PRIX MERET OPPENHEIM 2001–2002

Ilona Rüegg
George Steinmann
Peter Kamm
Ian Anüll
Hannes Brunner
Renée Levi
RELAX
Marie-José Burki

Interviews

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC

PRIX MERET OPPENHEIM 2001–2002

Interviews

Ilona Rüegg
George Steinmann
Peter Kamm

Ian Anüll
Hannes Brunner
Renée Levi
RELAX
Marie-José Burki

VORWORT_____5
PRÉFACE_____7
PREFAZIONE_____9

01

UMLEITUNG
Daniel Kurjaković im Gespräch mit Ilona Rüegg_____15

KUNST ALS GESELLSCHAFTSBEZOGENE PRAXIS
Andreas Fiedler im Gespräch mit George Steinmann_____35

SAURER REGEN HILFT, DASS SIE VERSCHWINDEN
Giovanni Carmine im Gespräch mit Peter Kamm_____55

02

... UND AM ENDE IST FAST NICHTS DA
Moritz Jäger im Gespräch mit Ian Anüll_____77

HANNES BRUNNER UND DER BESUCH DER ALTEN DAME
Hubertus v. Amelunxen im Gespräch mit Hannes Brunner_____99

KLANDESTINE BOTSCHAFTEN
Andreas Münch im Gespräch mit Renée Levi und Marcel Schmid_____125

THE QUESTIONS TO YOUR ANSWERS
Fanni Fetzer im Gespräch mit Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser von RELAX _____147

... IRGENDWO MÜSSEN WIR WOHL ANFANGEN
Willem Oorebeek im Gespräch mit Marie-José Burki_____169

DER PRIX MERET OPPENHEIM

Stefan Banz, Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission

VORWORT

Das Bundesamt für Kultur mit seiner Sektion Kunst und Design und die Eidgenössische Kunstkommission befanden sich im Jahre 2001 auf einem Höhepunkt produktiver Zusammenarbeit. Der Aufbruch ins neue Jahrtausend hatte gerade begonnen, und unter der damaligen Bundesrätin und ‚Kulturministerin' Ruth Dreyfuss herrschte ein kreatives und entspanntes Klima. Wir waren motiviert und herausgefordert, über neue Ideen der staatlichen Kunstförderung nachzudenken und sie im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten umzusetzen. Eines dieser Projekte war der *Prix Meret Oppenheim,* eine Auszeichnung herausragender Künstlerpersönlichkeiten, die das vierzigste Alterjahr überschritten haben.

Wir wollten Künstlerinnen und Künstler auszeichnen, die über einen langen Atem und die ungewöhnliche Gabe verfügen, Sehen und Denken zu verdichten. Dies hat uns Meret Oppenheim selbst in ihrem Lebenswerk beeindruckend vor Augen geführt: Der schnelle Welterfolg, den sie 1936 mit der sogenannten ‚Pelztasse' – *Das Frühstück im Pelz* (MoMA, New York) – hatte, und die danach durchaus wellenförmig verlaufene künstlerische Karriere schienen uns zudem das perfekte Argument zu sein, den Preis ihr zu widmen und ihm ihren Namen zu geben.

Meret Oppenheim verbindet in ihren Werken spielerisch-locker und mit entspanntem Humor vertraute Dinge so, dass sie, weit über den Aspekt des Absurden hinaus, unsere Gesellschaftsspiele vieldeutig und hintersinnig thematisieren. Die ‚Pelztasse' zum Beispiel öffnet uns einen Interpretationsraum, der von Manets *Frühstück im Grünen* über Tarzans anzüglichen Lendenschurz bis hin zu Porzellan im Pelz als Symbol für Schutz und Nahrung, aber auch für Luxus und Dekadenz reicht. All dies finden wir hier in einer einzigen künstlerischen Geste ‚verpackt'.

Mit dem neu geschaffenen Preis wollten wir in diesem Sinne nicht nur Künstlerpersönlichkeiten auszeichnen, sondern gleichzeitig auch die Realisierung eines ihrer wichtigen Projekte fördern. Der Preis von 35 000 Schweizer Franken musste deshalb an ein konkretes (Museums-)Projekt gebunden sein. Die Kommission vertrat am Anfang auch die Ansicht, zusätzlich zu einer inhaltlichen Begründung, besonders Künstlerinnen und Künstler auszuzeichnen, die bisher nicht in den Genuss eines Eidgenössischen Kunstpreises gekommen waren. Bereits im ersten Jahr haben wir die Preisvergabe aber offener gestaltet: Das herausragende Werk, die künstlerische Entwicklung und die Aktualität sollten im Vordergrund stehen. Auch die Anbindung an ein konkretes Projekt empfanden wir bald als zu einschränkend. Im Jahr 2003 beschloss die Kommission schliesslich, den Preis in Zukunft auch auf die Architektur und die Kunstvermittlung auszuweiten.

Seit 2004 wird der Preis mit einer offiziellen Feier in einer öffentlichen Institution und im Rahmen eines mit den Preisträgerinnen und Preisträgern geführten Podiumsgesprächs übergeben. Darüber hinaus möchten wir dem Publikum einen vertieften Einblick in ihr künstlerisches Denken ermöglichen. Aus diesem Grunde ist die Publikation *Interviews* entstanden, die 2004 zum ersten Mal realisiert und als Beilage des *Kunst-Bulletins* in einer Auflage von 17 000 Exemplaren vertrieben wurde.

Das Bundesamt für Kultur hat auf Empfehlung der Eidgenössischen Kunstkommission nun entschieden, auch mit den Preisträgerinnen und Preisträgern der Jahre 2001–2003 Interviews zu führen und sie zu publizieren. Der hier vorliegende Doppelband fasst die beiden ersten Jahrgänge 2001 und 2002 zusammen.

LE PRIX MERET OPPENHEIM

Stefan Banz, membre de la commission fédérale d'art

PRÉFACE

L'année 2001 a marqué un sommet dans la collaboration productive qu'entretiennent la section Art et design de l'Office fédéral de la culture et la Commission fédérale d'art. Le nouveau millénaire venait de commencer, et la Conseillère fédérale et « ministre de la culture » Ruth Dreyfuss faisait régner un climat à la fois créateur et détendu. Nous étions motivés pour faire face à une gageure : réfléchir à de nouvelles idées de promotion artistique par l'État, et les mettre en œuvre dans le cadre des possibilités financières. Ainsi naquit l'idée d'un *Prix Meret Oppenheim,* un projet qui distinguerait d'éminentes personnalités artistiques âgées de plus de quarante ans.

Nous voulions distinguer des artistes qui, travaillant dans la durée, possédaient le don si rare de savoir concrétiser, au sens étymologique du mot, leur vision et leur pensée. L'œuvre de Meret Oppenheim en est un exemple frappant. Le succès mondial qu'obtint en 1936 son *Déjeuner en fourrure* (MoMA, New York), le déroulement ultérieur de sa carrière artistique, faite de flux et de reflux pour ainsi dire, nous ont paru justifier qu'un prix portant son nom lui soit dédié.

Sans avoir l'air d'y toucher, avec un humour nonchalant, Meret Oppenheim aime à assembler des objets familiers qui, au-delà de l'absurde, traitent sur plusieurs niveaux du jeu des conventions sociales. Le « Déjeuner en fourrure » par exemple offre à l'interprétation une latitude dans laquelle trouvent leur place aussi bien le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, que l'équivoque pagne de Tarzan, la porcelaine doublée de fourrure symbolisant le besoin de protection et de nourriture, mais aussi le luxe et la décadence. Tout cela « emballé » dans un geste artistique exceptionnel.

En créant un nouveau prix, nous ne voulions pas seulement distinguer des personnalités artistiques, mais aussi encourager la réalisation d'un projet

qui leur tenait à cœur. Le prix de 35 000 francs suisses devait être impérativement rattaché à un projet (muséal) concret. Au début, la commission était d'avis qu'il fallait distinguer surtout des artistes qui, au-delà du fait qu'ils méritaient la récompense que le jury leur décernait maintenant, n'avaient auparavant jamais gagné un prix fédéral d'art. Mais dès la première année, nous avons élargi les critères d'attribution : la qualité de l'œuvre, l'évolution artistique et l'actualité furent des éléments déterminants. Et le lien à un projet concret devint bientôt trop contraignant à nos yeux. En 2003 enfin, la commission décida d'élargir le prix à l'architecture et à la médiation artistique.

Depuis 2004, la remise du prix s'accompagne d'une cérémonie officielle organisée dans une institution publique, pendant laquelle les lauréates et les lauréats participent à un débat. Nous souhaitions cependant diffuser plus largement la démarche artistique des artistes. *Interviews* est née de cette préoccupation : sa première publication a vu le jour en 2004 et elle paraît en annexe au *Kunst-Bulletin,* tirée à 17 000 exemplaires.

Donnant suite à la recommandation de la Commission fédérale d'art, l'Office fédéral de la culture a décidé de mener, et de publier, des interviews avec les lauréats des trois années précédentes. Le présent volume double regroupe ces deux première attributions, en 2001 et 2002.

IL PREMIO MERET OPPENHEIM

Stefan Banz, membro della Commissione federale d'arte

PREFAZIONE

Nel 2001 la collaborazione tra l'Ufficio federale della cultura, con la sua Sezione Arte e design, e la Commissione federale d'arte ha raggiunto l'apice della produttività. Il nuovo millennio era appena iniziato e sotto l'ex consigliera federale e «ministra della cultura» Ruth Dreyfuss regnava un clima di creatività e distensione. Eravamo motivati e spronati a cercare nuove idee per la promozione culturale della Confederazione e ad attuarle entro i limiti delle possibilità finanziarie. Uno di questi progetti era il *Premio Meret Oppenheim,* una distinzione destinata ad artiste e artisti eccellenti che hanno già compiuto quarante anni.

La nostra intenzione era di premiare artiste e artisti dotati di perseveranza e di una capacità fuori dal comune di intensificare la percezione visiva e il pensiero. Questo è ciò che Meret Oppenheim ci ha mostrato nelle sue opere lungo tutto l'arco della sua vita. Il rapido successo a livello mondiale, nel 1936, con la cosiddetta «tazza di pelliccia» – *Colazione in pelliccia* (MoMA, New York) – e il prosieguo della sua carriera artistica, contraddistinto da alti e bassi, ci sono inoltre sembrati il migliore argomento per dedicarle il premio e dargli il suo nome.

Nelle sue opere, Meret Oppenheim unisce scherzosamente, con leggerezza e con umorismo sereno oggetti familiari, che, ben oltre l'aspetto dell'assurdo, tematizzano i nostri giochi di società in modo polivalente e lasciando trasparire un senso più profondo. La «tazza di pelliccia», per esempio, ci apre uno spazio interpretativo che va dalla *Colazione sull'erba* di Manet all'allusivo perizoma di Tarzan oppure ancora alla porcellana in pelliccia quale simbolo di protezione e alimentazione, ma anche di lusso e decadenza. Tutto ciò è racchiuso in un unico gesto artistico.

Lo scopo di questo nuovo riconoscimento non consisteva unicamente nel premiare artiste e artisti, ma anche nel promuovere la realizzazione di uno dei loro importanti progetti. Il premio di 35 000 franchi svizzeri doveva dunque essere legato a un progetto (museale) concreto. Inizialmente la Commissione era dell'opinione che, al di là dei motivi di contenuto, andassero premiati soprattutto artiste e artisti che in precedenza non avevano mai beneficiato di un premio artistico federale. Già il primo anno, tuttavia, l'attribuzione dei premi è stata decisa secondo criteri meno restrittivi poiché la Commissione voleva porre l'accento sull'attualità e l'eccellenza dell'opera nonché sull'evoluzione artistica. Ben presto, anche la destinazione a un progetto concreto ci è sembrata un requisito troppo limitativo. Infine, nel 2003, la Commissione ha deciso di estendere il premio anche all'architettura e alla mediazione artistica.

Dal 2004 il premio è consegnato in un'istituzione pubblica nell'ambito di una festa ufficiale che prevede una tavola rotonda con le artiste e gli artisti premiati. Per permettere al pubblico di gettare uno sguardo più approfondito nel loro pensiero artistico, oltre alla discussione è nata anche la pubblicazione *Interviews,* realizzata per la prima volta nel 2004 con una tiratura di 17 000 esemplari e distribuita quale supplemento del *Kunst-Bulletin*.

Su raccomandazione della Commissione federale d'arte, l'Ufficio federale della cultura ha deciso di effettuare interviste anche con le artiste e gli artisti premiati tra il 2001 e il 2003 e di pubblicarle. Questo doppio volume riunisce le prime due annate (2001 e 2002).

01

INTERVIEWS

ILONA RÜEGG
GEORGE STEINMANN
PETER KAMM

UMLEITUNG

Daniel Kurjaković im Gespräch mit Ilona Rüegg

Ilona Rüegg wurde ab Mitte der neunziger Jahre mit Ausstellungen im Helmhaus Zürich und in der Kunsthalle Bern einem breiten Publikum bekannt. Wurde sie anfänglich vor allem als Malerin und Zeichnerin wahrgenommen, hat sie in den letzten acht Jahren ihre künstlerischen Methoden vervielfältigt. Mit ihrer Untersuchung von Zeitstrukturen, ob sie nun im physischen Raum der Stadt, im akustischen Raum der Medien oder im immateriellen Raum der Daten- und Informationsströme manifest werden, besetzt Ruegg eine originäre Position in der aktuellen Kunstproduktion.

DK _____Beginnen wir mit der letzten von dir realisierten Arbeit, *Tieflader/Zeitbau 3*. Worauf bezieht sich insbesondere der Begriff ‚Zeitbau'?

IR_____Ja, wie nennt man eine Sache, die man tut? Benenne ich das, was man sieht, oder das, was ich tue? Das waren Überlegungen. *Tieflader/Zeitbau 3* bezieht sich auf den Transporter, der das schwere Material einer ganzen Fassade transportierte. Und *Zeitbau* bezeichnet vielleicht die Konstruktion, die ich dadurch machte. Ich habe keine neue Fassade benützt, sondern eine abgebaute. Sie lagerte auf dem Tieflader, auf einigen Lagen von Licht. Und was ich dabei organisiert habe – so kommt es mir wenigstens vor –, war eher die Zeit als das Material.

DK _____Zeitbau im Sinne von Bau von Zeit …

IR_____Zeit ist etwas, was hervorscheint, sich konkretisieren kann durch eine Konstruktion. Ich habe den Zusatz ‚Zeitbau' bei dieser Arbeit neu eingeführt und zwei ältere Arbeiten im Nachhinein mit diesem Begriff benannt: *Volumen/unveröffentlicht* von 2001 in der Kunsthalle Bern wurde zu *Zeitbau 2,* hier verschob ich eine zukünftige Decke, und Belichtung der *Vitrine* von 1998 wurde zu *Zeitbau 1,* hier verschob ich eine Wand. Ich verschiebe schweres Material, z.B. die abgebauten Fassadenplatten der Info Box, aber auch die Lampen, die in diesem Gebäude vorhanden waren, eigentlich eine Vielzahl dieser Typen von Lampen. Ich habe eine Übertragung und Vervielfältigung davon gemacht: Die Anzahl der Lampen wurde

Ilona Rüegg, TIEFLADER / ZEITBAU 3, Frankfurt am Main, 2005

© Ilona Rüegg

durch die in der Fassade fehlenden Platten bestimmt, weil genau diese Fehlstellen Fensteröffnungen waren. Über diese materiellen Elemente hinaus zählt z.B. der Transport an und für sich zum Medium der Arbeit, ein Transport, den ich kurzzeitig umgeleitet und unterbrochen habe. Auch die Vorgänge rund um den Verkauf respektive die Entsorgung der Info Box zählen dazu. Anfangs sollte sie wieder aufgebaut werden, aber es fand sich kein Käufer. Dann gab es für die Hälfte des inneren Gerüstes doch einen Käufer, er wollte es als äusseres Treppenhaus für einen Bunker benützen. All diese Handlungsstränge wurden von aussen bestimmt, ich habe nur etwas unterbrochen. Zugleich kommen natürlich diverse Faktoren zum Vorschein.

DK _____Dieser teils unkontrollierbare Planungs- oder Ereigniszusammenhang ist das Medium?

IR_____Ja, diese Abläufe im weitesten Sinne.

DK _____Da muss ich noch mal fragen, warum ‚*Zeit*bau'? Das habe ich nicht genau verstanden.

IR_____Weil ich mit den materiellen Elementen, die in Abläufe verstrickt sind, ein Gefüge herstelle, an dem Zeit aufscheint. Die Zeit ist immer und überall da. Sie ist da bei denen, die für die Planung der Info Box zuständig waren, auch bei jenen, die sie abbauten; sie ist da bei mir, sie ist da beim Betrachter. Ich schneide nur in diese Zeit hinein.

DK _____Bei *Tieflader/Zeitbau 3* dokumentiert eine Videoarbeit den angehaltenen Tieflader. Es gibt noch andere Medien: die Publikation, das Symposium mit Experten usw. Eine andere wichtige Frage betrifft das Publikum, da ja die Umleitung in einem ausserinstitutionellen Kontext stattgefunden hat. Das heisst, wer hat diese Arbeit gesehen? Wann wurde sie gesehen? Von wem wurde sie wie angeschaut, wenn sie nicht bereits als eine künstlerische Intervention codiert war? Kurz gesagt, handelt es sich hier beim Begriff der Zeit um eine Metapher oder um eine Erfahrung?

IR_____Du sprichst sehr viel an. Die Arbeit hat in einem Kontext ausserhalb der Institution stattgefunden und war an den Frankfurter Kunstverein angebunden. Von daher gab es ein Publikum, das hergekommen war, um den Tieflader zu sehen, der für zwölf Stunden neben einer innerstädtischen mehrspurigen Einbahnstrasse geparkt worden war. Viele hatten die Fassade während fünf Jahren intakt an der Info Box erlebt. Aber es gab auch Passanten und Automobilisten, die zufällig auf die etwas fremde Situation stiessen. Sie selbst waren Teil der Situation, die sich dauernd veränderte. Der Tieflader war praktisch dem Verkehr entnommen und gleichzeitig in ihn hineingestellt, in einen Verkehr, der vorbeifloss oder auch stockte, denn in der Nähe war eine Rotlichtanlage. Der Tieflader stand immer in der Differenz zu anderen Geschwindigkeiten, anderen Handlungssträngen. Das alles ist Erfahrung von Zeit, doch diese Zeit ist mir so selbstverständlich, dass ich sie nur in Differenzen erhaschen kann.

DK _____Können wir sagen, dass sich die Unterbrechung des Handlungsstrangs in einer anonymen Sphäre abspielt?

IR_____Sie spielt sich in einer extrem öffentlichen Sphäre ab, nicht im geschützten Rahmen der Institution. Als der Tieflader nach der Entladung des Lichts wegfuhr und damit in seinen geplanten Zusammenhang zurückkehrte, war es wichtig, dass die Arbeit als Reflexion weitergeführt werden konnte. An dieser Stelle kommen andere Medien ins Spiel. Da die Arbeit selber zwar ein Objekt verschiebt, aber dieses nicht meint, fand ich eine umschreibende, eine eventuell sich entwickelnde Dokumentationsform angemessen, welche die Ränder eines Ereignisses beschreiben kann.

DK _____Alles, was du als Handlungsstränge beschreibst, die Transporte, die Verschiebung von materiellen und immateriellen Gütern usw., ist etwas sehr Prägendes für die heutige Gesellschaft. Wir sind eigentlich umgeben vom ständigen Fluss der Güter, der Informationen. Das heisst, du könntest an ganz unterschiedlichen Stellen mit dem Instrument des ‚Unterbruchs' intervenieren.

Ilona Rüegg, VOLUMEN / UNVERÖFFENTLICHT / ZEITBAU 2, Kunsthalle Bern, 2002

© Ilona Rüegg

IR_____Alles ist Bewegung. Auch der eigene Körper, der vielleicht, wenn man sich still hält, etwas statisch wirken kann. Es gibt nichts, was nicht in Bewegung wäre. – Was lohnt sich anzuhalten? Was geschieht, wenn ich etwas anhalte? Im Fall von *Tieflader/Zeitbau 3* war es die Fassade der Info Box, die praktisch als Informationsträger für die Westhafen-Überbauung in Frankfurt, als Informationsort für die Geschichte und die investorischen Zusammenhänge diente. Ich hatte mich bereits für die Info Box in Berlin interessiert, deren Fassadenplatten versteigert wurden, als andere Ökonomien Einfluss nahmen. Da habe ich zum ersten Mal davon gehört, dass in Frankfurt eine andere Info Box gebaut werden würde. Aber erst zum Zeitpunkt des Abbruchs wurde erkennbar, ob ein Eingriff möglich wäre. Mich hat die fragmentierte Oberfläche interessiert, die wirklich in einzelne Elemente zerlegt werden konnte. Sie konnten ein ganz anderes Volumen bilden. Vielfältige, städtische, sogar formale Zusammenhänge waren wichtig. Wie führe ich diese Zusammenhänge vor, damit etwas sichtbar wird, was wir kennen, das aber eigentlich zu kompliziert ist, um als Bild direkt aufscheinen zu können. Sagen wir, man kann von dieser Situation keine Fotografie anfertigen. Andreas Gursky kann von der Börse eine Fotografie machen, die auf sehr komplexe Zusammenhänge verweist. Ich mache auch eine Art von Belichtung.

DK _____Belichtung wäre sozusagen der verschobene Ort, wäre das, was ‚eintritt', wenn die Repräsentation im Sinne eines Bildes nicht mehr möglich ist. Also Belichtung anstelle des Bildes?

IR_____Ja genau. Aber auch Belichtung als Belichtungszeit. Der Transport war für zwölf Stunden aufgeschoben. Zwölf Stunden lang brannten diese Lampen, betrieben durch einen Generator. Die Lampen waren unterlagert; die erste Ladung bestand aus Lampen, die zweite aus Platten. Der Schein traf nur auf die Unterseite der ersten Schicht der Fassadenplatten auf, aber auch auf die Fassade des anliegenden Gebäudes und auf die Strasse. Die Lampen haben die Platten nicht beleuchtet, sondern lediglich – irgendwie – die Schwerkraft der zweiten Ladung irritiert.

DK _____Können wir nochmals zum Begriff Handlungsstränge zurückgehen. Als Künstlerin scheinst du an der Art interessiert, wie sich diese Gesellschaft strukturiert, wie sie sich organisiert, an ihrer Logik, aber auch an ihrer Irrationalität, wenn man will. Du setzt nicht weitere Objekte in die Welt, sondern beobachtest eher vorliegende Prozesse. Ist es wichtig, dabei den Grad der medialen Übersetzung möglichst klein zu halten, um möglichst nah an diese Prozesse heranzukommen?

IR_____Das ist im Grunde eine ökonomische Frage. Es erübrigt sich ein Lager. Die Platten sind zwar umfänglich und schwer von Gewicht, aber zugleich ganz leicht, weil ihre Materialität nur geborgt ist. Was ich verschiebe, sind nicht unbedingt diese Gewichte, sie werden bereits verschoben, ich mache nur einen Aufschub. Mir kommt hier auch der Tresor in den Sinn, den mein Vater als Bankangestellter abends abschliessen musste. Als Kind habe ich damals sehr stark empfunden, dass etwas von grossem Umfang weggeschlossen wurde, das dennoch im Kassenschrank Platz hatte. – Heute werden Dinge in grossem Ausmass verschoben, es geht mehr um die Verschiebung denn um die Dinge. Zwischen Zürich und Bern wird Milch in beiden Richtungen transportiert. Daraus entstehen Löhne, davon kann man Milch kaufen. Mich beschäftigt, wie diese Verschiebungen zu organisieren sind, damit sie in der Kunst Fragen aufwerfen.

DK _____Im anekdotischen Bild aus deiner Kindheit spielt für mich auch eine Rolle, dass da etwas eventuell für sehr lange Zeit weggeschlossen bleibt. Spielt diese Vorstellung der Permanenz eine Rolle im Gegensatz zu deiner Arbeit, die alles andere als permanent sein will?

IR_____Im Grunde ist nichts fest, und trotzdem möchte jede Arbeit, jede Handlung, die noch etwas zurücklassen will, dadurch etwas festschreiben. Kultur entsteht erst aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem Dauerhaften und dem Unbeständigen. Natürlich könnte ich, da es mir um Mobilität geht, möglichst vieles mobil halten, ich denke aber eher, dass ich Mobilität zum Vorschein bringen kann, indem ich sie unterbreche. Im Augenblick, wo der Tieflader stillsteht, unterbreche ich das Versprechen, das im Handlungsstrang liegt, d.h. wohin der Transporter mit der Ladung gehen wird. Das ist ja bereits geplant: Die eine Hälfte wird ein Treppenhaus, die andere wird entsorgt. Durch die Unterbrechung des Versprechens kommen plötzlich alle anderen Möglichkeiten kurzzeitig zum Vorschein.

Ilona Rüegg, INFO BOX, Am Westhafen, Frankfurt am Main, 2005
Vor dem Abbau, vom Fluss aus gesehen

© Ilona Rüegg

Ilona Rüegg, INFO BOX, Am Westhafen, Frankfurt am Main, 2005
Während des Abbaus

DK _____Mir fällt auf, dass die Arten von Materialien, mit denen du arbeitest, in einigen Fällen ziemlich, sagen wir, solide und voluminös sein können: Platten, Metalle usw. Gibt es einen Zusammenhang zwischen diesem Tresorraum und den anonym-industriellen standardisierten Materialien, mit denen du heute arbeitest?

IR_____Es geht ja nicht um bestimmte Räume, sondern um potentielle Räume, es geht immer um möglichen Raum, zusätzlichen Raum, ‚espaces auxiliaires', wie ich sie früher nannte. Der Tresorraum ist natürlich nur in seiner Gebautheit permanent, nicht was seinen Inhalt betrifft. Die Werte können stündlich steigen oder fallen. Man kann vielleicht eine Verbindung ziehen zwischen der Fassade, die nun einmal einen Innenraum vom Aussenraum trennt, und der Erfahrung, als siebenjähriges Kind vor dieser Tür des Tresors zu stehen und nicht zu wissen, was eigentlich drinnen ist, was wirklich drinnen ist. Dass es Geld war, das wusste ich natürlich irgendwie. Davon hatte ich auch schon eine Erfahrung. Ich besass selbst eine kleine Sparbüchse, und die hatte ein gewisses Gewicht. Was aber hinter dieser Tür war, das war schwierig zu fassen. Dieser reale Tresorraum, den ich nie gesehen habe, existierte in meiner Vorstellung, und seine Grenzen sind wohl sehr dehnbar gewesen.

DK _____Also würdest du sagen, dass das Imaginäre am Raum ein wichtiger Bezugspunkt in deiner Arbeit ist?

IR_____Als Kind war es das sicherlich, aber jetzt treibt mich die Unfasslichkeit an, mit klaren Fakten zu arbeiten. Also eigentlich die konkrete Gebautheit des Raumes, die zugleich immer auch etwas Unfassliches hat …

DK _____… vor allem, wenn man die von dir genannten Handlungsstränge in den Blick zu bringen sucht und wenn wir sehen, wie in der heutigen Erfahrung von Lebenswelt verschiedene Systeme wie z.B. Geographie, städtischer Raum und Informationsdaten verknüpft sind. Wenn wir zusätzlich auch noch zu verstehen suchen, wie und von wem all dies manipuliert wird …, dann erscheint dies wie eine grosse Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem. Da sehe ich einen grösseren Bereich, dem ich das Adjektiv ‚unfasslich' sehr leicht zuordnen könnte.

IR_____Ja, nicht wahr? Wie geht man mit dem Unfasslichen um, wenn man daran nicht zerbrechen will? Könnte ja sein, dass man unter dem Unfasslichen zusammenbricht. Da versucht man dann doch lieber, es zu fassen. Man könnte obsessive Listen erstellen, Romane schreiben wie zum Beispiel Georges Perec. Das Faszinierende ist dabei, dass man es nie wird fassen können. Diese vielen komplizierten Gleichzeitigkeiten treiben mich an. Es ist ganz sicher ein Terrain, auf dem ich mich bewegen kann und von dem ich weiss, dass ich mich trotzdem nie ganz auskennen werde.

DK _____Ich erinnere mich an viele andere Arbeiten, die mit Handlungssträngen oder Kreisläufen beschäftigt waren, z.B. die Realzeitsysteme von Haacke oder die sogenannten *Irruptions into Ideological Circuits* von Cildo Meireles. Meireles liess auf eine Coca-Cola-Flasche den Slogan „Yankees go home" oder ähnlich aufdrucken. Nicht der Antiamerikanismus interessiert mich hier, sondern der Begriff des Kreislaufs. Du sprichst ja von Handlungssträngen …

IR_____Ich gehe nicht so programmatisch vor. Es interessiert mich nicht, eine bestimmte Aussage oder Gewichtung zur Frage der Ökonomien zu machen. Ich möchte diese alle in ihrer Widersprüchlichkeit hervorkommen sehen. Ich unterbreche den Kreislauf, der in Richtung Entsorgung und Wiederverwertung strebt. Ein Material hat ausgedient. Indem ich den Transport sich verspäten lasse, wird er teurer. Einerseits geht Zeit verloren, doch künstlerisch wird vorübergehend ein Mehrwert produziert und dies mit der Ware, die schon im Umlauf ist. – Die Verschiebung der Decke in Bern benutzte sozusagen ein zukünftiges Material; eine Decke für eine abgebrannte Sporthalle, sie brauchten nun eine neue Decke – ein raumbildendes Element, das bereits für jenen Ort bestimmt war. Mich interessierte, dieses in der Kunsthalle Bern ganz konkret zu lagern, ein anderes Volumen herzustellen und praktisch die Raumzusammenhänge in der Kunsthalle zu durchqueren und damit in ein anderes Mass zu bringen. Es ging vor allem darum, dieses Deckenelement in einen neuen Zusammenhang, in eine andere Ökonomie zu bringen; dass man sich nicht zur Decke strecken musste oder von der Decke baumeln würde, sondern dass man die Decke eines zukünftigen Ortes sozusagen durchschreiten konnte. – Eigentlich interessieren mich mehr die operativen Zusammen-

hänge, die entstehen, indem ich Dinge, die schon in einer Operation begriffen sind, wende und in eine neue Operation einführe.

DK _____Es ging mir im Beispiel von Meireles um etwas anderes: Eine Flasche ist ja nur eine von Millionen. Ich dachte, eine Ähnlichkeit zwischen Meireles' Kreisläufen und deinen Handlungssträngen zu entdecken, wobei ja Letzteres, diese Kreisläufe für die Industrieländer grundlegend sind. Das Medium ist das Distributionsorgan, die Multiplikation. Mir scheint, dass du deine Arbeit aber eher als etwas primär Skulpturales auffasst, oder nicht?

IR_____Der klassische Skulpturbegriff betrifft den Ort, an dem die Skulptur stattfindet. Beuys z.B. ging mit seinen Basaltstelen, die damals auf der Wiese vor dem Fridericianum lagen und schon den Ort der gepflanzten Eichen vorausnahmen, darüber hinaus. Das war eigentlich auch ‚andersortig'. Das Volumen in der Kunsthalle Bern betraf nicht nur die Kunsthalle Bern, sondern auch den Ort der zukünftigen Bestimmung. In diesem Fall war die Bestimmung allerdings keine künstlerische, sondern eine marktwirtschaftliche.

DK _____Es überrascht mich, dass du die Semantik dieser Deckenelemente überhaupt nicht beschreibst – oder auch die Semantik des Ortes, einer Sporthalle. Da sehe ich mögliche Interferenzen.

IR_____Es hätte auch die Decke einer Einkaufshalle sein können, das hätte andere Zusammenhänge ergeben, auf die man verweisen könnte. Mehr als die Bedeutung interessieren mich die ganz konkreten operativen Zusammenhänge, die sich herstellen lassen. Und dann gibt es ja immer ein verrücktes Element in der Arbeit, das mir selbst nicht ganz so einsichtig ist.

DK _____Ah, das verrückte Element!

IR_____Nach der Ausstellungseröffnung in Bern fuhr ich wieder auf der Autobahn von Bern nach Zürich, und da war vor mir ein Lasterzug, der transportierte die

unfertigen Rohformen für Kabinen einer Luftseilbahn. Das war ein ungeheuer schöner Moment, diese unfertigen Kabinen auf dem Transporter zu sehen! Natürlich vergisst man so was wieder und trotzdem begleitet es einen. Auf jeden Fall hat sich der Wunsch ergeben, etwas Ganzes in seiner Zerlegtheit oder in seinem unfertigen Status zu zeigen. Daraus ist dann das Projekt *Als ob die Hütte Hütte wäre* entstanden, das bisher nicht realisiert wurde. Ich möchte nämlich gern ein noch nicht gebautes Haus zeigen, d.h. seine vorfabrizierten Teile, um damit eine andere Form herzustellen. Später ergab sich die Möglichkeit, die Fassade der Info Box zu verschieben. Es war wie der Moment auf der Autobahn – ich sehe bedeutsame Handlungsstränge, die irgendwo unterwegs und unabgeschlossen scheinen und in solchen Momenten denke ich: „Da! Da möchte ich etwas tun, da kann ich etwas tun!"

DK _____Ich finde das Element der Fabrikation sehr auffällig. Die Alltagsgegenstände, die Gebrauchsobjekte, die gebauten Umgebungen, in denen wir wohnen, eigentlich alles scheint dieser Notwendigkeit zu gehorchen, dass es zusammengesetzt ist. Wir sind *homo faber,* wir leben in diesen Fabrikationszusammenhängen: von den Kleidern, die zusammengenäht sind, zu den Küchenwänden, in denen wir unsere Nahrung zubereiten oder Geschirr lagern, bis zu den Häusern, in denen wir arbeiten und uns aufhalten. Fabrikation als gesamtgesellschaftliche Bedingung.

IR_____Zur Lust, etwas in einen Raum hineinzustellen, kommt das Bewusstsein, dass Dinge bereits fabriziert sind. Was mache ich, ohne dass ich aus diesem Meer von fabrizierten Dingen einfach eines herausnehme und es auf einen Sockel stelle. Wie kann ich über das Modell des *ready made* hinausgehen? Ich denke, die Möglichkeit liegt darin, dass ich mir das Objekt nicht aneigne. Also dass ich nicht nur die Rolle einnehme, das Objekt in den neuen Zusammenhang zu stellen, sondern das Objekt gleichzeitig in seinem Produktionszusammenhang zu belassen, es nur kurzzeitig auszuleihen und dann gleichsam zurückschnellen zu lassen. Duchamp hat es ja nicht zurückschnellen lassen. – Ich denke nicht, dass ich es herausnehmen und dauerhaft ausstellen muss.

DK _____Du hattest weiter oben mal eine Frage aufgeworfen: Was lohnt, nochmals

aufgenommen oder temporär aufgehalten zu werden? Wie sind die Kriterien? Geht sie auf diese verrückten Momente zurück?

IR_____Es gibt immer auch Überlegungen. Es muss etwas sein, was im Erfahrungshorizont des Menschen steht: ein Haus, etwas, was ein Mass hat und sein Mass verlieren kann. Es geht um einen alten Erfahrungshorizont und gleichzeitig um den aktuellen Erfahrungshorizont, der mit dieser ungeheuren Bewegtheit, mit der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeit zu tun hat.

DK _____Du meinst die Informatisierung und Vernetzung …

IR_____Ja, eine Welt, in der Informationen scheinbar ankommen können, bevor sie weggeschickt wurden, wie ich vor kurzem in der FAZ las. Eine Welt, in der man genau hinschauen muss, um zu wissen, wo das Zeug, das wir essen, herkommt, von fernen Kontinenten oder aus der umliegenden Region. – Dann wiederum ein alter Erfahrungsbereich, in dem Sachen wie das Zählen, das 1, 2, 3, 4 usw., eine Rolle spielen, was ich in der Arbeit *Two or Three Things* aufgenommen habe, in der Verwendung von Zählketten. Oder eben ein Haus. Jeder möchte ein Haus. Ein Sammler möchte – wie z.B. in meinem unrealisierten Projekt – ein Haus und kriegt ein Kunstwerk, bevor das Haus wirklich gebaut wird. Und dann verliert er das Kunstwerk, es verschwindet im Haus, das gebaut wird. Und doch hat er irgendwie immer noch beides.

DK _____Du beschreibst diese menschliche Massstäblichkeit nicht als gegeben …

IR_____Ich glaube, der Massstab ist nie gegeben, nie sicher. Er kann sich von einem Tag zum anderen ändern. Das Haus, das heute gross ist, kann morgen klein scheinen.

DK _____Wie hängt das mit dem Radiostück *Two or Three Things* zusammen?

IR_____Als ich eingeladen wurde, war ich gerade mit Sprechstücken beschäftigt. Es war mir klar, dass die Situation des Hörers wichtig war – in Bezug auf den Sender

und in Bezug auf das Studio, in dem ich das Stück herstellte, mit einem Jungen, der zählte. Das alles wollte ich verknüpfen. Der Junge war am Produktionsort, ein Raum mit Sofa, Tür, Lampe, Lichtschalter und so weiter. Ich sagte ihm, er solle seinen Blick über die Gegenstände schweifen lassen und diese laut zählen. Ich wies ihn an, dass er, sollte er zweimal auf dasselbe Ding stossen, er dieses auch benennen sollte, so dass die Zahlenkette – diese Kontinuität – kurz unterbrochen wurde. Und dann gab es einen zweiten Teil, in dem er die Gegenstände rückwärts zählte. Da hatte er einen ganz anderen Rhythmus angeschlagen. Ich habe danach beide Zahlenketten übereinander gelegt, ich habe ein Gefüge gemacht, indem ich meine eigene Zeit einbrachte. Der Junge hatte seine Zeit, er schnellte hinein in eine sichtbare Welt, die vergleichbar auch in der Welt des Zuhörers präsent war, und ich habe in der Überlappung beider Systeme eine ganz künstliche Zeit hergestellt. Es war eine Form, in der sich Zeit ereignete aufgrund der Verschiebungen, könnte man vielleicht sagen. Keine Grösse war mehr in sich abgeschlossen. Jede Grösse wurde erst in Differenz zu einer anderen Grösse etwas. Und zwar für jeden Hörer anders, in seinem bestimmten zeitlichen Raum. – Ich glaube, diese Verknüpfungsstellen sind mir wichtig, wo Grössen in verschiedenen Systemen plötzlich miteinander zu tun haben – allerdings nicht in vorgegebener Weise.

DK _____Die Elemente in *Tieflader/Zeitbau 3* beginnen, eine etwas andere Rolle zu spielen, wenn ich höre, was du zu *Two or Three Things* sagst. Als wären die Elemente – etwa die Platten – gleichsam in Anführungs- und Schlusszeichen gesetzt, durch die Umleitung gleichsam modellhaft herausgehoben aus den Fabrikationsabläufen …

IR_____Nein, ich glaube, das stimmt nicht. Ich möchte nichts herausheben und ein Modell daraus machen. Der Tieflader bleibt der Tieflader und doch irgendwie auch nicht. Er ist in einem Ausnahmezustand.

DK _____Lass mich nochmals auf den Begriff des Handlungszusammenhangs zurückkommen. Diese Zusammenhänge hebst du ja zeitweise auf oder hältst du an, um zu zeigen, was unsichtbar oder kaum sichtbar wird. Du stellst ja ein bisschen mehr aus als nur die Architektur in *Tieflader/Zeitbau 3*.

IR_____Ja, indem diese Fassade beim Abtransport arretiert oder angehalten wird, kommen noch andere Dinge in den Blick, die überhaupt zu den Gründen gehören, weswegen diese Info Box gebaut wurde.

DK _____Als da wären?

IR_____Nun, vor allem wurde das Westhafengebiet in Frankfurt urban neu erschlossen, mit Gebäuden, die grösstenteils Büroräume wurden. Die Info Box war einerseits der sichtbare Aufhänger, sichtbar durch das Signalrot, ihre kleine Grösse, und sie wollte wohl auch durch das modulare Erscheinungsbild der Fassade auf Information verweisen. Die Info Box selbst war gar nicht so modular, sie war viel fester gebaut und verschraubt. Das war auch Teil der Schwierigkeit, sie nachher zu verkaufen, weil die Kosten für den Wiederaufbau zu gross gewesen wären.

DK _____Das Modulare erscheint in diesem Zusammenhang geradezu ideologisch befrachtet im Sinne eines Zitats des Konstruktivismus, der Leichtigkeit, Veränderlichkeit, Fortschrittlichkeit usw. suggeriert. Die Zwecke aber, die hinter dieser Überbauung stehen, sind wohl eher spekulativer Natur, wobei es um Nutzungsfragen geht, um Stadtmarketing und Ähnliches mehr. Waren das Gründe dafür, dass du gerade diese Info Box ‚angehalten' hast?

IR_____Nochmals: Es war nicht mein Interesse, diese Dinge wie in einem Manifest und programmatisch hervorzukehren. Mich interessierte, dass die Info Box Information versprochen hat. Nun kann man im Grunde kein Versprechen halten! Davon bin ich ausgegangen. Genau im Moment der Auflösung war eine Möglichkeit da, dass die Fragmentierung selbst sich gleichsam informativ verhält, ohne ein Versprechen zu sein. Wie verhält sich Information? Es gibt Teile, die Fakten sind, und diese bringt man in neue Zusammenhänge hinein. Man kann sie so oder so verwenden oder so oder so vorbereiten und verbreiten. Im Moment der Auflösung gibt es eine Art freies Verhalten, jenseits von Bedeutung. Eigentlich sind diese Platten bedeutungslos und deswegen so potentiell. Also geht es eben nicht um die politischen, ideologischen Elemente, auf die ich mit dem Finger zeigen würde. Sondern

eher um die Abläufe. Ich möchte zeigen, was an diesen und vergleichbaren Abläufen offen bleibt, und zwar in welchem präzisen Moment.

Zürich, 23. Juni 2006

Ilona Rüegg
Geboren 1949, lebt in Frankfurt am Main und Brüssel. Ab 1981 Zeichnung und Malerei. Ab 1998 Sprechstücke, Projekte im realzeitlichen Raum, Fotografie. Ausstellungen unter anderem: *Die Ränder der Gegenwart,* Kunsthaus Zürich (1990), Westfälischer Kunstverein Münster (1990), Kunstverein St.Gallen (1991), *Die echte Breite: Behalte Eins,* Helmhaus Zürich (1995), *Volumen/unveröffentlicht,* Kunsthalle Bern (2002), *Tieflader/Zeitbau 3,* mit dem Frankfurter Kunstverein (2005), *Luft Haus/Zeitbau 4,* Institut Mathildenhöhe, Darmstadt (2006).

Daniel Kurjaković
Geboren 1970, lebt in Zürich. Freier Kurator, Kunstkritiker. Publikation *Inherent Discrepancy – Politics in Art beyond Social Iconography and Mediatic Symbolism* in Vorbereitung.

KUNST ALS GESELLSCHAFTSBEZOGENE PRAXIS

Andreas Fiedler im Gespräch mit George Steinmann

Die Frage nach der Verantwortung der Kunst für die Gesellschaft und Umwelt zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk des Künstlers George Steinmann. Seine Interventionen sind geprägt von einem dezidiert prozessorientierten Vorgehen, das in vielfältigen Formen auf systemisches Denken und Handeln zielt. Steinmann sieht Kunst nicht nur als Instrument zur Beschreibung der Welt, sondern als Wissensform, als Gestaltungskompetenz für eine Kultur der Zukunftsfähigkeit.

AF_____In deinem künstlerischen Schaffen kommt dem Mitte der 90er Jahre realisierten Werk *Ruumi naasmine – die Rückkehr des Raumes* sicher eine ganz besondere Bedeutung zu. Statt in der Kunsthalle in Tallinn eine eigene Ausstellung einzurichten, hast du dich damals dazu entschlossen, das baufällige Gebäude umfassend zu renovieren. Wie kam es zu dieser Entscheidung?

GS _____Bei all meinen Projekten ist mir die Vorbesichtigung des Ortes wichtig. Es geht mir dabei nicht nur um formale Kriterien oder um räumliche Dimensionen, sondern auch um geschichtlich spezifische Ebenen und ganz generell um die wechselseitige Abhängigkeit der Dinge. Das Werk verschreibt sich sozusagen dem Ort. Erst dann mache ich Entscheidungen bezüglich der Art meiner künstlerischen Intervention. Bei meinem ersten Besuch in Estland im Herbst 1992 zeigte sich der desolate Zustand der Kunsthalle Tallinn auf Schritt und Tritt. Architektonisch und mental. Im Gespräch mit der damaligen Direktorin der Kunsthalle, Anu Liivak, wurde mir rasch klar, dass die Existenz des wichtigsten Forums estnischer Kunst aufs Äusserste bedroht war. Aufgrund dieser Eindrücke galt es, die normalen Strukturen des Ausstellungsbetriebs zu hinterfragen. Welche Möglichkeiten gab es, Kunst mit Verantwortungskultur zu verbinden? Ausgehend vom damals für Estland sehr schwierigen Transformationsprozess zur Selbstständigkeit schien es mir wichtig, eine künstlerische Haltung zu formulieren, die, im Sinne universeller Verantwortung, etwas zu bewegen vermochte. Die Idee dann entstand innerhalb eines Augenblicks auf einer rein intuitiven, vorintellektuellen Basis. *Ruumi naasmine – die Rückkehr des Raumes,* ein Werk in Form der Gesamtrenovation der Kunsthalle Tallinn. Diesen

George Steinmann, RUUMI NAASMINE / DIE RÜCKKEHR DES RAUMES, 1992–1995
Renovation der Kunsthalle Tallinn als nachhaltig wirkende Skulptur

© Jussi Tiainen

Vorschlag habe ich Anu Liivak noch vor meiner Abreise, also bereits nach zwei Tagen, mitgeteilt.

AF_____Und damit hast du einen umfangreichen Prozess der Vernetzung und Kommunikation in Gang gesetzt. Du hast Schritt für Schritt ein vielschichtiges Netzwerk zwischen Estland und der Schweiz, zwischen Kunst, Politik und Wirtschaft etabliert.

GS _____Ja, was im Bruchteil einer Sekunde angedacht war, hat dann einen äusserst komplexen Prozess ausgelöst. Vorerst galt es, in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Tallinn und dem estnischen Künstlerverband ein Netzwerk zu schaffen. Einerseits mit den Behörden und Handwerkern vor Ort, andererseits mit den zuständigen Bundesämtern der Schweiz. Was dann folgte, war nicht nur das, was jetzt sichtbar vorliegt und noch heute Resonanz erzeugt, sondern war vor allem ein kommunikativer Prozess zwischen Estland und der Schweiz, zwischen Kunst und Wirtschaft, zwischen Diplomatie und Kulturpolitik. Die Verhandlungen und Gespräche im Verlauf von zwei Jahren mit all den verschiedenen Personen, Stellen und Ämtern, auch die Projektfinanzierung betreffend, war ein wesentlicher Teil meiner künstlerischen Arbeit. Im Frühling 1994 wurde dann mit den Bauarbeiten begonnen, die Einweihung der neu restaurierten Kunsthalle und somit meiner Ausstellung, verbunden mit den üblichen Ritualen der Kunstwelt, d.h. mit Einladungskarte, Poster, Katalog und Vernissage, fand im Februar 1995 statt. Während einer normalen Ausstellungsdauer wurde die Kunsthalle gänzlich leer ‚ausgestellt'.

AF_____Wie fielen die Reaktionen aus?

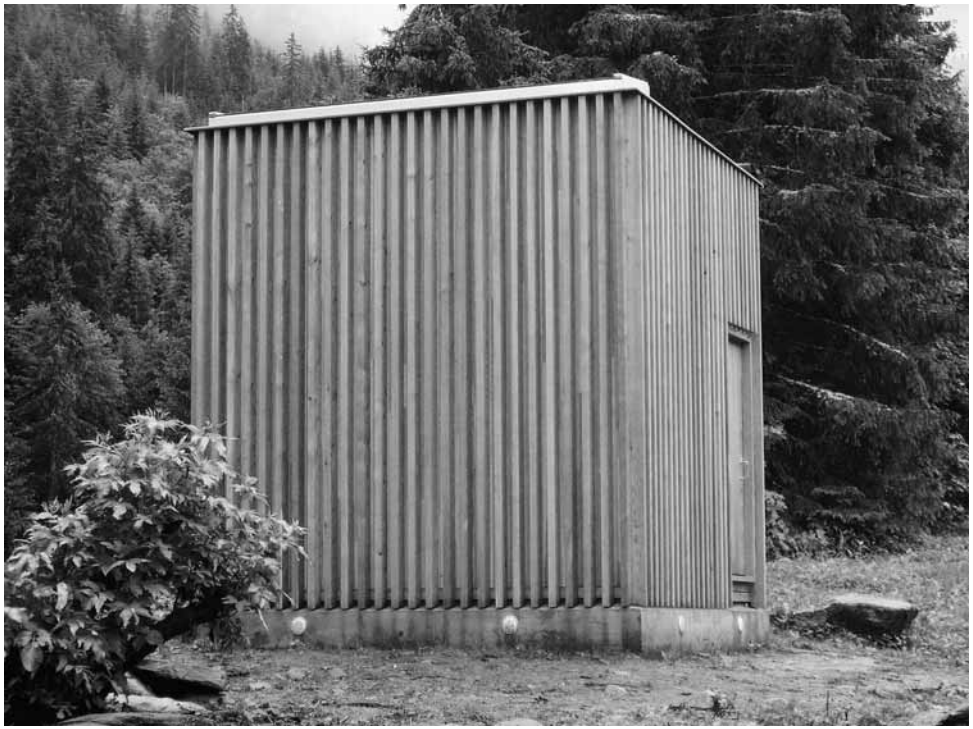
GS _____Das Werk wurde unterschiedlich wahrgenommen: als Performance, als Installation, als kulturpolitische Aktion. Andere deuteten die Leere als spirituelle Geste oder betrachteten den Werkprozess als Konzeptkunst. Für mich war es darüber hinaus ein Akt der Achtsamkeit, durch den das wichtigste Ausstellungsforum Estlands an die Kunst zurückgegeben werden konnte. Deshalb auch der Titel *Die Rückkehr des Raumes*.

AF_____Du sprichst in diesem Zusammenhang oft von einer „nachhaltigen Skulptur". Dieser Begriff ist für mich unklar – inwiefern kann Kunst für dich ‚nachhaltig' sein?

GS _____Nachhaltige Entwicklung – im vorliegenden Kontext – heisst: Die Kompetenz der Kunst bei der Suche nach einer zukunftsfähigen Kultur zu integrieren. Der herkömmlich tradierte Begriff der westlichen Kunst ist dadurch bis zum Letzten in Frage gestellt. Eine Ästhetik mit zukunftsfähigen Perspektiven forscht beispielsweise nach Formen des Weniger und beinhaltet explizit auch eine andere Zeitkultur. Beides Aspekte, die im Werk *Ruumi naasmine,* aber auch in all meinen anderen Werken, von grosser Bedeutung sind. Nachhaltigkeit beziehungsweise – und das ziehe ich eigentlich vor – Zukunftsfähigkeit betrifft auch das dem Werkprozess inhärente Netzwerk. Ich bin überzeugt, dass die Grundkriterien einer zukunftsfähigen Gesellschaft und kulturelle Entfaltung wechselseitig voneinander abhängig sind. Ein Diskurs zwischen den verschiedenen Akteuren ist deshalb unumgänglich. Diesbezüglich entscheidend ist die Frage, ob und in welchem Mass die Kunst als Gestaltungskompetenz integriert wird. Ich vertrete die Ansicht, dass die eigentliche Aufgabe der Kunst nicht nur darin besteht, Wissen zu transportieren, sondern Wissen zu produzieren. Last but not least betrifft der Aspekt der nachhaltig wirkenden Skulptur auch die bei der Renovation verwendeten Materialien und Techniken. Kunst in diesem Kontext sucht nach einer langfristigen Ergebnisorientierung.

AF_____Sprechen wir nun von einer ganz aktuellen Arbeit, die deine Vorgehensweise und dein künstlerisches Anliegen exemplarisch verdeutlicht. Das Projekt geht auf einen ‚Kunst und Bau-Wettbewerb' des Kantons Bern zurück, den du Ende 2002 gewonnen hast. In diesen Wochen wird die künstlerische Intervention, die du unter dem Titel *Das Werk Saxeten* zusammengefasst hast, im Berner Oberland realisiert. Eine Besonderheit ist ja bereits der Standort.

GS _____*Das Werk Saxeten* ist eine Recherche über die Möglichkeit einer ‚Kunst und Bau-Intervention' mit zukunftsfähiger Wirkung und handelt, ähnlich wie die Arbeit in der Kunsthalle Tallinn, vom Überschreiten von Grenzen (in der Kunst).



George Steinmann, DAS WERK SAXETEN, EINE WACHSENDE SKULPTUR, 2002–2006
Klause, Brücke über den Saxetbach

© George Steinmann

Ausgangslage war der vom Kanton Bern durchgeführte Umbau des ehemaligen Frauenspitals von Bern zwecks Gesamtunterbringung der Kantonalen Steuerverwaltung (ab 2003 Universität Bern). Nach intensivem Studium der Kernelemente der Steuerverwaltung habe ich das Werk von Bern in eine der steuerschwächsten Gemeinden des Kantons Bern, nach Saxeten, ausgelagert.

AF_____Was wird konkret realisiert?

GS _____Das Werk besteht aus drei Teilen, nämlich einer Fussgängerbrücke, einer Klause und Fotografien. Der Zweck der Fussgängerbrücke ist ein doppelter: Sie ist konkreter Brückenschlag und erschliesst den durch die Unwetter im Sommer 2005 unterbrochenen Wanderweg über den Saxetbach. Darüber hinaus ist sie ein symbolischer Akt der Grenzüberschreitung und Symbol für einen Dialog zwischen Stadt und Land, zwischen Zentrum und Peripherie. Der zweite Teil, die Klause, ist durch den Wanderweg erschlossen und soll allen Menschen, unabhängig von Herkunft oder Weltanschauung, Gelegenheit bieten, einzukehren, nachzudenken oder zu meditieren. Dem Raum kommt dabei auch eine übergeordnete Bedeutung zu: Er öffnet sich symbolisch der Welt und lädt auswärtige Besucher in das Hochtal von Saxeten ein. Von der Klause aus öffnet sich der Blick in die Ferne: Nach Norden talauswärts, nach Süden auf den Talkessel und Richtung Alpen. Ein Motiv der Landschaftsmalerei, Zitat und greifbar real zugleich. Der dritte Teil ist eine Verortung des Werkes mit Fotografien an der Universität Bern.

AF_____Auch in diesem Projekt scheinen dir das prozessorientierte Vorgehen und die – wie du es nennst – zukunftsfähige Wirkung sehr wichtig zu sein. Deine Prämisse ist die Schaffung eines Kunstwerkes mit gesellschaftlicher Relevanz. Wie definierst du diese gesellschaftliche Relevanz?

GS _____Das Werk definiert Kunst als gesellschaftsbezogene Praxis, deren Potenzial primär in der Entwicklung und Bereitstellung spezifischer Denk- und Arbeitsweisen beziehungsweise Kompetenzen liegt. Dies impliziert ein transdisziplinäres Engagement an der Schnittstelle zwischen dem Kunstfeld und den verschiedenen Lebenswelten. Der prozessorientierte Ablauf und die Netzwerkarbeit sind von zentraler Bedeutung, ebenso der Umgang mit Komplexität und Unsicherheit. All meine Arbeiten sind Grundlagenforschung. Charakteristisch ist dabei der synthetisierende Ansatz. Er verweist auf ein Denken und Handeln, das nicht mit den Kategorien Trennung und Polarisierung operiert, sondern systemische Zusammenhänge sucht. Disziplinäre Grenzen werden überschritten. Die Verwirklichung von Zukunftsfähigkeit ist ein riesiger Such- und Lernprozess. Dabei ist die zentrale Frage für mich: Will die Kunst nur reagieren oder bei Problemlösungsstrategien ihre Gestaltungskompetenz einbringen? Ich bin überzeugt, dass ein Paradigmenwechsel hin zu einer zukunftsfähigen Gesellschaft ohne die Wissensform Kunst, ohne die ästhetische und kulturelle Dimension, nicht möglich ist.

AF_____In diesem Zusammenhang wird jeweils von Transdisziplinarität gesprochen. Selbstverständlich wird kaum jemand bestreiten, dass für die forschungsgestützte Suche nach Lösungen von komplexen Entwicklungs- und Umweltproblemen transdisziplinäre Forschung gefragt ist. Allerdings ist Transdisziplinarität bisher eher eine generelle Vorgehensweise als ein fundierter methodischer Ansatz. Wie soll sich ‚Kunst' hier einfügen, und was kann sie überhaupt beitragen?

GS _____Transdisziplinarität generell handelt vom Umgang mit Komplexität. Eingrenzungen, Fragmentierungen und festgefahrene Paradigmen werden ersetzt durch eine partizipative Forschungspraxis. Hierfür ist das Verstehen von Systemzusammenhängen erforderlich (die Naturwissenschaft spricht von Systemwissen). Als Künstler interessiert mich Transdisziplinarität primär als Forschungsprinzip. Erkenntnisse wachsen in einem interaktiven, kommunikativen und rekursiven Wahrnehmungsprozess. Dieser Grundsatz scheint mir heute wichtiger denn je. Nicht zuletzt, weil die gesellschaftliche Realität zu Beginn des 21. Jahrhunderts ganz einfach zu komplex geworden ist, als dass wir uns den Luxus einer disziplinären Vereinfachung noch leisten können. Auch die Kunst, die ja im 20. Jahrhundert bestimmt war durch eine selbstgewählte Beengung, bleibt davon nicht verschont.

AF_____Transdisziplinarität setzt die Beteiligten einem dreifachen Referenzsystem

aus: der eigenen Disziplin, dem interdisziplinären Forschungsumfeld und dem betroffenen gesellschaftlichen Umfeld. Auch als Künstler musst du dich diesem Spannungsfeld stellen.

GS _____Wenn man sich als Künstler auf transdisziplinäre Prozesse einlässt, bedeutet das, vorerst einmal zu akzeptieren, dass man sich auf eine sehr vielschichtige Ebene von Erkenntnisarbeit begibt und dass das Vokabular der eigenen Disziplin, ja das Bild des Künstlers überhaupt, radikal relativiert werden muss. Transdisziplinäre Kunst kann kein hermetisches Werk von EinzelgängerInnen sein, sondern ist Netzwerkarbeit. Mich interessiert die Sicht der Zusammenhänge, die auch Teilhabe und Werteaustausch bedeutet. Und zwar nicht nur in der Zusammenarbeit mit verschiedenen Disziplinen der Kunst, sondern, im Sinn einer Grenzüberschreitung, auch in der Zusammenarbeit mit Anwendern anderer Wissensbereiche, zum Beispiel unabhängigen Organisationen, den sogenannten Non Governmental Organisations, der lokalen Bevölkerung oder Akteuren in der Praxis.

AF_____Aber wie verstehst du dich als Künstler in einem solchen Prozess?

GS _____Als Wahrnehmenden, als auf Erkenntnisarbeit spezialisierten Fachmann. Transdisziplinarität ist ein geeignetes Hilfsmittel für eine Kunst, die nicht nur Wissen transportiert, sondern Wissen produziert.

AF_____Wie muss man sich dieses Wissen vorstellen? Es ist doch ein Wissen, das nicht mit Informationen erworben werden kann, also nicht in der sogenannten Wissensgesellschaft zu Hause ist.

GS _____Wissen ist nicht nur intellektuell und in Wörtern fassbar. Forschung, die sich in der Darstellung allein dem wortbasierten Diskurs verpflichtet, bedeutet mir wenig. Es geht vielmehr auch um eine intuitive Beziehung zur Wirklichkeit. Praktisch all meine Werkprozesse gehen zuerst von intuitivem Wissen aus. Immer mehr vertraue ich wieder auf diese Energie, weil sie die Summe all meiner Erfahrungen und meiner gelebten Zeit ist. Und interessanterweise ist intuitiv Erfasstes nie unklar,

ganz im Gegenteil: Der wunderbare Moment zwischen dem ersten Augenblick und der nachfolgenden Denkarbeit ist von grosser Transparenz, ein Freiraum, der Kunst zu schaffen vermag.

AF_____Und das realisierte Kunstwerk? Zielt dieses nicht primär auf eine ästhetische Erfahrung? Oder ist es für dich als Künstler ein Ziel, das Publikum von einer ästhetischen Erfahrung zu einer ‚ethischen' Erkenntnis zu bewegen?

GS _____Das Eine schliesst das Andere nicht aus. Die ästhetische Erfahrung ist nach wie vor wichtig und wird im subjektiven Raum zwischen dem Werk und dem Betrachter immer von Bedeutung sein. Trotzdem ist für mich ein Kunstwerk nie ausschliesslich ästhetisches Objekt. Es gibt noch andere Ebenen, die für die Reflexion von Kunstwerken von Bedeutung sind. Sie gehören zu jener Kategorie von Phänomenen, die weder Gestalt, Masse noch Farbe besitzen und sich mit äusseren Mitteln nicht untersuchen lassen. Was jedoch nicht bedeutet, dass diese Phänomene nicht existieren, sondern lediglich, dass sie nicht dingfest gemacht werden können. Wenn man Kunst als Erkenntnismedium versteht, beinhaltet sie durchaus auch eine immaterielle ethische Dimension, sofern damit eine universelle Verantwortungskultur, eine ‚nachweltverträgliche' Ethik des Handelns gemeint ist.

AF_____Was meinst du mit ‚nachweltverträglicher Ethik'?

GS _____Im Zentrum einer nachweltverträglichen Ethik müsste zum Beispiel die Frage stehen, warum die westliche Kultur als ganze in eine Situation geraten ist, in der – mehr als in allen vorangehenden Kulturen – unablässig Altlasten produziert werden, die für nachfolgende Generationen unzumutbar sind. Oder auch, warum die einseitige Ausrichtung auf äusseren, materiellen Besitz, auf Konsum, trotzdem zu einer Verödung der inneren Dimensionen vieler Menschen geführt hat. Überdies erleben wir eine zunehmende Eskalation von struktureller Gewalt mit politischen und wirtschaftlichen Komponenten. Geopolitische, soziokulturelle wie ökonomische Machtstrategien, die unbegrenzte Expansion globalisierter Marktwirtschaft und ihre Produktionszwänge gefährden die räumliche und stoffliche Begrenztheit unserer

Erde. Besonders bedrohlich ist dabei eine beschleunigte Zerstörung der Biodiversität. Und dies in einem in der Erdgeschichte wohl einmaligen Ausmass. Aber auch die Vielfalt menschlicher Lebensformen und der Reichtum der Kulturen wird auf ähnliche Weise irreversibel reduziert, und damit die Breite möglicher Lebensstile und zukünftiger Entwicklungen. Wir sind also angehalten, grundlegende Fragen zu stellen.

AF_____Dies kann ich grundsätzlich durchaus nachvollziehen. Diese Fragen sind mit Sicherheit von grosser Brisanz und Dringlichkeit. Inwiefern interessieren dich diese Fragen speziell als Künstler?

GS _____Je intensiver wir uns mit diesen Problemen befassen, desto mehr begreifen wir, dass sie nicht als Einzelprobleme verstanden werden können. Es sind systemische Probleme, das heisst, sie sind miteinander verbunden und wechselseitig voneinander abhängig. Erklärbar werden diese Probleme nur als verschiedene Ausprägungen ein und derselben Krise, die in erster Linie eine Krise der Wahrnehmung ist. Wahrnehmung ist auch ein Teil der künstlerischen Praxis. Das ist die professionelle Ebene. Die Fragen interessieren mich aber primär als Mensch. Denn Kunst hin oder her, früher oder später sind wir mit diesen Dingen ganz konkret konfrontiert.

AF_____Da schliesst sich aber sofort die Frage an, welche Aufgaben, welche Stellung du der Kunst zuschreibst. Kannst du dies kurz ausführen?

GS _____Auf die Kunst übertragen heisst das: Welche Funktion hat der Künstler in unserer Zeit? Was kann Kunst im 21. Jahrhundert gegen Verdrängung, Beliebigkeit und Indifferenz unternehmen? Ich denke, die Zeit der Nonchalance ist vorbei. Eine Kunst, die den Herausforderungen unserer Gegenwart und unserer Zukunft angemessen begegnet, wird ihre in der Moderne selbst gewählte Isolierung überwunden haben. Sie gründet auf Zusammenhangsbewusstsein, beinhaltet eine neue Ernsthaftigkeit, Respekt und vielleicht auch Selbstbegrenzung. Generell würde ich sagen: Kunst ist eine den Naturwissenschaften und der Ökonomie ebenbürtige Wissensform. Und sie ist eine Chance für eine Kultur der Nachhaltigkeit.

AF_____Wenn ich das richtig verstehe, möchtest du deine Arbeit, die Realisierung eines Kunstwerkes als Akt der Verantwortung verstanden haben. Müsste dann die Rezeption, also die Arbeit des Betrachters in deinen Augen in einen Akt des Verantwortlich-Werdens münden? Würdest du zustimmen, dass viele deiner Arbeiten eine ästhetische Erfahrung bieten, gleichzeitig aber auch informieren und nach einer Reaktion verlangen?

GS _____Ja. Zumindest wäre das eine mit dem Werk verbundene Absicht. Darauf vertraue ich. Aber es sind grosse Fragen, und einfache Antworten gibt es nicht. Um zu angemessenen Lösungen vorzudringen, braucht es sehr viel Zeit und als freischaffender Künstler ein enormes Mass an Rückgrat – zumal der Kunstbetrieb diese Forschungsarbeit nicht mitträgt. Es fehlen geeignete Rahmenbedingungen. Trotzdem: Die Verbindung von ästhetischer Erfahrung mit Fragen zur Verantwortlichkeit scheint mir angebracht. Gelingen kann eine Verbindung, wenn sie als kulturverändernde, kreative Aufgabe verstanden wird. Es geht bei dieser Sicht der Dinge ja letztlich um Hoffnung. Wenn das via Kunstwerk an den Rezipienten kommuniziert werden kann, dann umso besser.

AF_____Bei Projekten wie *Das Werk Saxeten* wird deutlich, wie du Kunst als gesellschaftsbezogene Praxis verstehst. Die von dir ausgelösten Prozesse der Vernetzung und Kommunikation greifen direkt in gesellschaftliche Zusammenhänge ein. Du stellst aber auch immer wieder Arbeiten im Kunstkontext aus. Wie löst du dieses Dilemma? Oder anders gefragt: Wie lässt sich ein solches Konzept der Kunst als gesellschaftsbezogene Praxis in den ‚White Cube' übertragen?

GS _____Man könnte argumentieren, dass künstlerische Strategien mit langfristiger Ergebnisorientierung die Verortung in einem ‚White Cube' gar nicht brauchen. Einerseits, um sich dem hegemonialen Sog der etablierten kulturellen Zentren zu entziehen, andererseits, um die Hermetik des marktkonform strukturierten Sonderbereichs Kunstwelt zu hinterfragen. Kunst sollte es nicht nötig haben, nur in speziellen Räumen gezeigt zu werden. Andererseits liesse sich argumentieren, dass der Akt des Displacement, das heisst die Verschiebung des ‚abwesenden' Werkes in den

‚White Cube', gerade deshalb wichtig ist, um dort Marginalisiertes zu würdigen, ja ganz generell um Transformationsenergie zu entfalten. Am interessantesten scheint mir eine Strategie des Dialogs, in der die Konfrontation der unterschiedlichen Gesetzmässigkeiten der beiden Orte und ihrer Mythen eine zentrale Rolle spielt. Entscheidend ist nicht das ‚entweder oder', sondern das ‚sowohl als auch'. All meine Werke beinhalten das ‚und', das ja von Kandinsky bereits 1927 in seinem epochalen Essay thematisiert wurde, jedoch noch viel weiter zurückgreift – bis in die Grundlagen der östlichen Philosophie.

AF_____Kannst du dazu ein Beispiel anführen?

GS _____Das Werk *Lofty Dryness* für die Kunsthalle Bern konzipiert, ist ein solches Beispiel. Ausgangsthema war die Ressource Wasser im Alpenraum. Das ‚sowohl als auch' manifestierte sich einerseits geografisch, in den Alpen, sozusagen an der Quelle, und in der Kunsthalle Bern (ein klassischer ‚White Cube'), andererseits im Zyklischen, Ortsungebundenen des Wassers selbst. Ich habe sehr vielschichtig recherchiert, von den Wasserkraftwerken Oberhasli bis hin zum internen Wasserkreislauf der Kunsthalle, von den Quellgebieten der Aare über den Stollenbesuch bis zum Grundwassersystem der Region Bern.

AF_____Diese Recherchen sind dann ja nicht in einer wissenschaftlichen Publikation nachzulesen, sondern sie manifestieren sich in einer bestimmen Art und Weise, etwa als Malerei, Skulptur oder Installation im Ausstellungsraum. Kannst du etwas zu diesem Prozess der Umsetzung, also der konkreten Materialisierung des Kunstwerkes sagen?

GS _____Die Recherche beginnt mit dem Ort. Ich suche das Gespräch mit diesem, spüre, was ist, staune, bin bestrebt, Verständnis aufzubringen für die raue Fläche der Wirklichkeit einerseits und die dahinterliegenden Phönomenkomplexe andererseits. Ein Ort muss verinnerlicht werden, bevor man sich für eine bestimmte Intervention entscheidet. Die Materialität dann ergibt sich aus dem Ort. Sie ist nie zuerst formal-ästhetisch begründet, sondern befragt die zur Disposition stehenden

Materialien auf ihre Symbolhaftigkeit hin, und zwar auch im Kontext zur ‚quinta essentia'. Sie ist ‚Ausgangsstoff'. Die Umsetzung, die Materialisierung des Werkes letztlich ist die Summe der Recherchen, der bisherigen Erkenntnis und der Praxis. In diesem Stadium des Werkprozesses ist die Materialsprache ausserordentlich wichtig, was sicher auf meine Ausbildung als Kunstmaler zurückgeht.

AF_____Und konkret am Beispiel *Lofty Dryness* in der Kunsthalle Bern?

GS _____Im Fall der Kunsthalle Bern ging es wie gesagt um Wasser. Umgesetzt habe ich das einerseits mit einer 24-Spur-Stereo-Klanginstallation (Wassertöne, aufgenommen in den Alpen und im hausinternen Wassersystem der Kunsthalle Bern), andererseits mittels Visualisierung von ‚unsichtbaren' Substanzen diverser Mineralquellen (Kalzium, Magnesium, Kalium usw.), die direkt auf die Wand appliziert wurden. Hinzugekommen ist noch das Regenwasser, das, vom Dach hergeleitet, mit Kupferrohren direkt durch die Ausstellungsräume und Aussenwände gezogen wurde, oder mit andern Worten: durch die Kunst hindurchgeflossen ist. Eine konkrete Verbindung also der Kunst mit der Aussenwelt. Und eine – wie ich glaube – extrem sinnliche, taktile Erfahrung von Wasser im Kunstkontext.

AF_____Die Erkenntnisse aus deinen Forschungsarbeiten, die du in einigen Bereichen seit vielen Jahren intensiv betreibst, fliessen also zum Teil ganz direkt in dein künstlerisches Werk ein. Allerdings sind insbesondere transdisziplinär erarbeitete Ergebnisse stark an konkrete und ganz spezifische Kontexte gebunden. Sie lassen sich oft überhaupt nicht oder nur teilweise verallgemeinern. Was bedeuten die Erkenntnisse aus diesen Prozessen aber in einem ganz allgemeinen Sinn für dich als Künstler?

GS _____Es geht darum, was das kreative, ästhetische und künstlerische Gestaltungswissen überhaupt noch kann. Ob Kunst im Verbund mit anderen wissensgenerierenden Disziplinen, trotz aller Interferenzen und trotz aller Hermetik, etwas leisten kann. Vor einiger Zeit habe ich dazu einen Artikel von Adolf Muschg gelesen. Er schreibt: „Statt einander im Licht zu stehen, sich selbst als Schatten der anderen

George Steinmann, LOFTY DRYNESS, 2003
Installation in der Kunsthalle Bern

© Dominique Uldry

Seite wahrnehmen.“ Sich selber als den Schatten der anderen Seite wahrnehmen! Das macht mich hellhörig, ist eine zentrale Aussage in einer zunehmend verhärteten Welt. Sie vermittelt unter anderem, dass es in einer Epoche, die individualistische Werte über Solidarität stellt, auch noch eine andere Dimension gibt: diejenige der Symbiose, einem in der Natur hochwirksamen System von wechselseitiger Abhängigkeit mit existenzieller Wirkung. Für mich als Künstler heisst das: Wie schafft man Kunst, die als oberste Prämisse die Vernetzung kommunikativer Beziehungen ins Zentrum stellt ? Ein Ansatz scheint mir plausibel: Kunst ist nicht nur ein Instrument zur Erkennung und Beschreibung der Welt, sondern auch zu deren Veränderung. Sie ist unverzichtbarer Bestandteil der menschlichen Existenz.

Ein ausführliches Gespräch mit George Steinmann erscheint in der Publikation, die Ende Januar anlässlich seiner Einzelausstellung im Helmhaus Zürich (2. Februar bis 1. April 2007) herausgegeben wird.

George Steinmann

Geboren 1950 in Bern, lebt in Bern. Ausbildung als Grafiker. 1970–75 Aufenthalt in Finnland. 1976–80 Studium der Malerei und Afro-Amerikanistik in Basel und San Francisco. Transdisziplinäre Projekte seit 1979, u.a. Kunsthalle Bern, Kunsthaus Zürich, Kunstverein Kassel, Pori Art Museum, Winnipeg Art Gallery, Museum of Contemporary Art Helsinki, Lokaal 01 Breda, Centre for Contemporary Art and Architecture Stockholm, Max-Planck-Institut für Molekulare Zellbiologie und Genetik in Dresden, Art Gallery of Ontario, Toronto, The Contemporary Arts Center Cincinnati.
Renoviert 1992–95 die Kunsthalle Tallinn als nachhaltig wirkende Skulptur. Diverse Werke im öffentlichen Raum. Eidgenössischer Preis für Freie Kunst (1989 und 1990), Kristjan Raud Kunstpreis, Staat Estland (1996). Kunstpreis der Stadt Bern (1999). Seit 1966 auch aktiv als Musiker (Blues, Jazz). www.george-steinmann.ch

Andreas Fiedler

Geboren 1964, lebt in Bern. Freier Kunstkritiker und Kurator. Als Gastkurator tätig u.a. im Helmhaus Zürich, Kunstmuseum Luzern, Kunsthalle Palazzo Liestal, Kunstmuseum Solothurn. Zahlreiche Textbeiträge zu zeitgenössischen Kunstschaffenden und zum Thema ‚Kunst und Bau’ in internationalen Publikationen. 2005 Lehrauftrag an der Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Abteilung Kunstgeschichte der Gegenwart.

SAURER REGEN HILFT, DASS SIE VERSCHWINDEN

Giovanni Carmine im Gespräch mit Peter Kamm

Peter Kamm ist Bildhauer. Die Idee der Zeit als Ablagerung der Geschichte in der Gegenwart steht im Zentrum seiner Arbeit, die aus einem dichten politischen, philosophischen, aber auch sozialen Kontext herauswächst. In seinem Atelier auf dem ehemaligen Saurerwerk-Areal in Arbon versucht er die mögliche Aktualität des anachronistischen Mediums Stein für seine Zeitgenossenschaft bewusst zu machen.

GC _____Im Vorfeld dieses Gespräches hast du mir gesagt, dass du Mühe hast, über das Künstlersubjekt Peter Kamm zu sprechen. Das hat mit der Tatsache zu tun, dass du viel im Kollektiv denkst und arbeitest. Kannst du etwas über diesen Dualismus von Subjekt und Kollektiv in deiner Arbeit erklären?

PK _____Die Schwierigkeit, über den Künstler zu sprechen, hat sicher mit der Geschichte der 80er Jahre zu tun. Autorenschaft verschwand hinter der Arbeit. Damals, als ich sechzehn Jahre alt war, begann ich in politischen Zusammenhängen zu arbeiten. Dabei war es für mich ein Glück, dass es nie scharfe Brüche in meiner Biografie gegeben hat. Ich musste nicht in der Werbeagentur landen: Sozusagen musste ich nie Verrat betreiben. Indem ich mich bis heute aufs Kollektiv einlasse, bin ich immer verstrickt in Beziehungen und arbeite damit an sozialen Gebilden mit, die immer vom Rande aus starten. So trage ich dazu bei, dass etwas erreicht werden kann, was ich allein nicht könnte, und das hat zur Folge, dass mein künstlerisches Anliegen das richtige Tempo erhält.

GC _____Wie und warum bist du in diesem Kontext der 80er Jahre zur Kunst gekommen? Du hast eine Ausbildung als Steinmetz.

PK _____Steinmetz und nicht Bildhauer, das war ein bewusster und richtiger Entscheid für einen normalen Beruf, wie beispielsweise Maurer. Eine der ersten Ausstellungen, die ich gesehen hatte, war die vom Kölner Künstler Antonius Höckelmann 1975 in der Kunsthalle Bern, die damals von Johannes Gachnang geführt wurde. Ich erinnere mich an seine kruden Knollengebilde und an eine grosse

Zeichnung mit dem Titel: *Probehopser*. Das war ein Schlüsselerlebnis. Das andere war 1977 der Besuch der Documenta 6. Es war die Documenta der ‚Honigpumpe' und der Freien Universität von Beuys. Ich war drei Wochen dort. Eine Gruppe hatte sich von Beuys abgespalten und ein eigenes Camp gebaut. Es waren Bildhauer aus Oldenburg. Die haben das Verbissene der Jüngerschaft von Beuys auf die praktischen Füsse gestellt. Für die war ja Beuys wie Heiland, und die Honigpumpe hat fürchterlich gestunken: Das war noch das Beste daran. Das Thema Kunst war damit für mich vorerst mal erledigt.

GC _____Die Entscheidung, Kunst zu machen oder Künstler zu werden, ist auch ein Akt des Widerstandes. Wie ist dir dieser Übergang gelungen?

PK _____Entscheidend waren die Jahre zwischen 1982 und 1984. Das war nach der Zeit, in der ich zwischen Basel und Zürich wohnte und mich im Milieu der Autonomie bewegte. Es stellte sich nach all diesen Jahren des politischen Aktivismus nämlich die Frage, wie weiter. Du stehst politisch an der Wand, wie das auch für viele in Deutschland und Italien der Fall war. Nach diesen Auseinandersetzungen bin ich nach St. Gallen umgezogen. Komm in die Peripherie, erhole dich, da gibt es nichts. Kulturpolitisch war dort eigentlich auch gar nichts vorhanden: Ein seit Jahren geschlossenes Kunstmuseum, und das war's. Um dem etwas entgegenzusetzen, nutzten wir den Stadtraum für unsere Auftritte. Dann habe ich mit diesem Projekt der Skulpturen begonnen. Kunst zu machen, zuallererst als Erholung.

GC _____Ein interessanter Ansatz von dir ist, dass du Punk und Skulptur zu vereinen versucht hast. Es ist fast eine wahnsinnige Idee, ein Paradox. In der Punkszene gab es ein spielerisches und ironisches Vorgehen als aktivistische Methode, und diese Idee ist sehr aktuell und wird heute auch von jüngeren Generationen benützt. Aber wie kann man Punk in Skulptur übersetzen? Es gibt ein Werk von dir, das es meiner Meinung nach exemplarisch macht: eine schwarz gesprayte Steinskulptur, auf der die Schrift „Nein, Nie, Niemals" eingemeisselt ist. Und heute steht auf dem Stein „Wir werden nie sterben" …

© Lukas Unseld

Peter Kamm, NEIN, NIE, NIEMALS!, 1984–85
Sandstein, 100 x 50 x 35 cm

PK _____Nein, das heisst „Wir verschwinden nie!"

GC _____„NEIN" zu behaupten ist natürlich eine Abneigungsgeste auf einer politischen sowie künstlerischen Ebene. Welches war deine Beziehung damals zur Kunstszene?

PK _____In Zürich gab es 1980 die ‚Saus und Braus'-Ausstellung, kuratiert von Bice Curiger. Aber die habe ich kaum zur Kenntnis genommen: Im Strauhof vorne rein, hinten raus. Heute stellt sich für mich die Frage: wie werte ich das radikale «Nein» in ein lebensbejahendes «Ja» um? Der Buchtitel ist dafür *Verschwende deine Jugend* von Jürgen Teipel. Suzanne Zahnd kann diesen Titel in einem Text über meine Arbeit in *Nütze dein Alter* umschreiben.

GC _____Ich denke, dass deine Kunst ohne eine geschichtliche und biografische Kontextualisierung schwierig zu begreifen ist. Wie erlebst du das? Wie denkst du, ist es möglich, deine Geschichte – die auch eine Geschichte der Generationen ist – mit Skulptur für andere deutlich zu machen?

PK _____Mit Steinskulptur tust du ja heute niemandem einen Gefallen, holst du niemanden hinter dem Ofen hervor. Das ist nun wirklich das hinterletzte anachronistische Ding, das du dir überhaupt vorstellen kannst. Aber ich stehe jetzt dafür hin, denn in meiner Generation gibt es halt niemanden, der das auch macht. Ich möchte den nachkommenden Generationen für dieses Thema die Türe offen halten. Bildhauerei in Stein wird vielleicht für eine weitere Generation mal wieder möglich, dafür stehe ich ein.

GC _____Bildhauerei ist auch eine physische Geschichte, oder besser: Das Material übt Widerstand gegenüber dem Künstlersubjekt aus. Dies könnte eine schöne Metapher sein.

PK _____Der Stein ist an sich schon hart, ihn aber in die Kunstpraxis einzuführen, ist gleich das Unmögliche zu begehen. Aber sich für das Schwierigste zu entschei-

© Lukas Unseld

Peter Kamm, GRUNDLAGEN, 2002
Ausstellungsansicht, Kunsthaus Zug

den, ist dringend, dann habe ich gleich von verschiedenster Seite her einmal Ruhe. Im Gegensatz zum kollektiven Handeln, wo immer auch das Anstehende verteilt werden kann, passiert diese Künstlerentscheidung aber auf die eigenen Kosten. Ich bezahle den eigenen Preis, es geht auf meine Körperrechnung, das ist mir wichtig.

GC _____Du hast in deinen Ausstellungen – z.B. 2002 im Kunsthaus Zug oder letztes Jahr mit dem Projekt *Patientenhaus/Das nackte Leben* in St. Katharinen in St. Gallen, das du mit deinem Bruder Thomas konzipiert hast – als Geste gegenüber dem Publikum, Grundlagen deiner Arbeit sichtbar gemacht. Hier hast du mit deinen Werken gleichzeitig auch den Kontext ausgestellt, in Form von Quellen oder sekundärem Material. Bei diesen Ausstellungsdispositiven wird es klar, dass eine Sache aus der anderen herauswächst.

PK _____Da ist sie wieder, die Dualität. Das eine bedingt das andere, und das andere bedingt das eine. Dieses Ding mit Steinskulpturen ist vermutlich nur durch das andere auszuhalten. Also durch das Konstruieren eines Kontextes. Kontext bedeutet aber auch einen grossen Boden und viel Kredit, bis ich das Werkzeug in die Hand nehme und an einem Stein arbeite. Diese Grundlage muss so umfangreich sein, sonst gibt es keinen Grund, das heute zu machen.
Ich glaube aber, dass es auch um eine Geschichtlichkeit geht. Wenn du das also zwanzig Jahre lang machst und dann nochmals zwanzig Jahre daraufpacken kannst, dann sollte wohl irgendetwas an der Sache dran sein. Ich will ja meinen Beitrag auf der Höhe der Zeit zur Skulptur leisten.

GC _____Zwischen den Zeilen sagst du uns, dass Steinskulptur kein aktuelles Medium sei. Andererseits scheint es mir die richtige und präziseste Form zu sein, um die Idee der Schichten oder der geschichtlichen Verdichtung zu materialisieren. Welches könnten heute, deiner Meinung nach, die Haupteigenschaften des Steins sein?

PK _____Ich finde es jetzt schön, dass in dem Wort Geschichte auch Schicht mitklingt. Es bildet sich ein natürlicher Parallelismus zwischen Geschichte und

Geologie. Es geht um Stratografie und Abriss. So weit die Begrifflichkeit, aber nochmals zurück zur Praxis. In der Zusammenarbeit mit Thomas Kamm, bei der es um Psychologie ging, gab es auch mehrere ‚Schichten'. Die Ausstellung fiel wunderbar mit der Abstimmung in der Stadt St. Gallen über den Wegweisungsartikel zusammen: Unbequeme und randständige Personen dürfen weggewiesen werden. Diese Abstimmung ging leider verloren. Aber in dem Moment kommst du mit dieser Ausstellung, in der es um das Thema Normalität geht. Während der Eröffnung bei einer szenischen Aufführung meines Bruders sass eine Person völlig zugedröhnt auf einem meiner Steine, und die Zuschauer wussten nicht, hat man den jetzt da angestellt oder nicht. Es ist ein Moment des Kippens, und so kommen die Steine in Gang.

GC _____Zu deiner künstlerischen Alltagspraxis gehören das Sammeln und Archivieren von verschiedensten Materialien (Zeitungsausschnitte, Bücher, Steine oder Musik). Die Zentralität dieses Vorgehens wird sehr deutlich beim Besuch deines Ateliers. Ist das der Grund, wieso du in den jüngsten Museumsausstellungen Teile oder Fragmente davon ausgestellt hast?

PK _____Das Atelier wird aber nicht eins zu eins gezeigt, es passiert eine Übersetzung davon. Ich kann es einmal aufmachen, dann mach ich es wieder für ganz lange zu. Ich will einfach vermeiden, ein romantisches Bild des Künstlerlebens zu vermitteln. Vermutlich geschah die Atelierausstellung im richtigen Moment und am richtigen Ort. Im Kunsthaus Zug haben sie ihre Museumspraxis so orientiert, dass sie über längere Zeit mit Künstler und Künstlerinnen zusammenarbeiten. Der Direktor des Museums, Matthias Haldemann, hat mich im Jahre 2002 eingeladen, meine Grundlagen zu zeigen.

GC _____Deine Arbeit wächst auf einer theoretischen Ebene aus der politischen Philosophie der letzten dreizig Jahre: Vom Situationismus bis Antonio Negri. Wie gehst du mit diesem Sekundärmaterial um?

PK _____Um folgendes Bild zu machen: Ich glaube, dass Bildhauerei und Theorie bestens zusammengehen, weil eben Stein schon an sich Widerstand bietet. Stein

und Eisen sind widerständig, das ist nicht pathetisch gemeint. Und dasselbe gilt für Theorie: Sie lässt sich nicht vereinnahmen, doch hat sie im Gegensatz zum Stein etwas Flüchtiges, was paradox klingen mag. Aber durch die Arbeit am Stein wird Theorie damit für mich möglich. Immer nur gut im Gleichgewicht halten. Nur Theoriearbeit, um Gottes willen, das ist der Tod, aber indem ich so immer den Austausch pflege, ist es wunderbar. Mit dieser Vorgehensweise erhalte ich mir die Lebensneugier auf andere Positionen, das ist perfekt! Du hast Namen genannt, die Situationisten und Antonio Negri. Die Situationisten sind seit meiner Jugend immer dabei. Dort gibt es Asger Jorn und Guy Debord. Der eine schmiert die Farbe, der andere collagiert darüber seine Sätze. Und weil jetzt Debords Kritik des Spektakels selbst zum Spektakel wird, halte ich mich an Jorns Steine und seiner Erforschung der nordeuropäischen Kultur. Und Negri stellte auch schon ganz früh die Forderung nach Lohn für Nichtarbeit.

GC _____Hier scheint der richtige Moment zu sein, um auch Deleuze und das Bild des Rhizoms einzuführen. Es ist sicher eines der ersten Konzepte oder Bilder, an die man denkt, wenn man sich mit deiner Arbeit auseinandersetzt. Inwieweit versuchst du Rhizome darzustellen?

PK_____Das ist natürlich eine ganz gemeine Frage. Rhizom war bis vor kurzem in aller Munde, Dutzende von künstlerischen Vorgehensweisen liessen sich mit den Theorien von Deleuze und Guattari begründen. Deshalb benütze ich das Wort Rhizom zurzeit nicht mehr, weil ich den Eindruck habe, dass es eigentlich inflationär benutzt wurde. Dieses Konzept wurde wirklich entleert. Das Gemeine für mich ist aber, dass Guattari selbst von der eigenen Textbildung als ‚Steinbruch' gesprochen hat. Das Rhizom bleibt der Boden, die Grundlage, das ist sicher. Ich muss aber nicht immer alles benennen, ich kann es in den Hintergrund treten lassen. Dann kann ich mich zurücklehnen und bin das Problem los. Ich handle damit. Das Bild vom Rhizom ist für mich: Von den Rändern herunterhängen mit geknoteten Felsbeinen breit abgestützt.

GC _____Auf einer formalen Ebene gibt es in deiner Arbeit ein Rekurrieren auf Formen der Natur zu erkennen, die man aber nicht leicht einordnen kann. Es könnten Termitenstöcke, Korallenriffe oder Felsablagerungen sein. Deine Skulpturen könnten tatsächlich natürliche Geschöpfe sein. Im Skulpturenpark Schöntal fügen sich deine riesigen Steine in einen natürlichen Kontext ein, der sie mit der Zeit integrieren und sie auch verschwinden lassen wird. Das ist eine unkonventionelle Haltung gegenüber dem eigenen Werk ...

PK _____Denk mal an das grosse Mittelland: alles ist dort voll gestellt. Wie ertrage ich das als Bildhauer, vor allem mit der Aussenskulptur? Also denke ich mir einen Ausweg aus dem vollgestellten Szenario. Die Vorstellung ist fürchterlich: Skulptur, die es dann für immer gibt. Im Schöntal mit den *Five Stones* sollte folgende Idee zum Tragen kommen: Eine Skulptur herstellen, die ihr eigenes Verschwinden zeigt. Es gibt dabei auch eine materialspezifische Eigenschaft zu bedenken: Ich habe von Anfang an Sandstein verwendet, das unspektakulärste und billigste Material. Es ist heute ein hierarchieloses Material, das in 100 Jahren dank des sauren Regens verschwunden sein wird. Das ist eigentlich wie ein Entlastungsgedanke für mich: Saurer Regen, hilf mir, dass sie verschwinden.

GC _____Du hast aber auch andere Materialien verwendet, wie Silikon, Gips und Eisen. In diesem Fall waren es aber keine bildhauerischen Arbeiten, sondern Abgüsse.

PK _____Es waren fünf spezifische Werke für eine Ausstellung im Kunsthaus Glarus, d.h. für einen Innenraum gedacht. Dort war die Aufgabenstellung, keine ‚Steinsteine' zu zeigen, sondern Steine in einer übersetzten Form. Die Wahl fiel bei vier Skulpturen auf bestimmte Partien, die mit Silikon ausgegossen wurden. und das war das Abenteuer. Stark aufgeladen entdecken sie neue Angriffspunkte unter ihrer Haut. Das war ein Ausflug mit einem anderen Material und die Erfahrung mit dem Negativ-Positiv-Ding gehört auch dazu. Wieso in Glarus eigentlich keine Steine? Da war vermutlich noch eine offene Rechnung mit der Familiengeschichte, weil ich aus diesem steinigen Bergkanton komme. Psychologisch wäre das zu untersuchen, aber das Schöne ist: Mit Stein kannst du nicht psychologisieren.

Peter Kamm, FIVE STONES, 1999–2000
Sandstein, Gesamtlänge 30 m

© Lukas Unseld

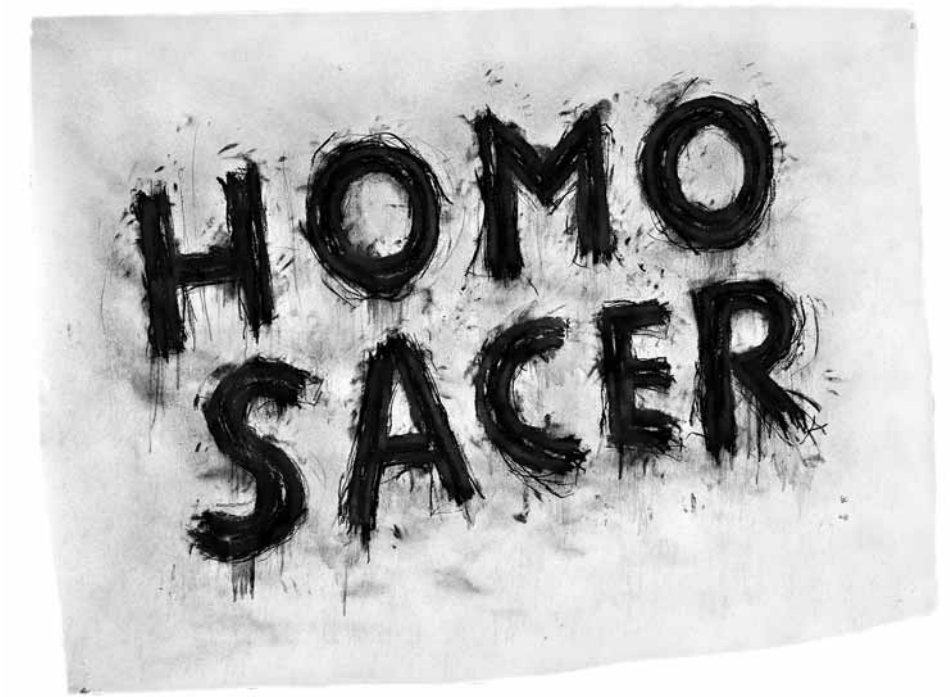
GC _____Als Zusatz zur Steinarbeit rekurrierst du auch immer wieder auf das Medium Zeichnung. Trotzdem bleibt es eine ziemlich materielle Zeichnung: Es sind keine A4-Blätter mit Bleistift, sondern verschiedene grössere Formate, die mit Kohle, Kreide und Schellack bearbeitet werden. Was für eine Bedeutung haben Zeichnungen in deiner Praxis?

PK _____Seit Jahren grösste Dringlichkeit. Die Zeichnungen bilden lange Ketten. Die dabei in ihnen auftauchenden Lemuren sind durch schwarze Kappen geschützt und auf dem Papier gut verankert. Sätze und Wörter schieben sich darauf, ein Satz, der immer wiederkommt: „Berge und Banden und endlose Theorien." Den kann ich immer schreiben.

GC _____Wörter benützt du auch für deine Steine, die teilweise damit ‚tätowiert' werden. Es ist von der Tradition her eine sehr stark aufgeladene Geste. Und andererseits werden diese Wörter auch gezeichnet. Teilweise sind es längere Texte, die gezeichnet werden, und teilweise sind es nur Sprichwörter oder Konzepte. Was sind das für Wörter, woher kommen die?

PK _____Was ja übrig bleiben soll von diesem Abenteuer Kunst, ist ein Zutragen, ein Zusetzen zur Skulpturgeschichte. Auch wenn die Skulpturen verschwinden werden, ein Zusatz wird übrig bleiben. Für mich ist das Zusetzen nur legitim, wenn ich eine Sprache gefunden habe, wenn es eine Übereinkunft gibt, dass es eine ‚neue' Sprache ist. Die Luft ist und war immer dünn, was Skulpturen betrifft; im 20. Jahrhundert sowieso. Und das bedeutet für mich, das ist mein Ehrgeiz, Sprache finden. Das hat auch mit einem Unfall zu tun, den mein Bruder als Kind hatte und mit der Sprachtherapie, die für ihn darauf folgte. Der Antrieb meiner Arbeit ist für mich, Sprache finden, Wörter finden und immer wieder auf diesen Wörtern herumhämmern, Wörter auch als Hammer benützen. Wörter muss man auch schlagen oder treiben. Mit Skulptur kannst du doch buchstäblich ein Schlagwort machen.

GC _____Mit deiner Arbeit reagierst du oft direkt auf politische und gesellschaftliche Ereignisse. Du bist auch kulturpolitisch immer sehr aktiv gewesen, zum



Peter Kamm, HOMO SACER, 2004
Kohle, Kreide, Schellack auf Papier, 127 x 166 cm

© Lukas Unseld

Beispiel bei der Gründung vom Kinok in St. Gallen. Wie kann sich deine Kunst in der Gesellschaft integrieren, oder besser, was für eine Wirkung kann Kunst auf die Gesellschaft haben?

PK _____Wie gesagt, Kunst ist für mich auch Erholung und ermöglicht mir, bis heute in kulturpolitischen Zusammenhängen oder Projekten tätig zu sein. Es ist wieder dieses Wechselspiel: Einerseits würde es mir nicht genügen, Kunst zu machen, aber nur auf dem kulturpolitischen Feld tätig zu sein, ist mir zu langweilig.
Die unmittelbare Wirkung meiner Tätigkeit sehe ich in meiner nächsten Umgebung, und die verlass ich nicht. Darüber hinaus wurde bis jetzt mein künstlerisches Anliegen nicht gross danach befragt. Es war nicht von Interesse, aus welchen Gründen auch immer. Es beruht jedoch auf Gegenseitigkeit. Genauso ist es mit meiner Beziehung zum Kunstmarkt. Es interessiert mich nicht, wenn der mexikanische Safthändler eine Arbeit von mir haben will. Ich weiss um meine Proportionen. Das mache ich für meine Seelenruhe.

GC _____Das ewige Dilemma zwischen global und lokal. Es ist natürlich einfacher, auf einer lokalen Ebene Einfluss zu haben, als Politiker als Unternehmer, aber auch als Künstler. Aber der Kunstbetrieb heutzutage funktioniert eben international und vernetzt. Das ist wieder eine Dualität. Wie situierst du dich auf einer künstlerischen Ebene in einem internationalen Kontext? Was ist die Aktualität deiner Arbeit?

PK _____Egoistisch würde ich da so antworten: In den schlimmen Momenten, mit den ganz düsteren Gedanken, ich sollte das doch auch schaffen, erledigt sich das dann für mich, denn das schaffe ich jetzt in meiner Lebenszeit nicht, weil Stein das auch nicht schafft. Bei diesem Abenteuer mit Skulptur, die mit einem auf geologische und paläontologische Zustände rekurrierenden Formenvokabular spricht, stellt sich eigentlich das Zeitgenossenschaftsproblem nicht. Das ist zeitlos. Meine Arbeit ist angeschlossen an einen Naturvorgang. Ich als Subjekt ebenfalls, aber mit dem grossen Nein im Rucksack. So gibt es dann wieder Luft und Interesse für Künstlerinnen und Künstlerpositionen, die vehement Zeitgenossenschaft behaupten. Dies ist immer notwendig.

GC _____Ich finde besonders interessant, wie du deine Sachen ausstellst. Die Projekte in Zug oder in St. Katharinen, oder auch die Ausstellung *Barbar und Schlangennest* 2003 mit dem Herpetologen Nok Helfenberger. Es scheint, dass du eine Eingangstür öffnen willst, als ob du gemerkt hättest, dass die Schichten langsam zu viel werden. Deine Skulpturen könntest du sehr wohl auf Sockel im normalen ‚White Cube' zeigen, aber du suchst die Zusammenarbeit mit Leuten aus anderen Wissensfeldern und sozusagen hypertextuelle Ausstellungsmodi.

PK _____Ja, aber nicht auf dem Podium, wo der ganze Zauber der Interdisziplinarität beschworen wird. Ich halte mir so damit die Türe zur Zeitgenossenschaft offen. Interessant sind an diesen Ausstellungskombinationen, wie die Betrachtungsweise auf Skulptur anders in Gang kommt. Sie ist plötzlich Bestandteil eines grösseren Ganzen, bekommt eine selbstverständliche Logik.
Die Steine kriegen einen anderen Drill: Serien von geschlagenen Löchern sind aufgefüllt mit Schlangeneiern. Plötzlich läuft man anders um die Skulpturen herum und erwartet die Schlangenbrut. Hier wird's gefährlich!

GC _____Zusammenfassend könnte man sagen, dass es für dich wichtig ist, einen Zusatz zur Skulptur zu leisten und die Steine in Gang zu setzen. Die Grundfrage in der Praxis der Skulptur ist aber wegnehmen oder stehen lassen.

PK _____Ja, ganz genau. Jetzt die grossen Löcher machen, wo die Körper reinfallen. Einschliessen oder ausschliessen, das ist heute auch eine zentrale Gesellschaftsfrage: Wer ist drinnen, wer ist draussen.

GC _____Man hört die Stimme von Giorgio Agamben mitklingen. Er ist als begleitender Denker für dich in den letzten Jahren wichtig geworden. Du hast sogar eine Serie von Zeichnungen mit seinem ‚Homo sacer' als Motiv. Was interessiert dich an dieser Figur oder an diesem Bild?

PK _____Agamben liegt hoch oben. Ich wurde von Leuten aus meiner Umgebung aufgefordert, die ‚Homo sacer'-Zeichnung als Abbildung in dem kleinen Katalog in

der Reihe Facetten (herausgegeben von der Thurgauer Kulturstiftung) einzubringen. So haben es mir eigentlich andere reingedrückt, indem sie mir gesagt haben, jetzt machst du das fest, weil in fünf Jahren möglicherweise dasselbe passiert wie mit dem Rhizom, die Inflation des Begriffs. Also ein Markierungsvorgang meinerseits, jetzt pinkelst du halt dorthin. Wichtiger als das ist aber, dass Agamben den ungeheuerlichen Satz sagt: „Der Paradigmawechsel der Moderne ist das Lager."

GC _____Hier sind wir genau in der Mitte deiner Atelierpraxis, mit dem Lager von Material, selektionieren, einordnen …

PK _____Selektionieren ist ein entsetzliches Wort! Der ‚Homo sacer' steht jetzt grell auf der Bühne. Es ist mir aufgefallen, dass diese dunkle römische Rechtsfigur, der ‚Homo Sacer' oder der Priester, eine Skulptur ist, eine vertikale Skulptur. Im Gegensatz sind die *Mille Plateaux* von Deleuze und Guattari eine horizontale Sache. Meine Handlungssanweisung war immer so: horizontal nie vertikal. Die eine Skulptur hilft der andern, und die dritte fällt durch.
Wenn ich mir von Agambens Beschreibung der ‚Homo sacer-Figur' ein Bild mache, steht diese vertikal. Die steht da. Und dieser vogelfreie Mensch steht in der Transitzone, auf der Schwelle. Er kann getötet, muss aber nicht getötet werden. Agamben gibt dieser Figur die notwendige Würde. Obwohl diese Figur überall ausgeschlossen ist, gibt er ihr die höchstmögliche Würde.
Die Nacktheit, die Ausgesetztheit ist letztlich das würdevollste Ding, und die lässt er stehen, die kriecht nicht zu Kreuze. Das ist die ergreifende Wende, die Agamben geben kann.

GC _____Deine Werke sind aber keine Figuren. Man hat das Gefühl, deine Skulpturen sind Fragmente, Fragmente von einem Ganzen. Die kommen auch als relativ brüchig, delikat daher. Was ist dieses Ganze, an dem du arbeitest?

PK _____Sicher nicht an der ganz grossen Architektur. Da soll das Tiefbauamt noch tiefer graben. Mein Auftrag ist im Gegenteil, nicht zu kitten. Die Bruchkanten des Fragments sind zu verstärken. Noch mehr abschlagen. Das Fragment hat eigentlich

Peter Kamm, EINSPINNEN, 2006
Sandstein, 210 x 250 x 80 cm

© Lukas Unseld

den Vorteil – wenn es dann so rüberkommt – dass du wirklich beunruhigt nach Hause gehst und dir das ‚imaginäre Ganze' denken kannst. Wenn das erreicht ist, dass du das in den Schlaf mitnimmst und dir das Paradies daraus wächst, dann ist eigentlich die Entscheidung für das Fragment gut eingelöst. Aber es gibt halt auch noch eine kunstgeschichtliche Betrachtung davon. Das Fragment ist eine Erfindung der Romantik, da stehen wir wieder mal auf dem Kreidefelsen dieser Welt, nur ist der Felsen heute ausgehöhlt. Unbedingt den Entwurf von Lautréamont vorziehen, die Gefährlichkeit der Natur: Der Maldoror!

GC _____Kunstgeschichtlich gesehen hat es aber auch mit der Entwicklung der Archäologie zu tun, und ein gutes Beispiel wäre Piranesi: Was er zu sehen gibt, ist ein Fragment von einem grösseren Zusammenhang.

PK _____Weisst du eigentlich, was im römischen Reich die Praxis war? Allen Skulpturen der gefallenen Imperatoren wurde der Kopf abgeschlagen. Weil die Herrscher immer schneller gewechselt haben, wurden dann nur noch ihre Köpfe hergestellt und oben auf den Rumpf aufgesetzt. Skulptur hatte schon damals im Imperium Unterhaltungswert gehabt.

Peter Kamm

Geboren 1958 in Aarau, lebt und arbeitet in St. Gallen und Arbon. Nach einer Lehre als Steinmetz begann er 1984 mit der Bildhauerei. 1985/86/87 bekam er für seine Arbeit den Eidgenössischen Preis für Freie Kunst sowie 1990 den Manor-Kunstpreis St. Gallen. Zahlreiche Ausstellungen, darunter Kunstmuseum Solothurn (1998), Kloster Schöntal, Baselland (1999), Kunsthaus Glarus (2000), Kunsthaus Zug (2001) und Kunstmuseum St. Gallen (2002).

Giovanni Carmine

Geboren 1975 in Locarno, lebt und arbeitet als freischaffender Kurator und Kunstkritiker in Zürich. Er hat Ausstellungen für verschiedene Institutionen kuratiert (Centro d'arte contemporanea, Ticino, Helmhaus Zürich, Swiss Institute, New York) sowie Projekte selber initiiert (*Unloaded* in Réduit-Bunker bei Oberschan und die mobile Plattform *zimmerfrei*). 2001 bekam er den Eidgenössischen Preis für Kunstvermittlung. Er ist designierter Direktor der Kunsthalle St.Gallen und beginnt dort seine Arbeit im Frühling 2007.