ist eine Grafik oder eine statistische Darstellung?

*BM: Du arbeitest mit einem Stilmittel, welches diese Offenheit gewissermassen mit sich bringt: Man vermutet, dass du dem Betrachter immer nur ganz kleine Ausschnitte von einem imaginären Ganzen zeigst. Daher entsteht auch oft der Eindruck einer mikroskopischen Nahsicht.*

– Dieser «sezierende» Blick hilft mir, in meiner Arbeit den Bogen zwischen dem Banalen und dem Komplexen zu spannen. Kürzlich habe ich ein gefundenes Blatt Papier mit einem Kaffeefleck einer schematischen Zeichnung gegenübergestellt. Ich finde es wunderbar, anhand der Kombination dieser zwei Motive über die Entstehung eines Ursprunges nachzudenken.

*Stefan Wagner: Spielt dabei Ironie eine Rolle?*

– Wenn man das als Welterklärungsmodell betrachtet, liegt die Ironie ja schon in diesem unfassbaren Wort. Teilweise werden solche Modelle jedoch sehr ernst genommen, gerade wenn man an den andauernden Streit zwischen Evolutions- und Schöpfungstheorie denkt.

→ [m.kremeckova@bluewin.ch](mailto:m.kremeckova@bluewin.ch)



## KLINGENDE RÄUME

### ZOFIA KWASIEBORSKA (\*1984)

Vor einem halben Jahr ist Zofia Kwasieborska nach Zürich gezogen. Im Gepäck reisten viele Arbeiten mit, die sie schon an der Warschauer Kunstakademie realisieren konnte. Oft bringt sie dabei Elemente aus Performance, Film, räumlicher Installation und Musik zusammen und versucht, zwischen den einzelnen «Sprachen» zu übersetzen. Das folgende Gespräch wurde auf Englisch geführt.

*Burkhard Meltzer: Für die Arbeit «Shelter» (2007) hast du eine isolierte Box in der Mitte eines Raumes platziert, während «Chords» (2007) die Wände des Raumes mit einem Verstärker verbindet. Verwendest du beide Arbeiten wie Musikinstrumente in verschiedenen Situationen?*

*Zofia Kwasieborska:* In einer gewissen Art, ja. Beide funktionieren grundsätzlich wie ein Instrument, aber jedes Mal konstruiere ich sie neu für einen bestimmten Ort. Bevor ich mit dem Arbeitsprozess beginne, muss ich den Raum spüren. Die Diplomausstellung kann als ein Beispiel dafür dienen, wie sehr meine Arbeit von dem Ort abhängt, an dem sie zu finden ist: Zunächst wollte ich dort die Installation «Chords» aufbauen, begleitet von einer Performance. Aber als ich mir die Räume dann angeschaut habe, liessen sich die architektonischen Qualitäten des Raumes überhaupt nicht mit meinem Konzept der Arbeit vereinbaren.

*Stefan Wagner: Du übersetzt die Architektur eines Ortes in den Klang der Saiten, wenn sie während einer Performance «gespielt» werden. Transformiert dieses Vorgehen auch die Qualitäten des Raumes, in dem das Klangereignis stattfindet?*

– Ich würde nicht sagen, dass die architektonische Qualität dadurch beeinflusst wird. Es geht mehr darum, wie die Leute den Raum interpretieren könnten. Hier spielen nicht nur die entstehenden Klänge eine Rolle, sondern auch, wie die Anordnung der Saiten in einer bestimmten Situation aussieht. Dieses Gebilde aus vielen Fäden teilt einen Raum praktisch in verschiedene Sektoren auf und schafft damit neue Formen. Man könnte sagen, meine Wahrnehmung des vorhandenen Raumes bildet eine Basis dafür, dort neue Formen zu etablieren.

*BM: Du reagierst hauptsächlich auf formaler Ebene auf eine architektonische Situation?*

*SW: Ich würde dieses Vorgehen nicht nur als formal bezeichnen. Es schliesst auch das ganze System der verschiedenen Dimensionen eines Raumes – wie etwa die Lichtsituation – mit ein. Einfach alles, was man wahrnimmt, wenn man sich dort befindet.*

– Mir scheint es wichtig, zu erwähnen, dass ich meine Arbeit nicht ausschliesslich in geschlossenen Räumen zeige. Gerade bin ich dabei, die Installation von «Chords» für eine Performance in einer Aussensituation zu planen. Es geht auch darum, anhand der verbindenden Eigenschaften der Saiten Aussagen über die vorgefundene Situation zu treffen – deshalb habe ich auch gerade diese Art von Material ausgewählt. Und die Geräusche fügen eine wichtige Ebene hinzu, die nicht auf visuellen Reizen beruht.

*BM: Existiert denn irgendeine fotografische Dokumentation deiner Projekte?*

– Kaum. In Polen habe ich nie an eine Dokumentation gedacht. Es ging mehr um den Arbeitsprozess. Das erste Mal, dass ich so etwas wie ein Portfolio zusammengestellt habe, war, als ich Dokumentationsmaterial an euch beide schicken sollte. An dieses Portfolio-System hier habe ich mich noch nicht gewöhnt.

*SW: Welche Rolle spielt der Prozess des Erinnerns für deine Arbeit?*

– Eine ziemlich wichtige – aber in einem ganz anderen Sinn, als Portfolios von meinen Arbeiten zu produzieren. Bestimmte Formen sind immer schon da, wenn ich anfangs, an einem neuen Projekt zu arbeiten. Auf diese Weise beeinflussen mich Erinnerungen sehr stark. Vielleicht ist mir das auch so wichtig, weil ich mich an die Entwicklung der polnischen Gesellschaft aus dem Kommunismus heraus noch sehr gut erinnern kann, als ich im Kapitalismus der 1990-Jahre aufwuchs. Ein Projekt, in dem ich Interviews mit meinem Grossvater führe, trägt den Titel «Building Bridges» (2007). Dort habe ich versucht, die Beziehung zwischen Erinnerung und Patriotismus zu erforschen. Er arbeitete als Ingenieur, der nach dem Zweiten Weltkrieg neue Brücken in Polen konstruierte. Die Art, in der er spricht und Dinge mit seinem Gedächtnis verbindet, diente mir als Leitfaden für den Rhythmus des Filmschnitts.



## SUPERCELL

### ANDREAS MARTI (\*1967)

Gerade von einem Aufenthalt in Genua zurückgekehrt, treffen wir Andreas Marti beim Wiedereinrichten seines Arbeitsraumes in Zürich. Die Wände sind noch leer, nur wenige Dinge bieten dem Auge einen Anlass zur Betrachtung. Das ist nicht besonders verwunderlich – Martis Installationen oder Wandzeichnungen begegnet man eher im urbanen Umfeld oder an Kunsthauswänden als im Atelier.

*Burkhard Meltzer: Könnte ein Architekt nicht verzweifeln, wenn er sich deine Zeichnungen anschaut?*

*Andreas Marti:* Das kann ich mir vorstellen. Es sind Pläne, die nicht aufgehen, die einen Regelbruch begehen. Auf den ersten Blick handelt es sich scheinbar um Konstruktionszeichnungen: Durchgezogene Linien stellen sichtbare Kanten dar, während unterbrochene Striche unsichtbare Kanten andeuten. Jedoch funktionieren die Konstruktionen auf den zweiten Blick nicht mehr. Vordere Ebenen werden plötzlich zum Hintergrund und umgekehrt.

*BM: Das Verhältnis zwischen Architektur, deiner eigenen künstlerischen Arbeit und dem Betrachter scheint auch in anderen Arbeiten ein wichtiges Thema zu sein. So wurden für die Arbeit «Between a Close Distance and a Far Proximity» (2007) transparente Ballons in den engen Gassen von Genua installiert. Die mit Luft gefüllten Kunststoffkörper thematisieren auch die Frage nach dem sozialen Minimalabstand, den es braucht, wenn man in unmittelbarer Nähe zueinander wohnt.*

– Wenn ich etwas in einem Raum zeige, versuche ich auch, mit diesem Ort zu arbeiten. Ich würde dort weniger meine Papierarbeiten wie etwa die zu Beginn erwähnten Konstruktionszeichnungen zeigen. Für die Arbeit in Genua spielt die Umgebung natürlich eine besonders wichtige Rolle – insofern ist das vielleicht auch jene Arbeit, die am konsequentesten in Richtung Ortsspezifität geht. Es gibt aber noch eine ganz andere Gruppe von Arbeiten – hauptsächlich Zeichnungen –, die mit der Sprache wissenschaftlicher Modelle operieren. So nimmt beispielsweise «Supercell» (2006), grossformatige Wandzeichnung mit Grafitstift, eine Wolkenform an.

Grosse Gewitterzellen werden in der Meteorologie als «Supercell» bezeichnet. Mich hat dabei beschäftigt, wie wir mit so grossen Kräften und Elementen der Natur umgehen können, wie sie sich darstellen lassen.

*BM: Im Kunstverein Schaffhausen hast du mit «Leck» (2007) einen Wasserschaden simuliert. Bei näherer Betrachtung handelte es sich jedoch um eine Pfütze aus PVC-Folie. Inwiefern rufst du mit deiner Arbeit räumliche Illusionen hervor?*

– In einer älteren Arbeit nimmt die Illusion eines Raums für den Betrachter schon deutliche Züge an. Auf den ersten Blick würde man das Bild sofort als «Satellitenfoto des Weltraums» bezeichnen. Es handelt sich dabei aber um ein ziemlich einfaches Fotogramm – Glasperlen wurden direkt auf Fotopapier gelegt und belichtet. Dadurch entstehen farbige Lichtbrechungen. Durch die verschobenen Grössenverhältnisse blickt man nun vermeintlich ins ferne Weltall und sieht unzähligen farbigen Sternen entgegen. Die Täuschung ist für mich auch im Hinblick auf die technische Umsetzung interessant. Dieses Prinzip setze ich auch bei der Herstellung anderer Arbeiten ein. So benutze ich für meine Wandzeichnungen industriell gefertigtes Schablonenmaterial – wie etwa Transparentfolie –, das ich dann je nach Arbeit individuell zuschneide. Auch die anfangs erwähnten Zeichnungen spielen mit einer Täuschungsabsicht: Man erwartet gerade dort einen sehr detaillierten Plan, der die Umrisse eines Gebäudes abbilden soll. Meine Arbeiten sehen zwar Architekturzeichnungen ähnlich, es sind aber alles Freihandzeichnungen ohne einen bestimmten Abbildungsstab. Je näher man meinen vermeintlich «genauen Plänen» kommt, desto irritierender wirkt die Ansicht des gesamten Bildes.

→ [www.andreasmarti.ch](http://www.andreasmarti.ch)



## EIS, WASSER, LEINWAND

**DAVID  
MORISSON  
(\*1977)**

Eis, Wasser, Leinwand – so könnte durchaus der Titel eines Expeditionsberichts lauten. Doch David Morisson ist kein Naturwissenschaftler, sondern Forscher im Auftrag der Malerei. Er löst Sepia-Farbpigmente in Wasser, um diese anschließend einzufrieren und schliesslich in einem langsamen Schmelzprozess auf die Leinwand zu übertragen. Ein malerischer Prozess, den Morisson wie ein Naturbeobachter aufmerksam verfolgt.

*David Morisson:* Ich male Zufallsbilder mit Eisblöcken, die ich auf eine Leinwand lege. Zuerst mische ich Sepia-Tusche mit Wasser und friere sie in Plastikbehältern ein. Danach lege ich die gefrorenen Blöcke auf Baumwollstoff, der auf einen Holzrahmen gespannt wird. Durch die Raumtemperatur schmilzt das Eis langsam weg. Je nach Schmelzgeschwindigkeit ergeben sich unterschiedliche Fließstrukturen auf dem Stoff und bilden dabei verschiedene kreisförmige Flächen in braunen, gelben, grünen, orangen und roten Farben.

*Burkhard Meltzer:* *Wodurch entsteht dieser Farbfächer?*

– Sepia ist von Natur aus braun. Es besteht aus verschiedenen Farbpigmenten, die sich beim Schmelzen trennen.

*BM:* *Die Formgebung überlässt du dem Zufall?*

– Nicht ganz. Es ist auch Teil meines Arbeitsprozesses, das Wegschmelzen sichtbar zu machen. Die Eisklötze stelle ich zum Beispiel in einem Raster aus Linien oder Kreisen auf den Stoff.

*BM:* *Du bestimmst also bereits beim Setzen der Eisblöcke die Umriss eines zukünftigen Bildes?*

– Meine Vorgehensweise ist immer gleich. Ich zerschneide die pigmenthaltigen Eisblöcke und lasse das Eis während vierundzwanzig Stunden tauen. Die einzelnen Muster und Farbzonen entstehen durch die unterschiedliche Ansammlung von Flüssigkeit. Wenn etwa die obere Ecke des Bildträgers auch nur ein kleines Gefälle aufweist, dann sammelt sich dort das farbige Wasser und kann beim Trocknen ein flammenartiges Gebilde hinterlassen.

*BM:* *Greifst du während dieses Prozesses in das Geschehen ein?*

– Nein. Ich beobachte. Einmal habe ich den Schmelzprozess als Performance im Innenhof der Hochschule inszeniert – jedoch ohne Publikum einzuladen. Je zwei weisse und zwei schwarze Eisblöcke wurden auf einer grau grundierten Leinwand an einem Feuer geschmolzen. Ich selbst habe sechs Stunden lang danebengestanden.

*BM:* *Dokumentierst du diese Beobachtungen in Fotos oder Zeichnungen?*

– Manchmal fotografiere ich, verwende aber die Ergebnisse nur für meinen Arbeitsprozess. Ich zeichne auch viel. Darin halte ich jedoch keine Beobachtungen fest, sondern es sind Skizzen für Installationen, die sich mit dem Thema «Zeit» auseinandersetzen. Zurzeit befinden sich die meisten dieser Arbeiten im Konzeptstadium. Eine Ausnahme bildet dabei eine Windmaschine, mit der ich bald arbeiten will. Durch die Windkraft soll ein Teller mit Pedalen auf den Seiten angetrieben werden. Ein mit Farbe getränkter Schaumstoffball wird auf diesem Teller hin und her rollen, sodass auf einem darunter befestigten Bogen Papier farbige Striche entstehen.

*BM:* *Interessiert dich an deinen Experimenten und Beobachtungen auch die physikalisch-naturwissenschaftliche Seite?*

– Ja, meine Arbeit gleicht schon sehr stark einer Naturbeobachtung. Ich wandere auch gern und beobachte dabei die Gebirgsformen. Während ich in ein Flussbett schaue, rauschen die Fließgeräusche in meinen Ohren.

*BM:* *Alle diese Naturphänomene unterliegen auch einem zeitlichen Rhythmus. Versuchst du, mit dieser Beobachtungshaltung aus deiner eigenen Zeitlichkeit herauszutreten, eine Distanz zum Lauf der Dinge aufzubauen?*

– Auf jeden Fall. Es geht mir darum, mich selbst im Arbeitsprozess so weit abzubremsen, bis beinahe ein Stillstand eintritt. Auch im Entstehungsprozess meiner Bilder übernehme ich nur eine passive Rolle: Lediglich meine eigene Körpertemperatur und das dadurch erwärmte Raumklima tragen zur Beschleunigung des Schmelzprozesses bei.



## FAKT UND FETISCH

**MATHIAS  
RENNER  
(\*1981)**

Im Atelier von Mathias Renner sieht es fast so aus, als wäre dort eine Ausstellung zur Hängung vorbereitet. Überall lehnen Teile von Arbeiten an der Wand, manch ein Bild ist provisorisch aufgehängt. Glasscheiben, ein dekorativer Blumentopf aus Plastik, drapierter Stoff – alles wird permanent neu miteinander kombiniert. Es gibt keine einzige Arbeit, die der Künstler als beendet bezeichnen würde.

*Burkhard Meltzer: Das sind ja alles gesammelte Bau- und Dekorationselemente, wie man sie auch im Baumarkt findet. Man könnte meinen, du hast vor, damit eine Wohnung zu dekorieren.*

*Mathias Renner: Ich versuche, eine Art von persönlichen Kultobjekten oder Kultstätten zu erschaffen, die auf archaische Motive verweisen.*

*BM: Bei all diesen Dingen stellt sich mir immer die Frage nach der Herkunft, ihrer Abstammung. Ich sehe da kulturelle Artefakte vor mir, die als Zitate verschiedener Hochkulturen gelten können.*

– Nehmen wir dieses schwarze Ensemble aus glänzenden Kunststoffplatten und einem Spiegel als Beispiel: Dort fasziniert mich die repräsentative Ausstrahlung dieser Materialien und Formen – wenn man da noch eine goldene Säule hinzufügt, sieht das einem Bank- oder Nachtclub-Interieur sehr ähnlich. Mich interessiert diese Formensprache, die sich auf alte Machtarchitekturen bezieht. Ich versuche, diese Zeichen aufzugreifen, die in einer mystischen Verklärung auf vergangene Hochkulturen verweisen.

*Stefan Wagner: Du beziehst dich ja explizit auf Repräsentationsarchitektur. Nicht umsonst wurden etwa im 18. Jahrhundert so viele Bauten im eklektizistischen Stil errichtet. Um die eigene Kultur mit antiken Fragmenten von Hochkulturen aufzuwerten. Und letztlich den Boden für die Idee des Nationalstaats im 19. Jahrhundert zu bereiten. Man hat diese Elemente gebraucht, um so die Identität einer Nation zu begründen.*

– Die Frage, welche Identität ich als Schweizer und als individuelle Person verkörpere, hat mich immer wieder

beschäftigt. Noch vor wenigen Jahren habe ich – aus einem persönlichen Gefühl der Verlorenheit heraus – in der Tradition verhaftete Kulturen und Länder wie beispielsweise die Türkei oder arabische Nationen mit einem verklärten Blick betrachtet.

*sw: Der Mythos von Wilhelm Tell bedeutet dir nichts?*  
– Nein, den fühle ich nicht.

*sw: Aber die Konstruktion eines Kemal Atatürk funktioniert für dich?*

– Nein. Es ging mir mehr um die Suche nach einer emotionalen Geborgenheit. Mich fasziniert beispielsweise die türkische Musik, oder Volksmusik allgemein, als «einende» Kraft. Es ist mir aber klar, dass es sich dabei um eine Projektion von mir handelt. Ich bin inzwischen ganz froh darüber, weder in einem sehr nationalistischen Staat noch in einer patriarchalen Grossfamilie zu leben.

*BM: Mich würde interessieren, wie die Arbeit «max bill mystica man» (2007), eine Assemblage aus transparenten Glasscheiben, entstanden ist. Durch die unterschiedlichen Grössen wird an manchen Stellen eine grössere Transparenz erzeugt, an anderen eine gewisse Verdichtung des Materials, was den Blick hemmt.*

– An der konkreten Kunst interessieren mich vor allem die klare, reine Vergeistigung und die metaphysischen Elemente dieser Kunstrichtung. Dieses System aus übereinandergelegten, transparenten Ebenen steht jetzt seit einem Jahr so herum und ich weiss im Moment nicht, was ich weiter damit anfangen.

*BM: Existiert so etwas wie ein Manifest zu deiner Arbeit, wo diese vielfältigen Bezüge schriftlich erfasst werden, oder versuchst du diese Verbindungen über die Werkzeuge zu konkretisieren?*

– Es gibt bisher kein Manifest zu meiner Arbeit. Ich benutze aber gern Schlagwörter für die Bildtitel, meistens sind das kräftige Wortgefüge wie etwa «Geometrie und Gemächt» oder «Herkules Sex». Ich würde eher von Mottos als von Manifesten sprechen.

→ [www.mathiasrenner.ch](http://www.mathiasrenner.ch)



## WOHNZIMMERKULISSEN

**SUZANA  
RICHLE  
(\*1975)**

Suzana Richle verliess die Welt des Theaters, weil ihr dort der Graben zwischen Publikum und Bühne zu gross war. Die bildende Kunst bietet ihr die nötige Offenheit, um ihre Vorstellungen realisieren zu können. Sie erschafft in ihren Arbeiten einerseits offene, nicht explizit als Kunst gekennzeichnete Systeme. Andererseits hält sie den Konstanten Raum und Zeit individualisierte Erzählungen entgegen. Ein Spannungsfeld, in dem sie meist mit den Mitteln der Aktionskunst agiert.

*Stefan Wagner: Gibt es so etwas wie eine Erzählung in deinen Aktionen? Allenfalls eine Linearität, Dramaturgie oder Chronologie?*

*Suzana Richle: Bis vor kurzem arbeitete ich stark gegen die Dramaturgie, da ich mit dem dazugehörenden Spannungsbogen Mühe hatte, der aus Anfang – Hauptteil – Schluss besteht. Ich habe mich nach einem Zustand gesehnt, der keinen Anfang und kein Ende besitzt. Auch die Monotonie des Performativen interessierte mich. Das verändert sich zurzeit in meiner Arbeit. Ich kehre wieder zu einer Art dramaturgischem Muster zurück – erstaunlicherweise. Das ist auch dadurch bedingt, dass ich kürzlich zufällig eine Schauspielerin wieder getroffen habe, mit der zusammen ich meine Ausbildung absolvierte. Sie ging damals weiter zum Sprechtheater. Ich hatte dann die Idee, statt Bühnenbilder zu erfinden, solche zu finden und die Schauspielerin darin auftreten zu lassen. Daraus ist nun mein Diplomprojekt geworden, das darin besteht, dass ich mit der Schauspielerin zusammen in einem Hochhausquartier in Zürich mit über 400 Wohnungen umhergehe, bei allen Leuten klinge und sie frage, ob wir ihr Wohnzimmer als Bühnenbild benützen dürfen. Die Schauspielerin passt sich in das bestehende Setting ein und versucht sich mit der vorhandenen Situation zu identifizieren. Ich merke, hier kommt mein Interesse an der Erzählung wieder zum Tragen, allerdings ohne eine bestimmte Handlung. Es passiert nichts, es gibt keinen Anfang, kein Ende. Die «Erzählung» besteht nur aus einer Befindlichkeit. Aber trotzdem entsteht ein Einblick in ein Leben, eine Geschichte, die man sich sehr gut vorstellen kann. Das finde ich sehr spannend.*

*sw: Das ist eine sehr intime Erzählung, die du konstruierst. Eigentlich könnte man dein Vorgehen mit einer Reportage vergleichen. Wird dabei das Persönliche zum Bühnenbild?*  
– Genau. Und es ist sehr angenehm für mich, kein Publikum mehr zu haben. Ich hätte schon vor Jahren gerne Projekte ohne Publikum gemacht, nur mit meinen Performern. Meine Absicht war es, alles nur passieren zu lassen, zu sehen und zu dokumentieren. Und das passt eben mit Theaterleuten nicht zusammen, diese verlangen nach Zuschauern, nach dem Jetzt, in dem etwas passiert. Diese neue Form, bei der ich die Szenen fotografisch festhalte, ist für mich sehr entspannend, aber auch sehr ungewohnt.

*Burkhard Meltzer: Spielen die Dokumentationsfotos, die du für das Projekt anfertigst, eine immer grössere Rolle in deiner Arbeit?*  
– Ja.

*BM: Man sieht auch, dass du auf die Abbildungsqualität grossen Wert legst. Es sind Fotos, die bewusst darauf abzielen, dass man in ihnen ziemlich gut deine Absicht nachvollziehen kann. Mir scheint es, dass du sehr gezielt mit diesem Medium arbeitest?*

– Ich wurde schon gefragt, warum ich nicht Trash-Bilder mache. Meine Bilder würden so aussehen, als wären sie in der Fotoklasse entstanden.

*sw: Klingt das für dich wie eine positive oder wie eine negative Bemerkung?*

– Weder noch. Meine Dokumentationsfotos wirken in dieser Arbeit wie «inszenierte Fotografie» – als ob die Kulissen und Situationen nur für die Aufnahme arrangiert worden wären. In den Wohnzimmern wurde aber nichts neu arrangiert. Es ist sehr spannend, wie inszeniert diese Wohnräume durch die Aktion nun wirken.

*sw: Die Realität ist in diesem Fall spannender als die Inszenierung?*

– Ich finde, ja.

→ [www.suzanarichle.ch](http://www.suzanarichle.ch)



## KINO ODER DER BLICK UNTERS WASCHBECKEN

**REGINA  
SERVOS  
(\*1983)**

Sich dem Feld der Kunst anzunähern, bedeutet für Regina Servos auch, einen sprachlichen Ausdruck dafür zu finden. Dort, wo Sprache ihren Beschreibungscharakter und Bilder ihre Abbildungsqualitäten verlieren, eröffnet sich das Spannungsfeld ihrer Arbeit. Der Grenzverlauf zwischen einer möglichen Erzählung und einem Bild wird dabei fortwährend neu bestimmt.

*Burkhard Meltzer: Die Titel einiger Arbeiten wie etwa «Autobahn I» (2006) verweisen auf konkrete Orte oder Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs. Im Gegensatz dazu bewegen sich viele Motive an der Grenze zur Abstraktion und lassen nur verschwommene Umrisse erkennbar werden. Handelt es sich bei diesen Titeln um Einstiegshilfen für den Betrachter?*

*Regina Servos: Die Bildtitel funktionieren für mich eher wie Zuordnungen oder Kategorien in meiner Sammlung von Alltagseindrücken. «Kino I» (2005) zeigt zum Beispiel ein Waschbecken von der Seite. Der Gegensatz zwischen dem, was auf dem Bild zu sehen ist, und dem Bildtitel klafft hier sicherlich am meisten auseinander.*

*BM: Durch die Lichtführung erscheint das Bett in der Videoarbeit «Bett» (2004) als eine schwebende, abstrakte Form. Experimentierst du gern mit verschiedenen Medien?*  
– Ich male erst seit ungefähr drei Jahren. Daneben entstehen – je nach Thema – immer wieder Arbeiten, in denen ich andere Medien verwende. Oft werden daraus Projekte, die sich über einen längeren Zeitraum entwickeln, meistens über mehrere Jahre hinweg. Malerei ist dagegen zu einer fortwährenden produktiven Komponente meiner Arbeit geworden und bedeutet für mich eine ständige Auseinandersetzung mit dem Prozess der Bildentstehung. Mit diesen zwei parallelen Arbeitsstrategien fühle ich mich inzwischen ganz wohl.

*BM: Würdest du deiner Malerei eine Art Skizzen- oder Tagebuchcharakter zuschreiben?*  
– Ja, sicher. Wobei ich diese Tätigkeit ebenfalls stark plane. So denke ich etwa vorher sehr lang über Formate nach. Insofern gehe ich das auch konzeptionell an.

*BM: In «Betonmeer» (2006) zeigst du das Profil einer Person. Mitten aus dem grauen, monochromen Hintergrund taucht die Figur mit ihren gelben Hosen und einem weissen Shirt auf und verschwindet in der malerischen Fläche genau so unvermittelt wieder. Man weiss nicht so genau, ob der Hintergrund einen Raum andeutet oder einfach eine Farbfläche ist. Ich sehe da zwei Komponenten, die aufeinandertreffen: malerische Fläche einerseits und fotografischer Bezug andererseits. Das ist mir schon beim Bild «Kino I» aufgefallen, welches wie ein aus Versehen geblitztes Foto aussieht, sich aber teilweise völlig in den Farbauftrag hinein auflöst. Arbeitest du mit fotografischen Vorbildern?*

– Nicht immer sind Vorlagen da, aber meistens arbeite ich schon damit. Dieser Gegensatz von zwei verschiedenen Bildsprachen entwickelt sich während des Malprozesses. Die fotorealistischen Elemente im Bild nehme ich aber immer häufiger heraus. Den Weg zur Abstraktion finde ich da wesentlich spannender – das, was zwischen Vorlage und malerischer Abstraktion während des Arbeitens passiert.

*BM: Könnte man sagen, dass diese fotografischen Elemente ähnlich wie deine Bildtitel funktionieren, die auf konkrete Orte oder Gegenstände verweisen?*  
– Vielleicht existieren da ähnliche Verknüpfungen. Es gibt auch Bilder, die nur sehr vage von einer Vorlage ausgehen. Ich würde sagen, dass sie eher durch eine Beobachtung ausgelöst werden, als dass ich mich direkt auf eine Vorlage beziehe. Das können beispielsweise zwei aufeinandertreffende Ränder einer Zeitung sein, die ich am Morgen bemerkt habe.

→ [www.reginaservos.com](http://www.reginaservos.com)



## MYTHOLOGIE UND ROSENKRIEG

**BERTOLD  
STALLMACH**  
(\*1984)

Bertold Stallmach produziert Animationsfilme. Seine Arbeit ist zwischen Autorenfilm und comicartigen Inszenierungen angesiedelt. Nie ganz einem Genre verhaftet, kreisen seine Erzählungen um Fragen der menschlichen Existenz.

*Burkhard Meltzer: Es ist mir aufgefallen, dass Tiere und belebte Gegenstände tragende Rollen in deinen Arbeiten übernehmen. Würdest du deine Filme als Fabeln bezeichnen?*

*Bertold Stallmach:* Ja, Fabeln sind es in einem gewissen Sinne schon. Ich finde auch die griechische Mythologie extrem spannend.

*BM: Warum? Weil in diesen Erzählungen alle miteinander schlafen und sich die Köpfe einschlagen?*

– Ja, das trifft es ganz gut. Als Beispiel kommt mir die Geschichte von Zeus und der Jungfrau Kallisto in den Sinn. Kallisto wird in einen Bären verwandelt. Von Zeus, damit sie nicht mehr erkannt wird, von Hera, um sie zu bestrafen, und von Artemis wegen ihres Wortbruchs. Alle haben unterschiedliche Motivationen, aber es läuft schliesslich auf das gleiche Ergebnis hinaus. Ein bisschen seltsam klingt das schon, es steckt aber doch ein klarer Gedanke dahinter.

*BM: In beinahe allen deinen Filmen kommt ein Raumschiff vor. Das Universum und die Erde, Leute fliegen weg und kommen zurück. Das finde ich ein interessantes Spiegelverhältnis. Ein Versuch, Distanz zu schaffen.*

– Meine Figuren, die du als Tiere bezeichnest, nenne ich «Institutoonen». Es geht mir bei ihnen eher darum, dass man sie sich als eine Art Lebewesen vorstellt, die unsterblich sind und Menschen als Zellen haben.

*BM: Weil sie sich selbst regenerieren, werden sie unsterblich?*

– Genau. Ich finde es einfach amüsant, wenn man sich diese Personalisierung von Institutionen beim

Zeitungslesen vorstellt: Die UNIA ist über irgendetwas erzürnt ... (lacht)

*BM: Ich möchte noch auf ein weiteres Motiv im Film «Edward aus dem Bauch» (2006) zu sprechen kommen. Verwendest du historische Bezüge in der Architektur des darin vorkommenden Hauses und des Raumschiffs?*

– Beim Raumschiff waren es mehr abstrakte Überlegungen. Der lange Gang, der vorkommt, musste sehr lang sein wegen der Handlung, des Babys, das seine Familie in ein Raumschiff entführt und dort alle beherrscht.

*BM: Ich meine diese langen Zellen, wo die Familie eingesperrt wird.*

– Das ist eine Anlehnung an «The Shining» (USA 1980, Regie: Stanley Kubrick). Eigentlich wollte ich im Flur die Teppichfarbe abgleichen, habe mich aber dann doch für eine andere Farbe entschieden. Trotzdem bemerken viele Leute diesen Bezug.

*BM: Gibt es noch mehr direkte Referenzen zu Filmen, auf die du dich beziehst?*

– Ja. Beispielsweise in einer Szene in «Rettet die Wale» (2008). Die beiden aufgehängten Figuren, die eigentlich tot sind, spielen auf eine Szene aus «Krieg der Rosen» (USA 1989, Regie: Dany DeVito) an. Da lebt ein Ehepaar in einem Haus zusammen, bis sie sich gegenseitig umbringen. In der Schlusszene liegen beide unter einem Kronleuchter. Er greift nach ihr, weil er sie noch liebt. Dann stirbt er. Sie wacht auf und schiebt seine Hand weg, dann stirbt sie ebenfalls. Ich finde das einfach eine tolle Szene, weil es so unnötig ist, dass sie seine Hand wegschiebt. So unnötig symbolisch.

*BM: Wo sollen deine Filme gezeigt werden?*

– Ich sehe meine Arbeit schon eher im Kunstkontext, in dem das Publikum für filmische Experimente offener ist.

→ [www.bertoldstallmach.com](http://www.bertoldstallmach.com)



## GLASGOW NIGHTS

**STEFAN  
SULZER  
(\*1978)**

Die Zitatelast der Kunstgeschichte verwebt Stefan Sulzer geschickt in ein treffendes Statement über die eigene Arbeit: «Wie Kaprow salopp sagte: «Ein Stau auf dem Long Island Expressway ist inspirierender als Michelangelo.» Das mag etwas überspitzt sein, aber nicht unwahr in Bezug auf meine eigene Arbeit.»

*Burkhard Meltzer: Du warst in Glasgow und danach in New York; dann hast du eigentlich kaum in Zürich gearbeitet?*  
*Stefan Sulzer:* Es war für mich von Anfang an total klar, dass ich wegwill und dass dies für meine Arbeit auch sehr wichtig ist.

*Stefan Wagner: Könntest du deine Arbeitsweise kurz umreissen? Vielleicht auch in Bezug auf New York und Glasgow?*  
– Anfangs gaben meine Zeichnungen einen Weg vor, ein Minimum an Physischem zu produzieren. Natürlich zeichnete ich gerne, aber es ist so, dass die anderen Arbeiten eher einem Bürojob mit viel Recherchearbeit gleichen. Zum Beispiel die Arbeit in New York. Dort habe ich Tage in der Bibliothek des MOMA verbracht, in Archiven mich stundenlang durch Mikrofilme durchgearbeitet. Ein Jahr zuvor in Glasgow wollte ich auf etwas reagieren, das mit der Stadt zusammenhängt. Dort ist dann auch die öffentliche Intervention «Kelvingrove Park» (2006/2007) entstanden. Ich bemerkte nach ein paar Tagen, dass die Parks nachts nicht benutzt wurden und wie tot wirkten.

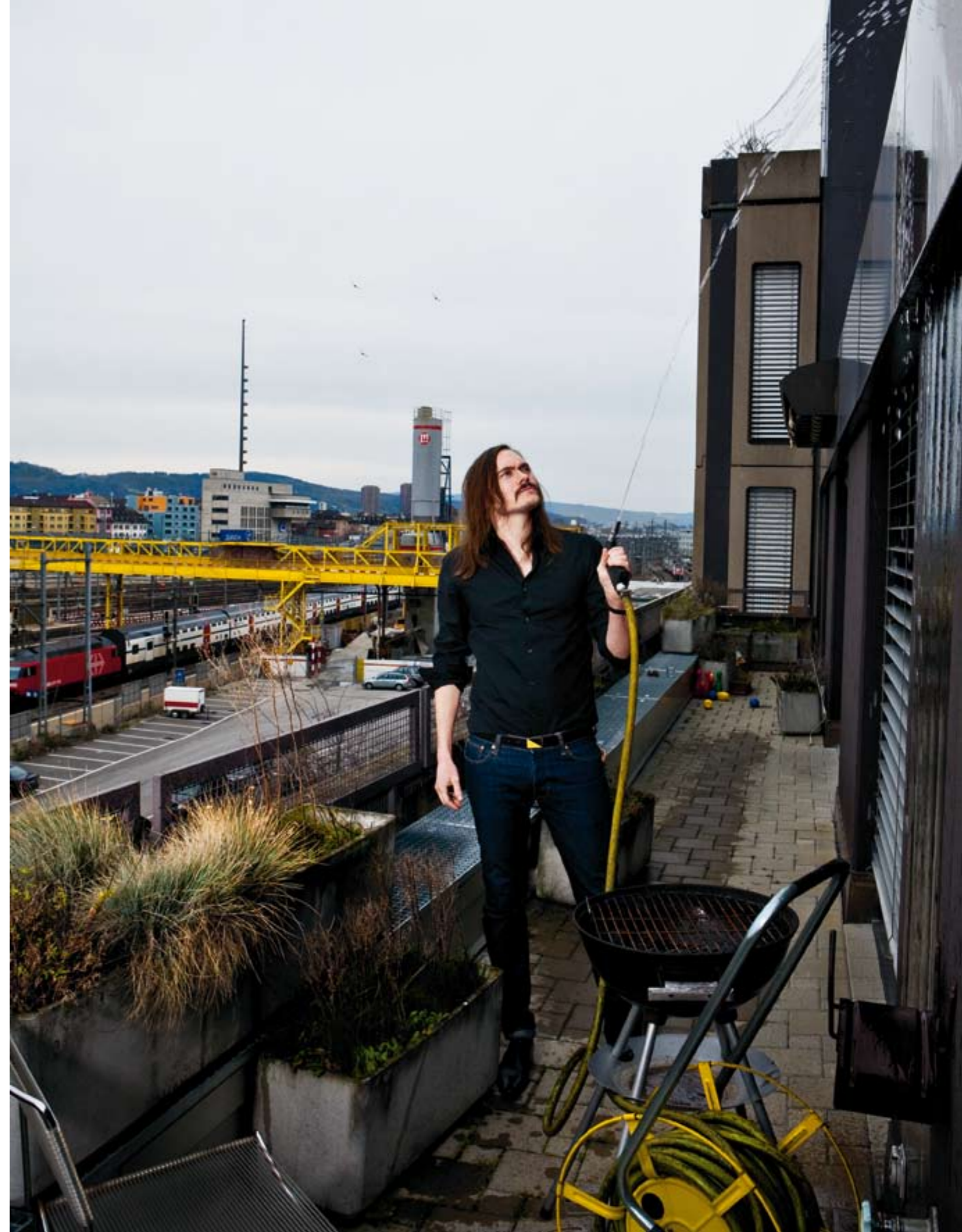
*BM: Sind die Parks abgeschlossen?*  
– Nein, es geht einfach niemand nachts dorthin. Ich hatte im Vorfeld gelesen, dass Glasgow gemessen an seiner Einwohnerzahl die Mördermetropole Europas sei. Die Stadt hat eine lange Tradition von Messerstecherdelikten innerhalb von Gangs. Aussenstehende sind kaum darin involviert. Doch jedes Mal, wenn ich Freunde auf der anderen Seite des Parks besucht habe, sagten die mir: Nimm ein Taxi, geh nicht durch den Park. Und dann begann ich mich für einen Park in der Nähe meines

Wohnorts zu interessieren. Ich trat in schriftlichen Kontakt mit der Polizei und fragte sie, was das für eine Situation in diesen Parks sei. Ich erklärte ihnen ziemlich früh, dass ich an einem Projekt arbeite, bei dem ich in einer Nacht zu einer bestimmten Zeit ein paar Leute durch den Park eskortieren möchte, so, dass ein einmaliger Gebrauch des Parks in der Nacht möglich wird. Es vergingen dreissig Seiten Korrespondenz, bis die Polizei realisierte, dass ich es ziemlich ernst meinte. Sie wollten mit mir reden, teilten mir aber mit, dass sie meine Aktion nicht mit Polizeikräften unterstützen könnten. Und dann ergab sich eine vierseitige Korrespondenz, in der ich ihnen zu erklären versuchte, dass ich das Gespräch auf Band aufnehmen möchte und dass die Dokumentation ein Bestandteil der Arbeit sei. Sie haben dieses Gesuch zweimal abgelehnt, bis ich dann einfach das Mikrofon in der Tasche habe mitlaufen lassen. Die Arbeit habe ich schliesslich mit einer privaten Security-Firma in einer Nacht realisiert. Ich setzte jedoch zuvor einen Vertrag auf, den die Leute unterschreiben mussten, damit sie mich nicht hätten verklagen können, wenn trotzdem etwas passiert wäre. Dann filmte ich den Gang durch den Park. Am Ende des Projekts zeichnete ich noch ein Videointerview mit einem Mitarbeiter der Security-Firma auf, der in Glasgow geboren und aufgewachsen ist. Er war selbst in einer Gang, als er jung war. Die Arbeit habe ich dann in Zürich anlässlich eines Werkdiskurses in der Schule gezeigt. Die Korrespondenz und die Dokumente, auf denen die Leute unterschrieben haben, sowie die Rechnung von der Security-Firma befestigte ich an der Wand. Das Audiofile der Gespräche mit der Polizei war ebenfalls zu hören. Ich würde diese Arbeit auch gerne einmal in einer Ausstellung zeigen, nur hat sich bisher noch nicht die Gelegenheit dazu geboten.

*BM: Was hat dich die Security-Firma gekostet?*  
– Die waren relativ billig, ungefähr 100 oder 150 Pfund. Weil sie die Idee ziemlich spannend fanden, boten sie mir die ganze Sache zu einem Freundschaftspreis an. Es waren aber trotzdem professionelle Security-Leute.

*BM: Mit Waffe?*  
– Nicht mit Feuerwaffen, aber mit Schlagstöcken.

→ [stefan@stefansulzer.com](mailto:stefan@stefansulzer.com)



## DIE PRÄSENZ DES UNSICHTBAREN

### SEBASTIAN UTZNI (\*1981)

Sebastian Utzni ist ein Verwalter von Erinnerungen. Wohlgeordnet liegen in seinem Atelier unterschiedlich grosse und farbige Zettel, Postkarten und andere Fundstücke herum. Er spürt damit Geschichten nach – unter anderem auch mithilfe von Fotografie und Malerei.

*Stefan Wagner: In der Fotoserie «Cours des miracles» (2007/2008) interessierst du dich für Orte, an denen bestimmte historische Ereignisse stattgefunden haben. Sebastian Utzni: Wobei man sagen muss, dass auch Legenden darunter sind, die nicht hundertprozentig wahr sein müssen.*

*sw: Du spielst auf das Foto mit der Geschichte von Johnny Cash an.*  
– Ja.

*sw: Die nennt man – so glaube ich – Urban Legends?*  
– Genau, ich denke, Legende ist eine gute Bezeichnung dafür, weil damit etwas Antiquiertes mitschwingt.

*sw: In deiner Dokumentation erwähnst du, dass in deinen Bildern etwas eingeschrieben ist, das sie aber erst mit dem dazugehörigen Text enthüllen können, eine historische Wirkkraft des Ortes.*

– Ja, indem der Betrachter Bild und Text miteinander kombiniert. Eine weitere Rolle dabei spielt natürlich, wie der Betrachter selbst gegenüber dieser Geschichte eingestellt ist.

*sw: Wenn es sich bei deinen Bildern auf den ersten Blick um einen belanglosen Ort handelt und etwas erst durch den Text sichtbar wird, dann ist diese Zusatzinformation visuell nicht vorhanden. Inwiefern interessierst dich dabei der Aspekt der Unsichtbarkeit?*

– Eigentlich sind die Themen sichtbar. Die Frage ist nur: auf welche Weise? Nur wenn man die Geschichte zum Bild nicht kennt und folglich die treffende Gedankenkombination nicht vornimmt, dann sieht man vielleicht

etwas anderes als das von mir intendierte. Es gefällt mir, dass eine Offenheit bestehen bleibt. Schauen wir uns beispielsweise diesen Turm an, Clifford's Tower in York. Die Ansicht erweckt den Eindruck, dass es sich um eine touristische Sehenswürdigkeit handelt. Unterhalb des Turms stehen auch Leute und fotografieren. Die Sache ist aber so, dass der Turm zu einer Ruine geworden ist, weil im Mittelalter in dieser Stadt Juden verfolgt wurden und in den Turm flüchteten. Die Stadtbevölkerung hat dann den Turm mitsamt den darin befindlichen Juden abgebrannt.

*sw: Du nimmst also eine Rekonstruktion des Unsichtbaren vor. Deine Bilder wirken zuweilen auch melancholisch, weil sie so leer sind. Das erinnert mich auch an Eugène Atget<sup>1</sup>.*

*Burkhard Meltzer: Bei Atget ging es ja auch um etwas Verschwundenes, um etwas, das durch die Geschichte in Vergessenheit geraten ist.*

– Meine Tätigkeit hat auch etwas Flaneurhaftes. Nur findet das bei mir in einem weiteren Umkreis statt, ich flaniere sozusagen mit dem VW-Bus durch Europa.

*sw: Wie wird diese Sichtbarkeit erzeugt? Woher beziehst du diese Informationen? Im Fall des Clifford's Tower stammt der Text wahrscheinlich aus einem Reiseführer. Bei der Sportanlage des TSV Landsberg wird es dann schon schwieriger.*

– Das ist Rechercharbeit, bei der das Internet eine grosse Rolle spielt. Ich suche jedoch nie gezielt nach Legenden oder Geschichten. Die bisherigen Arbeiten entstanden aus Zufallstreffern. Einige Personen haben mir deshalb auch schon geraten, mehr Arbeiten zu produzieren, indem ich nicht mehr selbst an die betreffenden Orte hinfahren würde. Man könnte die Bilder auch gleich direkt aus dem Internet herunterladen oder jemanden fragen, der für mich fotografiert. Mir ist es aber wichtig, selbst zu diesen Orten hinzugehen. Meistens bin ich dort aber nicht länger als fünf Minuten, um zu fotografieren.

*sw: Benötigst du die Authentizität des Ortes?*

– Vielleicht ist mein Vorgehen mit der Malerei vergleichbar, so, als ob man ein Bild durch die Hand gehen lässt.

→ [www.dieglobalesuperwolke.de](http://www.dieglobalesuperwolke.de)

<sup>1</sup> Eugène Atget (1857–1927) fotografierte die städtebaulichen Veränderungen in Paris um die Jahrhundertwende mit der Haltung eines Flaneurs.



## KOSTÜME, MASKEN UND KULISSEN

### SILVIE ZÜRCHER

Nicht nur als Sängerin von Me And The Minimes plant Silvie Zürcher schon den nächsten Auftritt. Auch ihre fotografischen Inszenierungen und Collagen entführen den Betrachter meistens in Bühnenräume. Das auftretende Ensemble stammt jedoch oft aus anderen Bildquellen und wird im Arbeitsprozess digital eingearbeitet oder analog mit den Kulissen zusammengefügt.

*Burkhard Meltzer: Dein Alter Ego «Floyd» kenne ich bisher nur aus der gleichnamigen Serie, in der du mit coolen Hip-Hop-Jungs für Gruppenfotos posierst. Ich sehe gerade, dass erneut eine Videoarbeit mit dem hübschen Jungen Floyd entstanden ist. Begleitet er dich immer durch deine Arbeiten?*

*Silvie Zürcher:* Ja. Floyd ist schon relativ früh in meiner Arbeit aufgetaucht – als eine Figur, in der seine zur Schau gestellte Männlichkeit zu kippen beginnt. In der neuen Videoarbeit «Don't» (2007) singt Floyd zusammen mit einigen Studiomusikern auf einer Bühne Klassiker der Musikgeschichte.

*BM: Erstellst du für diese Inszenierungen ein genaues Script mit Handlungsanweisungen?*

– Ja, kurz. Stichpunktartig und mit den Gesten, die sie charakterisieren. Damit die Beteiligten nicht aus ihren Rollen fallen. (lacht)

*BM: In der Arbeit «Neverlands – oder meine Bubenträume» (2006/2007) verwendest du Bilder für eine Serie von Collagen, die ursprünglich für repräsentative Zusammenhänge wie beispielsweise Werbung produziert wurden. Auch die neuesten Porträtstudien mit deiner Familie geben einen repräsentativen Gestus wieder. Interessieren dich Status und Selbstdarstellung im gesellschaftlichen Zusammenhang?*

– Sehr sogar. Die Frage nach der persönlichen Freiheit beschäftigt mich sehr stark. Woran liegt es, dass sich ein Freund von mir mit Jogginghosen und einem Bier in der Hand einfach in den Sessel fläzen kann, ohne von anderen einen seltsamen Kommentar zu seinem Verhalten zu hören? Treffe ich in der gleichen Situation

auf andere Leute, benehme ich mich angeblich wie ein Kerl. Muss ich nun davon ausgehen, dass Lässigkeit, Nonchalance und entspanntes Rumlungern auf einer Polstergruppe ausschliesslich männlich codiert ist? Warum wird eine Geste, Haltung oder Bewegung als weiblich oder männlich interpretiert?

*Stefan Wagner: Gehst du mit einem emanzipatorischen Anspruch an deine Arbeit heran?*

– Ja – aber längst nicht nur auf einer geschlechtsspezifischen, sondern auf einer ganz grundsätzlichen Ebene. Was nämlich unsere Entscheidungsfreiheit angeht.

*sw: Oft inszenierst du dich in männlichen Rollen, wie etwa in der Serie «Floyd». Gibt es auch Situationen, in denen du dich als weibliche Protagonistin darstellst?*

– Das habe ich kürzlich in einer gemeinsamen Arbeit mit meiner Familie versucht. Ich fühle mich allerdings dabei immer wie jemand, der nur eine Frau spielt.

*sw: Das klingt nach Wettbewerb zwischen deinen verschiedenen Identitäten?*

– Manchmal schon. Das hat sich jetzt aber auch bereits etwas entspannt. Ich bin früher sogar öfter in männlicher Verkleidung Snowboard gefahren. Diese Maske diente dazu, mich in einem Spiel zu beweisen. Und plötzlich ist es erlaubt, zu tricksen, zu lügen, etwas zu behaupten.

*BM: Bist du ein Fan von Männlichkeit?*

– Absolut. Es hat einfach einen guten Klang für mich, zu sagen: Ich bin ein Mann. All diese Vorbilder aus Film und Musik werden in dem Moment schon miterzählt.

*sw: Gibt es überhaupt ein positives Klischee von Weiblichkeit für dich?*

– Das ist für mich noch sehr lückenhaft. Für gewisse Eigenschaften, Haltungen und Empfindungen existieren einfach noch keine Bilder oder Vorbilder. Deshalb «stehe ich nach wie vor meinen Mann» und fühle mich danach wie John Wayne. Besonders dann, wenn ich etwas riskiere oder tollkühn und verwegen war.

*sw: Wenn ich das mit meiner eigenen Wahrnehmung von Männlichkeit vergleiche, ist die auch schwer zu fassen. Erlebt man die eigene Körperlichkeit nicht immer als etwas Unvollkommenes, fast Defektes?*

– Bestimmt. Aber es ist möglich, die eigene Identität auszubauen, umzubauen und neu zu entwerfen. Das ist meine Vorstellung von persönlicher Freiheit.

→ [www.silviezürcher.ch](http://www.silviezürcher.ch)



## IMPRESSUM

Die Letzte

Diplompublikation 2008  
Studienbereich Bildende Kunst  
Zürcher Hochschule der Künste  
Zürcher Fachhochschule

Konzept und Redaktion:  
Gabriela Gründler, Adrian Hablützel,  
Georg Rutishauser, Sebastian Utzni

Texte: Burkhard Meltzer, Stefan Wagner  
Lektorat: Georg Rutishauser  
Korrektur: Anuschka Pfammatter

Fotografie: Basil Stücheli, [basilstuecheli.ch](http://basilstuecheli.ch)  
Gestaltung: Adrian Hablützel, [artdepartment.ch](http://artdepartment.ch)

Druck: LD Lichtdruck, Dielsdorf  
Ausrüstung: Buchbinderei Pagina, Hittnau

© 2008 Autorinnen und Autoren  
edition fink, Zürich

edition fink  
Verlag für zeitgenössische Kunst  
[www.editionfink.ch](http://www.editionfink.ch)

ISBN 978-3-03746-127-3