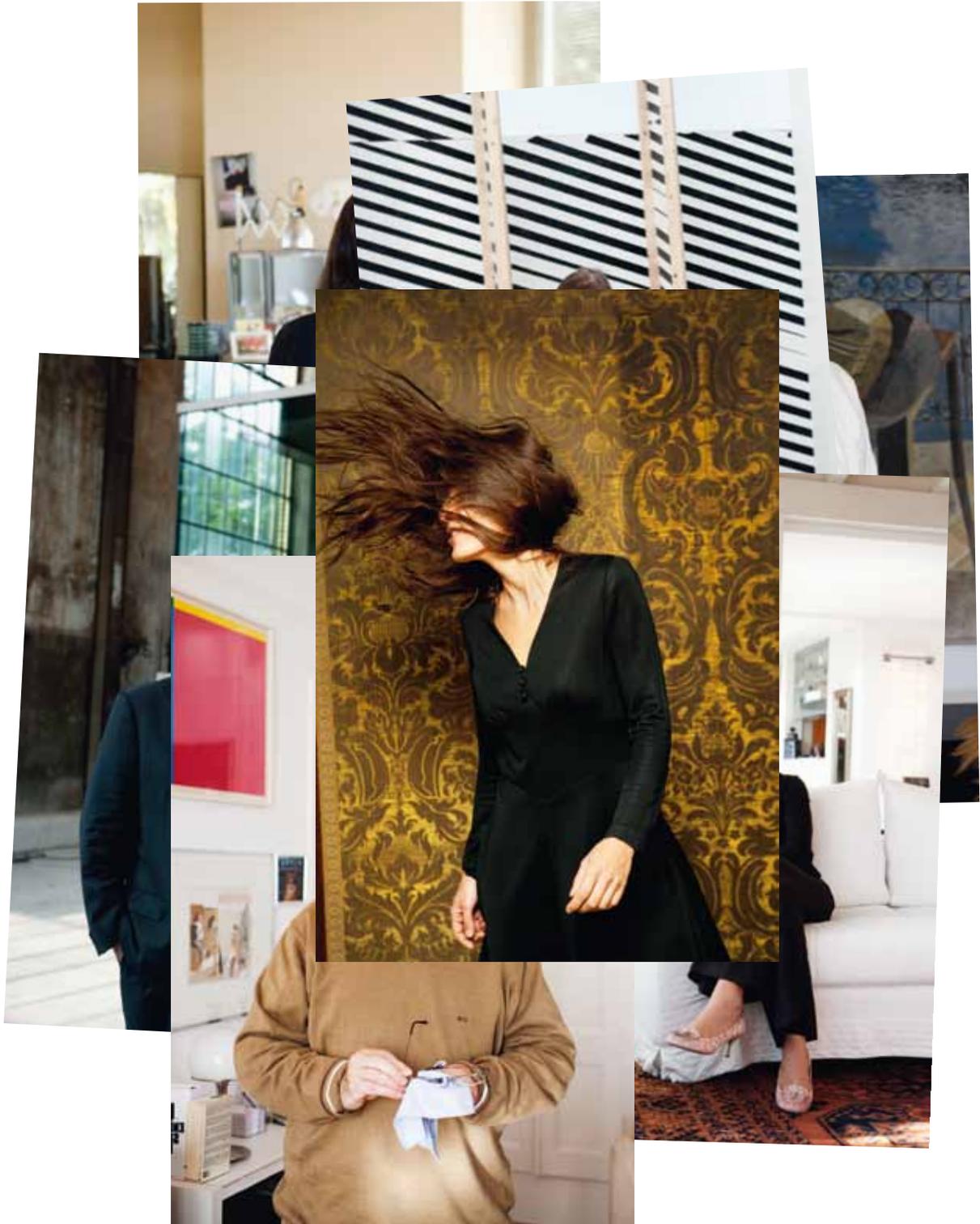


Was ist gute Kunst?

Interviews mit Chantal Michel, Martin Heller, Manon, Dorothea Strauss,
Fritz Billeter, Monica Vögele und Hans Erni



Inhalt**CHANTAL MICHEL**

»Ich versuche, durch Emotionen
den ursprünglichen Kern
der Besucher aufzuwecken«

4

MARTIN HELLER

»Es gibt gute Ausstellungen, die
einen zutiefst berühren«

8

MANON

»Ich kann mich kaum zur Wehr
setzen gegen einen nicht
enden wollenden Bilderstrom«

11

DOROTHEA STRAUSS

»Kunst ist nichts, das einfach
so schnippt«

15

FRITZ BILLETER

»Kunst zu popularisieren war mir
immer ein besonderes Anliegen«

18

MONICA VÖGELE

»Achtsamkeit und höhere Genauigkeit
haben mein Sehen verändert«

21

HANS ERNI

»Über das Bild fordert der
Künstler den Betrachter
zu einem Dialog heraus«

24



5



2



1



3



4

Mitarbeiter dieser Ausgabe

1

MARGARETE VON LUPIN

Von ihr stammen alle Interviews im vorliegenden Bulletin.
Sie ist freie Journalistin, Moderatorin, Autorin, Dozentin
und Mitglied von Design2context, dem Institut für Design-
forschung an der Zürcher Hochschule der Künste.
margarete.lupin@zhdk.ch

2

CONRADIN FREI

Von ihm stammen alle Porträtfotos in diesem Heft.
Er studiert Fotografie an der Zürcher Hochschule der Künste.
conradin.frei@zhdk.ch

3 4

EVA WINCKLER & STEPHAN FIEDLER

Die Grafikerin und Typografin Eva Winckler und der
Buchgestalter Stephan Fiedler leben in Berlin und arbeiten
sporadisch im Team zusammen.
www.emcw.de, www.stephanfiedler.eu

5

PAOLO BIANCHI

Von ihm stammt das Gesamtkonzept zur vorliegenden
Ausgabe mit den sieben Interviews. Er arbeitet
als Kulturpublizist, freier Kurator und
Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste.
paolo.bianchi@zhdk.ch

Editorial

Der Impuls des Neuen

Sieben exklusive Interviews in einer Ausgabe! Ein Teil des Lesestoffs für einen langen Winter? Das Reden über Kunst kennt natürlich keine Jahreszeiten. Hier gilt der Anspruch, immer auf der Höhe der Zeit zu sein. Wichtig ist dabei nicht die Quantität, sondern entscheidend ist stets die Qualität des Gesagten. Die jüngste Gesprächspartnerin, die Schlossherrin Chantal Michel, erlebt im Alter von 41 Jahren eine bedeutsame Zeit in ihrer Künstlerkarriere. Der älteste im Interview, der Pferdemaler Hans Erni, befasst sich im biblischen Alter von 100 Jahren nur noch mit dem für ihn Wesentlichen. Beide verbindet die Vision, nicht nur mit reinem Handwerk befasst zu sein, sondern Kunst und Leben zu vereinen, mehr noch, ein vollendetes Lebenskunstwerk zu verwirklichen. In der Goldenen Mitte liegt Manon als ›Grande Dame‹ der Kunst der Selbstdarstellung. Während ihrer Zeit in Paris, hielten sie die Araber im Viertel, in dem sie lebte, für einen Transvestiten: »Und das war mir gerade recht.« Allen drei Künstlern ist gemeinsam, es dank unverwechselbarer Eigenschaften zu erheblicher Prominenz gebracht zu haben.

Während der Kunstkritiker Fritz Billeter sich ernsthaft an sinnvollen und verständlichen Kunst- und Kulturnachrichten für die Boulevard-Zeitung ›Blick‹ versuchte, weiss Museumsdirektorin Dorothea Strauss, dass die Substanz von Kunst immer etwas Mysteriöses bleibt, etwas Geheimnisvolles birgt, wo jeder und jede »ganz allein auf dem Eiland der totalen Selbstbestimmtheit« entscheidet. Der Kulturunternehmer Martin Heller redet von einem Glücksmoment beim Anblick von guter Kunst, das die eigene Lebenswirklichkeit auf Dauer zu beeinflussen vermag und die Stiftungsratspräsidentin Monica Vögele spricht über die erdrückende Last, wenn jemand ein Kunstwerk schon im Voraus totredet.

Kunst prägt nicht nur unsere Gene, sondern auch ganze Generationen. Umso mehr interessiert in diesem Heft die prägnante Frage: Was ist gute Kunst? Schliesslich will das Seedamm Kulturzentrum ab Herbst 2010 mit neuem Programm, neuer Direktion und vor allem mit guter Kunst sowohl Fachwelt und Feuilleton als auch ein breites Publikum auf sich aufmerksam machen. So können wir vom Erfahrungsschatz der hier in dialogische Gespräche verwickelten »sieben Weisen« profitieren, die alle mit dem Haus über eine Ausstellung oder in einem anderen Kontext verbunden waren oder es immer noch sind. Wohlgermerkt: »Mega-mopp« war einmal, jetzt beginnt das Momentum [englisch für ›Wucht, Schwung, Impuls‹] des Neuen. Kurzum: Das Kulturzentrum der Stiftung Charles und Agnes Vögele stellt sich engagiert den Herausforderungen der Zeit!

Die Redaktion

Impressum

BULLETIN Ausgabe 87/2009, Seedamm Kulturzentrum, Gwattstrasse 14, CH-8808 Pfäffikon SZ, Sekretariat: Fon +41-(0)55-416 11 11, Fax +41-(0)55 416 11 12, mail: info@seedamm-kultur.ch web: www.seedamm-kultur.ch

Trägerschaft des Seedamm Kulturzentrums und Herausgeberin des Bulletins (Verlag): Stiftung Charles und Agnes Vögele, CH-8808 Pfäffikon SZ. Unterstützt durch Seedamm-Immobilien AG.

Redaktion, Konzept und Koordination: Paolo Bianchi. Gespräche: Margarete von Lupin. Fotografie: Conradin Frei. Lektorat: Marianne Nepple. Gestaltung: Stephan Fiedler & Eva Winckler, Berlin. Druck/Versand: Theiler Druck AG, Wollerau.

© Bildrechte bei Conradin Frei. © Gespräche bei Margarete von Lupin und der Herausgeberin. Titelbild: Fotografien von Conradin Frei. ISSN 0255-979X

Figuren ausserhalb

Ein Gespräch mit der Schlossherrin und Künstlerin Chantal Michel
über die Inszenierungslust als Lebenskunstwerk



Frau Michel, Sie studierten Kunst an der Kunstakademie Karlsruhe, im Jahre 1994 begannen Sie Ihre Karriere als Künstlerin, Sie sind zweifache Kunststipendiatin und achtfache Preisträgerin. Seit Ihrer ersten Einzelausstellung im Jahre 1999 sind Sie in vielen europäischen Galerien vertreten, 2008 erschienen zwei Bände über Ihre bisherigen Arbeiten. Dieses Jahr bespielen Sie zum zweiten Mal das seit zwanzig Jahren verlassene 20-Zimmer-Schloss Kiesen bei Thun und leben auch dort. Mit eigenen Mitteln setzen Sie Ihr Werk, Ihre Videos, Fotografien und Installationen im gesamten Schloss in Szene, Sie arrangieren diese mit passendem Mobiliar, Sie schaffen eine in sich geschlossene Welt. Ihr Privatraum in diesem Schloss ist auch Ihr Kunst- und Ausstellungsraum.

Was bedeutet Kunst für Sie persönlich?

Kunst bedeutet für mich, Irritationen zu schaffen, um andere Sichtweisen zu zeigen. Kunst muss etwas auslösen, Kunst muss faszinieren, packen, eine sinnliche Ebene ansprechen. Von guter Kunst darf ich nicht loskommen, muss ich mehr haben, kann ich gar nicht genug kriegen wollen. Gute Kunst ist für mich, wenn es mir als Künstlerin ein Bedürfnis ist, etwas auszudrücken, in einer Sprache von Intensität und Kompromisslosigkeit. Gute Kunst muss eine Kraft haben, ehrlich und wahrhaftig sein. Dass ein Bild dem gängigen Trend entsprechen muss, dass man gigantische kostspielige Werke herzustellen hat, um in riesigen, sakralen Museen zu inszenieren, nur um zu beeindrucken, diese Vorstellung von Kunst finde ich falsch.

Was halten Sie für richtiger?

Die Menschen haben Angst vor Kunst. Sie haben Angst vor Museen und Galerien. Ich möchte ihnen diese Angst nehmen und sie sachte an die Kunst heranführen, indem ich ihnen einen schönen und menschlichen Rahmen biete. Die Besucher sollen meinen Rhabarberkuchen aus meinem Gärtchen essen, in Ruhe Kaffee trinken, an meinen Blumen riechen, Boccia spielen und den Park geniessen können. Ich habe schön gekleidetes Personal, in weissen Schürzen, davon sind die Ankömmlinge begeistert. Zum ersten Mal kommt ein sozialer Aspekt in meine Arbeit, ich koche und bin da für meine Gäste. Ich erlebe, wie einfach es ist, sie mit einem Lächeln in die Welt der Kunst einzuweihen.

In einigen Presseartikeln wie in der Berner Zeitung vom 18. Juni 2009 ist zu lesen, Sie wollten Besucher in eine Märchenwelt entführen. Welche Welt verlässt man, wenn man das Schloss betritt?

Mit dem Schritt durchs Tor des Schlossgebäudes verlassen die Besucher die Welt der Normen, Gesetze und Regeln, sie verlassen die Welt der Vorgaben, was sie tun und wie sie denken sollen. Es ist eine offene, magische Welt, in die man eintauchen und in der man alles hinter sich lassen kann.

Kommen Sie wirklich aus ohne Regeln, auch wenn Sie das Normale in Frage stellen? Sind nicht eigene Regeln auch Regeln?

Ich sehe meine Regeln eher als Möglichkeiten unter vielen anderen. Ich möchte, dass der Betrachter sich seinen eigenen Weg sucht und sich das herausnimmt, was ihn interessiert, auch dann, wenn es ganz einfache Dinge sind. Unsere heutige Welt ist künstlich aufgeladen und unfrei.

Wie befreien Sie als Künstlerin die Menschen von dieser künstlich aufgeladenen Welt?

Indem ich versuche, durch eine Atmosphäre oder durch eine Emotion den ursprünglichen, unbewussten Kern der Besucher aufzuwecken. Durch meine Kunst sollen sie das Tier oder das Kind in sich wiederfinden können. Der Ort spielt dabei eine wichtige Rolle. Die mystische, nicht alltägliche Umgebung hilft ihnen dabei.

Was macht einen solchen Ort aus, an dem sich Ihre Kunst entfalten kann?

Ich möchte den Menschen Geschichten erzählen, wie dort hinten unter den Zypressen, die Geschichte von George, eine fiktive Person. Dort steht ein rund 50 Jahre alter Militärfunkwagen. Eine Wolldecke,

»Ich strecke meine Fühler aus, wenn in mir eine Ahnung aufsteigt, es könnte etwas zu entdecken geben, was komisch ist oder irgendwie faszinierend.«

viele Ansichtskarten aus aller Welt, geleerte Wein- und Bierflaschen, Konservenbüchsen und ein Radio deuten darauf hin, dass hier jemand hausen könnte, ein Messie, ein Müllsammler, ein Alkoholiker. Dieser Jemand, er heisst George, hat bereits viele Freunde, die ihm schreiben und die ihn sehen wollen. Im Winter wird es einen Apéro für George geben, und wir werden auf George trinken.

Wozu ist eine solche erfundene Geschichte gut?

Sie weckt Phantasien und macht Unmögliches möglich. Sie hilft loszulassen, kreativ zu denken und vielleicht lustiger und mutiger zu werden. Ich bringe George morgens Kaffee, manchmal kommen Besucher und fragen nach ihm, zuweilen erhält er Post oder warme Kleidung für den Winter. Ich mag Menschen und Dinge, die anders sind. Das Andersartige, eine fremde Logik anzuerkennen, ist schwierig. Das merke ich daran, dass Ausstellungsgegenstände laufend verändert werden. Eine der Skulpturen benötigt ein Tuch über die Augen gezogen bis fast zur Nasenspitze. Doch abends sitzt das Tuch immer wieder auf der Stirn mit freigelegten Augen. Dass dann jedoch der Gesichtsausdruck der Skulptur keinen Sinn mehr ergibt, legt eine Unbedarftheit offen gegenüber einem Phänomen, welches von vornherein nicht erkannt wird. In einem anderen Raum stelle ich Bücherstapel aus. In diesem Raum geht es um Flächen, Strukturen und Farben, deshalb sind die Bücher nach ihren rückseitigen Farbflächen angeordnet, doch regelmässig werden die Bücher umgedreht. Oder die den Raum verdunkelnden Vorhänge werden aufgezogen, bei einem Bett wird das zerknüllte Laken glatt gestrichen und so weiter.

Mir wird immer klarer, dass die Besucher viel öfter mit Dingen konfrontiert werden sollten, welche nicht ihrer eigenen Ordnung entsprechen. Denn womöglich stecken hinter solchen Beobachtungen neue Erkenntnisse.

In das Fremde und Bestehende nicht eingreifen wollen – wie machen Sie das selbst, wie erweitern Sie Ihre eigenen Grenzen?

Ich bemühe mich, fremde Dinge erstmal gelten zu lassen, auch wenn ich sie nicht verstehe. Ich strecke meine »Fühler« aus, wenn in mir eine Ahnung aufsteigt, es könnte etwas zu entdecken geben, was komisch ist oder irgendwie faszinierend. Manchmal mache ich selbst Dinge, die ich mit meinem Verstand nicht begreife und doch spüre ich, es ist richtig so. Ortsansässige sind zuweilen nur mit viel Geduld hierher ins Schloss zu bewegen. Wenn sie jedoch den Schritt geschafft haben, sind sie meist äusserst begeistert. In Museen und Galerien würden sie sowieso nie gehen. Übrigens fällt dies auch mir schwer. Solche Institutionen sind mir zu unpersönlich. Doch hier kann ich die Menschen da abholen, wo sie sind.

Sie haben das gesamte Schloss neu eingerichtet und belebt. In den Zimmern gibt es keine Spuren von Bewohnern, sondern jeder Raum erhält eine eigene Stimmung durch Ihre Inszenierungen, Installationen, Foto- und Videoarbeiten. Das gesamte Schloss wirkt wie ein Konglomerat aus wunderlichen Verwirrungen. Wie wichtig ist dieses Schloss, dieser spezielle Ort für Ihre Kunst?

Räume sind zentral in meiner Arbeit. So zentral wie mein Körper selbst. Würde das eine fehlen, könnte ich nicht arbeiten. Kunst und Ort verschmelzen zum Gesamtkunstwerk, und das ist mir wichtig. Hier im Schloss taucht man mit Haut und Haar in ein riesiges Lebenskunstwerk ein, wird eingefangen durch verschiedene Medien und zweifelt immer wieder an seiner eigenen Wahrnehmung. Die Räume sind labyrinthartig geöffnet. Man betritt ein Zimmer, recht klein und unscheinbar, und kann es durch eine winzige, niedrige Hintertür wieder verlassen. Dahinter öffnet sich eine vollkommen neue Welt, ein Riesensalon, und man ist von der Grösse und Pracht dieses Raumes überwältigt. Dahinter geht es immer so weiter, und es nimmt kein Ende. Im eigenen Erstaunen beginnt man, an der Realität zu zweifeln. Wie im Traum. Es kommen Spiegel und Doppelungen ins Spiel, ganze Räume werden durch deren Symmetrie ein zweites Mal erlebbar.

In jedem Zimmer soll ein anderes Erlebnis ermöglicht werden. Die Schlossausstellung spricht verschiedene Sinne an, es gibt zu riechen, zu hören. Temperaturen spielen eine Rolle. Man wird entführt in eine Weltinterpretation, in der alles ein bisschen verkehrt ist. Obwohl draussen noch Sommer ist, sieht es hier drinnen schon nach Weihnachten aus. Die Fenster sind verschlossen, es ist dunkel, man verliert die Orientierung und verirrt sich, die Dinge wechseln von gross zu klein, neben einem winzigen Figürchen steht eine Figur mit einem Riesengesicht, mal ist es unheimlich, mal lustig. Und wenn ein Besucher gerührt ist, mit Tränen in den Augen, empfinde ich das eigentlich als das Schönste, was einer Künstlerin passieren kann.

Um aber nochmals auf Ihre Frage zurückzukommen, ob Kunst überall stattfinden kann: Zentral ist nicht der Ort, sondern das Werk. Ich habe hier das Glück, dass ich Ort, Werk und mein Leben als Künstlerin zu einem Gesamten zusammen bringen kann. Zum ersten Mal fühle ich mich komplett. Grenzen verwischen, Kunst

und Privates verschmelzen zu Einem. Ich bin, was ich tue, und ich tue, was ich bin. Das Wichtigste, was es braucht, um gute Kunst zu machen, ist Hartnäckigkeit, Intensität, Leidenschaft und ein unglaublicher Ehrgeiz. Ja, und es braucht im Grunde noch sehr viel mehr.

Sie lassen durchklingen, dass Ihnen viele Aktivitäten hier im Schloss ein vielseitiges Kunstverständnis abverlangen. Wie gewichten und unterscheiden Sie den Einsatz dieser ganz unterschiedlichen Medien wie Video, Foto und Performance?

Ich erforsche den Raum, indem ich mich auf ihn einlasse, ihn erkunde, erlebe und verkörpere. Dafür benötige ich verschiedene Medien. Für jede Aussage braucht es ein bestimmtes Medium. Die Performances sind statisch, ich stehe nicht gerne im Mittelpunkt, ich entfliehe der grossen Masse, indem ich mich auf eine Kirchturmspitze stelle, da fühle ich mich wohl. Die Videos hingegen sind aktiv. Ich sehe mich während der Aufnahme selbst im Monitor, es ist ein unmittelbares Reagieren auf den Moment, auf das, was ich sehe. Alles ist kontrollierbar, jedes kleinste Detail ist veränderbar.

Ihre Inszenierungen werden gerne anders gelesen, als »selbstverliebte Eigendarstellungen«.

Ich kenne diesen Vorwurf. Aber ich entwickle Figuren ausserhalb von mir. Es ist das Suchen und Finden einer Anderen. Der Ausdruck mit dem Körper hat mich schon immer fasziniert. Bei einer Tänzerin würde man nie behaupten, sie sei vor dem Spiegel im Tanzstudio in sich verliebt, denn sie überprüft und verfeinert ihre Bewegungen und ihren Ausdruck. Kunst ist für mich etwas bewusst Gemachtes, etwas Bewusstgemachtes.

»Kunst ist für mich etwas bewusst Gemachtes, etwas Bewusstgemachtes.«

»Zum ersten Mal fühle ich mich komplett. Grenzen verwischen, Kunst und Privates verschmelzen zu Einem. Ich bin, was ich tue, und ich tue, was ich bin.«

www.chantalmichel.ch

Chantal Michel, geboren 1968 in Bern, von 1989–1993 Studium an der Schule für Gestaltung in Bern, Fachklasse für Keramik; 1994–98 Kunstakademie Karlsruhe bei Harald Klingelhöller. Ausserdem Unterricht in klassischem Ballett und Ausbildung zur Floristin. Ab 1997 entstehen erste Videoarbeiten, ab 1999 auch Performances. Daraus entwickeln sich Zyklen grossformatiger Fotografien. 2002 realisiert Chantal Michel (zusammen mit Katja Schenker) für das Seedamm Kulturzentrum eine Gartengestaltung auf der Ufenau als saisonal befristetes Garten- und Landschaftsprojekt. 2008 erscheint eine zweibändige Werkdokumentation zu Arbeiten aus den Jahren 1997 bis 2007. Chantal Michel lebt in Thun.



»Ich versuche, durch eine Atmosphäre oder durch eine Emotion den ursprünglichen, unbewussten Kern der Besucher aufzuwecken.«

Das Glücksmoment

Ein Gespräch mit dem Kulturunternehmer Martin Heller über
die Radikalität der Kunst Fortgedrängtes aufzudecken



Martin Heller, als studierter Kunsthistoriker, ehemaliger Kurator und Direktor des Museums für Gestaltung Zürich, des Museums Bellerive, künstlerischer Direktor der Expo.02, als Dozierender an verschiedenen Kunsthochschulen, regelmässig Vortragender, Mitglied in diversen Jurierungen, als Autor über Kunst, Künstler, Design und Fotografie, als Konzepter für städtische Programme, als Intendant von Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas und ehemaliger Verwaltungsrat der Vitra Holding AG, um nur einige Ihrer Tätigkeitsbereiche zu nennen, fragen wir Sie, was Kunst für Sie persönlich bedeutet?

Kunst ist für mich ein Erfahrungsfeld, das viele Fragen und viele Antworten bereithält, das mir Vergnügen bereitet, zu denken gibt, Bekanntschaften und Beziehungen ermöglicht. Denn Kunstwerke sind Produkte einer besonderen Leidenschaft und einer Unerbittlichkeit von Künstlerinnen und Künstlern, die für etwas brennen. Wenn ich mich dann als Wahrnehmender mit diesen Werken beschäftige, so geben sie mir etwas, nähren mich, stacheln mich an. Wobei es jedoch immer an mir selbst liegt, zum Anliegen des Künstlers vorzudringen, damit mich seine Leidenschaft überhaupt erreichen kann. Oder nochmals anders: Kunst bedeutet für mich etwas Besonderes, weil darin Fragen, die mich auch sonst umtreiben, schärfer und klarer und überraschender auf den Punkt kommen als sonst.

Künstlerische Produkte tun immer irgendwie weh, wenn sie gut sind – selbst dann, wenn sie Vergnügen bereiten. Und: Kunst hat immer auch mit Ästhetik zu tun. Über ästhetische Kategorien, Möglichkeiten und Haltungen macht uns Kunst die Welt verstehbar. Sie hat die Gnade, sich eine Radikalität erlauben zu können, die es sonst im Alltag nicht gibt. Diese Radikalität verweist auf das Untergründige, sie gräbt – buchstäblich – hinunter zu den Wurzeln, sie stellt Gewohntes und Bekanntes in Frage, sie deckt Fortgedrängtes auf.

Es gibt zunehmend belanglose Kunst, Kunst, bei der dieses Brennen bzw. die von Ihnen angesprochene Kompromisslosigkeit des Künstlers sich selbst gegenüber fehlt und damit leider auch die Zündung für den Betrachter.

Gute Kunst kann man nur subjektiv und somit relativ definieren. Gute Kunst vermag etwas in meiner eigenen Lebenswirklichkeit auf Dauer zu beeinflussen. Gute Kunst ist ein Glücksmoment, wo alles zusammenstimmt. Da ist eine Künstlerin, ein Künstler, die ihr Inneres nach aussen kehren und dabei keine Konzessionen eingehen. Interessante Kunst hingegen lässt sich in die eine oder andere Richtung deuten. Ich kann hier in Linz an der Donaulände entlang gehen und mir Kunst ansehen, die deshalb interessant ist, weil sie von jener Epoche erzählt, als die örtliche Stahlindustrie – der Lebensnerv der

Stadt! – 1977 das ›Forum Metall‹ ermöglichte. Davon zeugt nun eine Art Freilichtmuseum mit Metallplastiken von Günther Uecker, Eduardo Paolozzi, Max Bill und vielen anderen mehr. Diese Kunstwerke sind in ihrer Gesamtheit dann interessant, wenn ich sie als Teil eines städtischen Bemühens um Identität lese. Schliesslich gibt es neben guter und interessanter Kunst noch die von Ihnen angesprochene belanglose Kunst, über die man am besten hinwegsieht.

Diese Kategorisierung liesse sich auch auf Ausstellungen übertragen.

Natürlich. Ausstellungen können ebenso gut, interessant oder belanglos sein. Wiederum: Über die belanglosen Ausstellungen brauchen wir gar nicht zu sprechen. Interessante Ausstellungen sind solche, die durch ihre Unzulänglichkeit oder selbst durch ihr Scheitern etwas Gütiges erzählen, sofern der Betrachter es versteht, sie auf diese Weise zu lesen. Und es gibt die guten Ausstellungen, die einen zutiefst berühren.

Welche Ihrer Ausstellungen war zurückblickend für Sie eine beeindruckend gute?

Die Ausstellung ›Im Angesicht des Todes – Fotografien aus Kambodscha‹, die ich 1995 im Zürcher Museum für Gestaltung zeigen konnte, bedeutet mir auch weiterhin noch sehr viel. Die beiden US-amerikanischen Fotoreporter Chris Riley und Douglas Niven hatten sich um die Erhaltung und Vermittlung von fast 6'000 Fotonegativen verdient gemacht – Portraits von zum Tode verurteilten Gefangenen in einem der Konzentrationslager des Pol-Pot

»Künstlerische Produkte tun immer irgendwie weh, wenn sie gut sind – selbst dann, wenn sie Vergnügen bereiten.«

Regimes, die später bestialisch umgebracht wurden. Daraus ergab sich die Möglichkeit, rund hundert Abzüge erstmals ausserhalb von Kambodscha öffentlich zu zeigen. Auch für uns hatte diese Ausstellung etwas Verstörendes, sie warf zahlreiche schwierige, ja existenzielle Fragen auf: Wie stellt man eine solche Sammlung aus? Darf man das überhaupt? Darf man die Fotografien von Opfern als Portraits inszenieren? Was muss über die einzelnen Schicksale erzählt werden? Was muss man über Kambodscha erzählen? Was muss zwingend begleitend öffentlich diskutiert werden? Darf man für eine solche Ausstellung eine Vernissage machen? Mit dem üblichen Weisswein? Diese Ausstellung wühlt mich noch heute auf.

Kunst möchten Sie im besten Fall als etwas Radikales erfahren. Wie möchten Sie selbst radikale Momente in Ihrer eigenen Tätigkeit hervorbringen?

Meine Arbeit umfasst im Schwerpunkt das Erfinden von Projekten oder ganzen Programmen für einen bestimmten, meist kulturell definierten Ort oder für eine Stadt. Zurzeit geht es um das Programm für die Kulturhauptstadt Linz 2009. Dieses Programm ist in seiner Form und in seinem Gehalt künstlerisch intendiert. So

etwas lässt sich – gemeinsam mit der Stadt – nur umsetzen, wenn Liebe und Kenntnis vorhanden sind, hinsichtlich dessen, was ›künstlerisch‹ bedeutet und was ›kulturell‹ zumutbar ist. Ich muss verstehen, was die einzelnen Autorinnen und Autoren mit ihren Projekten entwickeln – im Theater, in den bildenden Künsten, in der Musik. Ich muss über Kriterien entscheiden, um aus der unendlichen Fülle von Möglichkeiten die sinnvollsten und ergiebigsten herauszufiltern. Das setzt nicht nur eine hohe projekt- und produktionstechnische Kompetenz voraus, sondern auch ein Verständnis dessen, wie sich künstlerische Ansprüche mit der kulturellen Disposition und Gestimmtheit der Stadt verbinden lassen.

Konkret: Linz ist eine Arbeiterstadt, eine ehemalige Stahlstadt, in welcher bereits ein teils pragmatisches, teils kontroverses Verhältnis zu den Künsten besteht, nicht zuletzt begründet durch ein traumatisches Erbe aus der NS-Zeit als Hitlers Lieblingsstadt. Daran misst sich, was als radikal gelten kann und darf.

Was sind unter solchen Gesichtspunkten zentrale Orte für Kunst?

Im Grunde finde ich den interessantesten Ort der Kunst noch immer das Atelier. Es erzählt so viel darüber, was Kunst will, über den Autor und die Autorin, über Kontext und Schutzbedürftigkeit. Und es gibt dem Prozess der künstlerischen Produktion eine einzigartige Anschaulichkeit. In Linz nun ist ein besonders wichtiger Ort für die Kunst der öffentliche Raum. Es gibt darin flüchtige und permanente Situationen. Speziell interessant wird es, wenn es gelingt, der Kunst neue Orte zu erschliessen. Einer unserer temporären Ausstellungsorte der Kulturhauptstadt Linz befindet sich beispielsweise auf dem Dach eines Parkhauses unter Einbezug der angrenzenden Dachlandschaften. Nicht aus Gründen der Artistik, sondern weil man die Geschichte des ›Höhenrausch‹ – so der Titel der vom OK Offenes Kulturhaus Oberösterreich entwickelten und von Paolo Bianchi und Martin Sturm kuratierten Schau – dort oben, mit einem Riesenrad als Attraktion, einfach sehr gut erzählen kann. Das Resultat: über 270 000 Besucher/innen in fünf Monaten – eine unglaubliche Popularität! Solche Orte profitieren von einer Überzeugungskraft, die allerdings immer wieder hergestellt werden muss. Denn im Moment der Ausstellung dürfen sie keine Verwechselbarkeit mit dem Alltäglichen mehr aufweisen.

Waren das auch Überlegungen für das Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon SZ?

In gewisser Hinsicht ja, obschon es sich hier um einen permanenten Spielort handelt. Denn das Seedamm Kulturzentrum steht für die Chance, eine Institution aus ihrer spezifischen Geschichte heraus neu zu definieren. Dieser Ort wurde unter Voraussetzungen erdacht und gestaltet, die heute nicht mehr gegeben sind. Darum ist er an seine Grenzen gekommen. Glücklicherweise jedoch haben die Beteiligten den unternehmerischen Mut, das nicht lamentierend zu bedauern, sondern sich einen aufregend neuen Horizont abzustecken.

»Kunst hat die Gnade, sich eine Radikalität erlauben zu können, die es sonst im Alltag nicht gibt.«

www.hellerenter.ch
www.linz09.at

Martin Heller, geboren 1952 in Basel. Ausbildung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel. Studium an der Universität Basel in Kunstgeschichte, Ethnologie und Europäischer Volkskunde. Parallel dazu Kunstkritik, breite Vermittlungs- und Beratungstätigkeit sowie erste Ausstellungen.

Ab 1986 Kurator, dann 1990 Direktor des Museums für Gestaltung Zürich, ab 1997 zudem Direktor des Museums Bellerive Zürich. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen, insbesondere zu Design, Fotografie, Kunst, Medien, Populärkultur. Vorträge und Lehrveranstaltungen an Museen und Hochschulen im In- und Ausland, darunter Montreal, Paris, Universität Zürich, ETH Zürich. 1995-97 Gastprofessor an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Ab 2000 Gastdozent an

den Universitäten Bern (Nachdiplomstudium Fachdidaktik) und Basel (Kulturmanagement) sowie an der Universität für angewandte Kunst Wien (Exhibition and Cultural Communication Management).

Von 1999-2003 künstlerische Direktion der Expo.02. Danach selbständiger Kulturunternehmer (Heller Enterprises Zürich), Autor und Ausstellungsmacher mit Projekten insbesondere in Deutschland, Österreich und der Schweiz, darunter kulturpolitische Konzepte für die Freie Hansestadt Bremen, den Kanton Obwalden sowie die Steuerung der Tiroler Landesausstellung 2005 (›Die Zukunft der Natur‹). Ab 2005 Intendant von Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas. Die Firma Heller Enterprises ist vom Stiftungsrat des Seedamm Kulturzentrums mit der Neukonzeption des Hauses beauftragt worden (siehe ›Bulletin Sonderausgabe 85a, November 2008‹).

»Im Grunde finde ich den interessantesten Ort der Kunst noch immer das Atelier. Es erzählt so viel darüber, was Kunst will, über den Autor und die Autorin, über Kontext und Schutzbedürftigkeit.«



Form Farbe Inhalt

Ein Gespräch mit der Künstlerin Manon über die Gefahr
von zu grosser Perfektion

Manon, vor dem Hintergrund Ihrer Profession, Ihrer über dreissig-jährigen Erfahrung als Künstlerin im etablierten internationalen Kunstbetrieb, nach Ihrer Werkausstellung im Zürcher Helmhaus im Jahre 2008 und der dazu im Benteli-Verlag erschienenen Publikation ›Manon, eine Person. Eine Pionierin der europäischen Performance- und Fotokunst‹ interessiert uns: Was bedeutet Kunst für Sie persönlich?

Vieles. Alles! Ein Leben ohne meine Arbeit ist nicht vorstellbar. Was immer mich freut, bedrückt, fasziniert oder ängstigt, fliesst unvermeidlich ein, ob ich will oder nicht.

Ist Ihre emotionale Befindlichkeit die Voraussetzung für Ihre künstlerische Arbeit?

Das kann man so sehen. Ich würde sogar sagen, ich suche meine Themen nicht, die Themen suchen mich. Ich arbeite stets mit Inhalten, die mich ohnehin beschäftigen und denen ich nicht ausweichen kann. Zum Beispiel bin ich von meiner derzeit entstehenden Fotoserie ›Hotel Dolores‹ [dolor, lat. Schmerz] zum Thema Vergänglichkeit wie besessen und kann mich kaum zur Wehr setzen gegen einen nicht enden wollenden Bilderstrom.

Ihre Kunst gilt, wie Kunstkritiker schreiben, als »absolut authentisch«. Sie sagen, Kunst sei für Sie eine nach aussen gerichtete Formgebung Ihres inneren seelischen Zustandes. Stellen Sie authentische Formen her?

Das hoffe ich doch. Kunst ermöglicht mir, inneren Bildern Form zu geben. Zuerst habe ich vielleicht ein eher vages, sagen wir ein etwas unscharfes Bild vor meinem inneren Auge, das mit der Zeit mehr und mehr Kontur gewinnt. Forcieren kann man das nicht, in dieser Phase braucht es Zeit und Geduld. Ich beginne zu schreiben und zu zeichnen, bis ich schliesslich weiss: Ja, das ist es, so muss es sein, so will ich es umsetzen.

Peter Weibel stellt in seinem Text im Katalog zur Ausstellung von Maria Lassnig im Jahre 1985 nicht nur fest, dass die Künstlerin »mit dem Körper malt«, sondern auch einen selbsttherapeutischen Aspekt im Zuge einer Ichfindung verwirklicht. Ist das bei Ihnen ähnlich?

Das kann sein. Die Kunst hat mir, im Rückblick gesehen, wohl manches erleichtert und mir geholfen, gewisse Lebensthemen zu klären, ohne dass ich sie absichtlich zur Selbsttherapie eingesetzt hätte. Dies ist eher ein Nebeneffekt, den ich nicht gezielt suche.

Stehen mehr künstlerische Strategien im Zentrum?

Ich glaube nicht, dass es in meinem Fall so etwas wie eine Strategie gab oder gibt. Das sieht vielleicht im Rückblick so aus. In Tat und Wahrheit passiert alles viel organischer und spontaner. Da ist einfach dieses starke Bedürfnis, ein ganz bestimmtes Bild herzustellen, sei es in Gestalt einer Installation oder einer Fotografie.

Würden Sie von einem solchen Bild oder einer solchen Fotografie von Kunst sprechen?

Ich stelle mir diese Frage nicht. Aber vielleicht könnte man sagen: Wenn Form, Farbe und Inhalt übereinstimmen und ein Ganzes ergeben, das Sinn macht und funktioniert, dann ist es gut. Das muss nicht zwingend perfekt sein, manchmal ist zu grosse Perfektion sogar gefährlich.

Stellen Sie die Sinnhaftigkeit für ein Bild erst während des Schreibens, Zeichnens und Umsetzens her?

Das kann durchaus sein. Es kommt sogar vor, dass ich den Sinn erst viel später erkenne. Es ist ein lebendiger, sich stets wandelnder Prozess. Zu einem Thema erschaffe ich meist eine grosse Anzahl von Bildern, ich arbeite ja stets in Serien. Während des Arbeitsvorgangs weiss ich oft zu Beginn nicht genau, worauf das

Ganze schliesslich hinauslaufen wird. Irgendwann jedoch spüre ich, jetzt kann ich die Arbeit beenden, die Serie ergibt Sinn, es ist ein

stimmiges Ganzes. Bei meiner aktuellen Arbeit, dem ›Hotel Dolores‹, sind bereits über hundert Sujets entstanden,

ein Ende ist nicht absehbar, es läuft und läuft und läuft in meinem Kopf, ich muss einfach weiter, weiter, weiterarbeiten. Genau genommen stelle ich hier Installationen her, die ich daraufhin fotografieren, das Endprodukt ist das Fotobild.

Um Ihre Kunstkriterien aufzunehmen: Wie beurteilen Sie, ob Form, Farbe und Inhalt aufeinander abgestimmt sind?

Das weiss ich, das spüre ich, das sehe ich. Man kann das schlecht schildern. Ich weiss einfach, jetzt stimmt es, jetzt ist es gut. In meiner Serie ›Borderlines‹ arbeitete ich zum Beispiel rein formal. Da ging es nur um Farbe und Form. Ich führte fotografische Experimente durch mit meinem Kopf, der jedoch oft kaum zu erkennen ist.

»Ich kann mich kaum zur Wehr setzen gegen einen nicht enden wollenden Bilderstrom.«

»Ich arbeite nicht mit dem Blick auf ein Publikum, nie.«



Hat Kunst für Sie die Bedeutung, selbst eine Grenze zu überschreiten, oder zielen Sie darauf hin, dem Betrachter eine Grenzerfahrung zu ermöglichen?

Ich arbeite nicht mit dem Blick auf ein Publikum, nie. Betrachter machen mit dem Produkt, was sie wollen, und das sollen sie auch. Meine Aufgabe als Künstlerin beschränkt sich darauf, den Betrachtenden Raum zu lassen für eigene Inhalte, vielleicht finden sie sich selbst in einem meiner Bilder wieder, wer weiss?

Im NZZ-Artikel anlässlich Ihrer Ausstellung im Helmhaus schreibt Urs Steiner am 27. Februar 2008, dass Ihre Kunst besonders die Phantasien der männlichen Zuschauer gnadenlos manipuliere: »Das Ende des Dummerchens. Die Gegenstände, die Manon in der Installation ihres ›Lachsfarbenen Boudoirs‹ zum Altarraum der Weiblichkeit aufgebaut hat, zeugen davon. Federboas, Stilettos, Schminke und viel Samt und Seide erscheinen als Werkzeuge des Weibs, mit denen es sich die Welt untertan macht. Das vermeintlich starke Geschlecht wird damit gnadenlos manipuliert.«

Is that so? Was Urs Steiner schreibt, passt vielleicht eher auf ›La dame au crâne rasé‹. Das war meine allererste Fotoserie in Paris. Ich war damals jung und frech und unbefangen, ich wusste nicht, ob diese Bilder je gezeigt würden, und kümmerte mich nicht um eventuelle spätere Reaktionen. Ich mochte die Androgynität und das Skulpturale durch den kahlen Kopf. Die Araber im Viertel, in dem ich lebte, hielten mich für einen Transvestiten, und das war mir gerade recht.

»Die Araber im Viertel, in dem ich lebte, hielten mich für einen Transvestiten, und das war mir gerade recht.«

Dennoch bewegen Sie sich auf den Grenzen zwischen Anzüglichkeit, erotischer Attraktivität und der Inszenierung stereotyper Geschlechterrollen. Sind Ihre künstlerischen Arbeiten mit den erotisch und weiblich konnotierten Fetischen wirklich ausschliesslich Ihr privates Spiel?

Was wollten Sie mit dieser Arbeit herausfinden?

Ich wollte wissen, was mir einfällt mit nichts anderem als meinem Kopf als Sujet, die Digitalkamera am ausgestreckten Arm – ohne Fotolampen, ohne Stativ, ohne Kulissen, ohne spezielle Kleidung oder Make-up. Und aufgenommen ausschliesslich in meinem Schlafzimmer. Es war eine ›Huit-clos‹-Situation, ich mit mir, ein geschlossener Raum, wie im gleichnamigen Stück von Jean-Paul Sartre. Die speziellen Effekte verdanke ich dem, was da war, nämlich dem sich stets wandelnden Sonnenlicht, einer Fensterjalousie, einer Spiegelkugel auf dem Sims. Nichts wurde extra herbeigeschafft. Diese Reduktion der Mittel war meine Vorgabe und Herausforderung. Später habe ich im Computer mit der Farbe experimentiert, Formen und Ausschnitte jedoch unverändert gelassen.

Bei jenen frühen Fotoarbeiten standen weder Theorie noch Strategie im Vordergrund, ich war unbelastet und frei und führte aus, wozu ich Lust hatte. Etwas anders sah es aus bei meiner ersten, von Urs Steiner erwähnten Installation ›Das lachsfarbene Boudoir‹ im Jahre 1974. Damals orientierten sich die Künstlerinnen ausschliesslich an männlicher Kunst, fast so, als sei das Weibliche irgendwie minderwertig. Ich fand das nicht, und es ärgerte und irritierte mich sehr. So stellte ich keck mein damaliges Schlafzimmer aus, ein Kabinett voller erotischer Fetische, das weiblicher nicht hätte sein können. Die Erotik war mein Thema. Zudem nannte ich es ›Boudoir‹, denn ein männliches Pendant dazu gibt es nicht.

Sie nennen diese Arbeit ›Borderlines‹. Borderline ist auch ein Begriff der Psychiatrie und beschreibt die Grenze zwischen einer psychotischen und pathologischen Krankheit, einer Störung der Persönlichkeit.

Es passt zu mir, Grenzen auszutesten und manchmal zu überschreiten. In diesem speziellen Fall hat mir der Titel gut gefallen.

Zu jener Zeit lag ich mit dieser Installation völlig quer zum Trend in der Kunst und ebenso quer zur damaligen Feminismusdebatte. Dies war MEIN Feminismus. Kurz darauf packte ich meine Koffer und verliess die Schweiz für ein paar Jahre. Inzwischen haben sich die Ansichten radikal gedreht, und man schaut diese Arbeit mit neuen Augen an. Natürlich ist es schön zu sehen, dass auch heute wieder Menschen fast atemlos vor diesem kompakten, verdichteten Kabinett stehen, wie es kürzlich in New York der Fall war.

Sie sind auf der Suche nach der Eigenständigkeit des Bildes. Gilt das auch für Ihren Prozess, während Sie den Inhalt präzisieren? Entwickeln und schärfen Sie Ihre inhaltliche Suche weniger über die Abstraktionsmöglichkeit durch Sprache als vielmehr über den Weg einer Fotoserie, Foto für Foto, Bild für Bild?

Ja, das hat etwas, das könnte man so sagen. Denn bevor ein Bild da ist, wird viel Vorarbeit geleistet. Für ein Gefühl, eine Angst, einen Schrecken, eine Freude, möglicherweise für ein ganzes Konglomerat von Gefühlen sind Darstellungsformen zu entwickeln, und dafür stehe ich in einer Art innerem optischen Dialog. Ich habe ein Bild vor Augen, ändere es, verwerfe es wieder, gebe Farbe hinzu, ziehe die Farbe wieder zurück, suche eine neue Form, ziehe diese wieder zurück, und so weiter. Da wird viel geschrieben, gezeichnet und ausprobiert, wobei alle diese Skizzen später mit grosser Erleichterung weggeworfen werden. Wenn das Bild da ist und meiner Vorgabe entspricht, ist das ein riesiges Aufatmen!

Ein Thema wie die Vergänglichkeit erscheint mir allerdings uferlos. Das bekomme ich nur mit sehr vielen Bildern in den Griff. Seit anderthalb Jahren zieht sich diese Arbeit schon hin, bis im nächsten Winter gebe ich mir noch Zeit.

Was macht Ihre künstlerische Tätigkeit für Sie selbst dabei so bedeutungsvoll?

Während meiner Arbeit bin ich absolut fokussiert, ich schliesse mich vom Alltag aus und weg, daneben hat nichts anderes Platz. Diese Erfahrung ist für mich im Grunde viel wichtiger als das, was später mit den Kunstwerken geschieht, die Werke gehen ohnehin ihren Weg. Das Wichtigste für mich ist dieses vollkommen zentrierte Tun. Man kann Kunst nicht als Nebenprodukt herstellen.

Ist das Ihr Kriterium für gute Kunst?

Ich kann nur für meine eigene Arbeit sprechen. Die drei bereits genannten Kriterien Form, Farbe und Inhalt sollten aussagekräftig zusammenspielen.

Wie beurteilen Sie nach diesen Kriterien die Kunst anderer Künstlerinnen und Künstler?

Gar nicht. Ich gehe nicht in eine Ausstellung, um das herauszufinden. Ausserdem gibt es Künstler, die rein formal, ja mathematisch arbeiten und mir wahnsinnig gut gefallen, wie beispielsweise die Konkreten, die ein völlig anderes Vorgehen haben als ich.

Woran liegt das?

Das frage ich mich nicht. Es wird gewisse Gesetzmässigkeiten geben, die ich vielleicht nicht kenne, auch nicht zu kennen brauche, die ich aber sehr wohl spüre. Ich reagiere spontan und gefühlsmässig, der Intellekt kommt dann später als eine Art Überprüfungsinstanz hinzu.

Eine andere Instanz sind die Orte, an denen Kunst zugänglich ist. Welche Orte sind für Sie die zentralen Orte der Kunst?

Mein Kopf, wo immer dieser sich gerade befindet.

Und Museen, Galerien, Ausstellungen, Kunstmessen ...?

Ja, klar, die Kunst braucht Räume, in denen Ausstellungen nach den Vorstellungen des Künstlers möglich sind, Räume, die man umbauen und anpassen kann, und sie braucht die Begeisterungsfähigkeit des Kurators.

Ist das auch Ihre Vorstellung, wenn Sie an das Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon SZ denken?

Das weiss ich nicht. Ich hatte dort zwar schon Bilder hängen, jedoch keine grössere Ausstellung. Hingegen bin ich mit einigen Exponaten in der Sammlung vertreten, das ist schön.

www.manon.ch

Manon, geboren 1946 in Bern, besucht die Kunstgewerbeschule St. Gallen, anschliessend die Schauspielakademie Zürich. Ab 1970 Entwürfe für Show-Kostüme. 1974 erster Auftritt in der Zürcher Kunstszene mit ›Das lachsfarbene Boudoir‹. Zahlreiche Environments und Performances, beispielsweise ›Das Ende der Lola Montez‹ 1975 im Kunstmuseum Luzern. Zwischen 1978 und 1980 verschiedene Stipendien; längerer Aufenthalt in Paris, wo sich Manon der inszenierten Fotografie zuwendet. Es entstehen drei wichtige Fotoserien: ›Dame au crâne rasé‹ (1978), ›Elektrodiagramm 304/303‹ (1978) und ›Ball der Einsamkeiten‹ (1980). Ab 1982 Ablösung der Selbstbespiegelung durch interaktives Rollenspiel (›Das Doppelzimmer‹, 1982). Nach längerem Rückzug 1990 Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen mit der Fotoserie ›Manon Künstler Eingang‹ und der Installation ›Damenzimmer‹. Werke in der Sammlung des Seedamm Kulturzentrums. Manon lebt und arbeitet in Zürich.

Mysteriöse Qualität

Ein Gespräch mit der Museumsdirektorin Dorothea Strauss über ihre Überzeugung,
dass Kunst ein Teamplayer ist, kein Personal Trainer



Frau Strauss, Sie studierten Kunstgeschichte im Frankfurt der Achtzigerjahre, belegten Seminare bei dem Filmregisseur Alexander Kluge, Sie sind Kuratorin seit den Neunzigerjahren, Sie bauten den Bereich Kunsttheorie im Studienbereich Theorie der Gestaltung und Kunst an der Zürcher Hochschule der Künste mit auf, Sie sind Autorin zahlreicher kunstbezogener und kunsthistorischer Texte, haben rund 30 Ausstellungskataloge und Bücher herausgebracht, Sie waren Vorsitzende der Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum in Zürich, seit vier Jahren sind Sie Direktorin und Kuratorin des Zürcher Museums Haus Konstruktiv. Vor diesem Hintergrund interessiert uns, was Kunst für Sie persönlich bedeutet.

Ich bin mit Kunst aufgewachsen, mit bildender Kunst, mit Musik, Literatur und Theater. Bei uns zu Hause wurde leidenschaftlich diskutiert, über alles. Und auch über Kunst und Kultur. Über die Bedeutung von Kunst, ihre Verbindung mit Zeitgeschehen, wie sich daran gesellschaftliche Veränderungen festmachen lassen, wo Strömungen beobachtet werden können und womit diese eventuell zu tun haben. Ich habe früh eine tiefe Anerkennung für Kunst und eine Liebe für künstlerische Prozesse kennen gelernt. Ein Leben ohne Kunst kann ich mir deshalb gar nicht vorstellen.

»Eine intensivierete Beschäftigung mit Kunst macht aus uns allen nicht gleich Künstler, aber sie verbessert unser Leben.«

Kunstwerke und künstlerische Prozesse bieten mir die Möglichkeit, über mich selber und das Leben nachzudenken. Kunstwerke offenbaren mir Unglaubliches, Banales, Spektakuläres, auch Feines, in all den unterschiedlichen Facetten, die Kunst hervorbringen kann.

Sie sprechen aus der Position einer Privilegierten, Sie sind, man könnte fast sagen, in die Kunstprofession hineingeboren. Dieses Glück haben nicht allzu viele Menschen auf dieser Welt. Was müsste ich tun, damit auch ich erfahren kann, wovon Sie sprechen?

Sie sprechen die Frage an, in wie weit wir uns als Individuen für einen eigenen Lebensweg entscheiden können und ob dafür ein bestimmter Background notwendig ist. Ab dem Moment, in dem wir uns entscheiden, dass Kunst in unserem Leben eine Rolle spielen soll, tun wir etwas dafür. Eine solche Entscheidungslust kann durch die Familie gefördert werden, aber auch durch Freunde, gute Lehrerinnen und Lehrer oder wie bei uns im Haus Konstruktiv durch spannende Ausstellungen, viele Vermittlungsangebote und eine lebendige Museumspädagogik.

Und dann geht's los: Wir schauen uns Ausstellungen an, probieren vielleicht selber mal was aus, lesen häufiger im Feuilleton und in Kunstmagazinen, entdecken Namen und erkennen diese wieder. Und allmählich kommen wir der Materie näher, weil wir uns entschieden haben, etwas lernen zu wollen. Ich glaube zwar nicht, dass eine intensivierete Beschäftigung mit Kunst aus uns allen gleich Künstler macht, aber sie verbessert unser Leben.

Hat sich auch die Bedeutung von Kunstwerken für Sie verändert?

Kunstwerke können Freunde werden, Bekannte, manchmal auch geliebte Feinde. Der Philosoph Georges Didi-Huberman hat 1999 für sein Buch einen sehr schönen Titel gefunden: ›Was wir sehen, blickt uns an‹. Das möchte ich so interpretieren, dass durch die Beschäftigung mit Kunst eine wechselseitige Beziehung entsteht, etwas, das wir aus unserem Leben nicht mehr wegdenken möchten.

Welche Bedeutung hat die Sprache bei all diesen Auseinandersetzungen und Entwicklungen mit Kunst?

Über Kunst zu sprechen und zu schreiben gibt uns die Möglichkeit, aus der rein persönlichen, der intimen Beziehung mit Kunst herauszutreten. Auf der einen Seite finde ich es wichtig, immer auch eine naive, oder sagen wir besser, eine arglose Begegnung mit einem Kunstwerk zuzulassen und zu erleben. Und unsere Unwissenheit nicht als einen Stolperstein zu empfinden, sondern als Potenzial, als Kapital. Wenn wir aber mehr wollen als nur ein bisschen Fun, kommen wir nicht drum rum, uns anzustrengen, nachzudenken, uns mittels Sprache auszutauschen. Auf diesem Weg des Nachdenkens kommt

unsere Arglosigkeit ins Wanken, was nicht heisst, dass wir sie verlieren müssen. Wir müssen uns eher um unseren arglosen Blick immer wieder neu bemühen, ihn zurück erobern.

Das ist wie beim Gesangsunterricht: Man hat Talent und beginnt mit den ersten Übungen, und sofort stellt sich die Bewusstmachung total in den Weg. Alles, was man bis dahin einfach so und eigentlich sehr gut machte, beobachtet man plötzlich und weiss gar nichts mehr – bis man seine eigenen Instrumente lernt. Kunst ist nichts, das einfach so »schnippt«. Das

Nachdenken und Analysieren ist ohne Sprache nicht möglich. Und durch die Sprache erkennen wir unsere eigenen Schubladen, die uns oft hindern, das Unerwartete erfahren zu können und frei zu bleiben im Blick. Denn auch die Naivität ist kein festgeschriebener Zustand; auch unseren offenen, arglosen Blick können wir schulen.

Aber müsste uns nicht gerade die Kunst davor bewahren, die Offenheit zu verlieren?

Genau das macht sie auch, aber nur, wenn wir uns auch bemühen. Der Wunsch vieler Menschen, dass Kunst sie einfach so »beeindrucken« und ganz unmittelbar abholen soll, erfüllt sich meistens eben auch nur, wenn wir uns beeindrucken lassen. Und das hat etwas mit Erfahrungen zu tun, mit Einsatz, mit Engagement seitens der Betrachterinnen und Betrachter. Kunst ist gottlob kein Guru, vielleicht wollen manche Künstler gerne welche sein ...

Nein, aber im Ernst: Ich bin der Überzeugung, dass Kunst ein Teamplayer ist, kein Coach, kein Personal Trainer, der uns unsere Muskeln aufmöbelt. Kunst braucht selbst Zuspruch, genau wie die

Betrachter dies brauchen. Es geht hier um eine wechselseitige Beziehung. Und um bei meinem Sportvergleich zu bleiben: Wie in jedem guten Team übernimmt immer mal wieder jemand anderer die Führung, das Werk, die Künstlerin oder der Künstler, ein anderer Besucher, eine Historikerin, ein Autor, eine Kuratorin. Ein Staffellauf also. Am Schluss gewinnt das Team.

»Kunst ist nichts, das einfach so schnippt.«

Was erwarten Sie von einem guten Kunstwerk? Was ist gute Kunst für Sie?

Die Frage nach der Qualität eines Kunstwerks muss individuell und immer wieder neu im Kontext gestellt, überprüft und wahrgenommen werden. Da

sind der Entstehungsprozess, die zeitliche Einbettung, aber auch das Gesamtwerk der Künstlerin oder des Künstlers, dann wieder das einzelne Werk, die Bedingungen. Die Kriterien für Qualität entwickeln sich zudem auch in der Auseinandersetzung mit den verwendeten Medien, wie eine Künstlerin oder ein Künstler mit einem Medium umgeht, wie eine Materialfrage behandelt wird, was das Werk ausdrückt. Qualität von Kunst einzuschätzen bedeutet für mich, dass man sehr viel anschauen muss, viel vergleichen muss, um sich anzunähern. Ein Qualitätsbegriff hat etwas mit Erfahrungsaustausch zu tun, und zwar auf beiden Seiten, auf der Seite des Kunstwerks und des Rezipienten.

Es gibt aber auch einen individuellen und ganz persönlichen Qualitätsbegriff, den entscheidet jeder Mensch für sich, er sagt einfach, das finde ich super. Punkt. Dieser Qualitätsbegriff ist ein mysteriöser, er ist geheim, man entscheidet ganz allein auf dem Eiland der totalen Selbstbestimmtheit. Diese mysteriöse Qualität hat jedes Kunstwerk für irgend jemanden auf dieser Welt. Das Wichtige an einem breiter gefassten Qualitätsbegriff ist, dass er darauf basiert, dass wir uns verständigen und verändern, er ist ein Kommunikationsstool. Und manche Qualität wiederum können wir erst durch zeitlichen Abstand wahrnehmen und beurteilen. Doch abgesehen von all dem soll für mich ein gutes Kunstwerk ein in das Werk eingeschriebenes Fragezeichen haben; eine Frage, deren Qualität auch in der Unbeantwortbarkeit von manchen Fragen liegt.

Die Auseinandersetzung darüber, wie Kunst vermittelt werden kann, haben Sie bereits angesprochen. Dabei kommt auch dem Ort eine grosse Bedeutung zu. Wo befinden sich für Sie die zentralen Orte der Kunst?

Ich glaube, es gibt keine festgeschriebenen zentralen Orte der Kunst. Sicherlich, bei New York, Tokio, Paris oder auch durchaus Zürich sprechen wir von zentralen Orten, und das stimmt ja auch in gewisser Weise. Trotzdem, zentrale Orte entstehen über Commitments, über Angebot und Nachfrage. Manchmal können wir sie auch nur im Nachhinein einschätzen. Manchmal waren gewisse Orte zentral für eine gewisse Zeit, für eine gewisse Gruppe, und heute sind sie es nicht mehr. Denn wer legt fest, für wen ein Ort zentral ist? Auch an diesem Punkt können wir im übertragenen Sinne Marcel Duchamp folgen: Wenn jemand behauptet, ein Ort ist zentral, dann ist er es. Aber ob er auch funktioniert, ist etwas anderes. Es kommt auf die Parameter an, um Zentralität einschätzen zu können.

Das Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon SZ ist ein besonderer Ort. Was verbinden Sie damit?

Ein interessanter Ort, in direkter Nachbarschaft zu Schwimmbad und Shopping Center. Diese Nachbarschaft sollte man strategisch-inhaltlich ausbauen. Kunst und Leben, sehr spannend. Das Seedamm Kulturzentrum empfinde ich als eine gute Erweiterung unserer hiesigen institutionellen Landschaft. Mit dem Seedamm Kulturzentrum verbinde ich auch die Identität der Schweizer Kunstszene der letzten dreissig Jahre und deren Lebendigkeit, denn die Sammlung, die dort seit den Achtzigerjahren aufgebaut wurde, ist sehr unique: 2008 hat Christoph Doswald zusammen mit Catherine Hug, beide Mitglieder der Ankaufskommission der Sammlung, unter dem Titel »Konkret MegaMopp« eine wunderbare Ausstellung aus der hauseigenen Sammlung kuratiert.

Man konnte etwa von Josef Felix Müller eine seiner archaischen Holzskulpturen aus den Achtzigerjahren sehen. Grossartig, ein nackter Mann, mit leicht angeschwelltem Penis, mit der Kettensäge aus dem Baumstamm raus gehauen – das war damals ein Skandal. Oder Werke von Klaudia Schifferle sowie Anna Winteler, starke Künstlerinnen, von denen man lange Zeit keine Arbeiten mehr gesehen hat. Aber auch ganz junge Positionen wie der Genfer Künstler Jérôme Leuba oder aber die Zürcher Konkreten. Es war eine tolle Mischung zwischen Generationen, Stilen, Themen, und man konnte einmal mehr sehen, wie wichtig eine Sammlung ist: Sie hält die Erinnerung lebendig und bringt die Kunstwerke immer wieder mit den nachfolgenden Generationen und deren Themen in einen Dialog. Lebendige Kunstgeschichte also.

Einen solchen Kunstort ausserhalb der so genannten Zentren finde ich immer spannend. Gleichzeitig muss eine solche Institution natürlich noch viel präziser an inhaltlichen Marketingstrategien arbeiten als die Häuser in den so genannten Zentren, nämlich um das Publikum dorthin zu bewegen. Ich hoffe, dass das Seedamm Kulturzentrum an dieser Bürde weiter arbeitet. Eine solche Institution kann ein spannendes Vorbild und durchaus auch Korrektiv für Stadt-Zürcher Institutionen sein.

www.hauskonstruktiv.ch

Dorothea Strauss, geboren 1960, studierte Kunstgeschichte, Filmwissenschaften und Klassische Archäologie in Frankfurt am Main. Sie war Leiterin der Kunsthalle St. Gallen (1996–2000) und des Kunstvereins Freiburg im Breisgau (2000–2005). Im Jahr 2000 erhielt sie den eidgenössischen Kuratoren- und Kuratorinnen-Preis des Bundesamtes für Kultur. Seit Juni 2005 ist sie künstlerische Direktorin des Haus Konstruktiv in Zürich. Im »Bulletin Nr. 85/2008« des Seedamm Kulturzentrums erschien ihr Aufsatz: »Konkrete Konzepte Heute«.



Die Verräumlichung von Zeit

Ein Gespräch mit dem Kunstkritiker Fritz Billeter über den Beitrag der
Kunst zur Humanisierung des Menschen

Dr. Billeter, Sie waren als promovierter Literaturhistoriker 24 Jahre im Kulturressort beim Zürcher ›Tages-Anzeiger‹ Redaktor für visuelle Kunst. Sie sind als Kunstkritiker Autor zahlreicher Kunstmonografien. Welche Bedeutung hat Kunst für Sie persönlich, sozusagen ›Für den Tag – Über den Tag hinaus‹, um mit dem Titel Ihres neuen, im Benteli-Verlag erschienenen Buches zu sprechen?

Das Reflektieren über Kunst ist erstens mein Beruf und hat für mich eine existentielle und materielle Bedeutung. Zudem erwarte ich von Kunst eine erstrangige Unterhaltung. Drittens soll Kunst schmücken. Kunst kann auch Orientierungsmarken setzen, wie etwa die von Karl Geiser gestaltete Arbeiterfamilie, eine Vierergruppe auf dem Zürcher Helvetia-Platz, um auf das dortige Arbeiterviertel hinzuweisen. Im besten Fall ist Kunst für mich jedoch ein Mittel der Erkenntnis, um die Welt besser zu verstehen.

Wie machen Sie das, mit Hilfe von Kunst die Welt verstehen?

Mich interessiert der Zusammenhang zwischen Bildgestaltung und Erzählung. Kunst bildet die reale Welt als Modell ab, wobei man bei den Environments von Yves Netzhammer (oft in Zusammenarbeit mit Zuzana Ponicanova und Tim Zulauf entstanden) wirklich von einer modellhaften Welterklärung mittels einer erzählerischen Bildgestaltung sprechen kann. Damit treffen wir auf einen entscheidenden Unterschied zwischen bildender Kunst und Sprache, der nicht so einfach zu erklären ist: Nehmen wir das Wort ›Tisch‹. Die Lautzusammensetzung T-i-sch hat nicht das Geringste mit dem Objekt Tisch gemein. Dagegen ist die Form eines Tisches als Bildzeichen dem wirklichen Tisch stets mehr oder minder ähnlich. Anders gesagt, dem Wort ist immer Intentionalität eigen, es hat nur Verweis-Charakter, während eine Bildform neben dem Verweis-Charakter stets dem Darzustellenden auch irgendwie ähnlich ist.

Man könnte auch sagen, das Wort ist flüchtig, die Überlieferung seiner Bedeutung und seines Sinnes ist stets gefährdet und dem Wandel unterworfen. Das Bildzeichen dagegen ist resistenter, solider. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, aber auch in den Sechzigerjahren der konkreten Poesie, haben Literaten und Kunstschaffende dieses Problem erkannt und sich davon inspirieren lassen. Der Lyriker Guillaume Apollinaire schuf beispielsweise mit seinen ›Calligrammes‹ Gebilde, die zwischen Sprache und Bild einen Transfer herstellen: Worte sind auf einer Papier- oder Buchseite so angeordnet, dass sie die Silhouette des Eiffelturmes oder eines Vogels bilden.

Wie steht es um die Welterkenntnis durch visuelle Kunst, die sich von der »erzählerischen Bildgestaltung« losgesagt hat?

Die reine Nichtfiguration macht die zeitgleichen wissenschaftlichen Weltentwürfe, insbesondere die von der modernen Physik formulierten, abstrakten Gesetze gleichnishaft-anschaulich. Darin

besteht ein Gewinn gegenüber den Naturwissenschaften: die rein ›ungegenständlichen‹ Strukturen und Kompositionen der Nichtfiguration machen die in der Welt herrschenden Kräfte erlebbar. Man kann also die rein ungegenständlichen Strukturen und Kompositionen der Nichtfiguration als Gleichnis der in der Welt herrschenden, dynamischen Kräfte verstehen.

Um diesen Sachverhalt müsste man allerdings Bescheid wissen.

Schon, schliesslich sehe ich, was ich weiss. Und umgekehrt: Ich weiss, was ich sehe. Dennoch sollte man immer den Mut aufbringen, sich zunächst einmal auf seine eigenen Augen zu verlassen, also sozusagen voraussetzungslos auf ein Werk zuzugehen. Auf diese Weise würde man etwa bei ›Gilles‹, ein um 1719 entstandenes Gemälde von Antoine Watteau, weit kommen. Dieses Gemälde zeigt eine Figur der Commedia dell'arte, einen Pierrot, in voller Körpergrösse und ganz vorn auf der unteren Bildkante stehend. Um ihn gruppieren sich, viel kleiner gehalten, weitere vier Mitglieder der Schauspieltruppe sowie ein Esel. Diesen wird der Betrachter ohne weiteres der Figur des ›Gilles‹ zuordnen und die Gleichung herstellen: ›Gilles‹ ist ein Esel, ein Trottel. Diese Aussage wird nun dadurch relativiert, dass dieser ›Gilles‹ einsam, wie preisgegeben, mit Gesichtszügen, die Schicksalsergebenheit ausdrücken, im Bild frontal unabweisbar vor uns steht. Kurz gesagt: Der ›Gilles‹ von Watteau wächst ins Tragische.

Um Solches zu kombinieren, braucht es keine Bildung, kein besonderes Vorwissen. Man muss sich nicht mit der Theaterform der Commedia dell'arte, nicht mit deren Vergrößerung in Frankreich, nicht mit dem Wandel des Arlecchino zur Figur des ›Gilles‹ auskennen. Dennoch tut Wissen immer gut. In diesem Sinn organisierte

Harald Szeemann, der Kurator der Documenta 5 im Jahre 1972, die zweite Besucherschule mit Bazon Brock als ›audiovisuelles Vorwort‹ im Erdgeschoss des Kassler Fridericianums.

Diese aufbrechende Documenta 5 wurde von Joseph Beuys im Sinne seines erweiterten Kunstbegriffs der ›sozialen Plastik‹ mit seinem ›Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung‹ mitgestaltet. Das war die Zeit der »Demokratisierung der Kunst«, wie Sie auch Ihr Anliegen formulieren.

Ja, ich empfand den Ausdruck ›popularisieren‹ nie als Schimpfwort. Im Gegenteil, das Popularisieren war mir immer eine besondere Aufgabe. Um mit den Worten von Bert Brecht zu sprechen: Mir ging es darum, »den Kreis der Kenner ständig zu erweitern«. Sogar die Boulevard-Zeitung ›Blick‹ hatte vor mehr als einem Jahrzehnt eine eigene Kulturseite! Deren Redaktorin war Lilith Frey, ich schrieb für sie. Wir versuchten uns sehr ernsthaft an sinnvollen und verständlichen Kunst- und Kulturnachrichten für den Boulevard, und das zwei bis drei Mal pro Woche. Erstaunlich, dass dieses engagierte Experiment ein paar Jahre durchhielt und erst sein jähes Ende fand, als Frey den ›Blick‹ verliess.

In diesem Sinn ist die Kunstkritik auch heute dem Prinzip der Aufklärung verpflichtet. Während sich die ›NZZ‹ häufig mit ihrem Leitartikel an ein Bildungsbürgertum richten kann, setzen ›Tages-Anzeiger‹ und ›Blick‹ bei ihren Lesern nicht nur weniger Bildung,

»Man sollte immer den Mut aufbringen, sich zunächst einmal auf seine eigenen Augen zu verlassen, also sozusagen voraussetzungslos auf ein Werk zuzugehen.«

sondern auch weniger Freizeit voraus. Wer sich keine Zeit nehmen kann, über intellektuelle Inhalte nachzudenken, wird Mühe haben sich zu bilden, sich im Sinn der ›éducation permanente‹ weiter zu entwickeln, und er wird auch seinen Umgang mit Kunst kaum vertiefen können.

Waren dann die damaligen Bemühungen, auch die Museen für alle zu öffnen und »Lust zu machen auf Kunstkenntertum«, wie Sie das nennen, in gewisser Weise vergebens?

Jein, das wird ja schon seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorangetrieben, und verstärkt seit 1968. Grundsätzlich würde ich sagen, Kunst auszuüben oder Kunst als Betrachter versuchen zu verstehen, kann zur Humanisierung des Menschen beitragen. Darum ist Kunst für alle wichtig.

Obwohl Sie heute eine Krise sowohl in der Kunst als auch in der Kunstkritik diagnostizieren?

Ich glaube tatsächlich, dass eine Epoche, die Moderne, zu Ende geht. Eine Kunst, die unsere heutige Gegenwart und Zukunft mitgestaltet, braucht ein neues Paradigma. Die Kunst der Gegenwart jedoch wiederholt sich; die Postmoderne, so wird diese meist bezeichnet, zitiert aus Werken vergangener Epochen. Allerdings, wenn ein Künstler seine Zitate in einen neuen Gesamtzusammenhang stellt, verleiht er diesen auch einen anderen, vielleicht bisher unvermuteten Sinn. Die Postmoderne bringt uns nahe, dass wir über ein riesiges historisches Erbe verfügen, das wir für die Gegenwart fruchtbar machen können. Sie kann ausserdem unseren Blick schärfen, ob jenes voraussetzungslos Neue, was die Avantgarde der Moderne im 20. Jahrhundert hervorzubringen behauptete, wirklich immer so von Grund auf neu war.

Wobei Jean-François Lyotard einfordert, dass man die Moderne redigieren, also von Grund auf durcharbeiten müsse, das reine Zitieren sei ein Missverständnis: »Die Moderne redigieren heisst, sich jenem vermeintlich postmodernen Schreiben widersetzen.«

Wenn ich Lyotard recht verstehe, unterscheidet er zwischen einer oberflächlichen und einer vertieften Postmoderne. Doch ein neues Paradigma hat auch letztere nicht gefunden. Beim Schweizer Künstler Michael Wyss finde ich jene vertiefte Postmoderne, ein vertieftes Zitieren. Er schichtet mit Hilfe des Computers auf demselben Bildträger eigene, früher entstandene Werke oder solche alter Meister übereinander. Dabei gelingt es ihm, auch die unteren Schichten an die Oberfläche dringen zu lassen. Durch dieses Zitieren entsteht eine Verräumlichung von Zeit.

Und das wäre für Sie auch gute Kunst?

Ja. Mich interessiert, wie ich in einem ständigen Dialog mit einem Kunstwerk immer wieder etwas bisher nicht Entdecktes erkennen kann. In einem derartigen Dialog verändert sich mit der Zeit nicht nur das Werk, sondern transformiere auch ich mich selbst.

Wo finden Sie solche Werke? Was sind für Sie die zentralen Orte, an denen Kunst stattfindet?

Ich empfinde mich heute als ›off duty‹. Wenn ich verreise, gehe ich alter Kunst nach. Vor zwei Monaten folgte ich auf der Romantischen Strasse dem Künstler Tilman Riemenschneider, ein bedeutender Holzschnitzer. Ich war in den letzten Monaten mehrmals im französischen Colmar, um den Kontrast von Matthias Grünewalds ›Isenheimer Altar‹ um 1517, erschütternd und visionär, zur lieblichen ›Maria im Rosenhag‹ zu studieren, die etwa vierzig Jahre früher wahrscheinlich von Schongauer gemalt worden war. Heute gehe ich am liebsten solchen Zusammenhängen zwischen den alten Meistern nach.

Können Sie dann mit Orten wie dem Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon SZ überhaupt etwas anfangen?

Ja sicherlich. Ich hatte damals, als ich 1983 dazusties, ganz andere, nämlich kuratorische Aufgaben. Zusammen mit Willy Rotzler, dem damaligen Doyen der Kunstkritik in der Schweiz, und Peter Killer war ich mit der Aufgabe betraut, eine Sammlung moderner Schweizer Kunst für das Kulturzentrum anzulegen. Gleichzeitig sollten wir Probleme der modernen Kunst in einer möglichst einfachen Sprache darstellen. Aus dieser Vorgabe entstanden im Lauf der Zeit drei Bände mit dem Titel ›Moderne Kunst – unsere Gegenwart‹ (1985). Die Mission von Charles Vögele, dem Gründer des Kulturzentrums, lautete vor allem, junge Menschen möglichst noch im Schulalter an die moderne Kunst heranzuführen. Es hat sich dann gezeigt, dass eine solche Einführung auch für Erwachsene willkommen war.

Was sollte heute im Kulturzentrum auf jeden Fall stattfinden?

Das Kulturzentrum plant, wie ich höre, ab Herbst 2010 jährlich zwei grosse Ausstellungen, die so konzipiert werden, dass sie auch in unseren Alltag hinein wirken. Eine vorzügliche Idee, aber nicht einfach zu verwirklichen. Damit auch Besucher über Vernissage und Finissage hinaus ins Kulturzentrum kommen, bräuchte es der jeweiligen Ausstellung entlang eine Reihe von Events, wie Führungen, um die Besucher in einen Dialog zu verwickeln, oder Interviews mit Künstlern, die sich auf die Ausstellung beziehen, Demonstrationen, Besucherschulen eben, wie sie Bazon Brock schon wiederholt im Kulturzentrum durchgeführt hat. Für solche Highlights wären auch die verwöhnten Stadtzürcher zu gewinnen.

Fritz Billeter, geboren 1929, hat als Kulturredaktor vom ›Tages-Anzeiger‹ und als freier Publizist Künstler und Kunstszene des In- und Auslandes während mehr als vierzig Jahren kritisch beobachtet. Sein aktuelles Buch ›Für den Tag – Über den Tag hinaus‹ (2009) versammelt rund sechzig Texte (Zeitungsartikel, Essays, Künstlermonografien). Billeter war 1983 bis 2001 zusammen mit Willy Rotzler und Peter Killer, später mit Beat Stutzer und vorübergehend mit Peter Vögele mit der hauseigenen Sammlung des Seedamm Kulturzentrums beauftragt.

Nachhaltige Kunst

Ein Gespräch mit der Präsidentin des Stiftungsrates Monica Vögele über die Schulung der Wahrnehmung und die Anregung zum Nachdenken



Frau Vögele, Sie sind Präsidentin des Stiftungsrates und leiten somit das Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon SZ. Das Kulturzentrum soll entlang des ursprünglichen Gedankens Ihres Vaters als Ort der breit abgestützten Kunst- und Kulturvermittlung neu ausgerichtet werden. Heute setzen Sie den Begriff der Kultur ins Zentrum der anvisierten Aktivitäten. Vor diesem Hintergrund würden wir gerne aus der Perspektive der jüngeren Generation von Ihnen wissen, was Kunst für Sie persönlich bedeutet?

Kunst vermittelt mir Genuss. Dieser Genuss ist für mich stark verbunden mit Reflektieren, Nachdenken und Sinnieren. Kunst regt mich an, etwas immer wieder neu anzugehen. Kunst kann mir den Alltag, ganz besonders auch düstere Momente, erhellen. Zurzeit studiere ich klassische Fotografien, Schwarz-Weiss-Bilder, aufgenommen zwischen 1910 bis 1940, das waren die Anfänge der Massenfotografie mit Platten- und Kleinbildkameras. Ich bin erstaunt, wie viel ich laufend neu entdecke. Mich faszinieren die spannenden Arten des Sehens zu jener Zeit, und ich lasse mich begeistern von Bildkompositionen, Motiven und Aufnahmetechniken. Mich beeindruckt der aufwendige Prozess der damaligen Fotografie, einer Kombination aus Handfertigkeit und mechanischer Feineinstellung.

»Gute Kunst ist für mich nachhaltig, sie lässt mir einen Freiraum für eigene Interpretationen und auch dafür, ob ich das Werk annehmen oder ablehnen will.«

Der Fotograf war als Techniker der Lichtmessung ebenso gefordert wie als Chemiespezialist im Labor, die Entstehung einer Fotografie war gekennzeichnet von einem kaum noch nachvollziehbaren Aufwand an Zeit, Materialien und technischen Strategien gegen zahlreiche Anfälligkeiten. Mich beeindruckten die vielfältigen Eingriffsmöglichkeiten, die andererseits auch Abhängigkeiten und Fehlerquellen bedeuten. Aber mir wird immer klarer, wie sehr diese frühen Fotowerke von den Nuancen leben, die erzielbar waren durch die spezielle Handhabung, die Auswahl des Negativfilms, die Kamera bis hin zu den diversen Fotopapieren – all das machte das Endprodukt des Fotoabzuges einzigartig. Ein Bild konnte nicht einfach aufgenommen und in einer Datenbank abgespeichert werden. Mir erscheint die digitale Fotografie wie eine Einschränkung der Vielfalt an möglichen Kontrastierungen, Übergängen und Feinstimmungen.

Fotografieren Sie selbst?

Ja, aber wenig. Früher sehr viel mehr, aber es ist erstaunlicherweise gar nicht mehr der künstlerische Blick, der mich reizt. Heute konzentriere ich mich viel lieber auf das Schauen und Sehen, auf

den Moment und mein Erleben. Früher wollte ich die Momente festhalten, verpasste dabei jedoch die Gegenwart. Heute genieße ich den Augenblick, mir sind meine Wahrnehmung und das Aufbauen meiner Erinnerung viel wichtiger. Ich kann tatsächlich die Gleichung aufstellen: Je achtsamer ich im täglichen Leben bin, desto weniger fotografiere ich.

Sie sprechen von einer besonderen Art des Sehens, welches Sie in der klassischen Fotografie entdecken. Hat dieses Sehen Ihr eigenes Sehen verändert?

Ja, sehr. Schon allein das genaue Hinsehen schärft das Erkennen. Ich beginne, länger vor einem Objekt zu stehen und mir mehr Zeit für dessen Betrachtung zu nehmen. Durch dieses wiederholte und lange Hinschauen kann ich Qualitäten, Auflösungen und Körnigkeiten unterscheiden. Aber das stellt sich erst im Laufe der Zeit ein. Ich studiere das Bild von vorne, von hinten, von der Seite, von nahe, von weiter weg. Es sind wohl Achtsamkeit und eine höhere Genauigkeit, die mein Sehen verändert haben.

Welche Rolle spielt für Sie das Licht gegenüber anderen Gestaltungsmitteln?

Ich habe in der Fotografie eine Vorliebe für Schattenelemente, obwohl ich im Alltag das Licht suche. Ich genieße zahlreiche Lichtstimmungen, jetzt, wo das Licht weicher wird, kann ich nicht genug bekommen von den sich verändernden Lichtqualitäten über dem Zürichsee.

Der US-amerikanische Landschaftsfotograf Ansel Adams arbeitete an einer Elfzonentheorie, um den Kontrastumfang schon bei der Aufnahme zu steuern. Je nach Bildwirkung war sein Warten auf das gewünschte Lichtverhältnis eine Übung, vergleichbar mit der Jagd eines Panthers, der auf den richtigen Moment lauert, um seine Beute zu packen.

Ja, der Schatten ist auch für mich das interessanteste Licht, ohne Graustufen gäbe es gar keine »Photo-Graphie«. Das ist wirklich sehr spannend, weil diese Art des Fotografierens, wie Sie es beschreiben, in erster Linie die Wahrnehmung schult und dadurch den entscheidenden ästhetischen Mehrwert erst ermöglicht.

Das Seedamm Kulturzentrum will seine Kunstvermittlung zukünftig nah am Alltag ausrichten. Meinen Sie damit Erfahrungen, wie wir sie im Moment besprechen?

Ja, das hat damit zu tun. Meine Erkenntnisse basieren auf meinen unmittelbaren Erlebnissen von Wahrnehmung. Wir meinen in dieser Beschreibung, dass wir das klassische Präsentieren von Kunst für unsere Institution nicht mehr für spannend genug halten. Das Kulturzentrum begann seine Tätigkeit zu einer Zeit, als man sich für eine Stunde in den Zug setzte, für drei Stunden ins Museum ging und danach mit dem Zug wieder nach Hause fuhr. Heute schauen wir ins Internet und haben oftmals die Kunstwerke schon gesehen, bevor wir ein Museum besuchen. Wir wollen Kunst durch ein eigenes Erlebnis und eine breit gefächerte Stimulierung nachvollziehen können. Das nennen wir »Event«. Mit einem breit gefassten Kulturkonzept will das Kulturzentrum künftig ein Schulkind ebenso erreichen wie einen hochkultivierten Kunstkenner im Alter von siebzig Jahren.

Viele Menschen glauben, Kunst nicht verstehen zu können.

Das kann ich nachvollziehen. Auch für mich wird die Situation belastend, wenn jemand alles schon im Voraus totredet. Ich möchte mir zuallererst selbst ein Bild machen können. Wenn mir jedoch erst jemand erklären muss, was ich zu betrachten habe, ist das für mich keine Kunst mehr, die mich berührt. Zwar kann ein Werk durchaus gewinnen, wenn ich Hintergründe und Motivationen erfahre. Aber der erste Eindruck muss für mich ein persönlicher sein dürfen. Das kann man mit Kindern und Jugendlichen übrigens extrem gut durchführen.

Könnte diese Art der unmittelbaren Kunstwahrnehmung dann sogar eine Methode sein, um gute Kunst zu erkennen?

Das kann ich mir sogar sehr gut vorstellen. Denn gute Kunst ist für mich nachhaltig, sie lässt mir einen Freiraum für eigene Interpretationen und auch dafür, ob ich das Werk annehmen oder ablehnen will. Gute Kunst sind für mich Kunstwerke mit einem persönlichen Wert, weil sie mich erinnern an eine Geschichte mit guten Freunden oder an meine Freude, als ich mich für den Kauf des Werkes entschied. Für mich muss bei guter Kunst auch immer sichtbar sein, dass eine Technik gemeistert wird, dass ein Können vorliegt, das Beherrschen von Vorgängen, etwa der verwendeten Materialien, das Zusammenführen von Aspekten in ein plausibles, magnetisch anziehendes Ganzes. Damit stehe ich im Gegensatz zur Postmoderne oder den Achtzigerjahren, als die Zeit der Kunstvermittler begann und Kunst eine Aufgabe des Marketings wurde. Ein gutes Kunstwerk muss mich reinziehen, mir immer wieder Neues zu entdecken geben, ich will auch in fünfzig Jahren noch mitgerissen und überrascht werden.

Woher wissen Sie das vorher?

Das Werk muss mich vom ersten Moment an, ohne Fremderklärung, in seinen Bann ziehen. Das wird oftmals mit einer Art pornografischer Provokation verwechselt, die meine ich natürlich nicht, denn das verpufft schon beim ersten Blick.

Wo finden Sie diese wunderbaren Werke, von denen Sie sprechen? Wo sind für Sie die zentralen Orte der Kunst?

Spontan würde ich sagen in meinem Herzen. Barcelona, Stockholm, Paris oder Berlin, darüber mache ich mir wirklich überhaupt keine Gedanken. Was mich berührt, dorthin gehe ich. Ich vermute, die zentralen Orte der Kunst befinden sich in Gesellschaften, denen es entweder sehr gut oder sehr schlecht geht. Kunstmetropolen und Orte der Kunst haben viel mit einem dynamischen Publikum zu tun. Junge Leute, die nichts zu verlieren haben, die wagen und experimentieren, und ältere Menschen, die genau das goutieren und die jungen unterstützen und Plattformen schaffen. Für mich ist Zürich solch ein Ort.

Ist es diese Melange, die Sie auch mit dem Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon SZ verbinden?

In gewisser Weise schon, denn mit dem Seedamm Kulturzentrum verbinde ich mein Leben, es hat mich selbst der Kunst näher gebracht. Ich war meinem Vater sehr verbunden und fand als junges Mädchen immer spannend, was und wie mein Vater dieses Projekt anging. Ich spürte sein tiefes Anliegen. Deshalb nahm ich die Leitung

des Kulturzentrums, unterstützt von meinem Bruder Peter und meiner Mutter in die Hand und möchte was Neues daraus machen, ganz im Sinne unseres Vaters. Ich betrachte das Seedamm Kulturzentrum viel eher als sein Lebenswerk, als was er wirtschaftlich auf die Beine stellte. Diese Art der Kunstvermittlung war für ihn Neuland, ein Wagnis. Mit diesem Kulturzentrum zeigte er sich durch und durch als Unternehmer.

Sie sprechen von der Expedition Ihres Vaters. Wo stehen Sie mit Ihrer eigenen Expedition?

Sie haben Recht, der Neuaufbau ist auch für mich, wie für meinen Vater, eine Art Abenteuer. Der Reiz liegt für mich darin, Experten hinzuzuholen und das Ganze mit zu lenken. Zudem ist mein Bruder Peter ein ausgewiesener Kunstkenner, mit ihm zu arbeiten stellt für mich einen grossen Gewinn dar. Das Terrain ist so anspruchsvoll wie herausfordernd, seit ich mich entschloss, mich mit der Leitung auf meinen eigenen Weg zu machen. Wir haben Statuten und einen Stiftungsgedanken, und dieser soll ins Heute übertragen werden. Wir haben ein hervorragendes Team, die Arbeit im Stiftungsrat macht grosse Freude, ohne meine langjährigen und sehr engagierten Mitarbeiter wäre meine Tätigkeit undenkbar. Zudem sind wir gerade dabei, eine nachhaltige Lösung für unsere umfangreiche Schweizer zeitgenössische Kunstsammlung zu finden.

Das Kulturzentrum soll einen neuen Namen erhalten und ein neues Konzept. Aus welchen Gründen wollen Sie Ihre vierteljährlichen, aufwendigen monografischen Ausstellungen nicht mehr weiterführen?

Wir wollen kein Kunsthause für einige wenige Liebhaber und Kenner sein. Unsere Aufgabe sehen wir darin, einem breiten Publikum die Schwellenängste zu nehmen, sich mit Kunst und Kultur auseinanderzusetzen. Wir wollen Themen setzen und dazu viele verschiedene Angebote organisieren. Ein Thema wie das Altern lässt sich bildlich darstellen, mit grossartigen Porträts, mittels kritischer Diskussionen über ethische Fragen, über das Geschäft mit Kosmetik und Schönheitschirurgie, über Literatur, Musik, Geschichte und Zukunftsforschung, über das unterschiedliche Kulturempfinden der Jungen und Alten.

Geplant sind themenbezogene Workshops, Lesungen, Konzerte, Filme, Performances, Labors, zugänglich für jedes Alter. Diese Themen-Eventreihen sollen sich nicht nur auf Kunst beziehen, sondern weiter gefasst als Kultur-Events begriffen werden. Unser wichtigster Anspruch dabei ist, zu bewegen. Was immer wir anbieten und organisieren, soll bewegen, mobilisieren, etwas auslösen und Spuren hinterlassen. Wir wollen zum Denken und Nachdenken anregen.

www.seedamm-kultur.ch

Monica Vögele, geboren 1960, studierte Kunstgeschichte und Literatur in Zürich. War 14 Jahre für Werbung und Marketing im elterlichen Konzern zuständig. Wandte sich nach 1998 wieder vermehrt kulturellen Projekten im Raume Zürich zu. Heute ist sie als Präsidentin des Stiftungsrates des Seedamm Kulturzentrums für die Neuausrichtung des Hauses zuständig.

Überflüssiges weglassen, einfach weglassen

—
Ein Gespräch mit dem 100-jährigen Maler Hans Erni über das Schritthalten
des Künstlers mit der Realität



Herr Erni, Sie stellten 1933 als abstrakter Künstler in Paris zum ersten Mal international aus, malten das 91 Meter lange Wandbild für die Landesausstellung 1939, zeigten in vielen Plakaten kritisches Engagement, illustrierten zahlreiche Bücher, dieses Jahr fand die Retrospektive Ihres Werkes im Kunstmuseum Luzern anlässlich Ihres 100. Geburtstages statt, Sie waren 1976 der erste ausstellende Künstler des Seedamm Kulturzentrums Pfäffikon SZ, um nur einen kleinen Teil Ihres reichhaltigen Künstlerlebens zu erwähnen. Was bedeutet Kunst für Sie ganz persönlich?

Im Kunstwerk konzentriert sich das eigene Leben und Erfahren des Künstlers. Je näher diese Konzentration der gegebenen Wirklichkeit des jeweiligen Moments des Erfahrens kommt, desto bedeutungsvoller, desto wichtiger, desto bestimmender ist das Kunstwerk. Ein Künstler entwickelt seine lieb gewordene Gegebenheit als Tänzer, Musiker, Autor oder Maler zur Möglichkeit, überhaupt leben zu können. Wenn ich mir vorstelle, ich könnte einmal nicht mehr malen, hätte mein Leben keinen Sinn mehr. Die Grundlage aller Kunst ist die lebendige Erfahrung. Fehlt diese in der Kunst, handelt es sich um Nichtssagendes.

Sie haben unterschiedlich gemalt: konkret, abstrakt, surrealistisch. Auf welche Weise stellen Sie Ihre Empfindung am trefflichsten dar?

Die grundsätzliche Frage ist, was ist abstrakt in der Kunst? Alles, was künstlerisch ist, ist keine Realität. Alles, was ich male, ob das postuliert wird als abstrakt oder gegenständlich oder was auch immer, spielt unter dem Aspekt der Darstellung von Realität keine Rolle. In meiner Jugend begegnete ich dem Kubismus von Pablo Picasso und Georges Braque. Dieser Kubismus jedoch ist für Braque als Maler vollkommen anders als für Picasso. Picasso ist ein steter Kreativeur, während auch bei den schönsten Braques seine frühere Beschäftigung mit der Flachmalerei erkennbar bleibt. In einem Picasso hingegen sehen Sie, dass er sich von Epoche zu Epoche neuen Ideen verschrieb, sodass er die vorherigen verlassen konnte. Bei diesem Genie stimmt keine Darstellungsart restlos mit der überwundenen überein, jede Arbeit von ihm macht eine neue Entwicklung sichtbar. Picasso war der Miterfinder des Kubismus, aber auch der erste, der diese Kunstform wieder verliess, weil sich für ihn der Kubismus in der Erfahrung des zeitbedingten Wissens überlebt hatte. Das Guernica-Bild stellt Picassos Erfahrung der Bombardierung des spanischen Dorfes Guernica während des Spanischen Bürgerkrieges dar. Dieses Werk entspricht nicht nur Picassos persönlicher Erfahrung, sondern auch dem Trauma von Menschen im letzten Jahrhundert, welches gekennzeichnet ist von Krieg und wieder Krieg und wieder Krieg und millionenfachem menschlichen Leid durch Krieg. Das Grandiose an den meisten Picasso-Bildern ist, dass das Wesentliche seiner Zeit zum Ausdruck kommt.

Haben Sie bewusst über die Zeitspanne Ihres Lebens hinweg ein Motiv immer wieder so gemalt, dass das jeweils zeitgeschichtlich bedingte, veränderte Wissen sichtbar wird?

Wenn in Ägypten ein Apfel gemalt wurde und später von Cézanne und noch später von einem Gegenwärtigen, hat dieser Apfel jedes Mal eine ganz andere Struktur. Das biologische Wissen um den Apfel änderte sich immer wieder im Laufe der Zeit. Die biologische Gestalt des Apfels unterscheidet sich von den mythologischen, symbolischen, kulturell verschiedenen Auffassungen des Apfels und spielt somit immer eine andere Rolle. Die Äpfel von Cézanne sind niemals die Äpfel eines gegenwärtigen Künstlers, und jene eines gegenwärtigen Künstlers sind niemals die Erfahrungen von Cézanne. Die Entwicklung der Gestalt des heute generellen Apfels, der Stand der Züchtungen und Kreuzungen der Apfelsorten, die Formen der Apfelbäume, all dies müsste dem heutigen Apfel seine unverwechselbare gegenwärtige Charakteristik verleihen. Die Darstellung von Cézanne zeigt eine grossartige Erneuerung gegenüber jeder vorherigen Darstellung eines Apfels. Deshalb ist das Werk ein Cézanne geworden, der Apfel ist ein typischer Cézanne'scher Apfel,

der nicht in eine andere Epoche eingereiht werden kann. Die Antwort auf Ihre Frage ist, dass meine Äpfel Pferde sind.

»Die Grundlage aller Kunst ist die lebendige Erfahrung. Fehlt diese in der Kunst, handelt es sich um Nichtssagendes.«

Wie sieht Ihr Weltverständnis aus, was durchzieht Ihre Kunstwerke, was treibt Sie während Ihres Schaffens um?

Es geht mir als Maler darum, den Umfang des Wissens im Allgemeinen auf dem Stand der Zeit zu erkennen und wiederzugeben, aber vor allem auch selbst zu erleben. Es hat sich sehr früh in meinen Zeichnungen ergeben, dass ich als technisch Zeichnender etwas Menschenwürdiges sichtbar machen wollte. Dabei ist die technologische Sicht grundlegend geblieben. Meine ersten jugendlichen Erfahrungen als Landvermesser und dann als Architekturzeichner waren geprägt aus der Sicht eines jungen Mannes, der Architekt werden wollte. Die Landesvermessung ist aufgebaut auf dem Dreieck, mit Hilfe der Geometrie misst der Mensch seine Umwelt aus. Diese konstruktiven Kenntnisse erweiterten meine Erfahrungswelt und blieben bis heute die Basis für alles, was ich mache. Dieses Erleben konnte und wollte ich nie überwinden.

Nach diesen Ausbildungen kam ich im Laufe der Zeit zur Malerei. Hinzu kamen neue Ideen und das Studium des psychologischen Wissens von Sigmund Freud, C. G. Jung und der gesamten Psychologie. All dies Wissen floss in meine Gesamtsicht des Menschen ein. Ich konnte mich erneuern und erweitern durch die Erkenntnisse der psychischen Welt. Folglich kann ein Bild nicht mehr nur die Realität aus der vorpsychologischen Zeit wiedergeben. Gleichzeitig verdichtete sich in meiner Jugend meine Beziehung zur Literatur, weil ich mir mit Hilfe von Freunden, die sich mit Literatur beschäftigten, ein Wissen selbst aneignen konnte. Später hatte ich Freunde, die mein Gedankengut in Diskussionen bereicherten. Und zwar nicht nur im allgemein Philosophischen, sondern auch im Politischen. Meine Haltung war nie parteigebunden.

Durch Ihre gesellschaftlichen und politischen Stellungnahmen, besonders auch durch die Zusammenarbeit mit dem Marxisten Konrad Farner, wurden Sie gesellschaftlich wie auch von höchster Schweizer Regierungsstelle diskriminiert und boykottiert. Die von Ihnen gestalteten Banknoten wurden zensiert und kamen nicht in Umlauf. Wie und wo drückten Sie die Essenz dieser schmerzlichen Erfahrung malerisch auf pointierte Weise aus?

Als den Frieden liebender Mensch war ich über zwanzig Jahre lang als Kommunist verschrien, obwohl ich in meinem Leben noch nie in irgendeiner politischen Partei Mitglied war. Ich habe mich politisch sicherlich am unmissverständlichsten und eindeutigsten mit politischen, sozial-engagierten und Friedensplakaten geäußert.

Der Autor Serge Lemoine schreibt im Katalog zur diesjährigen Retrospektive Ihres Werkes im Kunstmuseum Luzern, erschienen im Benteli-Verlag, dass Sie in den Jahren um 1935, während Sie sich mit der abstrakten Malerei in Paris auseinandersetzten, den Höhepunkt Ihres künstlerischen Schaffens erreichten. Als weiterer Autor weist Stanislav von Moos Ihrem Landbild eine bedeutende Stellung als »gemalte Fotomontage« zu. Haben derlei Beurteilungen von Kunstkritikern und Kunsthistorikern für Sie eine Bedeutung?

Ich kann Ihnen eine Antwort nur in Beziehung zu meinen persönlichen Erfahrungen geben. Die Zeit der Abstraktion mit Mondrian als Tonangeber oder mit Ben Nicholson und vielen anderen abstrakten Malern – die meisten kannte ich ja persönlich – galt der Überwindung einer akademischen Malweise. Das war unsere damalige Identität. Man konzentrierte sich auf einfache, technisch-wissenschaftliche, geometrische Formen, auf Formen also, die nicht naturalistisch oder organisch waren. Mir kam die auf das Technische reduzierte Sicht entgegen, denn ich hatte ja vorher in diesem Gebiet gearbeitet. Doch mehr und mehr erschien mir die ausschliesslich technologische und auf ausschliesslich geometrische Formen reduzierte Welt nicht mehr ausreichend. Die Beschränkung auf technische Formen war nur so lange wichtig bis zur Überwindung der akademischen Malweise.

Ausgerechnet in dieser Phase meines Umdenkens erreichte mich in London die Aufgabe, für die Landesausstellung ein fast 100 Meter langes Wandbild zu malen, ein Werbebild für den Schweizer Tourismus »Die Schweiz, das Ferienland der Völker«. Für mich persönlich bedeutete dieser Auftrag, ein Bild unseres Landes zu kreieren, und zwar aus meiner damaligen Sichtweise der Welt. Ich begann, die Geschichte der Eidgenossenschaft neu zu studieren. Die aus einer geschönten Vergangenheitsauffassung heraus gewonnenen Schlachten stimmten für mich in jener Form nicht mehr. Hingegen die wunderbare Begebenheit der Männer links und rechts des Vierwaldstättersees, die sich zum Rütlichschwur einigten, um sich von den österreichischen Vögten zu befreien, das machte die Schweiz zu etwas Neuem. Ich versuchte also, während des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges unerbittlich über die Gegebenheiten unserer Eidgenossenschaft nachzudenken und durch die historische Erfahrung in der Gegenwart anzukommen. Ich fragte mich, was die Modernisierung meines Landes eigentlich bedeutete. Insofern war der Titel meines Auftrags »Die Schweiz, das Ferienland der

Völker« für mich vollkommen nebensächlich. Um auf Ihre Frage zurückzukommen, meine neuen Überlegungen liessen sich im Landbild keinesfalls mehr mit reiner Abstraktion verwirklichen.

Das Landbild, das übrigens vom Landesmuseum in Zürich aufgenommen und restauriert wurde, erhielt seine Bedeutung wahrscheinlich, weil ich nicht von einem idealisierten Bild ausging, sondern von der Gegenwart des drohend ausbrechenden Weltkrieges der Jahre 1939/1940.

Was macht für Sie somit gute Kunst aus?

Vereinfachend würde ich sagen, Weggelassen ist das Allererste, Überflüssiges weglassen, einfach weglassen. Gute Kunst gibt die vom Künstler selbst erlebte Realität wieder, in Farben und Formen. Nur wenn der Künstler der Realität folgt, hat er die Möglichkeit, gute Kunst zu machen. Da sich die Wirklichkeit konstant verändert, muss der Künstler mit dieser Realität Schritt halten.

Was sind für Sie die zentralen Orte der Kunst?

Kunst entsteht durch das eigene Erleben des Künstlers. Über das Bild fordert der Künstler den Betrachter zu einem Dialog heraus. Wissen und Erfahrung sowie die Möglichkeit der Interpretation des eigenen Erlebens sind die Grundlagen jeder künstlerischen Äusserung.

»Wenn in Ägypten ein Apfel gemalt wurde und später von Cézanne und noch später von einem Gegenwärtigen, hat dieser Apfel jedes Mal eine ganz andere Struktur.«

Was verbinden Sie mit dem Seedamm Kulturzentrum in Pfäffikon?

Charles Vögele hat mit seinem Seedamm Kulturzentrum einen grossen Beitrag zur Schweizer Kulturszene geleistet, und ich bin ihm heute noch dankbar, dass ich als erster 1976 in diesem architektonisch spannenden Bau ausstellen durfte.

www.hans-erni.ch

Hans Erni, geboren 1909 in Luzern, besuchte nach der Ausbildung zum Vermessungs- und Bauzeichner 1927 die Kunstgewerbeschule in Luzern. Danach reiste er oft nach Paris. Er war tief beeindruckt von Picasso und Braque. In Paris trat er auch der Künstlervereinigung »Abstraction – Création« bei. Seine weitere Ausbildung finanzierte er sich als Plakatkünstler und Grafiker in seiner Heimat Luzern. 1935 konnte er an der Ausstellung »These – Antithese – Synthese« im Kunstmuseum in Luzern mitarbeiten. Dafür holte Erni Werke von Picasso und Braque nach Luzern. 1938 war er an der Gestaltung einer Banknoten-Serie beteiligt.

Die Serie war bereits gedruckt, kam aber nie in Umlauf, weil ein Luzerner Parlamentarier Erni als Kommunisten diffamierte und Einspruch erhob. 1939 wurde Erni mit seinem monumentalen Wandbild »Die Schweiz, das Ferienland der Völker« für die Schweizerische Landesausstellung in der breiten Öffentlichkeit bekannt. Das Bild war der Versuch einer Synthese von Abstraktion und Realismus und sein erster Schritt weg von der Avantgarde hin zur populären Kunst. Erni malte danach viele Wandbilder: Seine Auftraggeber reichten von der Mustermesse Basel, über das Kunstgewerbemuseum Zürich bis zu internationalen Organisationen wie der Unesco und der WHO. Ernīs bevorzugte Produktionstechniken sprachen ein grosses Publikum an: Plakate, Briefmarken, Illustrationen. »Rettet den Wald« und »Atomkrieg Nein!« heisst es darauf. Erni wurde über längere Zeit von keinem bedeutenden Schweizer Museum ausgestellt. 1976 organisierte Charles Vögele im Seedamm Kulturzentrum eine grosse Retrospektive mit Erni. 1979 wurde im Verkehrshaus in Luzern das Hans Erni Museum eröffnet. Auch im hohen Alter arbeitet Erni in seinem Atelier unermüdlich weiter, sein umweltpolitisches Engagement ist ungebrochen. 2007 visualisierte er für das WEF in Davos die Diagnosen und Prognosen des jüngsten Uno-Klimaberichtes am Beispiel der schmelzenden Gletscher.

»Nur wenn der Künstler der Realität folgt, hat er die Möglichkeit, gute Kunst zu machen.«



