

Prix
Meret
Oppenheim
2006

Gamboni
Raetz
Schelbert
Suermondt
Winnewisser
Zumthor

Interviews
Hans-Joachim
Müller

Das Bundesamt für Kultur vergibt seit 2001 auf Empfehlung der Eidgenössischen Kunstkommission jedes Jahr die Meret Oppenheim Preise. Sie lenken das Augenmerk auf herausragende Kunstschaffende, Architekten und Vermittlerinnen, die älter als vierzig Jahre sind. Von diesem «mittleren Lebensabschnitt» ab Vierzig zeichnet die Soziologie ein eher unstetes Bild. So heisst es zum Berufsleben, dass die Verbindung von Erfahrung und Leistung einen Höhepunkt erreicht, gleichzeitig ist von Krisen und Wechseln die Rede, von einer «Diskrepanz zwischen Ist- und Wunschzustand». Auch Kunstschaffende sind von solchen Erfahrungen nicht ausgenommen, die «midlife career» ist kein einfaches Unternehmen. Die Phase, in der der Ausstellungsbetrieb bereitwillig das Junge und Neue propagierte, ist durchlaufen; die weiteren Jahre der Bestätigung eines Markenzeichens oder andauernden Kompromissen zu opfern, erscheint als Perspektive ebenso lähmend wie nutzlos. Kaum eine Künstlerbiographie durchgleditet diesen Abschnitt in der gefederten Limousine, davon zeugen das Leben einer Meret Oppenheim ebenso wie manche der Gespräche, welche die Trägerinnen und Träger des in ihrem Namen vergebenen Preises in den inzwischen vorliegenden Heften geführt haben. Aber Künstler wie Markus Raetz, Rolf Winnewisser und Robert Suermondt, die in diesem Heft zu Worte kommen, belegen ebenso wie der Architekt Peter Zumthor, dass zwischen Primeur und Retrospektive eine Arbeit stehen und bestehen kann, die Kontinuität mit Souveränität und Lebendigkeit zu verbinden weiss. Daraus lassen sich keine Rezepte ableiten, aber vielleicht Modelle ablesen.

Die Berufsgattung der Kunstvermittler hat in den letzten Jahren stetig an Anerkennung gewonnen, auch bei der öffentlichen Kulturförderung, die deren wichtige Arbeit inzwischen mit Preisen und Stipendien honoriert. In der Regel verstehen wir unter Kunstvermittlern die Kuratorinnen, Kritiker und Autorinnen im Bereich der Gegenwartskunst. Die Meret Oppenheim Preise 2006

zeichnen nun erstmals zwei Personen mit einem etwas anderen Profil aus. Catherine Schelbert ist seit vielen Jahren die unbestrittene Nummer Eins in der Schweiz für die Übersetzung von Künstlertexten und Texten zur Kunst ins Englische. Die Tatsache, dass viele ihrer Übersetzungen den Urtexten an Sachkenntnis und Sprachgewalt zumindest ebenbürtig sind, war der Jury ein Anlass, nicht nur auf die kreative Potenz dieses Berufes hinzuweisen, sondern auch seine Bedeutung für die Schweizer Gegenwartskunst hervorzuheben. Mit Dario Gamboni schliesslich hat die Jury einen klassisch ausgebildeten Kunsthistoriker ausgezeichnet, der vor kurzem den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Gegenwart in Genf übernommen hat. Gamboni steht für eine noch junge Entwicklung im Fach, welche die Interessen und Fragestellungen ganz selbstverständlich bis in die Gegenwartskunst hineinträgt und nun auch über die universitäre Lehre das Zusammenspiel zwischen aktueller Kunstproduktion und Kunstreflexion auf eine neue Ebene heben will.

Zum Schluss der Hinweis auf den Autor aller sechs Interviews. Der Kunsthistoriker und Kritiker Hans-Joachim Müller, langjähriger Feuilletonchef der Basler Zeitung, gehört wie die Preisträgerinnen und Preisträger zu den anerkannten Grössen seines Faches. Er prognostizierte in einem polemischen Essay letztthin den Tod einer Kunstkritik, die ihre Position unabhängig und in Distanz zu ihrem Gegenstand entwickelt. Dass unsere Wahl für dieses Heft auf ihn fiel, ist in diesem Zusammenhang nicht als Abgesang auf, sondern im Gegenteil als Fürsprache für eine kritisch reflektierende Kunstvermittlung zu verstehen.

Andreas Münch
Sekretär der Eidgenössischen Kunstkommission

L'Office fédéral de la culture décerne chaque année depuis 2001, sur recommandation de la Commission fédérale d'art, les Prix Meret Oppenheim. Ces prix ont pour but d'attirer l'attention sur des artistes, architectes, médiatrices et médiateurs culturels âgés de plus de 40 ans. La sociologie donne de cette « période intermédiaire de la vie » une image contrastée : il y a d'un côté l'acquis, la conjugaison du savoir-faire et de l'expérience, et de l'autre, des crises et des bouleversements, l'impossibilité de concilier la réalité vécue avec la réalité rêvée. Les artistes en passent par là également. Dans une carrière artistique, cette charnière n'est pas facile à gérer et, une fois passée la phase où le jeune et le neuf trouvaient facilement preneur dans les expositions, il apparaît tout à la fois paralysant et absurde de sacrifier les années suivantes à tenter d'imposer sa marque de fabrique et à constamment céder à des compromis. Ils sont peu nombreux les artistes à pouvoir parcourir ce chemin cahoteux dans une limousine bien suspendue, comme en témoigne la vie d'une Meret Oppenheim ou le récit que font à ce sujet quelques lauréates et lauréats du prix du même nom. Mais les artistes qui se livrent dans ces pages, à l'image de Markus Raetz, Rolf Winnewisser, Robert Suermondt, ou de l'architecte Peter Zumthor, sont la preuve que, entre primeur et rétrospective, il y a une place pour créer et confirmer avec souveraineté et enthousiasme, tout en s'inscrivant dans la continuité. S'ils n'ont pas de recette miracle, leur exemple peut servir de modèle.

Ces dernières années, la profession de médiateur culturel a gagné en reconnaissance : ainsi le domaine public de l'encouragement de la culture a-t-il récompensé le travail des médiateurs culturels en leur décernant des prix et des bourses. Par médiateurs culturels, on entend généralement les curateurs, les critiques et les auteurs qui se consacrent à l'art contemporain. Les prix Meret Oppenheim 2006 distinguent pour la première fois deux personnes au profil quelque peu différent. Catherine Schelbert fait depuis de nombreuses années figure en Suisse de référence incontestée

dans le domaine de la traduction en anglais de textes d'artistes et sur les artistes. Bon nombre de ses traductions sont au moins l'égal du texte original, tant du point de vue de la connaissance de la matière que de la maîtrise du langage, et c'est ce qui a conduit le jury à reconnaître à la fois le potentiel créatif de cette profession et son importance pour l'art contemporain suisse. Et enfin le jury a porté son choix sur Dario Gamboni, un historien d'art de formation classique qui a repris depuis peu la chaire d'histoire de l'art de la période contemporaine à l'Université de Genève. Gamboni représente un mouvement encore nouveau dans la discipline, qui reprend bien entendu les intérêts et les questionnements relatifs à l'art contemporain, mais qui, en en faisant un objet universitaire, donne une nouvelle dimension à l'interaction entre réflexion théorique et production artistique actuelle.

Un mot pour terminer sur l'auteur de ces six interviews. L'historien d'art et critique Hans-Joachim Müller, qui a longtemps dirigé la rubrique culturelle de la Basler Zeitung, fait partie, à l'instar des lauréates et des lauréats, des personnalités reconnues de sa branche. Dans un essai polémique récent, il a prédit la mort d'une critique artistique qui occuperait une position éloignée et indépendante de son objet. Que nous ayons eu recours à lui pour mener les interviews contenues dans ce cahier doit être compris comme une prise de position en faveur d'une médiation culturelle reflétant son objet de façon critique et non comme un adieu à ce mode de la comprendre et de la pratiquer.

Andreas Münch

Secrétaire de la Commission fédérale d'art

Prefazione

Su raccomandazione della Commissione federale d'arte l'Ufficio federale della cultura assegna annualmente dal 2001 il premio Meret Oppenheim ad artisti, architetti e mediatori d'arte di spicco che hanno già compiuto quarant'anni. Il periodo della vita denominato in sociologia «transizione della mezza età» è caratterizzato da instabilità. Nell'ambito della vita professionale il rapporto tra esperienza e prestazione raggiunge il culmine, ma è anche caratterizzato da crisi e cambiamenti, da una discrepanza tra la situazione reale e quella auspicata. Queste vicissitudini non risparmiano nemmeno gli artisti e la «midlife career» non è facile da gestire. La fase in cui l'attività espositiva propagava prontamente l'elemento giovane e inedito è finita; riservare gli anni che restano ad affermare un marchio o a fare continuamente compromessi appare come una prospettiva paralizzante e inutile. Pochi artisti superano questo periodo senza difficoltà, come testimoniano per esempio la vita di Meret Oppenheim o anche alcuni colloqui con le premiate e i premiati, i cui nomi figurano nei fascicoli già pubblicati. Ma artisti quali Markus Raetz, Rolf Winnewisser e Robert Suermondt, che si esprimono in questo fascicolo, dimostrano, come del resto anche l'architetto Peter Zumthor, che tra novità e retrospettiva vi è la possibilità di creare e di affermarsi sapendo collegare la continuità con sicurezza ed entusiasmo. Non ne risultano ricette miracolose, ma forse è possibile riconoscere dei modelli.

La professione del mediatore d'arte viene sempre più riconosciuta, anche nell'ambito della promozione culturale pubblica, che nel frattempo onora questo importante lavoro con premi e borse di studio. Di solito per mediatori d'arte intendiamo curatori, critici e autori attivi nel campo dell'arte contemporanea. Con i premi Meret Oppenheim 2006 si assegna per la prima volta una distinzione a due persone con un profilo un po' diverso. Catherine Schelbert è da molti anni l'indiscusso numero uno in Svizzera per la traduzione in inglese di testi di artisti e di saggi d'arte. Il fatto

che molte delle sue traduzioni pareggino i testi originali per quanto riguarda la cognizione di causa e l'eloquenza linguistica, costituisce per la giuria un'occasione non solo per indicare la potenza creativa di questa professione, ma anche per sottolinearne la valenza per l'arte contemporanea svizzera. Con Dario Gamboni la giuria ha premiato uno storico dell'arte con una formazione classica, da poco diventato titolare della cattedra di storia dell'arte contemporanea a Ginevra. Gamboni rappresenta uno sviluppo ancora recente della disciplina, che riprende gli interessi e le problematiche esistenti fino a toccare l'arte contemporanea e che, attraverso l'insegnamento universitario, vuole innalzare a un nuovo livello l'interazione tra la produzione artistica attuale e la riflessione artistica.

Per finire, alcuni cenni sull'intervistatore. Lo storico e critico d'arte Hans-Joachim Müller, per molti anni caporedattore delle pagine culturali della «Basler Zeitung», è, alla stregua delle premiate e dei premiati, una delle personalità di spicco del mondo artistico. In un saggio polemico ha diagnosticato recentemente la fine della critica artistica, che sviluppa la propria posizione indipendentemente e con distacco dall'oggetto della sua analisi. Se abbiamo affidato a lui le interviste della nostra pubblicazione lo abbiamo fatto perché non lo consideriamo il tramonto di una mediazione artistica basata sulla riflessione critica bensì una lancia in suo favore.

Andreas Münch

Segretario della Commissione federale d'arte

Dario Gamboni

Il n'est pas si fréquent de rencontrer un professeur d'histoire de l'art ailleurs que dans un auditoire, de le voir dans des expositions, parmi l'équipe des curateurs, ou sur un podium, quand est en jeu le fragile statut de l'art contemporain. Dario Gamboni incarne un nouveau type de scientifique, capable de sortir son domaine, l'histoire de l'art, hors de l'espace protégé du musée, avec autant d'engagement que d'élégance, et capable de démontrer combien l'histoire de l'art est indissolublement liée avec l'histoire des images. Le sujet ne peut qu'y gagner, quand un homme, qui a déjà consacré la moitié d'une vie de chercheur à Odilon Redon est en même temps celui qui présente les mystères de cette même œuvre. Le grand sujet de Gamboni, c'est l'iconoclastie. Il a exploré le sujet avec toute la rigueur d'un historien et montré sa permanence à travers de nombreuses études consacrées à la réception publique de l'art contemporain. Dans la querelle autour du voile islamique, il ne serait pas inutile de prendre en compte les arguments et les exemples avancés par ce professeur genevois.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Il y a un thème récurrent dans vos écrits : l'iconoclasme. Comment y êtes-vous venu, et qu'est-ce qu'il signifie pour vous ?

DARIO GAMBONI : L'iconoclasme est un dysfonctionnement dans la communication artistique, qui joue le rôle d'un révélateur. Il montre comment les choses marchent normalement, et quelles conditions sont nécessaires. J'y suis venu par hasard : en 1980, alors que ma thèse sur Odilon Redon et la littérature était bien avancée et que je croyais pouvoir donner un peu de temps à un autre sujet, j'ai lu un article de journal sur un « vandale », un

jardinier qui dirigeait une entreprise de jardinage, qui avait détruit une œuvre d'art à Bienne parce qu'il n'avait pas compris que c'était une œuvre d'art. Je me suis dit : c'est trop beau pour être vrai, et je suis allé parler avec l'artiste – Gérald Minkoff, qui est devenu un ami depuis –, le jardinier, les organisateurs de l'Exposition suisse de sculpture, dont l'œuvre faisait partie, et aussi l'assureur. C'était comme dans *Rashômon* de Kurosawa, chacun avait une histoire différente à raconter, et je me suis aperçu qu'en plus, la moitié des œuvres présentées dans cette exposition, qui se déroulait dans l'espace public de la ville, avaient été abîmées ou détruites intentionnellement, on ne savait pas par qui, mais on imaginait des jeunes désœuvrés et pris de boisson : pas du tout mon maître-jardinier quinquagénaire ! Bref, j'ai continué à rencontrer les personnes impliquées, j'ai étudié la presse locale qui était pleine d'interviews d'habitants, les photographies d'une professionnelle qui avait couvert très complètement l'exposition, et j'ai cherché qui avait pu écrire des choses utiles pour comprendre ce phénomène.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Est-ce que l'histoire de l'art s'intéressait alors à ce genre de problèmes ?

DARIO GAMBONI : Très peu, il n'y avait pratiquement rien, à part les études rassemblées par Martin Warnke en Allemagne une dizaine d'années auparavant, et qui concernaient plutôt des cas d'iconoclasme collectifs plus anciens, comme à Byzance, pendant la Réforme ou la Révolution. Mais il y avait des travaux de sociologues, de psychologues et de criminologues sur le vandalisme, dont certains étaient intéressants, surtout ceux de la *labeling theory of deviance* britannique, qui montraient que ce qui est en jeu n'est pas un caractère intrinsèquement déviant mais bien la désignation sociale de certains comportements comme déviants. D'ailleurs, quand j'ai dit que j'étais venu au thème de l'iconoclasme par hasard, c'est vrai de l'anecdote du jardinier, qui m'a donné l'occasion de construire l'étude de cas biennoise. Mais je devais être disposé à en voir l'intérêt, d'une part parce que mes maîtres à l'Université de Lausanne, surtout Enrico

Castelnuovo, un médiéviste à la curiosité universelle, s'occupaient beaucoup d'histoire sociale de l'art et donc non seulement d'œuvres et d'artistes mais aussi de commanditaires et de publics ; et d'autre part parce que je venais moi-même d'une famille où s'intéresser à l'art n'allait pas de soi. Mon père était même jardinier d'ailleurs, enfin horticulteur et maraîcher...

HANS-JOACHIM MÜLLER : Mais on peut aussi ignorer l'art qu'on n'aime pas dans l'espace public, et c'est probablement ce que font la plupart des gens. Détruire ces objets qui vous dérangent, c'est quand même autre chose. Avez-vous de la sympathie pour les iconoclastes ?

DARIO GAMBONI : Disons que j'étais capable de comprendre aussi le point de vue du jardinier chargé d'aménager le terrain entourant une nouvelle école et qui, découvrant qu'on y avait planté quatorze postes de télévision tournés vers le ciel, était mal placé pour apprécier l'humour de cette installation intitulée *Video Blind Piece*, ou le point de vue des « spectateurs involontaires » de l'Exposition suisse de sculpture de Bienne, qui se trouvaient confrontés à des objets dont les qualités leur échappaient totalement, alors que la petite ville industrielle souffrait d'une grave crise économique. Je pouvais voir aussi les ambiguïtés et les contradictions du discours de certains artistes, tiraillés entre la logique théorique de leur travail et les impératifs pratiques, et la naïveté plus ou moins forcée des organisateurs qui prétendaient « faire descendre l'art dans la rue » sans vouloir ou pouvoir créer les conditions d'une rencontre pacifique. Mais il n'y avait de ma part aucune volonté d'exprimer, à travers l'étude de ce conflit, une quelconque agressivité à l'égard de « l'art contemporain » défini de manière *pauschal*, en bloc, comme des intellectuels plus ou moins distingués ont coutume de le faire en France.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Est-ce que cette question de l'iconoclasme a déterminé le type d'intérêt que vous portez, en tant qu'historien de l'art, à l'art contemporain ?

DARIO GAMBONI : En fait, j'avais commencé par étudier à l'Ecole

des beaux-arts, à Lausanne. Elle était organisée très scolairement, et les choses qui m'attiraient n'arrivaient qu'en troisième ou en quatrième année, alors comme je suis impatient, je suis parti et comme je m'intéressais aussi à la littérature et évidemment à l'histoire de l'art, je me suis inscrit en Lettres. L'iconoclasme peut sembler une manière étrange d'aborder l'art contemporain mais il y a un iconoclasme interne à l'art du vingtième siècle, à la fois métaphorique (comme chez Duchamp) et littéral, c'est même une tendance essentielle comme nous l'avons mis en évidence dans l'exposition *Iconoclash* au ZKM de Karlsruhe, avec Bruno Latour et Peter Weibel. Mais après mon premier livre sur l'iconoclasme contemporain, en 1983, je suis revenu à ma thèse qui avait été beaucoup retardée par cette escapade, et je me suis occupé de l'art de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, qui reste plutôt ma spécialité, du point de vue chronologique. En revanche, j'ai souvent touché à l'art contemporain par le biais des problématiques que j'ai étudiées, comme les rapports entre art et religion, le lien entre l'œuvre d'art et son contexte spatial, ou encore l'utilisation artistique de l'ambiguïté visuelle, qui est devenue mon principal objet de recherche ces dernières années. Et je m'en suis occupé spécifiquement à l'occasion de commandes, lorsque Jeroen de Rijke et Willem de Rooij ont souhaité que j'écrive un essai pour le catalogue de leur exposition à la Biennale de Venise en 2005, à cause de mes travaux sur l'iconoclasme, ou quand un ami anthropologue m'a recommandé à Francis Alÿs pour mettre en perspective historique le lien entre procession et œuvres d'art dans le livre qu'il préparait sur sa *Modern Procession* du MoMA. Travailler avec Alÿs était passionnant parce que j'ai vu avec quel soin il a coordonné cet ouvrage, en s'impliquant lui-même dans la recherche. J'ai compris aussi qu'il était intéressé au regard que portait sur son œuvre quelqu'un qui n'est pas un spécialiste de l'art contemporain mais a une vision plus étendue chronologiquement et peut-être méthodologiquement. Ca m'a fait plaisir parce qu'on ne peut pas tout faire, j'essaie de me tenir au courant

mais il est exclu de courir toutes les biennales tout en suivant la littérature spécialisée sur deux siècles, en produisant soi-même et en enseignant.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Justement l'enseignement de l'histoire de l'art et l'art contemporain n'ont pas toujours fait bon ménage, vous avez d'ailleurs fait allusion aux polémiques françaises sur la légitimité de l'art contemporain, et vous-même avez enseigné en France. Comment voyez-vous la place de l'art contemporain dans l'enseignement de l'histoire de l'art ?

DARIO GAMBONI : La France a mis très longtemps à inclure l'art contemporain, qu'il faut distinguer de l'art de la « période contemporaine » au sens des historiens, c'est-à-dire de la Révolution à nos jours, mais le pas est maintenant franchi. A Genève, mes prédécesseurs n'allaient guère au-delà des années 1960, d'après ce qu'on m'a dit, et justifiaient cette limite par une « distance historique » ou critique nécessaire à l'étude scientifique. Moi je dois dire que je ne crois pas à cette distance, il y a des difficultés propres aux sujets très récents ou présents, des sources difficiles à obtenir ou des points de vue imposés par les intéressés, les « récits autorisés » dont parle Jean-Marc Poinot, mais ces difficultés me paraissent compensées par un accès plus aisé à quantité d'informations très difficiles ou impossibles à trouver dans le cas d'objets éloignés dans le temps. En plus, l'histoire de l'histoire de l'art montre que le passé et le présent ne cessent d'interagir. Qu'on le veuille ou non, notre approche du passé est informée par le moment et le lieu où nous vivons, notre point de vue, dont l'art du présent fait partie, et l'étude de cet art peut nous aider à en prendre conscience. Evidemment il y a une question de compétence, à laquelle j'ai fait allusion en évoquant le temps nécessaire pour se tenir à jour, surtout dans les petits départements européens. En Suisse, comme vous savez, les universités de Bâle et de Berne ont créé des chaires d'histoire de l'art contemporain ou « du présent », avec l'aide de fonds privés. A Genève, nous avons obtenu la création d'une charge de cours que nous aimerions tournante, pour encourager une variation des points de vue. Et

nous allons systématiquement jusqu'au moment présent dans les cours d'introduction et dans les enseignements thématiques. Nous essayons aussi de donner à nos étudiants l'occasion de rencontrer des artistes, des étudiants de l'école des beaux-arts, d'analyser leurs œuvres et d'écrire à leur sujet. A mon avis, la vitalité d'une « scène artistique » dépend entre autres de la présence de gens capables d'interroger l'art en train de se faire et d'en rendre compte par écrit, ainsi que du débat qui s'instaure entre eux et les artistes, et l'Université a une responsabilité à cet égard. Nous avons la chance de pouvoir compter sur la collaboration d'institutions genevoises comme le Centre d'art contemporain, le Mamco, le Fonds municipal d'art contemporain et la Haute école d'art et de design. La petite équipe d'assistants et maître-assistante qui travaille avec moi sur l'art de la période contemporaine est ainsi intervenue à l'invitation de Jean-Pierre Greff dans le volume publié par l'École pour ses diplômés de 2006, et deux de mes étudiantes ont rédigé les textes d'un volume à paraître sur l'intervention de l'atelier de Jean Stern, qu'elles avaient accompagné dans ce travail, dans l'espace public de Chêne-Bougeries. Ce sont des signes encourageants, mais c'est aussi un travail de longue haleine.

HANS-JOACHIM MÜLLER : J'aimerais revenir sur votre mot-clé d'ambiguïté. Si l'art est nécessairement polysémique, alors il doit y avoir quelqu'un qui en extrait une forme d'univocité ou au moins de signification, qui détermine ce dont il s'agit. Qui détient aujourd'hui cette autorité ? Est-ce vous, comme professeur d'histoire de l'art, ou est-ce le marché, ou la critique ?

DARIO GAMBONI : C'est une question difficile mais importante. En étudiant les rapports entre Redon et la critique, je me suis aperçu que l'artiste et ses commentateurs étaient engagés dans une sorte de conflit de compétences portant précisément sur cette autorité qu'on peut appeler en allemand la *Deutungshoheit*, la « souveraineté sur l'interprétation ». Dès l'apparition de la critique d'hommes de lettres avec l'organisation régulière d'expositions publiques, à la fin du dix-huitième siècle, les artistes se

sont sentis menacés dans cette souveraineté. Une notion qui m'a été utile pour comprendre ce phénomène est celle de « système marchand-critique », proposée par Harrison et Cynthia White pour définir le mode de sélection et de diffusion des valeurs artistiques qui remplace, dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle, le « système académique » des institutions étatiques. Une autre est celle de « production du sens » forgée par Pierre Bourdieu, avec qui j'ai étudié, et qui s'opère pour lui dans un champ structuré par la concurrence et par l'interdépendance. Ce qui m'a intéressé récemment, en étudiant ce que j'appelle les « images potentielles », des images préparées par les artistes mais qui dépendent du regardeur pour devenir actuelles, c'est un transfert d'activité, et donc dans une certaine mesure d'autorité, qui s'effectue de l'artiste vers le spectateur. On l'observe très bien vers 1900, et il caractérise à mon avis le fonctionnement de la communication esthétique jusqu'à aujourd'hui. Le comportement artistique qui lui correspond est celui adopté par Duchamp à l'égard de ses exégètes, qui consistait à dire que leurs interprétations étaient intéressantes, mais davantage par rapport à eux-mêmes que par rapport à son art. L'amusant est que ce génie de l'ambiguïté n'a cessé d'attirer des spécialistes qui sont convaincus chacun de la vérité de leur interprétation et tâchent donc d'imposer une forme d'univocité – ce qui rejoint votre question. Mais ils agissent dans un marché de l'interprétation qu'ils ne peuvent jamais contrôler complètement. Personnellement, je tâche plutôt d'analyser la manière dont les œuvres et ce qui les accompagne déclenchent, encadrent et déterminent en partie ce processus collectif et continu d'interprétation. Bien sûr, d'un point de vue sociologique, tous les spectateurs ne sont pas égaux. Dans le dernier tiers du vingtième siècle, les institutions étatiques ou para-étatiques ont repris de l'importance – d'où les accusations de « nouvel académisme » –, les commissaires d'exposition et « curateurs » ont revendiqué un statut d'auteur, et aujourd'hui les critiques paraissent impuissants et le marché triomphant, au moins pour l'établissement des valeurs

financières. Mais on ne peut rien en conclure quant à demain. D'un point de vue pragmatique, et je pense aussi aux étudiants, l'idée de marché de l'interprétation me paraît bonne si on la comprend sans cynisme et sans abandonner le critère et l'idéal de pertinence intersubjective voire de vérité. Si toute interprétation est également « intéressante » et arbitraire, plus rien n'est intéressant et il n'y a plus de tension ou de dialogue entre les œuvres et les spectateurs, y compris les historiens. En revanche, je crois que l'anthropologue britannique Alfred Gell avait raison de concevoir l'*agency* artistique – ce qui fait l'œuvre d'art – comme un processus collectif et progressif, jamais achevé, en ce sens que c'est en effet ainsi que nous nous sommes mis à concevoir la création artistique et plus largement culturelle. On le voit bien dans le cas des restaurations architecturales, où l'on cherche de plus en plus à respecter les apports de chaque moment de la « vie sociale » du bâtiment, mais c'est vrai des œuvres d'art en général, que nous avons tendance à comprendre et chérir comme des accumulations d'interventions et d'interprétations.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Il me semble qu'un changement s'est aussi opéré dans la perception publique des sciences. Quand on dit « science » aujourd'hui, on entend presque exclusivement les sciences naturelles ou les « sciences exactes ». Il suffit de penser aux années soixante et soixante-dix pour s'apercevoir qu'il n'en a pas toujours été ainsi. A ce moment, les sciences de la culture étaient bien mieux considérées. Est-ce que votre discipline scientifique, l'histoire de l'art, n'est pas devenue une quantité négligeable ?

DARIO GAMBONI : Je suis peut-être de nature optimiste mais je ne crois pas que ce soit le cas. En tout cas pas du point de vue du choix des étudiants : ce sont les sciences naturelles qui ont de la peine à les recruter en nombre suffisant... Il faut dire qu'on ne peut plus croire à la possibilité de résoudre les problèmes sociaux et environnementaux avec la seule aide technique des sciences dites dures. On voit bien que ces problèmes sont aussi

culturels de part en part et que l'opposition entre nature et culture est devenue obsolète – si tant est qu'elle ait jamais pu être absolue. Une collaboration des sciences humaines, sociales et « exactes » est ici indispensable, et l'idée même d'« exactitude », d'objectivité que l'on pourrait opposer diamétralement à la subjectivité des sciences de l'homme est à examiner avec beaucoup de précaution. Bien sûr, les procédures sont en partie différentes, par exemple le rôle de l'expérience, de la quantification et de la répétition. Les sciences historiques ne peuvent pas procéder par expériences mais seulement constituer rétrospectivement un événement en expérience, comme je l'ai fait pour l'épisode iconoclaste biennois. Mais il y a un niveau de réflexion et de pratique, méthodologique ou épistémologique, où l'on peut définir des critères de scientificité communs, comme l'explicitation des hypothèses, le respect des règles logiques d'argumentation, et l'élaboration de procédures de vérification. La question intéresse beaucoup les artistes, ou du moins les enseignants des écoles d'art, aujourd'hui que les hautes écoles sont tenues de faire de la recherche. La question de savoir ce qu'une « recherche » peut bien être dans ce contexte est évidemment motivée par des impératifs administratifs et financiers, mais une comparaison des processus d'invention observables en sciences de l'homme, en sciences de la nature et en art est loin d'être sans intérêt. Je pense par exemple aux phénomènes que l'on évoque volontiers en terme de « hasard » ou de *serendipity*, ces manières de trouver autre chose que ce que l'on cherchait mais d'autant plus efficacement.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Tout de même, la liste des projets de recherche soutenus par le Fonds national ne brille pas par le nombre de ceux qui appartiennent aux humanités.

DARIO GAMBONI : La tentation politique est grande de déterminer une politique de la science sur des critères de rentabilité technique et économique, voire médiatiques. Ce qui m'inquiète davantage, c'est l'importation, dans la conception et la gestion de la recherche en sciences humaines, de notions censément empruntées

aux sciences dites exactes. J'ai enseigné en France, aux Etats-Unis et aux Pays-Bas avant de revenir en Suisse, et plus brièvement comme professeur invité en Allemagne et en Argentine, ce qui me donne quelques éléments de comparaison intéressants, et je suis frappé par le fait qu'en Europe s'est imposée une idée collectiviste de la science, à base de plans quinquennaux et de délégation de la recherche empirique, alors qu'aux Etats-Unis, l'unité de la recherche reste le chercheur et son moteur les idées, quel que soit le cerveau dans lequel elles germent. Je me souviens d'un grand programme de recherche néerlandais sur les transformations culturelles dont les organisateurs expliquaient sans ironie qu'ils en attendaient, de la part des participants, des résultats aussi importants et influents que l'essai de Walter Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » : comme si Benjamin avait écrit sur commande de l'Etat, et comme si les révolutions scientifiques pouvaient s'effectuer par décret !

HANS-JOACHIM MÜLLER : Mais au vu de la puissance intacte des images, dont témoignent aussi vos travaux sur l'iconoclasme, est-ce que le vingtième siècle n'a pas contredit tout entier la thèse de Benjamin sur la perte de l'aura de l'œuvre d'art par l'effet de sa reproduction ?

DARIO GAMBONI : Oui, vous avez sans doute raison, Benjamin a surtout eu le mérite de mettre le doigt sur l'importance de la reproductibilité et sur le phénomène de l' « aura » lui-même. On devrait plutôt dire qu'un transfert d'aura a lieu de l'original vers la reproduction, qui dépend toutefois de sa fidélité à l'original. J'étais il y a quelques jours au Kunsthistorisches Museum de Vienne où j'ai vu une femme se faire photographier par son mari avec la *Madonne dans la prairie* de Raphaël derrière elle. J'étais à quelques pas, je n'ai pas osé faire moi-même une photo de la scène, mais c'était une belle illustration de ce que vous dites.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Revenons au financement de la recherche : obtiendriez-vous un subside pour travailler sur Odilon Redon aujourd'hui ?

DARIO GAMBONI : Ce n'est pas impossible, mais il est vrai que la

tendance européenne est à une politique de recherche *top-down*, définie de haut en bas, et dont on veut autant que possible connaître les résultats avant que la recherche ait commencé. Dans ce contexte, le rôle prévu pour les *senior scholars* de mon âge est de définir, de planifier, d'encadrer et d'administrer la recherche, plutôt que d'en faire soi-même. Je n'ai rien contre l'administration en tant que telle, mais si l'on a conservé l'inventivité nécessaire, avec ce qu'on a accumulé en fait de connaissances, d'observations, de questions, de compréhension des enjeux collectifs et de pratique des réseaux d'information, on est au maximum de son rendement scientifique. C'est donc un prodigieux gaspillage de ressources et je pense que la productivité des Etats-Unis provient en partie du respect du chercheur individuel et de la facilité avec laquelle on peut y obtenir des congés pour écrire : c'est à la table de travail que se font les avancées, pas dans les séances de commission. De ce point de vue, le Royaume-Uni et l'Allemagne notamment ont mis en place des possibilités intéressantes qui manquent encore totalement en Suisse. Il faut dire que notre retard est encore plus criant dans le domaine de la formation doctorale et de l'encouragement de la relève, si bien que les jeunes chercheurs bénéficient logiquement d'un rattrapage. Mais il faudra l'étendre rapidement aux plus âgés si l'on ne veut pas que les meilleurs d'entre eux s'en aillent ou ne reviennent pas du tout.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Comment l'histoire de l'art en Suisse se mesure-t-elle au plan international ?

DARIO GAMBONI : La nouvelle revue créée en France par l'Institut national d'histoire de l'art, *Perspectives*, a choisi en 2006 la Suisse pour le premier dossier qu'elle consacre annuellement à l'histoire de l'art dans un autre pays. C'est un témoignage parmi d'autres de la bonne réputation internationale de notre discipline. Les universités suisses n'ont pas connu la massification brutale qui a eu lieu ailleurs, en France notamment, où les universités subissent en outre la concurrence des grandes écoles et du CNRS. Traditionnellement, les bonnes conditions de tra-

vail et de salaire ont attiré des professeurs prestigieux, et le taux élevé d'étrangers entraînait une vraie internationalité sur le plan intellectuel, même si ça pouvait être au détriment de la relève. Reste à voir si cette attractivité va survivre à une période de concentrations, de réformes, d'augmentation des tâches administratives, et de manque de soutien à la recherche individuelle. Il y a beaucoup de facteurs qui permettent de l'espérer, comme la richesse du patrimoine muséal, la vitalité de la scène artistique et du marché, et l'accès privilégié à trois langues importantes pour la discipline, à l'heure où l'anglais tend à faciliter mais aussi à appauvrir les échanges. Les efforts nécessaires en valent donc largement la peine.

Dario Gamboni est né en 1954 à Yverdon-les-Bains. De 1973 à 1977, études de langue et littérature françaises, anglaises et d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. 1978, thèse de doctorat sur «Les écrits d'Odilon Redon». En 1989, doctorat ès lettres de l'Université de Lausanne, thèse «La plume et le pinceau. Odilon Redon et les rapports entre art et littérature». Depuis 2004, il est professeur ordinaire d'histoire de l'art et de l'architecture de la période contemporaine à l'Université de Genève. Nombreuses publications consacrées à l'iconoclasme (notamment : «Skizze eines Hin und Zurück: Graffiti, Vandalismus, Zensur und Zerstörung» 1984; «Art contemporain et destruction des œuvres» 1985; «L'iconoclasme contemporain, le 'goût vulgaire' et le 'non-public'» 1986; «Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasmus. Eine Fallstudie» 1987; «Das Marktplatzbrunnenprojekt zu Basel 1986–89» 1991; «L'iconoclasme contemporain: agressions physiques contre des œuvres d'art et perception esthétique» 1992; «Image to Destroy, Indestructible Image» 2002; «Preservation and Destruction, Oblivion and Memory», 2006). Collaboration en tant que curateur ou conseiller à des expositions telles que «Louis Rivier» (Aarau 1985); «Zeichen der Freiheit: Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts» (Bern 1991); «Odilon

Redon» (Lugano 1996); «Iconoclash» (Karlsruhe 2002); «Making Things Public: Atmospheres of Democracy» (Karlsruhe 2005); «Die Couch: vom Denken im Liegen» (Wien 2006).

Markus Raetz

Jede Markus-Raetz-Ausstellung ist ein kleines Wunder. Ein Wunder, was die Unerschöpflichkeit der Einfälle angeht, die Verschwiegenheit des Ausdrucks, die Zartheit der Ironie. Am wunderbarsten aber ist es im Berner Atelier. Am Boden lagern die Astgäbelchen wie frisch gebrochen, frisch gepflückt, und man muss nicht erst ein angestregtes Kippfiguren-Training absolviert haben, um in diesen Fundstücken lauter kleine Strichfiguren zu entdecken. Derweil hängen an der Decke feine Drähte an feinen Fäden und tanzen in der Wärme, die vom Heizungskörper aufsteigt, und tanzen so, dass man schnell ein Gesichtsprofil erkennt und schnell das Gesichtsprofil wieder verliert. Man wird da wirklich ein bisschen zum Kind und kommt aus dem Kinderstaunen gar nicht mehr heraus und weiss nicht mehr so recht, was man den Künstler fragen soll, was nicht jede Astgabelstrichfigur und jedes tanzende Drahtgesicht genau so gut beantworten könnten. Sagen wir es so: Markus Raetz hat die Schweizer Kunst um die denkbar vertracktesten und die denkbar heitersten Stücke bereichert.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wenn man alte Kataloge durchblättert oder alte Fotos von Ihnen sieht, dann bekommt man eine Ahnung davon, wie lang der Weg gewesen ist, wie viel Zeit sich in Ihrem Werk gestaut hat.

MARKUS RAETZ: Das ist schon wahr, es ist eine grosse Spanne, und der Weg ist auch nicht gerade gewesen, und manches liegt schon sehr weit zurück. Wenn ich nur an die sechziger Jahre denke, an all die Zeitströmungen, die mich damals beeinflusst haben, es war wie eine Lehrzeit, und die starken Impulse kamen aus

allen möglichen Richtungen. Erst langsam ist daraus entstanden, was ich heute mache. Und wenn man zurückblickt, dann kommt es einem doch vor wie eine Linie, die sich durch alles zieht. So gross sind die Unterschiede zwischen damals und heute halt doch nicht. Letztendlich geht es immer um die gleichen Sachen. Wenn man so lange schafft, dann kommen bestimmte Themen immer wieder, und auch die eigenen Techniken greift man immer wieder auf. Ich denke mir, auch die Umwege haben eine Bedeutung gehabt und sind letztlich für die Entwicklung wichtig gewesen, und all die Verschlingungen und Verknotungen des Weges scheinen mir heute gar nicht mehr so unauflösbar zu sein. Wäre ja auch ziemlich langweilig, wenn man alles so geradlinig anpeilen könnte.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was waren ganz am Anfang die entscheidenden Einflüsse?

MARKUS RAETZ: Es fängt bei mir ganz sicher in der Kinderzeit an, in der die Weichen gestellt worden sind. In meinem Umfeld ist viel gezeichnet worden, mein Vater hat gerne gezeichnet und geschrieben und Musik gemacht, und das hat mich natürlich beeinflusst und gelenkt. Dann gab es einen Nachbarn, einen Künstler, bei dem ich in den Ferien im Atelier war und ihm zugeschaut und später bei der Arbeit geholfen habe. Von ihm habe ich ungemein viel gelernt – vor allem im technisch handwerklichen Bereich, im Umgang mit dem Material und wie man sich für eine bestimmte Arbeit auch das jeweilige Wissen aneignen kann. Er war wirklich enorm innovativ.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Und damit war von Anfang an klar, dass Sie selber Künstler werden wollten?

MARKUS RAETZ: Daran gab es eigentlich nie einen Zweifel ...

HANS-JOACHIM MÜLLER: ... und keine Widerstände in der Familie?

MARKUS RAETZ: Widerstände nicht, Bedenken schon. Damals hat man halt nur Künstler gekannt, die verkrachte Existenzen waren, oder solche, die von ihrer Arbeit kaum leben konnten. Davor haben die Eltern schon gewarnt, aber es war nicht so, dass ich meinen Beruf gegen sie hätte wählen müssen. Ein Glück

war ja auch, dass mit den Umwälzungen der sechziger Jahre die Kunst ein ganz neues Ansehen in der Öffentlichkeit bekommen hat und sich immer mehr junge Sammler für sie zu interessieren begannen. Die haben dann schon immer mal wieder eine Zeichnung gekauft. Auch das Leben war damals viel billiger, man hat noch günstig eine kleine Mansarde mieten können, hat da und dort einen Job bekommen, mal eine Zeichnung für eine Werbeagentur gemacht, mal eine Illustration für ein Magazin, also irgendwie kam man schon durch.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Und das alles vor dem Hintergrund des ungemein vitalen Ausstellungsprogramms der Berner Kunsthalle damals.

MARKUS RAETZ: Ja, das war schon alles sehr aufregend. Es begann bereits Ende der fünfziger Jahre, als noch Franz Meyer Direktor an der Kunsthalle war. Und erst recht, als Harald Szeemann kam. Da wurde es dann richtig turbulent. Ich habe zusammen mit Freunden und Freundinnen bei manchen Ausstellungseinrichtungen mitgeholfen. Man war ganz nahe dran. Und die grossen Ausstellungen «Licht und Bewegung», «Weiss auf Weiss», «Science-Fiction», «Environment» bis hin zu «When attitudes become form», das waren wirklich starke Momente.

HANS-JOACHIM MÜLLER: An der Attitüden-Ausstellung waren Sie ja auch selber beteiligt. Wie war das damals für Sie als junger Berner Künstler inmitten der internationalen Avantgarde?

MARKUS RAETZ: Das war toll. Plötzlich hat man auch gespürt, dass man vielleicht doch nicht aus einem Provinznest stammt und mithalten kann mit den berühmten Kollegen, die da zusammengekommen sind. Früher hatte man immer den Eindruck gehabt, alles Wichtige passiere anderswo, nur nicht hier in Bern. Und jetzt war plötzlich Bern ein Zentrum.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Haben die Arbeiten der internationalen Künstler, die Szeemann für seine Attitüden-Ausstellung bestimmt hatte, Ihre Arbeit gravierend beeinflusst? Ist sie über der Begegnung ganz anders geworden?

MARKUS RAETZ: Ob sie ganz anders geworden ist, weiss ich nicht.

Aber beeinflusst hat mich diese Kunst der Zeit schon. Das war auch ein Grund, Ende der sechziger Jahre die Schweiz zu verlassen und für ein paar Jahre in Amsterdam zu leben und zu arbeiten. Nicht weil ich mein Land loswerden, sondern weil ich wieder etwas freier werden und mich auf meine eigene Arbeit besinnen wollte. Ich habe in Holland sehr zurückgezogen gelebt und habe dann wohl auch in Reaktion auf die ganzen künstlerischen Aufbrüche, die ich in Bern mitgemacht habe, fast nur noch gezeichnet. Das hat ein paar Jahre gedauert, in denen täglich mindestens eine Zeichnung entstanden ist, oft sind es aber sehr viel mehr gewesen, und daraus ist dann so eine Art Tagebuch geworden. Und wenn ich das heute anschau, dann kann ich überall Themen entdecken, die mich auch heute noch beschäftigen. Irgendwie schliessen sich die Kreise doch immer wieder. Und wenn manches damals noch eine sehr rudimentäre Form hatte, dann kann ich doch heute sehen, wie sich die Dinge aufeinander beziehen und wie das eine aus dem anderen stammt.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Können Sie das noch beschreiben, wie die Berner Erfahrungen auf Ihre Arbeit eingewirkt haben?

MARKUS RAETZ: Es war die Zeit der Pop-Art und der Op-Art, und das sieht man an den farbigen Holzreliefs, die ich damals gemacht habe. Und im Sog der neuen Kunst Ende der sechziger Jahre ist dann meine Arbeit immer konzeptueller geworden. Das hat sich auch nicht ganz verloren, als ich in Amsterdam nur noch gezeichnet habe. Bestimmte Themen der sechziger Jahre sind auch da immer wieder aufgetaucht.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Kann man sagen, dass Sie im Grunde Zeichner sind – auch im Blick auf die fragilen Objekte, die Sie später gemacht haben und heute noch machen?

MARKUS RAETZ: Das hat schon was. In jedem Fall ist Zeichnen fast immer der erste Schritt – auch bei den Skulpturen. Was zu ihnen führt, führt über die Zeichnung. Und auch die Druckgrafik, die ich lange gemacht habe, kommt aus dem Zeichnen. Zeichnen ist eben schon als Technik überlegen. Man kann überall zeichnen,

man braucht dazu keine besonderen Werkzeuge oder Räume. Bleistift und Papier reichen aus.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Zeichnen ist aber auch, wenn Sie einen kleinen, seltsam gewachsenen Zweig finden und ihn an einem Faden aufhängen.

MARKUS RAETZ: Das kommt natürlich auch aus dem zeichnerischen Impuls. Linie und Raum haben tatsächlich bei mir schon immer eine viel grössere Rolle gespielt als die Farbe. Das war schon in den sechziger Jahren so, dass es immer wieder diese Schritte vom Zwei- ins Dreidimensionale und wieder zurückgegeben hat.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wobei Raum bei Ihnen, denke ich, sehr viel mit Imagination und Phantasie zu tun hat. Sie sind ja nicht der Bildhauer, dem besonders viel an körperhaften Volumina gelegen wäre.

MARKUS RAETZ: Obschon die Skulpturen, die in den neunziger Jahren entstanden sind, deutlich von Volumina geprägt sind. Aber die Volumina sind eher wie ein Reservoir an zweidimensionalen Formen. Ich habe immer intensiv mit Umrissen gearbeitet, und auch diese Skulpturen haben ihr eigentliches Thema in den Silhouetten. Vielleicht sollte man es so sagen: Meine Arbeit geht entweder von der Linie aus oder vom zweidimensionalen Netzhautbild. Schauen Sie diese Quader, die sich hier oben an der Decke bewegen. Sie sind ein gutes Beispiel dafür: Es sind ja gar keine Quader, es sind flache Gebilde, und unser Gehirn diktiert, dass wir sie als Quader sehen. Das hat mit der Konvention oder der Konditionierung des Sehens zu tun. So etwas interessiert mich sehr.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Mit dem Sehen oder mit Sehgewohnheiten hat auch zu tun, wie erfolgreich Sie im Finden von kleinen Ästen oder Zweigen geworden sind, die alle aussehen wie kleine Strichfiguren. Ich stelle mir vor, Sie sind inzwischen derart visuell trainiert, dass Sie an einer Schirm-Pinie vorbeilaufen und sofort erkennen, was Sie alles an ihr «ernten» können.

MARKUS RAETZ: Ein solches Training gibt es, das ist wahr. Es fällt

einem einfach auf, dass es durch die Verzweigungen immer diese umgekehrten Y-Formen gibt, die an einfache Figurenzeichnungen erinnern. Schon bei den Astzeichnungen, die ich in den siebziger Jahren gemacht habe, kommen diese Elemente vor. Das waren Zeichnungen im Raum oder Zeichnungen aus Ästen, die eine Entdeckung aufgreifen, die ich beim Holzsammeln in Südfrankreich gemacht habe. Wir bewohnen dort ein Haus in einem Wald, und man muss für das Brennholz sehr viele Äste in die Hand nehmen. Und da ist mir bald aufgefallen, dass in den Zweigen alle Elemente vorkommen, die auch in einer Zeichnung vorkommen – sei es nun die Gerade oder der Bogen, die Kreuzung oder die Verzweigung. In der Natur ist gleichsam das ganze Vokabular des Zeichnens aufgehoben, man muss diesen zeichnerischen Vorrat der Natur nur gebrauchen. Und es ist schön zu beobachten, wie sich die Naturformen dann an der Wand oder vor der Wand verändern. Sie sind ja nie flach wie eine Zeichnung. Wenn man vor ihnen steht, sieht man, wie sie sich in den Raum wölben. Aber ihr Schatten an der Wand ist wie eine Zeichnung, und von der Seite aus betrachtet nehmen die Zweige immer wieder andere zeichnerische Formen an.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wie spielen die beiden ästhetischen Verfahren zusammen, Entdeckung, Zufall, Überraschung auf der einen Seite und Konstruktion, Arbeit an der Erfindung auf der anderen Seite? Zum Beispiel bei den Gesichtsprofilen, die Sie aus Drahtspiralen gewonnen haben, indem Sie sie in einer ganz bestimmten Weise auseinandergezogen haben. War das Zufall, dass Sie mal eine Spirale verformt und entdeckt haben, welche interessanten Möglichkeiten sich da auftun? Oder war umgekehrt erst die Idee da, ein Profil aus Draht zu biegen, und dabei ist Ihnen die Spirale eingefallen?

MARKUS RAETZ: Nein, das war ein bisschen anders. Es begann, als ich Äste oder Drahtstücke aufgehängt habe und sehen konnte, wie sie in der Windbewegung – vor einem hellen Hintergrund oder vor dem Himmel – flach und zweidimensional aussehen. Man kann dann die Formen kaum mehr dreidimensional inter-

pretieren, man sieht nicht mehr, was vorn und was hinten ist, man sieht sie nur als Linie, die in sich beweglich ist. Und das hat mich sehr fasziniert, und ich habe begonnen, ein bisschen genauer zu studieren, was für Bewegungen da geschehen. Wenn man solche Anordnungen wie einen Animationsfilm anschaut, dann erkennt man bei spiralförmig gewachsenen Ästen, dass es eine Aufwärts- oder Abwärtsbewegung gibt. Oder Äste, in denen fast schon anthropomorphe Formen enthalten sind. Solche Beobachtungen haben mich zur Überlegung geführt, wie man so etwas selber aus Draht herstellen könnte. Es sind immer wechselseitige Prozesse, in denen bei mir die Dinge entstehen. Man kann nie genau sagen: Hier spielt der Zufall, dort herrscht die Konstruktion.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Aber das Entdecken spielt schon eine zentrale Rolle. Sie sitzen ja nicht da und tüfteln an einer Erfindung.

MARKUS RAETZ: In einem späteren Stadium gibt es das schon. Aber meist ist es so, dass der erste Impuls von etwas ausgeht, das ich gefunden habe oder das mir irgendwie aufgefallen ist. Eine meiner neueren Arbeiten zeigt zum Beispiel die Bewegung einer Skulptur, deren Elemente sich auf Kugellagern drehen und miteinander über ein Zahnradgetriebe verbunden sind. Und dann sieht man eine tanzende Figur zwischen diesen skulpturalen Formen, deren Silhouetten nach einem Foto von Man Ray gezeichnet ist. Ausgehend von dieser Silhouette habe ich die Grundposition schichtweise aufgebaut, und bei jeder Schicht hat es vier Punkte gegeben, die mit Ellipsenbögen miteinander verbunden sind. Sie sehen, das ist ein Beispiel für eine Vorgehensweise, die fast nur mit Konstruktion zu tun hat. Auf der anderen Seite machen mir schöne Fundsachen ungemein Spass, ein sauber spiralförmig gewachsener Ast ist wirklich selten, das ist eine *Trouvaille*. Und es ist wunderbar, nach so etwas zu suchen, wobei das Suchen in einer gewissen Weise ja auch Strategie ist, viel mehr Strategie jedenfalls als das zufällige Finden und Entdecken.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Und zum Finden und Entdecken eignet sich Südfrankreich besonders gut?

MARKUS RAETZ: Das hat damit zu tun, dass ich nach Südfrankreich nie viel habe mitnehmen können, dass die ganzen Arbeitsmaterialien zu Hause geblieben sind und ich bald darauf angewiesen war, dort meine eigenen künstlerischen Techniken zu entwickeln und mit dem Material zu arbeiten, das man dort finden kann. Ich habe das immer ausgesprochen interessant gefunden, dass man in solchen Situationen gleichsam als Notbehelf auf Dinge zurückgreifen muss, die man zu Hause noch gar nicht ausprobiert hat. Es ist eine Bereicherung des Vokabulars und auch eine Chance und zudem eine ganz besonders schöne Art zu schaffen. Es ist das Gegenteil von dem, was man hier in der Stadt macht. Hier geht man in den Laden und kauft, was man braucht. Dort findet man etwas, was man nicht gesucht hat und von dem man noch nicht weiss, wie man es gebrauchen kann, das man also erst einmal zu gebrauchen lernt.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Es gibt in Ihrem Werk eine hohe Fragilität, nicht nur, was die feinen Materialien angeht. Viele Arbeiten besitzen diesen einen richtigen Blickpunkt. Den muss man treffen. Wenn man ihn verpasst, sieht man möglicherweise nicht, was es zu sehen gibt.

MARKUS RAETZ: Das ist für mich aber kein Muss. Es ist eher so etwas wie eine Spielregel, die mir hilft, eine bestimmte Form zu machen, auf die ich nicht käme, wenn ich nur von mir aus, von irgendeiner Phantasie ausginge. Ein Beispiel: eine Skulptur, in der zwei verschiedene Motive enthalten sind, der Beuys und der Hase etwa. Ich will gar nicht bestreiten, dass die Motive schon auch eine Wichtigkeit haben, aber mehr noch ist es darum gegangen, zwei Silhouetten zu haben, die man gut erkennt und die so aufeinander abgestimmt sind, dass man, wenn man sich vor der Skulptur bewegt, vom einen Motiv zum anderen kommt. Die Verwandlung ist etwas, das mich viel mehr interessiert als die einzelnen Motive oder der richtige Standpunkt.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Ihre Arbeit hat eine Tendenz, sich zu entziehen. Sie ist nicht und sie bleibt vor allem nicht, wie man denkt, dass sie sei.

MARKUS RAETZ: Ja, wie alles. Nichts ist ja wirklich unveränderlich. Vielleicht ist das für mich die einzige Art von Realismus, die ich pflege. Realismus ist diese Übereinstimmung der Arbeiten mit der äusseren Welt in der Weise, dass alles voneinander abhängt und alles abhängig ist vom Standort, von Einflüssen, von Erosion, von Korrosion.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Also Einspruch gegen die Grandiosität, mit der die Dinge von sich behaupten, dass sie so seien, wie sie seien?

MARKUS RAETZ: Sie sind nicht so unabänderlich, wie sie sich geben. Es sind nur Zustände.

HANS-JOACHIM MÜLLER: In der Literatur über Ihr Werk ist häufig betont worden, dass Sie ein sehr schweizerischer Schweizer Künstler seien. Ist das so?

MARKUS RAETZ: Sie finden wahrscheinlich schon Dinge in meiner Arbeit, die man mit der Schweiz in Zusammenhang bringen kann. Diesen Hang zur Präzision zum Beispiel. Das ist etwas, was ich in der Schweiz viel sehe – auch bei Kollegen. Ich denke auch an die Ironie, die doch auch zu meinem Werk gehört. Oder diese Tendenz zum Kleinräumigen, zum kleinen Format. Es gibt wenige wirklich grosse Arbeiten bei mir. Aus der ironischen Grundeinstellung heraus kann man nicht ein riesiges, monumentales Werk schaffen. Das wäre ein Widerspruch. Dann würde auch die Ironie nicht viel taugen. Aber ich weiss nicht, ob das alles wirklich schweiztypisch ist. Es ist schwer, darüber etwas zu sagen. Man wird das nie ganz verleugnen können, woher man kommt. Warum sollte man das auch. Aber damit ist noch gar nichts gesagt über die Formen oder Erscheinungsweisen einer Schweizer Kunst. Ich bin viel im Ausland, habe jahrelang in Holland gelebt – vielleicht nicht umsonst in einem Land, das von der Grösse her durchaus Ähnlichkeiten mit der Schweiz hat, wenn die Geschichte auch ganz anders verlief.

Aber es bringt nicht viel, wenn man meine Sachen daraufhin prüft, wie schweizerisch sie sind.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Das Stichwort Ironie führt auch ziemlich tief in Ihre Arbeit. Es gibt diese ganze Spanne – vom heiteren Staunen des Kindes bis zur Karikatur.

MARKUS RAETZ: Karikaturen mag ich sehr. Ich sehe sie mir in den Zeitungen fast lieber an, als die Texte zu lesen. Wie sie schwierige Sachverhalte auf den Punkt bringen, das ist manchmal schon imponierend.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Verstehen Sie sich als politischer Künstler?

MARKUS RAETZ: Aber nicht in dem Sinn, dass ich auf Tagesgeschehen reagiere. Das könnte ich gar nicht. Ich nehme zwar wahr, was politisch geschieht, habe aber nicht den Anspruch, dass ich mich mit meiner Arbeit irgendwie einmischen könnte. Und doch denke ich, wenn man sich als Künstler vorgenommen hat, die Wahrnehmung bewusster zu machen, dann ist das durchaus eine politische Sache. Die Kunst, die für mich wichtig geworden ist, ist immer Kunst gewesen, die die Dinge für einen Moment ganz anders gezeigt hat. Das ist politisch, denke ich.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie haben die Arbeit «Beuys und der Hase» angesprochen. Enthält sie nicht auch ein kunstpolitisches Statement? Eine leise Ironie, mit der Sie sich vom emphatischen Künstler Joseph Beuys abgrenzen? Ironie ist doch gerade das Gegenteil zum Beuys'schen Messianismus.

MARKUS RAETZ: So habe ich das eigentlich nie gesehen. Nein, Beuys hat schon auch mir eine Welt aufgetan. Und ich habe das Gefühl, dass er recht viel Humor besessen hat. Er hat die Arbeit ja nicht kennen können, weil sie erst nach seinem Tod entstanden ist. Aber ich denke mir, sie hätte ihm so schlecht nicht gefallen. Ich habe mal erlebt, wie er auf eine Bildergeschichte, die ich gezeichnet habe, reagiert hat. Ich finde die Arbeiten von Beuys sehr wichtig, und es wäre ein Irrtum, wenn man aus meiner Arbeit eine versteckte Beuys-Kritik herauslesen wollte.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was für Kunst mögen Sie?

MARKUS RAETZ: Ganz verschiedene, und von Phase zu Phase auch

immer wieder andere. Ich bin da nicht so festgelegt. Eine grosse Entdeckung ist für mich zum Beispiel Magritte gewesen. Von ihm habe ich in den späten fünfziger Jahren die ersten Bilder gesehen, und die Faszination ist bis heute geblieben. Ich habe auch an mir beobachtet, dass man andere Künstler und Werke häufig im Zusammenhang mit der eigenen Arbeit entdeckt. Bei den Astzeichnungen zum Beispiel haben mich die Linienkürzel stark an Matisse erinnert, und in dieser Zeit habe ich mich sehr für Matisse interessiert. Dann gab es wieder Zeiten, in denen ich alte Kupferstiche und Stahlstiche studiert habe. Überhaupt haben mich die grafischen Techniken immer interessiert. Wenn man zum Beispiel Banknoten unter die Lupe nimmt, dann sieht der Liniengrund wie ein geflochtener Korb aus. Das sind so Beobachtungen, die dann als wellige Linien und Schraffuren bei mir wieder aufgetaucht sind. Und ganz wichtig ist das Studium der Kupferstiche für die Halbtöne geworden. Das ist eine ganz grosse Entdeckung gewesen, die mich lange beschäftigt hat. In den Büchern von Amsterdam habe ich ausprobiert, wie man mit Linienrastern und Punktrastern Halbtöne zwischen Schwarz und Weiss erreichen kann. Die Grafik ist mir immer näher gelegen als die Malerei.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wie wichtig war für Sie der Auftritt auf der Biennale in Venedig im Jahr 1988?

MARKUS RAETZ: Es ist ja ein bisschen anders als beim Theater, wo der Erfolg oder Misserfolg einer Aufführung sogleich feststeht. Als bildender Künstler bekommt man die Reaktionen nicht so unmittelbar mit. Ich kann nicht sagen, wie meine Dinge damals wahrgenommen worden sind. Aber es war zum ersten Mal für mich, dass ich mein Werk vor einem so grossen internationalen Publikum zeigen konnte. Das war schon sehr wichtig.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Ihre jungen Kolleginnen und Kollegen, die sich dem Kunstmarkt verschrieben haben, werden heute innerhalb von wenigen Jahren zu Weltstars gemacht. Wie beobachten Sie, dessen Werk so langsam gewachsen ist, diese hektischen Entwicklungen?

MARKUS RAETZ: Ich habe schon das Gefühl, solche Entwicklungen werden von Leuten diktiert, denen es gar nicht um Kunst geht, sondern nur ums Geld. Das halte ich wirklich für fatal, für die völlig falsche Richtung. Es geht nicht mehr um die Sache, es geht nur noch um das Geschäft. Wenn reiche Leute bestimmen können, was Kunst ist, dann ist wirklich etwas schiefgelaufen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Man wird auch ein bisschen einsam angesichts einer solchen Entwicklung.

MARKUS RAETZ: Wobei ich ja den Eindruck habe, dass es inzwischen recht viele gibt und dass es immer mehr werden, die diese Zustände vehement kritisieren und ganz andere Ansprüche verteidigen. Unter denen hat es durchaus auch Sammler oder Leute, die in der Kunstvermittlung arbeiten, also auch Stimme und Gewicht haben. Das scheint mir nicht einmal eine Minderheit zu sein. Ich denke, es ist eine Entscheidung, ob man in dem Zirkus mitmachen will oder nicht. Es gibt keinerlei Zwang. Es soll mir niemand sagen, er sei in irgendetwas reingedrängt worden. Es ist immer die eigene Entscheidung.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sind Sie zufrieden mit der Resonanz auf Ihre Arbeit?

MARKUS RAETZ: Das ist schon in Ordnung, wie alles geworden ist. Mir kommt es darauf an, dass ich meine Arbeiten in einem guten Rahmen und unter guten Voraussetzungen zeigen kann. Und solche Gelegenheiten tun sich immer wieder auf. Mehr brauche ich nicht.

Markus Raetz ist 1941 in Büren an der Aare geboren. Lehrerseminar, Primarlehrer in Brügg bei Biel. Seit 1963 als Künstler tätig. Wichtige monografische Ausstellungen: 1972 Kunstmuseum Basel; 1975 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, und Kunstmuseum Luzern; 1977 Kunsthalle und Kunstmuseum Bern; 1979 Stedelijk Museum Amsterdam; 1982/83 Kunsthalle Basel und Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Kunstverein Frank-

furt; 1986 Kunsthau Zürich, Kölnischer Kunstverein und Moderna Museet, Stockholm; 1988 The New Museum of Contemporary Art, New York; 1991 Kunstmuseum Bern; 1994 Serpentine Gallery London und Musée Rath, Genf; 2003 Museum Kunst Palast, Düsseldorf; 2004 Lindenau Museum, Altenburg; 2005 Kunsthau Aarau; 2006/07 Museum für Moderne Kunst, Salzburg. Markus Raetz hat an der documenta 4, 5 und 7 in Kassel teilgenommen, an Harald Szeemanns Ausstellung «When attitudes become form» 1969 in der Kunsthalle Bern und hatte 1988 einen Solo-Auftritt im Schweizer Pavillon der Biennale in Venedig.

Catherine Schelbert

Hertenstein, fast am Ende der Halbinsel, die bei Weggis in den Vierwaldstättersee sticht. Finis terrae. Wo der Musiker Sergej Rachmaninow ein paar Jahre in der Villa Senar verbracht hat, und die Touristen kommen und wieder gehen, und der Spätherbst warm und geduldig Abschied nimmt. Catherine Schelbert, die als Übersetzerin vor allem von Künstlertexten und Katalogessays ins Englische, in die Lingua franca des globalisierten Kunstbetriebs, zu einer wichtigen Vermittlerin der Schweizer Kunstszene geworden ist, lebt in einem Landhaus am Hang, und der Blick ist gross dort, und lange haben wir nichts gesprochen. Schliesslich ist es ein langes Gespräch über die Sprache geworden.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie leben in einem Land, in dem es keine verbindliche Sprache, in dem es lauter unterschiedliche Sprachen gibt. Eigentlich muss der Schweizer – ausserhalb seines engeren Lebenskreises – immer übersetzen.

CATHERINE SCHELBERT: Das stimmt, aber es ist in jedem Land so. Überall gibt es Dialekte und Mehrsprachigkeit. Denken Sie nur an die Sprachsituation in den USA. Da sprechen Millionen Spanisch, da gibt es von Norden nach Süden viele Dialekte, da gibt es die Sprache der Afroamerikaner, Ebonics und vieles mehr. Amerika ist ein Einwanderungsland mit vielen Sprachen und Kulturen, vielfältiger als die Schweiz. Auch da muss im Alltag ständig übersetzt werden.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Und wenn sich dann doch immer wieder eine Sprache unter vielen Sprachen als Amts- oder Führungssprache herausbildet, hat das dann mit der besonderen Struktur dieser Sprache zu tun?

CATHERINE SCHELBERT: Ich glaube nicht. Es hat eher mit Grösse, Quantität und Macht zu tun. Die Kolonien Englands waren einfach am verbreitetsten. Mit der Struktur einer bestimmten Sprache hat das nichts zu tun.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Zu dieser Sprachrealität gehört das Übersetzen.

CATHERINE SCHELBERT: Übersetzen ist grundlegend. Alles muss übersetzt werden, nicht nur Sprachen. Wir müssen ständig von einem Zeichensystem ins andere übersetzen. Wenn ich z.B. für die Kunstzeitschrift PARKETT einen Text übersetze, dann ist dieser bereits schon eine Übersetzung; es sind Bildzeichen in Sprache übersetzt worden.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Auch wenn wir uns hier auf Deutsch unterhalten, müssen wir ständig innersprachlich übersetzen und fragen, wie meinen Sie das? Wörter und Sätze sind nicht wie feste Backsteine, sondern gleichen eher chemischen Elementen, die je nach Kombination und Kontext neue Verbindungen mit neuen Bedeutungen eingehen. Ohne ständige, auch innersprachliche Übersetzung ist Verstehen gar nicht möglich. Gibt es nicht auch einen Sprachgebrauch, bei dem kein Übersetzen erforderlich ist, jedenfalls nicht als bewusster Vorgang? Wenn wir zum Beispiel an den mündlichen Gebrauch der Muttersprache denken – im Gegensatz zum schriftlichen, der ungleich mehr Sprachbewusstsein verlangt.

CATHERINE SCHELBERT: Jedes Wort, auch das mündliche, kann so oder so ausgelegt werden. Man kann im Namen von ‚Frieden für Krieg plädieren. George Orwell hat das in seinem Werk «1984» mit dem ‚Newspeak‘ programmatisch dargestellt. Wörter können wie Gummi gedehnt und verbogen werden, das müssen die Gesprächspartner ständig durchschauen, also übersetzen. Übrigens müssen die Wörter wie Gummi sein, damit sie sich in alle Kontexte einnisten können. Das braucht ständige innersprachliche Übersetzungsarbeit – ausser im Streitgespräch, wo natürlich auf bestimmten Bedeutungen beharrt wird und keine semantische Offenheit zugelassen wird, wie z.B. in den Dis-

kussionen in der Sendung ARENA des Schweizer Fernsehens. Das Gummige ist übrigens durchaus etwas Positives. Das gilt besonders für den Spracherwerb. Wenn unser Kind aus der Schule kommt (2. Klasse) und erzählt, ein Kind habe ‚Pepsilepsie‘, dann übersetzt es das Wort, das es nicht kennt – Epilepsie – in ein Wort, das ihm vertraut erscheint. Diese Umsetzungsmöglichkeit ist eine wichtige sprachliche Eigenschaft. Was uns unbekannt ist, übersetzen wir ins Bekannte. Das Bewusstsein für das richtige oder treffende Wort setzt erstaunlich früh ein. Meine Nichte erzählte mir von einem Gespräch mit ihrem vierjährigen Kind: «I asked him if he wanted to come and cuddle a little bit. He almost got angry with me – No, not cuddle, mommy! I want to snuggle with you.» Noch ein Beispiel für die ungeheure Bewusstseinsleistung beim Sprechen. Kinder plappern spontan alles richtig nach. Plötzlich aber merkt z.B. das Englisch sprechende Kind, dass die Vergangenheit mit ‚-ed‘ markiert wird, und wendet nun selbstkorrigierend diese Regel bei allen Verben an, sagt also: «I putted my socks on.» Es braucht dann eine gewisse Zeit, bis sich die so genannten unregelmässigen Formen wieder durchsetzen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Bewusstsein für Sprache als ein eigenes System wäre zugleich Bewusstsein für die Übersetzungsbedürftigkeit vom einen System ins andere?

CATHERINE SCHELBERT: Was ‚übersetzen‘ heissen könnte, zeigt eine witzige Anekdote von Kleist mit dem Titel «Rätsel». Ich möchte es Ihnen vorlesen: «Ein junger Doktor der Rechte und eine Stiftsdame, von denen kein Mensch wusste, dass sie miteinander in Verhältnis standen, befanden sich einst bei dem Kommandanten der Stadt, in einer zahlreichen und ansehnlichen Gesellschaft. Die Dame, jung und schön, trug, wie es zu derselben Zeit Mode war, ein kleines schwarzes Schönpfälsterchen im Gesicht, und zwar dicht über der Lippe, auf der rechten Seite des Mundes. Irgendein Zufall veranlasste, dass die Gesellschaft sich auf einen Augenblick aus dem Zimmer entfernte, dergestalt, dass nur der Doktor und die besagte Dame darin zurückblieben.

Als die Gesellschaft zurückkehrte, fand sich, zum allgemeinen Befremden derselben, dass der Doktor das Schönpflesterchen im Gesicht trug; und zwar gleichfalls über der Lippe, aber auf der linken Seite des Mundes.» So geht es zu beim Übersetzen. Was vorher rechts war, ist nun links, doch es ist immer noch ein Pflasterchen, sogar ein Schönpflesterchen, und es befindet sich noch immer über der Lippe. Nichts ist verloren gegangen. You don't lose things in translation; you find them. Das ist das Auf- und Anregende beim Übersetzen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was macht denn eine gute Übersetzung aus, was fehlt der schlechten? Gibt es verbindliche Kriterien dafür?

CATHERINE SCHELBERT: Es gibt so viele Theorien. Nur darf das Schönpflesterchen nicht verletzt und auch nicht ungebührlich verschoben werden, es darf also nicht etwa auf der Nase landen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Gibt es Texte, die unübersetzbar sind?

CATHERINE SCHELBERT: Nein, das glaube ich nicht, sonst gäbe es keine Bibelübersetzungen. Unser Handwerk hat sich über Jahrhunderte vor allem an Bibelübersetzungen herausgebildet und herauskristallisiert. Was wäre die englische Sprache ohne die King-James-Version der Bibel oder das Deutsche ohne die Pionierarbeit von Martin Luther.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Der Philosoph Heidegger hat mal gemeint, wirklich gross denken könne man nur in der deutschen Sprache. Das mag eine dieser teutonischen Geistesvermessungen sein, aber die Frage ist ja doch interessant, ob es vielleicht bestimmte Zuständigkeiten der Sprachen gibt, ob also eine bestimmte Art und Weise des Philosophierens abhängig ist von der Struktur der Sprache, in der dieses Philosophieren geschieht.

CATHERINE SCHELBERT: Die Sprache hat sicherlich einen Einfluss auf unser Denken. Im Englischen steht das Verb normalerweise gleich nach dem Subjekt und im Deutschen am Ende eines Satzes. Das sind verschiedene Arten, einen Gedanken zu entwickeln. Das führt zuweilen dazu, dass Autoren unglücklich

sind, wenn man in der Übersetzung ihre Wortstellung ändert, weil sich dadurch Betonung und Bedeutung verschieben. Es geht hier, wie Sie sagen, um die unterschiedlichen Strukturen der Sprachen. Dazu kommt, dass die Deutsch Sprechenden substantivischer denken und wir eher verbal. Man kann im Deutschen alles substantivieren, was im Englischen nicht so reibungslos geht.

Aber das Denken spielt sich nicht nur in sprachlichen Zeichen ab, sondern vor allem auch in Bildern, in Bildzeichen, die viel beweglicher sind. So wird die starre Struktur einer Sprache durch bildhaftes Denken gleichsam überwunden.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was war Ihr schwierigster Übersetzungsfall?

CATHERINE SCHELBERT: Das ist schwierig zu beantworten. Ich denke an die spannende Auseinandersetzung mit den Fragen von Peter Fischli und David Weiss. Ihre Wörter sind so einfach, man kann sie «spielend» übersetzen, und zugleich sind sie unendlich kompliziert. Bei Heidegger ist das Spiel mit den Worten markiert, er spielt mit dem Laut der Wörter wie die Dichter, die Übersetzung ist gewarnt. Bei Fischli/Weiss hingegen liegt vieles zwischen den Zeilen versteckt. Wir mussten lange über die Frage «War früher alles schöner?» nachdenken, denn die Fragen müssen auf Englisch genauso lapidar tönen wie auf Deutsch. Sie dürfen nicht gestelzt wirken. Das Wort «früher» wird oft im Englischen verbal wiedergegeben: «used to be». Aber «Did everything used to be more beautiful?» tönt eben gestelzt. So redet man nicht. Es hat viel gebraucht, bis wir auf die Idee kamen, «schön» in «schlecht» zu verkehren, nämlich: «Is everything worse than it used to be?»

In dem Katalogband «Fischli/Weiss: Fragen & Blumen» übersetzte mein Mann den Text von Francesco Bonami. Das fiktive Gespräch beginnt so: «Mr. Fischli I assume, Mr. Weiss I presume». Der englische Leser merkt sofort, dass es sich dabei um eine Anspielung auf die Begegnung zwischen Stanley und Livingstone handelt, eine Anekdote aus der Geschichte der Ent-

deckung Afrikas im 19. Jahrhundert. Das ist unser kulturelles Erbe. Aber wie übersetzt man das? «Mr. Livingston I presume» gibt es einfach nicht auf Deutsch. Wir haben uns das drei Tage lang überlegt, haben alle möglichen Varianten probiert – «Herr Fischli, nehme ich an», «Herr Fischli, nicht wahr», «Herr Weiss, oder nicht?» – aber sie haben uns alle nicht befriedigt. Irgendwann war dann die Idee da, es so zu sagen: «Meister Petz, nicht wahr, Meister Ratz, oder nicht?», was eine Anspielung auf die Rollen Bär und Ratte ist, die Fischli und Weiss in ihren Filmen gespielt haben.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Ist der Übersetzer oder die Übersetzerin wie der Autor oder die Autorin; möchten sie auf ihre guten Einfälle ganz allein kommen?

CATHERINE SCHELBERT: Übersetzen ist einer der wenigen Berufe, nein, nicht Berufe, «endeavours», Tätigkeiten, bei denen Teamwork wirklich produktiv ist. Es macht unglaublich viel Spass, sich wie bei «Mr. Fischli I assume, Mr. Weiss I presume» gegenseitig die Anregungen zuzuspielen und auf diese zu reagieren. Ich arbeite oft mit den Übersetzerinnen Ishbel Flett und Fiona Elliott in Edinburgh zusammen. Wir probieren zu zaubern, wie die drei Hexen aus Macbeth, wenn sie raunen: «Fair is foul and foul is fair». Schlegel-Tieck (auch ein Team) übersetzen diese Zeile so: «Schön ist hässlich, hässlich schön». Und in einer Basler Aufführung hiess es: «Schön ist scheiss und scheiss ist schön». Jede Generation muss ihre Klassiker neu übersetzen. Übersetzen hat viel mit Tönen und Tonlagen zu tun. Man versucht, einen bestimmten Sound wiederzugeben. Bei der schönen Kombination «Stich- und Stichelwörter» möchte man den Stabreim erhalten. «Headwords and gibes» wäre eine korrekte Möglichkeit, aber das Poetische fehlt. Ich habe mich dann für «Titles and Taunts» entschieden. Es sind langsame Prozesse, und sie gelingen besonders gut, wenn man Ideen austauschen kann.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Und was, wenn sich trotz gemeinsamer Anstrengung nichts finden lässt, was mit dem Sinn auch den Ton trifft?

CATHERINE SCHELBERT: Dann mit Mut in den Untergang. Oder Studium der Bibelübersetzungen als Trost für unmögliche kulturelle Hindernisse, die da überwunden werden müssen (also mit Bravour auf der Nase landen).

Im Internet bin ich zufällig auf eine australische Bibelversion gestossen. Da heissen die drei Weisen aus dem Morgenlande «the eggheads from the east». Mir gefällt das.

Es ist klar, dass manches tatsächlich nur auf Umwegen übersetzbar ist. Ich habe das vor Jahren gelernt, als ich eine Übersetzung im Spektrum der Wissenschaft gelesen und sie mit dem englischen Original verglichen habe. Es gab da ein Wortspiel, das nicht übersetzbar war, für das der deutsche Übersetzer aber an anderer Stelle ein deutsches Wortspiel eingesetzt hat, das so nicht im Original stand, aber haargenau zum Ton des Artikels passte. Das war eine wunderbare Lehre für mich.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wie wichtig ist es für Sie als Übersetzerin von Texten zur Kunst, auch die Künstler zu kennen? Haben Sie Kontakte zu den Künstlern, müssen Sie ihre Arbeit verstehen?

CATHERINE SCHELBERT: Der Kontakt ist äusserst wichtig. Es ist undenkbar, wenn ein Autor bildliches Material ins Schriftliche übersetzt hat, das in eine andere Sprache zu übersetzen, ohne dass man das Werk kennt. Gerade weil man isolierte Wörter nicht übersetzen kann. Ich erinnere mich an einen Fall, bei dem der Künstler Schaum benutzt hat. Das könnte im Englischen «foam» sein oder «suds», wobei «suds» den Seifenschaum im Bad meint. Man muss also wirklich das Werk kennen, um entscheiden zu können, um welche Art von Schaum es sich hier handelt. Ich denke auch, dass es unerlässlich ist, genaue Kenntnisse des Landes zu besitzen, in dessen Sprache man übersetzen will. Sie können die Problematik, wenn solche Kenntnisse fehlen, am Verhalten der Amerikaner im Irak studieren. Die Leute im FBI oder in der CIA machen sehr schnell Karriere und haben nicht die Zeit, Arabisch zu lernen, weil sie in zwei Jahren vielleicht schon wieder woanders sind. Wenn man die Sprache und mit

der Sprache auch die Kultur nicht versteht, sind Fehlentscheidungen und Fehlverhalten vorprogrammiert.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie arbeiten nicht in erster Linie als literarische Übersetzerin, Sie übersetzen vor allem Texte über und Texte zur Kunst. Wie sind Sie dazu gekommen?

CATHERINE SCHELBERT: Eher zufällig.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie hätten auch Kleist oder Heidegger übersetzt?

CATHERINE SCHELBERT: Kleist vielleicht schon, Heidegger eher nicht. Übrigens sind viele Texte über Kunst auch literarische Texte. Was wären Platon oder Walter Benjamin ohne ihre künstlerischen und literarischen Qualitäten. Man macht natürlich das, was man am besten kann, wo man sich am sichersten fühlt, wovon am meisten versteht. Und ich habe mich langsam in das Gebiet der modernen Kunst einarbeiten können, wobei die Kenntnisse auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst erst beim Übersetzen der Beiträge für PARKETT gewachsen sind.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Woran liegt es Ihrer Meinung nach, dass sich das Englische so durchgesetzt hat, dass es daran ist, die eigentliche Lingua franca zu werden?

CATHERINE SCHELBERT: Es ist wie gesagt vor allem eine Folge der politischen, militärischen und kulturellen Vormachtstellung der Engländer vor hundert Jahren und heute der USA.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Nicht an der Sprache selber? Es gibt nichts, was diese Sprache strukturell jünger, leichter, instrumenteller sein lässt?

CATHERINE SCHELBERT: Nein, das glaube ich nicht. Jedenfalls liegt der Erfolg dieser Sprache nicht in ihrer angeblichen Funktionalität. Man hat das ja mit der Kunstsprache Esperanto versucht. Sie konnte sich aber überhaupt nicht durchsetzen. Sprachen sind sehr komplizierte, lebendige Systeme, die ein Eigenleben führen und sich nicht von Autoritäten oder Akademien leiten lassen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Und doch muss es einen Grund geben, warum so viele Sprachen in Europa sich mit Anglizismen auf-

füllen und sich gerade so den Anschein von Aktualität geben.

CATHERINE SCHELBERT: Wie gesagt, es ist eine Frage der Macht und der Quantität. Das Englische ist auf der Seite der Mehrheit. Es gibt in der Welt sehr viele Menschen, die Englisch sprechen, und so entsteht ganz natürlich ein sprachliches Übergewicht. Die Welt der Technik, der Computer, des Internets, der Musik, der Filme, der Kunst und der Literatur hat von der englischsprachigen Welt entscheidende Impulse erhalten. Früher war das einmal Babylon, Athen oder Rom. Heute ist in den meisten Handbüchern der Technik Englisch die Basissprache. Das hat mit der Struktur dieser Sprache überhaupt nichts zu tun. Englisch ist keine einfache Sprache. Wer die Macht hat, befiehlt – auch sprachlich.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Man kann wahrscheinlich das Wort «Website» auch nur zu seinem Schaden übersetzen.

CATHERINE SCHELBERT: Frankreich versucht das immer wieder, z.B. nennt sich da der Computer «ordinateur», die Software, «logiciel», web = toile, e-mail = courriel, smiley = frimousse, scanner = numérisateur. Nur verkennen solche Versuche, dass es einer Sprache überhaupt keinen Abbruch tut, wenn sie sich Fremdwörter einverleibt. Das ist nur fruchtbar. Sprachen öffnen sich so und entwickeln sich weiter. Auch Slangausdrücke erfrischen und erneuern eine Sprache. Die Eigenart einer Sprache geht damit nicht verloren. Wieso sollte man auch Website oder Desktop, Blog, Cyberspace, Provider, CD-Rom, Browser, scrollen, googeln, Chat, Homepage oder ... übersetzen? Mich stören diese Neologismen nicht. Die vielen englischen Wörter im Deutschen bedeuten in der Regel eine kluge Verschlingung des Fremden und tragen entscheidend zu Bedeutungsverschiebungen bei. Umgekehrt auch, wir reden z.B. im Englischen von «gestalt», «zeitgeist», «weltanschauung», «kitsch» ... Das wird von der sprachpuristischen Kritik oft vergessen. Wörter werden übernommen, führen dann aber sofort ein Eigenleben. Denken Sie an ein Wort wie «Handy», das im Grunde nur so tut, als sei es Englisch, aber eigentlich eine deutsche Erfindung ist.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie leben überwiegend in der Schweiz. Sie können also an der permanenten Entwicklung der englischen Sprache nicht so direkt teilnehmen. Ist das für Sie ein Problem?

CATHERINE SCHELBERT: Ja. Nicht nur, weil sich Sprachen von Tag zu Tag verwandeln. Man vergisst sie auch. Wenn man nicht in der Sprache baden kann, nonstop, dann verliert man relativ rasch ihren Puls. Und vor allem vergisst man zuerst das Wichtigste, das Umgangssprachliche. Heute sagen die jungen Leute in den USA nicht mehr «that's cool», heute heisst es «that's awesome». Wenn also die jungen Leute in Thomas Imbachs Dokumentarfilm GHETTO im Deutschen das Wort «cool» gebrauchen, kann ich bei der Übersetzung der Untertitel dieses englische Wort nicht übernehmen, sondern muss es wieder in die Moderne zurückübersetzen, sonst würde die Sprache der Jugendlichen zu altmodisch wirken.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Um noch einmal auf die Praxis des Übersetzens zurück zu kommen, welches sind für Sie die entscheidenden Arbeitsschritte?

CATHERINE SCHELBERT: Ich fang einfach mal an, bis ich über ein Hindernis stolpere, dann arbeite ich mich in die betreffende Materie ein, ich versuche zu verstehen, was der vorliegende Text sagen will, ich versuche – vor allem wenn es sich um einen Text über einen Künstler oder ein spezielles Werk handelt – das Werk kennen zu lernen. Ich studiere die Kataloge oder recherchiere im Internet. Doch das Allerwichtigste ist, wenn immer möglich, mit dem Autor oder der Autorin des Textes in Kontakt zu treten, mit ihm oder ihr zusammenzuarbeiten. Ich muss auch wissen, ob eine britische oder amerikanische Version gewünscht wird. Es ist überaus fruchtbar für meine Arbeit, wenn die Autoren selber eine Übersetzungsidee haben oder mich zumindest darauf hinweisen, wo sie sich besser oder weniger gut verstanden fühlen. Dabei ist es wirklich erstaunlich, wie viele deutsch schreibende Autoren und Autorinnen sehr genau spüren, wo die Übersetzung Schwächen hat oder wo der Ton getroffen ist.

Das ist auch ein Grund, weshalb Übersetzen so viel Spass macht, die Möglichkeit, mit den Autoren zusammen die Übersetzung so zu vervollkommen, dass im Laufe der Zusammenarbeit der Ausgangstext sogar der Übersetzung angeglichen wird, weil durch die Zusammenarbeit fruchtbare Korrekturen in beiden Texten möglich waren.

Stellen Sie sich vor, es gibt vielleicht gar keine Originale, es gibt nur Übersetzungen – das ist eine Frage, mit der sich die Kunst auch immer wieder auseinandersetzt.

Eine schöne Möglichkeit der Zusammenarbeit wird im «Chasarischen Wörterbuch» (Milorad Pavi) erzählt. Ich möchte Ihnen nochmals etwas vorlesen: «Hatte Ben Tibbon ein Kapitel beendet, gab er die Übersetzung jemandem zu lesen, der sich im Gehen immer weiter von ihm entfernte, Tibbon aber pflegte stehenzubleiben und zu lauschen. Mit zunehmender Entfernung verlor der Text Teile im Wind und hinter den Ecken, gelangte in Strauchwerk und Bäume, entledigte sich im Schutz von Türen und Umzäunungen der Substantive und Konsonanten, brach sich an den Treppenstufen und beendete schliesslich den Weg, den er als männliche Stimme begonnen, als weibliche, wobei man in der Ferne nur noch Verben und Zahlen vernahm. Bei der Rückkehr des Lesenden pflegte sich dann das Umgekehrte zu ereignen, und Tibbon verbesserte die Übersetzung auf der Grundlage der Eindrücke, die er bei diesem Lesen im Gehen gewonnen hatte.»

HANS-JOACHIM MÜLLER: Ist Übersetzen eine Kunst?

CATHERINE SCHELBERT: Falls Kunst mit Können zu tun hat, ist Übersetzen tatsächlich eine Kunst.

Catherine Schelbert ist 1937 in London geboren, in den USA aufgewachsen, B.A. am Barnard College, Columbia University, N.Y. Nach zwei Jahren Arbeit im Peace Corps von John F. Kennedy in Arequipa, Peru, in die Schweiz gezogen. Seit 1973 als Übersetzerin tätig.

Robert Suermondt

La notice qui lui est consacrée dans le Dictionnaire biographique de l'art suisse est d'une discrétion qui confine à l'anémie : » Peintre. Film «, Il faut aller consulter les observateurs de l'art contemporain si l'on veut en apprendre davantage. Le mieux est encore de rendre visite à l'artiste à Bruxelles où il s'est établi depuis 1993. L'appartement et l'atelier ne sont pas très éloignés de la gare, suffisamment tout de fois pour qu'il ait le temps d'expliquer en quoi consiste la fascination qu'il éprouve pour cette ville. Autre fascination : la rencontre avec l'œuvre récente qui intègre goulûment des motifs urbains et se les approprie à travers des mises en image imaginatives. Les différents médias s'imbriquent les uns dans les autres : peinture, cinéma, ordinateur, journaux, magazines. Comme beaucoup d'artistes de sa génération, Robert Suermondt s'intéresse la stratification de la perception lors duquel des fragments d'impressions se fondent dans des images fluctuantes.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Depuis combien de temps vivez-vous à Bruxelles ? Pour quelle raison avez-vous décidé de quitter la Suisse et de travailler ici ?

ROBERT SUERMONDT : Je vis ici depuis 1993. Je suis arrivé à Bruxelles il y a quelque temps maintenant. Pourquoi j'ai choisi Bruxelles ? Il n'est pas facile de répondre précisément à cette question. Les événements de la vie ne résultent pas tous de processus conscients. Au début des années quatre-vingt-dix, je ne trouvais pas à Genève la stimulation dont j'ai absolument besoin. Genève me paraissait exiguë, mes travaux restaient sans écho et j'avais envie de partir. Bruxelles n'a pas été ma destination fa-

vorite dès le départ. J'ai eu des contacts par le biais d'un ami et mon intérêt pour la ville est né lentement. J'ai séjourné en Hollande, à Amsterdam, pendant un certain temps. Puis j'ai découvert Bruxelles et depuis, je trouve que c'est un lieu vraiment en adéquation avec ma manière de vivre et de travailler. La ville est au centre de l'Europe, il est aussi facile de venir à Bruxelles que d'en partir. Une frontière imaginaire sépare le nord du sud de Bruxelles. La ville accueille de nombreux saisonniers et réunit une importante communauté espagnole. Il existe aussi cette influence protestante et catholique. Je perçois naturellement aussi toutes les tensions et contradictions de cette ville que l'on ne remarque pas immédiatement à la descente du train. Lorsque l'on vit ici un certain temps, on sent que les différentes manières de vivre se mêlent et créent une atmosphère particulière. J'aime beaucoup cela et c'est peut-être aussi la raison pour laquelle j'ai réussi à rester aussi longtemps ici. Mais cela ne signifie pas que plus aucune autre ville n'entre en ligne de compte. Je connais bien Bruxelles maintenant et c'est un avantage non négligeable. Bruxelles m'offre aussi l'impulsion dont j'ai besoin pour mes travaux artistiques.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Et si vous deviez comparer Bruxelles et Genève ?

ROBERT SUERMONDT : Je ne veux pas critiquer Genève. Genève a de nombreuses qualités. Mais les fortes contradictions propres à un milieu urbain manquent dans les banlieues de la ville aux accents toujours largement protestants. Outre Zurich, Genève est certainement la ville de Suisse à l'atmosphère la plus internationale, ce que j'ai particulièrement apprécié. Et d'un point de vue diplomatique, Bruxelles n'est pas très différente de Genève si ce n'est que Bruxelles a par ailleurs davantage à offrir. Il est difficile de décrire cela précisément. Peut-être est-ce en rapport avec l'art, qui a donné naissance à un nombre plus important de scènes à Bruxelles ou bien avec ma façon de faire de l'art compte tenu du fait que mon art vit de l'iconographie urbaine et souhaite y réagir.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Ne serait-il pas plus simple de s'installer dans l'une des grandes capitales de l'art telles que Londres, Berlin ou New York ?

ROBERT SUERMONDT : J'ai déjà réfléchi à cette éventualité. Mais finalement, il m'importe peu de vivre là où tout est tendance et où se font les gros titres de la saison. Je n'ai pas besoin d'être à proximité des scènes et des gens que l'on dit importants. Ce sont en fait des choses qui me repoussent et m'effrayent davantage qu'elles ne m'attirent. Non, ce que j'apprécie à Bruxelles, c'est que la ville n'ait pas de visage, en tout cas pas de visage aérodynamique et ultra tendance.

HANS-JOACHIM MÜLLER : On peut aussi interpréter la volonté de vivre et travailler à Bruxelles comme une décision politique après que la Suisse a décidé de conserver une certaine distance par rapport à l'Europe.

ROBERT SUERMONDT : Non, ça n'a joué aucun rôle. D'ailleurs, je suis parti bien avant les élections. Sans compter que j'ai grandi comme un étranger en Suisse. Ma mère est originaire de Slovaquie et mon père est Hollandais, par conséquent, je ne correspond pas du tout à l'image du Suisse bien enraciné. Par ailleurs, je ne pourrais pas non plus dire que je suis un Européen exemplaire. J'ai une opinion bien trop critique à l'égard de la bureaucratie bruxelloise. Non, vraiment, interpréter mon installation à Bruxelles comme une décision politique serait une erreur. Il m'est également difficile de dire où se trouve ma véritable place. Nous avons vécu un peu partout et j'habite actuellement ici, mais peut-être qu'à un moment j'habiterai ailleurs, ça ne revêt pas d'importance particulière pour moi. Ce qui est beaucoup plus important, ce sont les possibilités qu'offrent les lieux à un artiste tel que moi et si j'y trouve des partenaires avec lesquels discuter de manière constructive.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Avez-vous des contacts étroits avec les jeunes artistes de Bruxelles ?

ROBERT SUERMONDT : Entre temps, oui. Cela aura duré un certain temps. Mais c'était surtout dû au fait que je ne cherchais pas

particulièrement à établir de contact. Entre temps, nous nous connaissons plutôt bien et des amitiés sont nées il y a longtemps maintenant. Ces amitiés ne me lient pas seulement à des artistes plasticiens. Je fréquente surtout des danseurs. La danse me fascine et m'intéresse beaucoup, les mouvements, la grammaire des mouvements et davantage encore les corps sur une scène qui, contrairement au théâtre, ne sont jamais statiques, mais toujours dans une dynamique. Ces changements et métamorphoses permanentes me plaisent énormément. C'est un peu comme cela que je perçois mes créations, comme des scènes sur lesquelles les éléments sont en évolution et en mutation permanentes.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Vous travaillez avec les médias les plus divers, la vidéo, le film, la peinture, le dessin, l'ordinateur, mais il n'est jamais vraiment possible de savoir pourquoi vous avez utilisé tel support plutôt qu'un autre.

ROBERT SUERMONDT : Ce n'est pas tant la diversité des médias qui m'intéresse que la manière dont ils interagissent. Il existe une méthode de travail artistique qui consiste à traiter un sujet à travers tous les médias possibles, qui transforme le dessin en film ou l'image générée par ordinateur en peinture. Ce n'est pas ma démarche. Cela serait bien trop schématique. Je pense que nous ne percevons pas notre environnement visuel en fonction du média, mais comme un mélange de médias différents qui laissent chacun des fragments d'impressions qui se fondent ensuite pour créer des images changeantes. Je conçois mon travail de manière similaire. Les différents médias montrent que les images ne sont jamais vraiment terminées ou achevées, qu'elles agissent de manière durable, qu'elles peuvent se figer puis redevenir dynamiques. D'une certaine manière, les médias ne sont que des supports dans un processus pictural dans lequel je ne suis moi-même pas visible, ce qui a toujours été essentiel à mes yeux. Le travail effectué avec les images fragmentées doit également montrer que je ne crois plus à ce mythe de l'artiste baigné d'une aura qui crée les choses par le biais de gestes géniaux.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Et pourtant, il existe une sorte d'effet d'identification qui réunit les différentes œuvres en un ensemble.

ROBERT SUERMONDT : Je pense qu'il faut plus parler d'une certaine manière de voir les choses que d'un effet d'identification. Les différents médias sont liés à la perception. On regarde une vidéo différemment d'une image. Si à un moment précis du processus pictural une photo, n'importe quelle illustration tirée d'un magazine, joue un rôle, puis un dessin et enfin une peinture, il s'agit, là aussi, de différents types de perception. L'une est liée au souvenir, aux réminiscences ou à quelque chose qui ne sort pas de l'esprit, et l'autre à la volonté d'essayer de construire ou reconstruire de tels souvenirs ou réminiscences. C'est cela que je recherche, cet état flottant des images qui les rend si matérielles puis leur enlève à nouveau toute substance. Les significations ne jouent ici aucun rôle. Les significations que nous attribuons aux images, nous les attribuons à un stade bien ultérieur du processus pictural. Les images sont d'abord en nous, elles bougent de manière incessante, nous habitent, se rappellent de temps en temps à notre souvenir, ne nous abandonnent jamais et changent en permanence. Il peut s'agir d'images tout à fait insignifiantes ou de fragments, on ne sait jamais vraiment avec certitude la raison pour laquelle telle ou telle image reste ancrée en nous. Puis on la redécouvre dans une vitrine ou dans un journal, on la découpe, on la pose sur la table à côté des autres images découpées puis on l'oublie à nouveau, et elle nous revient à l'esprit, on s'assoit pour dessiner et peut-être que le dessin deviendra un tableau ou peut-être est-ce encore trop tôt, et peut-être qu'un jour, en peignant une toute autre image, ressurgira celle que l'on avait enfouie dans sa mémoire.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Etes-vous d'accord pour dire que chaque média utilisé dans le cadre de votre travail reflète une partie différente de la réalité sociale ?

ROBERT SUERMONDT : Peut-être qu'il en est ainsi. Mais ce n'est pas très important. En fait, je ne me réfère pas du tout à la réalité

sociale dans le sens où je la commente ou souhaite la commenter. Ce qui m'intéresse davantage, ce sont nos manières de percevoir, nos possibilités de nous servir des nombreuses impulsions picturales et visuelles issues de la réalité sociale. Naturellement, chaque photo, ici par exemple, le trafic en ville, reflète et interprète une réalité sociale. Si je choisis une photo particulière, je choisis également une certaine interprétation, un fragment de réalité qui est interprété au préalable dans l'illustration photographique. Cela se passe hors cadre. Mais ce que je veux montrer est différent. Je veux montrer que j'ai choisi la photo pour des raisons indéfinies, que lors du choix inconscient, ce n'est pas la réalité interprétée qui a impulsé mon choix mais plutôt une caractéristique secrète de l'image, qui m'empêche de me défaire de cette image.

HANS-JOACHIM MÜLLER : C'est un peu comme le promeneur qui flâne dans la ville et ne sait pas pourquoi il est plus particulièrement attiré par ce stimulus visuel que par un autre ?

ROBERT SUERMONDT : Oui, les images qui me servent pour mes travaux ont quelque chose du caractère éphémère avec lequel nous voyons passer les choses et les images. Il est absolument impossible de vouloir toujours tout arrêter. Mais il y a toujours des moments où l'attention est soudain davantage attirée dans le flux des images. C'est un phénomène difficile à expliquer. C'est sans doute tout un ensemble de raisons qui fait qu'un élément revient plus à l'esprit et un autre moins. Pour moi, la raison pour laquelle je m'intéresse à de telles images éphémères ne peut se justifier que par le fait que je veux en extraire la quintessence et non essayer de les utiliser pour créer un contexte. Etant donné la façon dont je conçois mon travail, cela n'aurait aucun sens si mes œuvres étaient simplement une nouvelle interprétation concise du monde. Cela ne me concerne pas. Je ne m'intéresse pas aux corrélations, je préfère montrer l'ordonnement, c'est-à-dire jouer avec les multiples facettes des images et les traduire et retraduire jusqu'à ce que l'une semble appartenir à l'autre. Pour moi, la création d'œuvres est un processus relati-

vement lent qui se fait étape par étape.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Ce que l'on appelle inspiration naît chez vous en permanence, comme réaction picturale aux images existantes ?

ROBERT SUERMONDT : En tout cas, les modèles ou idées ne sont pas nés de l'imagination. Même si cela semble quelque peu surréaliste, la création des images n'a rien à voir avec l'écriture automatique du courant surréaliste. Le fait d'avoir trouvé les modèles de mes tableaux dans des magazines, des journaux, des catalogues, des livres, au cinéma ou dans la ville, de m'en être imprégné au cours d'un processus inconscient n'est pas en contradiction avec la manière consciente de les traiter. Ce serait là aussi ma manière de critiquer le surréalisme, qui décrit une organisation esthétique tout à fait artificielle comme une création inconsciente d'images. Je pense que c'est tout à fait l'inverse. Certaines images sortent peut-être du lot des images emmagasinées de manière inconsciente, mais la manière dont on joue ensuite avec elles, dont on les adapte et le temps que l'on met à les travailler jusqu'à ce qu'elles soient en harmonie est un processus de construction parfaitement conscient.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Lorsque vous trouvez une petite illustration qui vous marque d'une manière ou d'une autre, qu'elle est la distance à parcourir jusqu'à votre création ? Savez-vous déjà quel sera le résultat ? Est-ce qu'il vous faut la peindre ?

ROBERT SUERMONDT : Le besoin de peindre est un mythe. Croire qu'il n'existe qu'une seule possibilité est également un mythe. En ce qui concerne mon expérience avec les images, c'est tout à fait l'inverse qui se produit. Il n'existe pas de possibilité unique. Il existe une infinité de possibilités. C'est pourquoi, j'aime bien jouer avec le recto et le verso des choses, avec leur image positive et négative. Il n'existe pas non plus que deux techniques au choix. Cela prouve bien qu'il n'existe jamais qu'une seule façon de voir les choses. On peut les observer sous différents angles et ce que l'on peut voir est toujours un point de vue, puis un autre et encore un autre, mais jamais la chose elle-même. A

mon avis, c'est exactement à cela que correspond la création d'images. Lorsque que je crée des images, je découvre toujours de nouvelles possibilités. Et devant la petite image de départ, rien n'est évident. La seule chose qui soit claire, c'est qu'on ne se libèrera plus d'elle, qu'elle stimule de manière dominante et qu'elle influence l'imagination. Mais ensuite, toutes les voies sont ouvertes.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Il se peut donc que vous rejetiez un modèle choisi ?

ROBERT SUERMONDT : Oui, cela peut également arriver. Mais il est plus vraisemblable que l'on retrouve cette image à une autre occasion et qu'à ce moment – là le travail soit couronné de succès.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Il est frappant de constater que la plupart des modèles sont noir et blanc.

ROBERT SUERMONDT : Je trouve ces textures noir et blanc très bien. C'est le degré d'abstraction idéal qui permet de démarrer l'organisation en couleur d'une image. Peut-être que cela ne s'applique pas de manière générale, mais en ce qui me concerne, c'est très important. La structure noir et blanc est comme un texte dont on pourrait poursuivre la rédaction. Le noir et blanc signale une distance à la réalité, l'image noir et blanc de la réalité intègre une certaine traduction et de telles pré-traductions me permettent de développer plus facilement ma propre traduction picturale. On ne peut probablement pas dire que je choisis exclusivement des modèles noir et blanc, mais ce sont ceux que je préfère.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Se peut-il qu'une image naisse d'un modèle littéraire ?

ROBERT SUERMONDT : Ce sont toujours des images qui occupent mes pensées et face auxquelles je réagis. Je ne sais pas si je pourrais développer de manière picturale une image littéraire qui attirerait mon attention. En tout cas, cela ne s'est encore jamais produit.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Quel rôle joue l'affectif dans la création de vos images ? On ne veut pas forcément insinuer que la petite

figurine de Donald, qui déclenche des processus picturaux complets, vous touche énormément d'un point de vue émotionnel.

ROBERT SUERMONDT : Il faut faire attention, c'est difficile à cerner précisément. Ce n'est certainement pas l'émotion d'un motif qui m'incite à dessiner ou à peindre. Le personnage de Donald Duck me fascine en tant qu'image publique, populaire et m'intéresse également pour la construction de ses lignes qui peut être développée de manière picturale. Cela n'a pas grand-chose à voir avec les émotions. Ce n'est pas une profession de foi en faveur de Donald Duck. J'utilise les possibilités que m'offre une image célèbre, mets les lignes familières en mouvement de manière à ce que, séquence après séquence, on reconnaisse de moins en moins d'où provient l'effervescence des lignes.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Et si l'on considère la frise telle une illustration de la bulle qui contient la question de Donald «Dove sono i cattivi» – «Où sont les méchants» ?

ROBERT SUERMONDT : Cela n'est pas défendu, mais ce n'est pas le sens de la séquence des 44 diapositives dessinées. On a l'impression que Donald gesticule dans tous sens et donne des coups. C'est ce qui est passionnant dans l'observation d'images, nous sommes extrêmement conditionnés. En tant que lecteur de bandes dessinées, nous voyons tout à fait autre chose. Si on oublie le modèle «Donald», alors on ne voit que les lignes de la gestuelle.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Généralement, vos modèles sont petits et donnent naissance à de très grands tableaux. Quelle est la signification de cet agrandissement ?

ROBERT SUERMONDT : Votre description est assez exacte. D'un point de vue de la forme, c'est juste. Il y a cette tendance du «plus grand, plus grand». Mais je ne sais pas s'il s'agit vraiment d'agrandissements. J'ai l'impression d'exprimer quelque chose de tout à fait différent. La taille de l'image est plus en rapport avec la fascination que renferment les petits modèles. C'est comme au cinéma. La projection sur l'écran est supérieure à l'image du moniteur justement à cause de sa taille. L'agrandissement d'une

pellicule n'est pas chose aisée. C'est une qualité sensuelle particulière. Sans cette dimension, l'image cinématographique n'est rien. C'est aussi comme ça que je perçois les grands tableaux: ils accroissent la fascination de manière non proportionnelle à la taille et pas de manière proportionnelle.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Par ailleurs, vous avez également réalisé des œuvres miniatures et comme on peut le voir sur votre mur, vous aimez mélanger les formats.

ROBERT SUERMONDT : Je ne veux pas avoir de système. La réserve d'image dans laquelle je puise n'est pas non plus ordonnancée par taille. Justement lorsqu'il se passe beaucoup de choses sur un mur, lorsque les formats et les signatures se mélangent, lorsqu'il existe un bloc fermé et que tout semble s'ouvrir à nouveau, le mur dévoile beaucoup sur l'art et la manière de percevoir les images et les dessins qui nous entourent, de les éclater et de recoller les fragments épars de plus ou moins grande taille.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Aux murs apparaissent en désordre également les styles et les manières de peindre. Certains tableaux sont très proches de leurs objets, d'autres s'en sont largement éloignés et osent l'abstraction.

ROBERT SUERMONDT : Je ne parlerais pas d'abstraction. Pour moi, l'abstraction correspond trop à une technique de peinture, à une stratégie bien particulière pour créer une image. Ce qui semble abstrait chez moi est davantage la dissolution des choses dans la perception. En effet, il y a la perception qui fait perdre leurs contours aux objets et qui donne l'impression que les formes et les couleurs se dissipent. Ce n'est pas le résultat d'une stratégie, mais celui d'une perception à un moment précis où l'on n'est pas capable de décider ce qu'il adviendra de l'image. Les dessins de la série «Dove sono i cattivi» ne sont pas des abstractions, mais les suites d'une image de Donald qui fait lentement – peu à peu – perdre le souvenir de l'image indicielle.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Lorsque l'on considère l'ensemble de vos œuvres, on peut tout de même affirmer que le langage des images évolue du figuratif vers le non figuratif.

ROBERT SUERMONDT : Oui, cette évolution existe peut-être. Mais c'est une évolution qui est directement liée au processus de travail, c'est-à-dire au travail que j'effectue avec le modèle, avec la redéfinition des structures iconographiques.

HANS-JOACHIM MÜLLER : Peut-on dire que votre travail s'articule toujours autour de la question de savoir ce qu'est une image ?

ROBERT SUERMONDT : Si on ne comprend pas que je fais des tableaux pour trouver des réponses à la question de savoir ce que sont les images, alors on peut dire cela, oui. Ce qui m'intéresse avant tout, c'est de reformuler la question en permanence afin de permettre d'autres réponses. Une image n'est pas quelque chose d'explicite, c'est ce qui rend la création d'images si passionnante. Une image réunit tellement d'éléments imbriqués les uns aux autres. Dans une image, on peut filtrer les contradictions, le négatif et le positif, et obtenir des résultats tout à fait différents. La réponse à la question «qu'est-ce qu'une image» sera sans doute totalement différente selon que l'on observe l'image positive ou l'image négative. Et ce ne sont que deux possibilités parmi tant d'autres. On peut également considérer une image du point de vue de son aura. Elle gardera toujours un certain caractère obscur. La conception de l'image peut être sans ambiguïté aucune et les éléments tous reconnaissables, l'image n'en conserve pas moins ce mystérieux excédent incompris et incompréhensible qui fait justement naître autant de fascination que la possibilité de comprendre l'image et de la lire tel un texte. Et même ce texte n'est pas sans ambiguïté. Les signes qui semblent un instant sans équivoque, peuvent soudain devenir énigmatiques. Il existe la langue de l'image et le langage. Il s'agit toujours des deux lorsque l'on fait des images, qui ne sont rien d'autre qu'une manifestation visuelle.

Robert Suermondt est né en 1961 à Genève. 1983–1988 École Supérieure d'Arts Visuels, ateliers Chérif et Silvie Defraoui, Genève. 1990–1992 Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam.

Expose depuis 1990 (notamment à : Galerie Tanya Rumpf, Haarlem; Galerie Rachel Lehmann, Lausanne; Galerie Rodolphe Jansen, Bruxelles ; Galerie Fabian und Claude Walter, Basel/Zürich). Participation à des expositions notamment à : 1986 « Von Bildern », Kunsthalle Bern; 1998 « I Looked at the Ceiling and I Saw the Sky », Helmhaus Zürich; 2001 Biennale de Lyon.

Rolf Winnewisser

Rolf Winnewisser gehört zu den reflektiertesten Schweizer Künstlern der mittleren Generation. Zahlreiche eigene Texte und Buchpublikationen begleiten sein malerisches und zeichnerisches Werk, an dem er mit grosser Intensität und in immer neu bemessenem Abstand zu den kunstbetrieblichen Moden weiterarbeitet. Ein Werk, das sich durch seine gedankliche Fundierung geradeso auszeichnet wie durch die Beharrlichkeit, mit der es der stilistischen Verfestigung ausweicht. Es würde der konzeptuellen Ausrichtung dieser Kunst widersprechen, wenn man doch eine Formel für sie erzwingen würde. Aber im Überblick der verschiedenen Werkphasen zeigt sich schon, was eigentlich Bestand hat im Umgang mit Formen und Farben: diese stille Neugier, mit der der Künstler die Spuren der verborgenen Antriebe und Impulse aufnimmt.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wie fängt man als Maler ein Bild an, wenn man bei jedem neuen Bild weiss, dass doch immer schon alle Bilder gemalt worden sind?

ROLF WINNEWISSER: Wenn man so beginnt, dann kann es nicht funktionieren. Man muss versuchen, das Bild von einer anderen Seite zu packen. Die Voraussetzung, dass alle Bilder schon gemalt sind, lässt kein neues Bild entstehen. Es ist jedoch in der Tat ein Dilemma. Ein Dilemma, das ich für mich löse, indem ich das Beginnen als Risiko verstehe, nicht einfach ein neues Bild hinzuzufügen, sondern eine Art Autopsie des Bildes in Gang zu setzen. Die Voraussetzung, dass alles schon gemalt worden ist, schliesst nicht aus, diesen Bogen zu brechen; oder wie es z.B. bei Manet so gut zu sehen ist, wie er sich von alten Meistern inspirieren lässt, um dann diese Einsichten in einen neuen Kontext

zu setzen und so eine neue Sichtweise zu initiieren. Das eine ist Wissen und Erfahrung, das andere ist Neugier, Intuition. Die Neugier am Bild, die hört genauso wenig auf wie die Tatsache, dass dem Bild immer schon Bilder vorausgegangen sind.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sind Sie früh mit Bildern in Berührung gekommen, mit Bildern aufgewachsen?

ROLF WINNEWISER: Als Kind habe ich natürlich schon immer gerne gezeichnet. Und eine meiner Lieblingsbeschäftigungen war es, Zeitschriften durchzublättern und die Bilder anzuschauen, vor allem die Fotos in Illustrierten. Daneben erinnere ich mich an einen Bildband mit Zeichnungen und Skulpturen von Michelangelo, der in der Bibliothek meiner Eltern stand. Ein Buch über den Expressionismus, zu Weihnachten geschenkt bekommen, war eine der ersten Quellen, wo ich die Spannung zwischen Abbild und Darstellung mit den Verdrehungen und Steigerungen des Ausdrucks spürte. Das Bild als Phänomen und Ausdruck einer Zeit. Für meine Arbeit ist es eine grundlegende Erfahrung geworden, dass man immer im Bild drinnen ist, dass es nie wirklich ein aussen zum Bild gibt. Bilder sind ja eine ganz weiche Materie; das ist das Grossartige, dass man aus dieser weichen Materie noch eine Welt definieren, eine Welt konstruieren oder eine Welt in Frage stellen kann.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Immer geht es in Ihrer Malerei auch um die Frage der Malerei an die Malerei, um die Frage des Bildes ans Bild. Kann man sagen, dass diese Verhältnisbestimmung zur eigenen Arbeit Ihr Werk von Anfang an bestimmt und geprägt hat?

ROLF WINNEWISER: Vielleicht nicht ausdrücklich, oder besser: Vielleicht ist das nie Vorsatz und Absicht gewesen. Ich habe mich als Maler immer für die mich umgebenden Bildwelten interessiert und für die Rolle meiner Bilder in diesen Bildwelten, als Dialog, oft auch hadernd damit. Da diese Bildwelten ja nicht statisch sind, hat man es immer wieder mit Bildwahrnehmungswechseln zu tun. Malerei der Malerei war meine Sache nie. Die Ausweitung des «Bildes» als Begriff und Gemälde ist eher meine

Spur; Bild als Diagramm des Denkens und Empfindens. Das, was im einen Augenblick noch etwas schwammig aussieht, kann im nächsten Augenblick, oder wenn man es näher untersucht, ganz kristallin werden, scharf und verletzend. Das sind die Momente, die Bilder besonders spannend machen, wenn die Wahrnehmung ein wenig desorientiert wird und das, was eindeutig zu sein scheint, plötzlich ganz anders erscheint und nicht mehr so klar ist.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Man könnte meinen, solches Nachdenken über das Bildermachen schliesse die Erfindung der Bilder aus. Hat das klassische Verständnis von Bilderfindung für Sie noch eine Bedeutung?

ROLF WINNEWISER: Das Finden gibt es schon noch, denke ich. Auch wenn man dem Bild ansieht und ansehen soll, dass es gemacht worden ist, ist doch noch viel in ihm enthalten, was man mit Findung und Erfindung beschreiben könnte, etwas, das es zu entdecken gibt, aufzudecken, als Öffnung auf etwas Unvorhergesehenes hin. Ich habe eher die Erfahrung gemacht, dass man auf der Suche nach etwas ist und etwas ganz anderes findet, als man eigentlich gesucht hat. Hierher gehört für mich der Begriff «Serendipity», was soviel heisst wie Entdeckungen von Dingen zu machen, die man nicht gesucht hat, sei es durch Zufall oder Gewandtheit. Dieses Immer-unterwegs-Sein, Immer-auf-der-Suche-Sein, das ist elementar. Man findet keine neue Insel. Die Insel gibt es schon. Und die, die man sucht, die findet man vielleicht gar nicht, man findet halt eine andere. Man beschäftigt sich über lange Zeiträume mit einem Thema, setzt die Versuchsanordnung immer wieder neu an, entwirft und verwirft wie ein Forscher oder ein Mathematiker. In solcher Analogie sehe ich mich als Maler. Man bringt Vorstellungen mit, Voraussetzungen, man macht sich auf die Suche, macht Erfahrungen, man hebt irgendetwas aus, was man schon kennt, setzt etwas auseinander, was im normalen Gebrauch anders zusammengesetzt ist, man bearbeitet eine bestimmte Materie, und dann – im besten Fall – findet man etwas und erfindet etwas

und wird von seiner Erfindung in irgendeine neue Richtung gelenkt. Man trennt Gleichzeitigkeiten und führt Ungleichzeitiges zusammen. Und wenn es gut geht, hat sich das Problem von selbst gelöst oder verweist auf eine weitere Sichtweise.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was Sie beschreiben, sind Prozesse hoher Bewusstheit, Bildprozesse, die gedanklich begleitet werden. Welche Rolle spielt in Ihrer Malerei die Spontaneität? Wie wichtig sind Ihnen Prozesse, die man nicht so steuern kann?

ROLF WINNEWISSER: Die Aufmerksamkeit, das ist wichtig, ist immer da, sollte da sein. Nur klickt es nicht immer, springt der Funke nicht immer gleich über. Da kann man nichts machen, nichts beschleunigen. Ich habe auch die Geduld meiner eigenen Arbeit gegenüber lernen müssen. Bildforschung schliesst nicht aus, dass manches beim Malen aus Verzögerung oder aus Überschuss entsteht. Man beobachtet, wie das entstehende Bild in der Zeit hängt, und merkt zugleich, wie man selber nicht aus der gegebenen Zeit, aus seinen eigenen Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten heraus kann.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Ihre Arbeit hat, so scheint es, auch etwas Inwendiges, als ob sich die Bilder vor der Welt abschliessen. Jedenfalls ist nicht immer gleich ersichtlich, wie viel Aussenwelt in sie eingeflossen ist.

ROLF WINNEWISSER: Ja, wie soll man es beschreiben? Vielleicht findet eine Art Verdichtungsarbeit statt, die das, was die Aussenwelt an Problemstellungen bietet, zusammenzieht und konzentriert. Ich nehme wahr, registriere, und was ich wahrnehme und registriere, das bleibt in einem unzugänglichen Netz hängen. Und manchmal überwältigt es einen auch, und dann versuche ich, das Zuviel ein wenig zu kürzen, um es so wieder wegzudrängen von mir. Mag schon sein, dass dies dann als inwendig erscheint. Absicht ist es jedenfalls, das Bild soweit zu bringen, dass es eine Mitteilung wird, dass es sich im Wortsinn von mir «weg-teilt», in der Hoffnung, so einen Adressaten zu finden. Auch wenn man weiss, dass das einer Flaschenpost gleicht.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Inwendig wirkt ja auch Ihr Atelier. Gefüllt

mit Dingen, die Sie in Jahrzehnten gesammelt haben. Dinge, die als bildnerischer Vorrat dienen, aber auch wie ein Schutz nach aussen wirken.

ROLF WINNEWISSER: Es ist für mich ein Fundus, was hier steht und lagert. Ab und zu wächst aus diesem Haufen etwas heraus – wie eine Blume aus dem Humus. Der Raum und die Dinge in ihm sind meine eigentliche Quelle. Was sich hier anhäuft, das ist auch die Zeit, die diese Bild-Dinge repräsentieren; all die Erlebnisse, die mit diesen Bildelementen zusammenhängen: Funde von Reisen, Zeichen aus verschiedenen Welten, Schnittstellen zwischen einer Vergangenheit und der Jetztzeit. Hier lagert auch Zeit, das scheint mir ganz wichtig bei dieser unsystematischen Art des Sammelns und Versammelns. Das Ganze ist auch einem ständigen Wandel unterworfen, was an die Oberfläche geschwemmt wird, was wieder in einer Schachtel verschwindet. Einerseits Schutz, gleichzeitig auch eine Haut, aus der ich mich häute.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Kann man beschreiben, was die Dinge repräsentieren? Die Spanne scheint ja riesig gross zwischen dieser alten Radioantenne, den zerlesenen Perry-Rhodan-Hefen und dem alten Spielzeug.

ROLF WINNEWISSER: Für mich sind das alles Teile unterschiedlichster Bildmaschinen oder Bildapparate. Die Radioantenne kommt aus Kairo. Ich mag die Analogie zum Bild als Sender und Empfänger. Im Transportmuseum in Berlin gibt es eine Radiostation von RIAS Berlin 1949, eine wunderbare Installation, mit all den Geräten, Scheiben und Windungen und Schaltern. So sehe ich meine Objekte und Bilder, die eine ähnliche Funktionsweise haben wie Werkzeuge, innerhalb eines grösseren Ganzen, das noch zu definieren ist. Es gibt viele Dinge mit Rädern, oder auch Würfel beschäftigen mich immer wieder. Und wenn sie in den Bildern auftauchen, dann tatsächlich in der Form von Maschinenteilen, die in eine Bildapparatur eingreifen, und so die Mechanik des Bildes befragen. Letztlich eine Zeitmaschine des Sehens.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Es ist also eher die technische Gebrauchspur am Gegenstand, für die Sie sich interessieren, und weniger die Geschichte, die die Gegenstände in sich bewahren?

ROLF WINNEWISSER: Was hier herumliegt, das benutze ich wie einen Universalwerkzeugkasten ohne genaue oder mit immer neu zu findender Bestimmung. Die Geschichten der Dinge lasse ich sinken, bis sie versickert sind, um vielleicht später wieder neu gelesen zu werden. Es sind – und das klingt vielleicht paradox – Teile aus einem nicht realisierbaren Perpetuum mobile. Wie das Perpetuum mobile keine Lösung hat, so ist es mit dem Bild. Es gibt kein letztes Bild. Die Behauptung vom letzten Bild habe ich stets abgelehnt. Die Bilder befördern und potenzieren ihre Teile immer weiter, vom einen Bild zum anderen. Und die Dinge, die aus meinem Bildmaschinenvorrat stammen, fungieren wie Schnittstellen, Drehpunkte oder Drehachsen. Dort setzen die Bilder etwas in Gang, sie machen Angebote, wie sie der Betrachter als Werkzeuge benutzen könnte. Und wenn er diese Werkzeuge nicht anders benutzen kann, als dass er die Dinge erzählerisch deutet, dann ist das okay.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Es wäre für Sie kein Problem, wenn die Assoziationen des Betrachters vor Ihren Bildern in eine ganz andere Richtung gehen, in eine Richtung, die Sie nicht angepeilt haben?

ROLF WINNEWISSER: Nein, das ist überhaupt kein Problem. Ich möchte schon diese Freiheit lassen. Ich will die Angebote, die meine Bilder machen, nicht aufdrängen und keinen bestimmten Umgang mit ihnen erzwingen. Vorschriften gibt es keine. Da lobe ich mir die imaginären Lösungen der Pataphysiker. Und wenn es Missverständnisse gibt oder ich der Meinung bin, dass da etwas missdeutet wird, dann ist das auch eine Art Geschenk. In der Verkennung der Zeichen funktioniert Kommunikation. Erst recht muss ich davon ausgehen, dass im Verstehen von Kunst etwas passiert, was nicht strikte angeordnet wird. Wenn die Bilder eindeutig wären, hätte ich es auf Didaktik abgesehen. Und die ist mir geradeso fremd wie die Unmissverständlichkeit.

Nein, die eindeutigen Dinge waren es nie, die es mir angetan haben.

HANS-JOACHIM MÜLLER: In der jüngeren Malergeneration ist ein starkes Interesse an surrealen Positionierungen zu beobachten. Ist Ihre Art des konzeptuellen Malens nicht dazu ein entschiedener Widerspruch?

ROLF WINNEWISSER: Das Surreale ist mir viel zu strategisch, das ist nicht meine Absicht. Im Grunde sind die surrealen Bilder ganz schnell durchschaut. Mich interessiert nicht so sehr die surreale Begegnung der unvereinbaren Dinge, Gegenstände und Motive. Mich interessiert vielmehr, wie man dem Verstehen subversiv beikommt, wie man es hinterfragen kann, wie man die Dinge nicht einfach aufeinandertreffen lassen, sondern in Turbulenz bringen kann. In diesem Sinne entspricht für mich der Begriff des Konzeptuellen mehr der Bildbefragung. Mir geht es um Bewegung, nicht um Platzierung, um Bewegung sowohl als Beschleunigung wie auch als Verzögerung. Deshalb sollen sich meine Bilder auch nicht in bildnerischen Problemlösungen auflösen, sondern wie Stolpersteine liegen bleiben. Ich mag die Irritation. Das muss keine laute Angelegenheit sein. Die beste Irritation zeigt sich im Staunen. Und wenn das gelingt, wenn es erstaunlich bleibt, wie sich die Dinge auf den Bildern in Bewegung halten, wenn das, was längst verstanden ist, plötzlich nicht mehr verständlich ist, dann ist viel, dann ist eigentlich fast alles erreicht. Das meint Irritation, dass man sich einlassen kann auf das Unvorstellbare, auf das, was nicht gleich verständlich ist, ein Aspekt, der mich konfrontiert mit dem Geheimnis des Alltäglichen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Ist das Ihre Erfahrung auch vor Ihren eigenen Bildern, dass sie sich nicht bis ins Letzte aufschließen?

ROLF WINNEWISSER: Ja, das hoffe ich schon, dass ich auch mich selbst überraschen kann.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wie kommen Sie vor in Ihren Bildern? Gibt es so etwas wie Gestimmtheit, die Ihr Malen beeinflusst?

ROLF WINNEWISSER: Stimmungen, Tagesformen, natürlich spielen sie eine Rolle. Das ist ein ganz elementarer Aspekt des Malens, dass man in etwas hineingerät, was man nicht bis ins Letzte steuern kann. Es gibt immer wieder die Erfahrung, dass man die Dinge nicht so fest in der Hand hat, dass da etwas vorgeht, worüber man auch selber erschrecken kann. Das gehört dazu. Wie weit man selber im Bild ist, kann man schwerlich selber beobachten. Natürlich habe ich mich schon als Silhouette in ein Bild eingefügt, das meint aber wohl eine andere Ebene. Jedenfalls funktioniert es nicht so, dass man das Bild anschauen und sagen könnte, wie man in ihm vorkommt. Wie weit ist man selbst im Bild? Wenn man nur wüsste, was das Persönliche ist. Ich weiss es nicht. Ich denke, der Maler müsste soweit im Bild sein, dass er sich nicht kennt oder wieder erkennt; er müsste das Bild so weit treiben, dass er sich fremd wird.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Nehmen Sie sich Ihre Bilder immer wieder vor, korrigieren Sie viel?

ROLF WINNEWISSER: Nein, das Korrigieren ist nicht so meine Sache. Wenn, dann handelt es sich um ein Übermalen oder Wegmalen. Früher habe ich «geschichtet», heute mag ich es, wenn der Arbeitsprozess überschaubar bleibt, wenn es einen Anfang und auch ein Ende gibt. Es ist auch so, dass ich an bestimmten Bildern über einen längeren Zeitraum arbeite. Aber in der Tendenz sollen die Bilder in einem Stück fertig werden.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was immer wieder auffällt, ist die Nachbarschaft von malerisch freien und gegenständlich bestimmten Sektoren auf Ihren Bildern.

ROLF WINNEWISSER: Ich sehe das in Analogie zu den Prozessen bei einem Gedankengang. Man denkt über etwas nach und wird beim Nachdenken immer wieder unterbrochen oder unterbricht sich selbst. So erlebe ich es auch beim Malen. Es gibt diese Brüche, sie sind unvermeidbar. Wie soll man sie beschreiben? Vielleicht wie einen Sprung aus dem Fluss der Linie, die man gerade verfolgt. Malen ist eben kein so gleitender Ablauf, wie man ihn sich vorstellen möchte. Malen ist wie Denken, also

wie unterwegs sein und nie genau die Richtung kennen. Immer muss man damit rechnen, dass man unversehens aus der gewohnten Schlaufe gerät – in eine andere hinein, dass man den Anschluss verliert und ihn plötzlich wieder findet. Was also wie Zäsuren, Sprünge und Abweichungen aussieht, ist in Wahrheit nur die Abbildung unserer Möglichkeit zu denken. Es ist nicht so, dass es mal die Entscheidung für ein gegenständliches Motiv geben würde und dann wieder die Entscheidung für die malerische Gestik. Das eine und das andere stellen sich ein, sie wechseln sich ab wie die Themen einer unterschwelligten Melodie.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Malerei bildet Bewusstseinsprozesse ab?

ROLF WINNEWISSER: Ein grosses Thema. Ich kann das immer nur aus der Erfahrung und aus der Reflexion über die Erfahrung beschreiben. Aspekte wie Selbstbeobachtung gehören dazu. Jedenfalls versuche ich, bei der Bildarbeit den unterschiedlichsten Graden von Bildhaftigkeit Geltung zu verschaffen. Es gibt die analytischen Situationen, und es gibt andere, die vielleicht der Traumarbeit ähnlich sind ...

HANS-JOACHIM MÜLLER: ... und die gegenständlichen, realistisch-en Szenerien haben dann mehr mit den Traumeinfällen zu tun?

ROLF WINNEWISSER: Ja, das mag schon sein, obschon es auch problematisch ist, die inneren Prozesse gliedern und genau abgrenzen zu wollen. Traumeinfälle gehören für mich in den Bereich der Denk-Diagramme. Verdichtungen von einmal gemachten Überlegungen, Beobachtungen, und dem Geschick, dass das im Kopf zu einer Art Filmsequenz umkopiert wird. Ich bin dann vor allem an der Frage interessiert, was das eigentlich ist, dieses Bebildern der inneren Prozesse, und wie man zu Bildformulierungen kommt, die einen nicht nur selber betreffen, sondern auch einen Betrachter. Das ist immer eine Gratwanderung und ausgesprochen heikel, sich als Maler so zu positionieren. Zum einen sind meine Bilder von Selbstreflexion bestimmt, andererseits erscheinen sie als Reflexion über das Bildgeschehen. Für mich gehört das eine zum anderen, und ich

kann, was ich malerisch sagen möchte, am besten bei der Eigenbeobachtung formulieren. Dort weiss ich einfach am meisten. Das ist mein Spektrum, mein Forschungsfeld, die Schnittstelle zwischen meinem Kopf und der Aussenwelt oder zwischen den Kisten und Schachteln hier und den Reizen und Impulsen, die von ausserhalb auf mich einströmen. Wie überschneiden sich diese Bild-Felder, wie kommt was zusammen oder nicht zusammen, was ist unbewusste Einschrift, was Kommentar, wie fliessen sie ineinander, was trennt sie voneinander? Dort situiere ich meine Arbeit mit dem Bild, mit diesem kernlosen oder vielkernigen Ding namens «Bild».

HANS-JOACHIM MÜLLER: Dabei haben Sie immer noch so etwas wie ein Urvertrauen ins Bild. Man könnte ja auch die mediale Verwertung der Bilder dagegen halten. Sind Bilder nicht zugleich schrecklich belanglos geworden? Was gibt das Zutrauen, Bilder doch immer wieder neu mit Bedeutung aufladen zu können?

ROLF WINNEWISER: Ja, wo liegt das Motiv für diese fast unverschämte Weiterarbeit am Bild? Sie haben schon Recht, es ist kein geringes Risiko, sich immer noch und immer wieder aufs Bild einzulassen. Vielleicht ist es so, wie es Beckett gesagt hat: *Je ne suis bon qu'à ça*. Dass man eben für sich selbst keine andere Möglichkeit hat und die eigene Möglichkeit doch noch neue Abenteuer bereithält. Malen ist für mich eine Form der Äusserung, die nicht völlig aufgeht und irritiert. Langweilige Bilder sind Bilder, die ich sofort verstehe, bei denen man unmittelbar spürt, was der Maler will. Aber es gibt auch die anderen Bilder, die ein ewiges Rätsel bleiben, die sich dem Verstehen nie ganz erschliessen. Solche Bilder gibt es quer durch die Kunstgeschichte – Velazquez etwa mit seinen «Meninas», Caravaggio, Manet, Barnett Newman. Solche Bilder sind wie Batterien, die sich nie ganz erschöpfen oder sich immer wieder von selbst aufladen. Bilder, die nie gleich aussehen, die immer wieder etwas preisgeben, was man zuvor noch nicht gesehen hat. Ein solches Bild ist wie ein Perpetuum mobile, es hört nicht auf, kann nicht aufhören. Und ich denke, es hat mit dieser Erfahrung zu tun,

die mich beim Bild bleiben lässt. Immer malt die Vorstellung mit, Bilder malen zu wollen, bei denen dieses Unauflöslche mitschwingt. Nur deshalb bleibt man bei diesem riskanten Unternehmen. Das ist der eigentliche Grund. Eine Art Anspruch auf Faszination. Dass es Bilder gibt, bei denen sich die Summe der Teile nicht berechnen lässt, Bilderfahrungen, die alles überschreiten, was man lokalisieren, einlösen, was man verstehen kann. Diese Regungen und Erregungen, die von Bildern ausgehen, die sind etwas Wunderbares. Solche Bilder sind wie Gedichte: Alles ist da, die Worte, man kennt sie, versteht sie, man weiss, wie sie zusammengestellt sind, aber was sie in Gang setzt, was sie schwingen und klingen lässt, das ist ein Geheimnis und wirkt weiter. Das Bild setzt etwas in Gang, das einen stutzig macht.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wie wichtig ist für Sie Öffentlichkeit? Setzen die Bilder auch etwas in Gang, wenn es keine öffentliche Wahrnehmung für sie gibt?

ROLF WINNEWISER: Es ist wichtig, dass sich das Bild mitteilen kann, dass es nicht nur nach innen kippt und dort verharret. Dass es einen Betrachter findet, dass es sich konfrontiert sieht, womöglich einem Gegner gegenübersteht. Das finde ich schon wichtig. Andererseits habe ich die Erfahrung gemacht, dass man nicht immer so funktioniert, wie man vielleicht möchte. Dass die Wahrnehmung fehlt. Solche Phasen kenne ich. Dann habe ich halt versucht weiterzuarbeiten, trotz des eher stillen Echos.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Haben Sie eine Erklärung für diese Phasen des stillen Echos?

ROLF WINNEWISER: Es ist nie so gewesen, dass ich in einem Nullraum gearbeitet habe. Irgendeine Wahrnehmung hat es immer gegeben, aber nicht immer gab es das grosse Publikum. Für manche waren meine Bilder zu komplex, für andere zu diffus. Es ist die ganze komplexe, diffuse Existenz, aus der ich die Bilder hochzuholen versuche. Das macht sie vielleicht nicht so brauchbar. Aber darüber bin ich nicht nur unglücklich.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Dabei gab es doch bis in die siebziger Jahre durchaus Aufmerksamkeit für Ihr Werk. Was war der Grund für diese doch spürbare Reserve des Kunstbetriebs, die dann eingetreten ist?

ROLF WINNEWISSE: Nach meiner Ausstellung in der Kunsthalle Basel 1979 entwickelte sich der Kunstbetrieb in eine ganz andere Richtung. Es gab die Welle der Neuen Deutschen Malerei, die propagiert worden ist; es gab in der Schweiz eine Malerpersonlichkeit wie Martin Disler, der eben in der richtigen Zeit die richtige oder richtigere Form gefunden hat. Jean-Christophe Ammann, der die Basler Ausstellung organisiert hatte, hat das ganz dezidiert formuliert: Disler stelle sich der Kunstwelt, ich entzöge mich ihr. Das hat nicht ohne Folgen bleiben können. Man kann heute schon sagen, dass ich aus diesem Kunstbetrieb ein Stück weit ausgegrenzt worden bin. Was hätte ich tun sollen? Öffentlichkeitsarbeit in eigener Sache? Die liegt mir überhaupt nicht. Ein Manko, ich weiss, aber daran kann ich nichts ändern.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Welche Rolle spielt Erfolg für Sie?

ROLF WINNEWISSE: Der Erfolg am Anfang war schön, durchaus eine Motivation. Und ich schätze noch immer, wenn meine Arbeit wahrgenommen wird.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was lesen Sie gerne?

ROLF WINNEWISSE: Das ist ganz unterschiedlich, mal Schriften zur Bildtheorie, dann wieder Literatur. Ich lese die unterschiedlichsten Texte. Was die klassische Literatur betrifft, Autoren wie Joseph Conrad, Herman Melville, Swift und vor allem Lawrence Sterne oder Jean Paul. Letzthin habe ich noch einmal Eichendorffs «Aus dem Leben eines Taugenichts» gelesen. Auch dem Künstlerroman gilt mein Interesse. Immer wieder die «Cahiers» von Paul Valéry. Unter den heutigen Autoren sind es Schriftsteller wie Felix Philipp Ingold oder Bruno Steiger, neben vielen anderen. Wichtig ist mir auch ein Oswald Wiener. Weitere Namen: Louis-René des Forêts, Reinhard Priessnitz ... Oder die theoretische Spur mit Texten wie: «Die Sprache der Mas-

ken», «Die Entdeckung des Geistes» von Bruno Snell, «Grenzen des Sichtbaren» von Karlheinz Lüdeking. Ein wunderbares Gedichtbuch von Steffen Popp, «Wie Alpen», entdeckte ich letztthin.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Kann es sein, dass gelesene Motive zu ihrem Laborbestand hinzukommen und irgendwann im Bild auftauchen?

ROLF WINNEWISSE: Ja, das kann durchaus sein. Und es gab auch schon solche Fälle. Zum Beispiel die Föhre in Gottfried Kellers «Grünem Heinrich». Ich habe sie abgezeichnet. Ob ich sie irgendwann brauchen kann, weiss ich noch nicht. Aber diese Spannung bei Keller hat mich sehr fasziniert, wie er als Künstler, als Zeichner nicht weiterkommt. Man spürt unmittelbar, wie er schreiben muss, weil es mit dem Zeichnen nicht so recht klappt. Er verliert sich beim Zeichnen in den Details, in einem Ast, einem Zweig, er versucht, wieder zurückzufinden, aber es gelingt ihm nicht mehr, als wäre der Weg versperrt. Also beginnt er, ein neues Kapitel zu schreiben, schreibt verzweifelt Kapitel um Kapitel. Das ist ein sehr spannender, auch ein bewegender Prozess. Eine weitere Spur, der ich nachgehe, hat mit dem chinesischen Maler und Dichter Wang Wei zu tun.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wächst denn der Bestand an Optionen noch, oder ist die Sammelarbeit für Ihr Perpetuum mobile abgeschlossen?

ROLF WINNEWISSE: Es wuchert und wuchert, und ich kenne die Formel nicht. Ein Abschluss ist nicht in Sicht. Das ist halt der Antrieb, verschlungenen Wegen nachzugehen, Umwegen, unvereinbaren Wegen nachzuspüren. Und manchmal passiert es, dass man plötzlich klarer sieht, dass aus den Brüchen Einsicht wächst, dass sich irgendetwas nach vorne hin, oder in welche Richtung auch immer, öffnet – wenn man zum Beispiel das Glück hat, eine neue Ausstellung machen zu können. Es ist schon wichtig, dass die Dinge immer mal wieder auf den Prüfstand kommen und man die Bilder und Bildapparate aus dem Abstand besehen und bedenken kann.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie bereiten eine Retrospektive im Kunsthaus Aarau vor?

ROLF WINNEWISSER: Ob es wirklich eine Retrospektive geben wird, ist noch nicht entschieden, aber eine Art Quersumme soll es schon werden. In jedem Fall kann ich für Aarau manche Ideen realisieren, die ich bislang nicht realisieren konnte. Ideal wäre eine Zwischenform der Präsentation zwischen Rückblick und Ausblick. Noch einmal zurück, wo ich war, und irgendwohin, wo ich noch nicht bin.

Rolf Winnewisser ist 1949 in Niedergösgen geboren, aufgewachsen in Luzern. Schule für Gestaltung in Luzern. 1972 bis 1974 als Zeichner in einem Projekt für Alphabetisierung in Tillabéry, Niger, tätig. Seit 1975 freischaffend. Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule Zürich und an der ETH Zürich. Häufiger Ortswechsel: Banjul, New York, Rom, London, Paris. Grosse Einzelausstellungen: 1975 im Kunstmuseum Luzern, 1979 in der Kunsthalle Basel, 1983 in der Kunsthalle Waaghaus, Winterthur, 1989 im Kunstmuseum Solothurn, 1990 in der Kunsthalle Luzern, 1991 im Helmhaus Zürich. 1972 war der Künstler an Harald Szeemanns documenta 5 in Kassel beteiligt. Das Kunsthaus Aarau bereitet zurzeit eine Präsentation des jüngeren Werkabschnitts vor.

Peter Zumthor

Seit rund zwei Jahrzehnten gehört Peter Zumthor zur kleinen Elite der Schweizer Architekten, deren Beiträge zur jüngeren Baukultur auch international wahrgenommen werden. Es sind noble Häuser, mit denen sich das Bündner Büro einen Namen gemacht hat. Häuser, die auf die grosse baumeisterliche Gebärde verzichten, an denen spektakulär allenfalls die vornehme Stille ist, mit der sie sich in ihre Umgebung einfügen und zugleich von ihr abgrenzen. Mit längst handschriftlich gewordener Sensibilität gelingt es Peter Zumthor, im formalen Echo der klassischen Moderne immer wieder Räume mit bezwingender Anmutung zu schaffen und die stilistischen Mittel aus der Bauaufgabe heraus zu entwickeln. Auch wenn an beständigen Anfragen kein Mangel ist, arbeitet Zumthor noch immer mit einem überschaubaren Team. Man kommt in keine Architekturfirma, wenn man in Haldenstein am Dorfbrunnen hinter dem Schloss abbiegt. Das Atelier Zumthor kennt hier jeder. Am Eingang wird man höflich gebeten, die Schuhe auszuziehen. Und der Hausherr empfängt einen in der Küche.

HANS-JOACHIM MÜLLER: In der Unterscheidung der Medien gibt es Architekten und Stararchitekten, wobei die Kategorie «Stararchitekt» relativ neu ist. Wie ist der Architekt zum Star geworden?

PETER ZUMTHOR: So neu ist das gar nicht. Vielleicht ist der Begriff «Star» neu. Früher hat man von Meistern gesprochen. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, das waren Meister. Und wenn die Medien von Stars sprechen, dann meinen sie die Meisterklasse. Es gab und gibt eben dieses Bedürfnis nach dem Illustren. Immer muss sich irgendetwas oder irgendjemand über die anderen erheben. Für die Arbeit ist das nicht besonders hilfreich.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sind Sie ein Stararchitekt?

PETER ZUMTHOR: Ich fühle mich jedenfalls nicht so. Und es wäre auch keine Zuschreibung, die mich interessiert. Dieses Medienwort ist nur störend, weil es die Sache verdeckt. Wer Star ist, vermarktet Brands. Aber das ist genau nicht die Art und Weise, Architektur zu machen, die ich mir vorstelle.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Vielleicht kann man sich auch gar nicht wehren gegen den Starruhm, gegen das Öffentlichwerden des Namens. Irgendwann kommt der Moment, wo jeder weiss, wer Peter Zumthor ist, auch Leute, die sich kaum für Architektur interessieren. Haben Sie das so erlebt?

PETER ZUMTHOR: Als sehr langsamen Prozess schon. Wenn ich an meine frühen Arbeiten denke, an die Kapelle oder die Schutzbauten in Chur, da war es eine ganz kleine Gruppe von Leuten, die sich dafür interessiert haben. Kollegen, Architekten, Studenten, der enge Kreis der Fachleute. Dann beim Thermalbad in Vals oder beim Pavillon in Hannover war es schon anders. Das sind eben per se öffentliche Gebäude, die von vielen Leuten besucht werden. So gesehen war es nicht erstaunlich, dass das Publikum rasch grösser wurde. Das hat mehr mit der Bauaufgabe zu tun und weniger mit dem Status des Architekten in der Medienöffentlichkeit. Dass es schön ist, wenn es mehr Publikum gibt und den Leuten zu den Arbeiten etwas einfällt, will ich gar nicht bestreiten. Und auch nicht, dass heute Leute zu mir kommen, die meinen Namen kennen und nur wegen diesem Namen etwas von mir wollen. Das Gute ist, man kann, wenn man etwas prominenter geworden ist, auch Dinge ablehnen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was lehnen Sie ab?

PETER ZUMTHOR: Ich habe mal überlegt, was ich als Architekt will, und davon gehe ich aus. Ich will Bauten machen, die ich mit meiner Gruppe realisieren kann. Meine Gruppe, das sind rund zwanzig Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, mehr will ich nicht haben. Das ist die Grösse, die für mich und für uns noch übersichtlich ist. Wenn ich mehr als zwanzig beschäftigen würde, könnte ich nicht mehr mit allen zusammenarbeiten. Und ich

will Bauten machen, bei denen ich das Ganze liefere, das ganze Gebäude und nicht irgendeine Erscheinung, nicht bloss ein Bild. Ich will die Dinge selber realisieren können, so wie ein Bildhauer eine Skulptur schafft. Das sind die Grundentscheidungen. Und sie geben mir auch die Möglichkeit zu sagen, das mache ich oder das mache ich nicht.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Aber das war wohl nicht immer so?

PETER ZUMTHOR: Ja, das muss man schon sehen, es ist eine relativ junge Entwicklung. Vielleicht sind es zehn Jahre, mehr sicherlich nicht. Vorher hatte ich diese Wahlmöglichkeiten nicht. Aber seit zehn Jahren kann ich mir die Angebote und Aufträge aussuchen und brauche nicht für Leute zu arbeiten, die nur auf den Namen abfahren und mich auf etwas ganz Bestimmtes festlegen wollen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie würden also nicht eine ganze Architekturfabrik aufbauen wie z.B. Ihre Kollegen Herzog & de Meuron in Basel mit inzwischen über hundert Leuten?

PETER ZUMTHOR: Was die Anfragen angeht, wäre das schon möglich. Aber ich will es nicht. Ich habe ein anderes Verständnis von meiner Arbeit und finde es toll, dass ich die Grösse meines Büros heute bestimmen kann.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Könnten Sie beschreiben, wann und unter welchen Bedingungen Sie eine Bauaufgabe reizt? Wann sagen Sie zu, wann lehnen Sie ab?

PETER ZUMTHOR: Ich brauche einen guten Bauherrn. Das ist wichtig. Ich brauche eine Bauaufgabe, von der ich denke, dass es sinnvoll wäre, sie zu realisieren. Und ich brauche einen Ort, der mir gefällt, oder besser: der mich herausfordert. Gefallen muss er mir vielleicht nicht einmal, aber er muss mich irgend etwas angehen. Um Ihnen ein Beispiel zu geben: Wenn Norman Foster mich fragt, ob ich ihm für seine neue Siedlung an der Peripherie von Mailand eine Kirche bauen würde, dann kann ich da schnell zusagen. Das interessiert mich sehr, eine Kirche in einem sozial schwierigen Umfeld, dazu habe ich Ideen, das fordert mich heraus. Aber wenn wie kürzlich jemand zu mir

kommt, ein netter, reicher Mensch aus Irland, und mich engagieren will, Geld spiele keine Rolle, das Grundstück in Dublin sei auch vorhanden, er brauche nur das Schlüsselwerk des 21. Jahrhunderts, dann bin ich nicht der richtige Mann. Ich habe ihm sagen müssen: In meinem Laden gibt es diese Abteilung nicht, berühmte Bauten des 21. Jahrhunderts, ich weiss gar nicht, wie man das macht. Oder der Modeschöpfer Giorgio Armani. Er wollte etwas Grossartiges von mir und hatte genaue Vorstellungen, wie das grossartige Haus aussehen sollte. Vor allem den Laufsteg hatte er schon im Kopf, den wollte er gleich für den Herbst, und die Fabrik, die könnte ich dann später bauen, aber der Laufsteg müsse genau so sein, wie er es von einer unserer Bauten in Erinnerung hatte. Da habe ich ihm halt sagen müssen: Das war einmal, ich habe nicht irgendwelche Typen zur Verfügung. Was ich mache, das mache ich stets von neuem. Es ist bei mir nicht wie im Modegeschäft. Da gibt es Saisons, eine im Frühling, eine im Herbst; bei mir gibt es die Zeit der Architektur, die dauert viel länger, die hat nichts mit Frühjahr und Herbst zu tun. Und das war es dann auch schon mit Giorgio Armani.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wie wichtig ist es für Sie, dass der Bauherr versteht, was Sie machen und aktiv am Gestaltungsprozess teilnimmt?

PETER ZUMTHOR: Das ist sehr wichtig für mich. Der Bauherr als Vakuum, das ist schrecklich. Architektur ist eine dienende Kunst. Ich brauche – und das ist wörtlich gemeint – den Bauherrn. Ich will keine Architektur machen, die nur meiner Selbstverwirklichung dient. Deswegen ist für mich auch der Ort so entscheidend, auf den ich Rücksicht nehmen kann. Virtuelle Architektur interessiert mich nicht, mich interessiert das Gebaute, das in Zusammenarbeit mit jemandem entsteht, der sagt, was er will. Das muss ich dann auch nicht immer hinterfragen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass man bei Menschen, die sagen können, was sie wollen, nichts wirklich hinterfragen muss. Das ist natürlich bei öffentlichen Projekten viel

schwieriger. Beim Thermalbad in Vals zum Beispiel gab es Spezialisten für Programmentwicklung, die ganz andere Vorstellungen hatten als ich. Aber ich hatte das Glück, dass die Bauherren mir glaubten. Für die Programmentwickler ist es klar, dass es nur schlecht herauskommen kann, wenn man einem Architekten so etwas wie ein Thermalbad überlässt. Und als der Bau langsam fertig wurde, bekamen es auch die Bauherrn mit der Angst zu tun und holten noch einmal einen Marketingexperten. Für den galt selbstverständlich das Gleiche. Es kann nur eine Katastrophe werden, hiess es, niemandem wird dieses Haus gefallen, das ist dermassen elitär, was da gebaut wird, das lockt keinen einzigen Badegast nach Vals. Es sind immer diese professionellen Programmschreiber, von denen der grösste Widerstand ausgeht. Da ist mir ein Mensch, der sagt, was er will, viel sympathischer. Zuletzt waren es auch in Vals die Bauherren, die darauf beharrten und sagten: Wir haben es so gewollt, wir wollen, dass das so gebaut wird, wie wir es mit dem Architekten besprochen haben, das gefällt uns und dazu stehen wir. Und jetzt haben sie ein Drittel mehr Übernachtungen im Ort.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Besuchen Sie Ihr Thermalbad immer wieder?

PETER ZUMTHOR: Meine Frau leitet das Hotel. Aber ich bin nicht häufig dort.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was Sie gebaut haben, ist für Sie abgeschlossen?

PETER ZUMTHOR: Abgeschlossen im Sinn, dass ich mich nicht mehr damit beschäftige. Was interessiert, ist die aktuelle Aufgabe.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie gehen auch nicht in Ihr Bregenzer Kunsthaus und sehen sich dort die famosen Ausstellungen an?

PETER ZUMTHOR: Nein, nie. Aber das hat nichts mit der Architektur zu tun oder mit der Tatsache, dass sie von mir ist. Das Problem ist doch, dass ich nirgendwo mehr anonym sein kann; ich kann auch in Vals nicht anonym baden. Sofort kommt jemand, der mich erkannt hat, und erklärt, wie schön er das alles findet,

nur dies oder das gefalle ihm nicht so recht. Nein, das tue ich mir nicht an. Die Dinge sind gemacht für Leute und für bestimmte Aufgaben. Und in diesen alltäglichen Aufgaben müssen sie sich bewähren.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Sie haben, was das Kunsthaus Bregenz angeht, auch Glück gehabt mit den Museumsleuten. Sie machen wirklich ein vorzügliches Programm. Dabei ist es schon erstaunlich, was den Künstlerinnen und Künstlern hier immer wieder einfällt, in Räumen, die doch viel mehr oder je nach Sichtweise auch weniger bieten als klassische Museumswände. Den White Cube finden sie jedenfalls nicht.

PETER ZUMTHOR: Es gibt, wie ich gehört habe, eine lange Liste von Künstlern, die hier unbedingt noch ausstellen möchten. Offensichtlich gefällt das Haus. Ich kenne die Kritik, die mir immer wieder vorgehalten hat, an den Wänden aus geschliffenem Beton könne man nichts aufhängen. Ich habe dem von Anfang an widersprochen. Diese Wände sind überhaupt nicht prohibitiv, man darf und kann mit ihnen umgehen. Nichts verbietet, bis zu zwanzig Zentimeter tiefe Löcher zu bohren. Wir haben ein System entwickelt, einen Spezialmörtel, mit dem man die Löcher wieder schliessen kann, ohne dass man etwas sieht. Damals, vor der Eröffnung des Hauses, hiess es noch: Gut, lassen wir den Sichtbeton, wenn der Architekt darauf besteht. Aber dann streichen wir alles weiss, wie es die Künstler wollen und brauchen. Sie sehen, offensichtlich wollen und brauchen es die Künstler doch nicht.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Gibt es unter Ihren Bauten einen Favoriten, ein Hauptwerk, mit dem Sie sich ganz und gar einverstanden erklären?

PETER ZUMTHOR: Haben Sie Kinder? Haben Sie ein Lieblingskind? Nein, das gibt es nicht. Vielleicht kann man es so sagen: Die Dinge, mit denen man sich gerade beschäftigt, sind einem immer etwas näher, aber nicht am nächsten.

HANS-JOACHIM MÜLLER: In Ihrer Werkliste fallen vor allem die öffentlichen Kulturbauten auf: Museen, Bäder, Kirchen.

PETER ZUMTHOR: Es gibt auch ganz andere Bauaufgaben darunter. Richtig ist aber schon, dass die kommerziellen Dinge fehlen. Wenn ich nur ein Label abliefern soll, dann bin ich nicht zu haben. Wenn ich zum Beispiel aus Japan einen Auftrag bekomme und zum Auftrag dazugehört, möglichst in drei Wochen mit den ersten Fassadenentwürfen vorbeizukommen, dann lehne ich gleich ab. Dabei würde ich mich in einem ganz bestimmten kommerziellen Bereich, nämlich im Wohnungsbau, ganz gerne engagieren. Es gibt eine Siedlung von mir in Biel-Benken bei Basel, die auch bei den Leuten, die dort wohnen, sehr beliebt ist. Aber es ist mir bis heute nicht gelungen, eine zweite Wohnanlage zu bauen. Meist liegt es daran, dass diese Projekte allein vom Profit motiviert sind, und es ganz schwer ist, den Investoren nachzuweisen, dass man auch mit guter Architektur Rendite machen kann. In der Regel haben doch die Marketingspezialisten das letzte Wort. Bei einem Projekt in Finnland haben wir präzise vorgerechnet, dass mit unseren Plänen eine Rendite von mindestens 12 Prozent erzielt werden könnte. Den Investoren war das schlicht zu wenig. Das ist das Problem. Ähnlich war es in Luzern. Eine vorzügliche Innenstadtlage. Und ich bin überzeugt, die Leute hätten es toll gefunden, dort in unseren Häusern zu wohnen, und das ganze Projekt hätte genügend Rendite abgeworfen. Aber für Investoren ist alles, was über das Übliche hinausgeht, ein unkalkulierbares Risiko. Sie wollen nicht die beste Architektur, sie wollen den höchsten Profit. Das sind die Gesetzmässigkeiten beim Wohnungsbau. Dass wir mehr Kulturbauten gemacht haben, heisst also nicht, dass uns der Wohnungsbau nicht interessieren würde. Nur kommen wir mit unseren Mitteln und Möglichkeiten nicht zu den entsprechenden Aufträgen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Haben Sie ein Lieblingsmuseum, das Sie immer wieder aufsuchen?

PETER ZUMTHOR: Als junger Architekt hat mich das Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen sehr beeindruckt. Heute finde ich die Dia Art Foundation in New York sehr gut. Ich bin auch

gerne in Basel, im Kunstmuseum oder in der Kunsthalle. Auch im Folkwangmuseum in Essen, das sie jetzt abreißen, bin ich immer wieder gewesen. Wir selber eröffnen jetzt im Mai das Kolumba Museum in Köln. Das ist eine sehr schöne Bauaufgabe gewesen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Woran liegt es denn, dass gerade das Kunstmuseum zu den herausragenden Bauaufgaben der Gegenwart geworden ist?

PETER ZUMTHOR: Das eine ist, dass man in der Beschäftigung oder im Umgang mit der Kunst Werte vermutet, die über das Materielle hinausgehen. Gleichzeitig hat Kunst aber auch sehr viel mit Geld zu tun. Beides spielt wohl eine Rolle. Aber das Entscheidende ist schon, dass die ästhetische Erfahrung in der Nähe der spirituellen Erfahrung angesiedelt ist. Je mehr die Kirche als öffentlicher Ort an Bedeutung verloren hat, desto mehr hat das Museum an Bedeutung gewonnen. Das Museum ist einer der ganz wenigen Orte, wo man noch spirituelle Erfahrungen machen kann. Dass so viele Leute die Museen besuchen, hat mit der intellektuellen, emotionalen und spirituellen Anregung zu tun, die man dort erwartet. Auf der anderen Seite, das darf man natürlich nicht übersehen, sind die Museen für das Städtemarketing ganz wichtige Geschäftsorte geworden.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Ist es das, was Ihre Architektur geben möchte: spirituelle Anregung?

PETER ZUMTHOR: Zumindest glaube ich an das Geistige und nicht an das Kommerzielle in der Kunst. Ich meine das im ganz klassischen Sinn, dass mir eine einfache, gut gemachte Nische mit Ziegenlederbänken gut tut, dass sie mich und meine Familie gut begleitet im Leben. Das Geistige in der Kunst oder in der Architektur meint nichts anderes, als dass gebauter Raum eine gewisse Würde haben kann, dass er uns hilft, dass es uns in ihm vielleicht ein wenig besser gehen kann. Das schadet ja nichts. Vielleicht rastet der Mensch dann nicht gleich aus und greift nicht gleich zum Gewehr. Jedenfalls ist es meine Erfahrung, dass gut gemachte Dinge eine starke Wirkung haben können.

nen. Also glaube ich an das Geistige in der Kunst und mache gerne Dinge für den Aufenthalt des Menschen, für sein Wohlfühlen. Ob das ein Museum ist oder eine Küche, das ist für mich kein prinzipieller Unterschied.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wobei Wohlfühlen ja auch eine sinnliche Kategorie ist, nicht nur eine geistige.

PETER ZUMTHOR: Ich meine beides. Man kann das nicht so genau trennen. Wenn Sie an ein Bild denken, dann kann von ihm als Bild geradeso sehr eine Verführungskraft ausgehen wie von ihm als sinnlichem Gegenstand.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Gibt es eigentlich einen Zumthor-Stil? Sie sagen, jede Bauaufgabe stelle Sie wieder vor neue Herausforderungen, und doch hat sich mit der Zeit so etwas wie eine erkennbare Ästhetik gebildet.

PETER ZUMTHOR: Vielleicht sollte man lieber nicht von Stil sprechen, sondern von einer bestimmten Herangehensweise, von einer spezifischen Gewissenhaftigkeit bei der Lösung der Aufgaben. Es gibt Leute, die zu mir kommen und sagen, dass sie sich wohl fühlen in den Räumen, dass sie irgendetwas spüren. Vielleicht ist es das, was ich ziemlich gut kann: Räume bauen, in denen man sich wohl fühlt. Ich weiss auch nicht, warum das so ist, aber die Erfahrung zeigt, dass es mir immer wieder gelingt. Sagen wir so: Das ist ein Geschenk. Und ein Geschenk ist es, dass ich das machen kann, was ich gerne tue und was Leuten gefällt. Es ist sehr schön, wenn von denjenigen etwas zurückkommt, für die ich die Räume gestaltet habe.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Ist es Kunst, was Sie bauen?

PETER ZUMTHOR: Baukunst, ja, das schon. Aber als Künstler sehe ich mich nicht. Obschon ich mich nicht wehre, wenn das jemand als Kunst bezeichnet. Dann empfindet er es so, und das ist okay. Den Anspruch habe ich schon, an einem ästhetischen Projekt beteiligt zu sein. Jedenfalls verstehe ich mich nicht als Dienstleister. Es heisst ja immer, Architektur sei eine dienende Kunst. Das stimmt wohl schon, und das soll sie auch sein. Aber schlussendlich arbeite ich als Autor und nicht als Dienstleister. Das

schliesst ja die vielen Gespräche und Diskussionen mit dem Bauherrn gar nicht aus. Nur gehört zu diesen Gesprächen und Diskussionen auch, dass ich deutlich mache: Ich bin nicht einfach Umsetzer, kein kommerzieller Architekt, der die Vorgaben, den Kostenrahmen, den Zeitrahmen und das Raumprogramm empfängt und dann die Dinge ausführt. Am Schluss bin ich Autor. Das muss der Bauherr wissen. Bis zu diesem Moment kann man alles bereden. Und wenn man aufzeigt, dies oder das sei nicht gut überlegt von mir, das funktioniere so nicht, dann habe ich damit keine Probleme. Ich denke schon, dass ich häufig Recht habe, aber sicherlich nicht immer. Dann geht man noch einmal über die Bücher, das ist selbstverständlich. Oder wenn im Büro jemand eine bessere Idee hat, dann wäre es doch töricht, wenn man nicht reagieren würde. Das gehört zur Autorenarbeit, wie ich sie verstehe. Autor bin ich nicht als Künstler sondern als Architekt. Und ich hätte gerne, dass mich ein Künstler oder ein Philosoph als Architekt ernst nimmt, so wie ich auch die Philosophen als Philosophen und nicht als Künstler ernst nehmen möchte. Kompetenz gefällt mir gut.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Was waren die grossen Anregungen und Einflüsse zu Beginn Ihres architektonischen Wegs?

PETER ZUMTHOR: Die Kunstgewerbeschule in Basel, die ich nach meiner Handwerkslehre bei meinem Vater besucht habe, war damals ganz wie das Bauhaus strukturiert, mit Fachklassen, Vorkurs, Werkstätten. Alles um mich herum war sozusagen Klassische Moderne. Und das grosse Zeitthema – Die Gute Form – hat uns schon als Schüler beschäftigt. Das war die Grundlage, und dann kam die Zeit von 1968 bis 1979, die politische Zeit, in der ich mich ganz der Denkmalpflege verschrieben habe. Das konnte man gut mit seinem politischen Gewissen vereinbaren. Dorfanalyse, Kunstgeschichte von unten. Ein starker Einschnitt kam dann Ende der siebziger Jahre, als Stanislaus von Moos die kleine «Archithese» herausgab und Aldo Rossi an der ETH Zürich auftauchte. Das war für uns, die wir in der Klassischen Moderne erwachsen wurden, schon aufregend, wie z.B. Venturi

& Rauch mit ihren Thesen zu Inhalt und Form den Funktionalismus kritisierten und zur gleichen Zeit die Tessiner Bewegung alte rationalistische Konzepte belebte. Eine schöne, sehr offene Zeit. Mit einem Mal konnte man wieder die Geschichte und die eigene Erfahrung in die Arbeit einbringen. Das war viel mehr als nur ein theoretisches Konzept der Postmoderne, das war wie eine Befreiung von all dem, was verboten war in der Klassischen Moderne. Dabei hat Aldo Rossi darauf bestanden, dass man ihn nicht gleich wieder nachmacht, sondern seine eigenen Entwürfe verteidigt: Wenn du im Bündnerischen aufgewachsen bist, dann benütze die Formen deiner Umgebung und nicht meine lombardischen Fenster. Für mich war das ein ganz entscheidender Hinweis, die Postmoderne nicht als neuen Stil zu nehmen, sondern als Möglichkeit, wieder ein Verhältnis zur eigenen Geschichte zu entwickeln. Und aus all dem ist dann das Eigene entstanden.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Und irgendwann begann dann das Holz eine Art handschriftliches Material zu werden?

PETER ZUMTHOR: Das wird gelegentlich behauptet, dass das Holz in meinem Werk eine so zentrale Rolle spielte. Aber es stimmt nicht. Auch Glas und Beton kommen immer wieder vor. Für welches Material man sich entscheidet, hängt ganz von der jeweiligen Bauaufgabe ab. Am Kunsthaus Bregenz finden Sie kein einziges Stück Holz.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Es gibt auch gescheiterte Projekte in Ihrem Werk. Dass es nach langem Hin und Her in Berlin dann doch nicht zur Gedächtnisstätte «Topographie des Terrors» gekommen ist, war das eine schmerzliche Erfahrung?

PETER ZUMTHOR: Schmerzlich ist vor allem, ziemlich wehrlos zusehen zu müssen, wie durchaus gescheite und wohl gesonnene Menschen in Deutschland behaupten, einen Grossteil der Schuld am Nichtzustandekommen hätte ich als sturer Schweizer, der nie nachgegeben habe. Das stimmt einfach nicht. Aber was soll ich dagegen machen? Ich denke, man müsste den Fall wirklich noch einmal aufrollen und in Deutschland zeigen, wie es wirk-

lich war. Die populäre These vom sturen Schweizer ist doch etwas schlicht. Und ein bisschen seltsam ist es schon, wie man sich mit der offiziellen Begründung abfindet, versagt habe der uneinsichtige Schweizer Architekt und versagt habe die unfähige Berliner Bauverwaltung. So war es nicht.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Wie war es dann?

PETER ZUMTHOR: Das Gebäude war nicht gewollt; von niemandem. Es war eine reine Alibi-Übung. Ein Gebäude, das zu keinem Zeitpunkt einen Bauherrn hatte. Niemand in Berlin, niemand in Deutschland, der sich stark gemacht hätte. Die Berliner Politik wollte es nicht; der Bund hat klipp und klar gesagt, dass er nichts damit zu tun habe; die Stiftung Topographie des Terrors hat es geradezu bekämpft. Der einzige, der das Projekt vielleicht gewollt hat, war der Präsident der Wettbewerbsjury. Schliesslich war es seine Idee. Nur Geld war keines da. Das Budget hätte gerade für die Hälfte des ausgelobten Programms gereicht. Und als das bekannt wurde, hiess die Parole: Stillhalten, wir fangen einfach mal an. Es war absurd, anders kann man es nicht sagen.

HANS-JOACHIM MÜLLER: Und warum sind Sie unter solchen Bedingungen nicht abgesprungen?

PETER ZUMTHOR: Mit meiner heutigen Erfahrung hätte ich früher aussteigen müssen. Aber so durchsichtig war es eben damals nicht. Dass tatsächlich niemand das Gebäude wollte, das habe ich erst nach und nach begriffen. Nur ist es aberwitzig, wenn man mir jetzt unterstellt oder zumutet, ich hätte als Ausländer in Berlin für das Gebäude kämpfen müssen, ich hätte als Schweizer Architekt den Deutschen sagen sollen, wie sie sich an die Verbrechen der Geschichte zu erinnern haben. Das ist eine befremdliche Haltung, die das Desaster mit mangelnder Kommunikation begründet: Beim Mahnmahl für die Opfer des Holocaust oder beim Jüdischen Museum habe es begnadete Kommunikatoren gegeben; und bei der Topographie des Terrors nur den spröden Schweizer Architekten und den gelehrten Herrn Rürup, die nicht fähig gewesen seien, die Öffentlichkeit für das

Gebäude zu gewinnen. Ist das in Wahrheit meine Aufgabe als Architekt? Ich denke doch, dass mir für die Bauaufgabe, für diesen Ort und für die Besucher etwas eingefallen ist. Und es tut mir leid, dass sie nun nichts anderes als eine didaktische Ausstellung im Stil der sechziger Jahre zu sehen bekommen und die geschundene Aura des Ortes buchstäblich mit Füßen getreten wird. Es wäre meiner Meinung nach wichtig gewesen, wenn man beim Besuch auch den Ort noch gespürt hätte und die Mauerreste der Gestapo-Keller nicht nur als Wände für Schautafeln gedient hätten. Nein, man hat diese Art von unmittelbarer Erinnerung, die auch in der Architektur erlebbar wird, nicht gewollt. Man hat sie als unzulässige symbolistische Überhöhung abgetan. So wird das sinnliche Erleben der ungeheuerlichen Geschichte des Ortes mit Wissenschaft und Didaktik überdeckt, verschwindet aus dem konkreten Erleben, wird abstrakt und beginnt sich damit auch aus unserem Leben zu entfernen.

Peter Zumthor ist 1943 in Basel geboren. Lehre als Möbelschreiner. Schule für Gestaltung, Basel. 1966 Pratt Institute, New York (Architecture and Interior Design). 1968 Kantonale Denkmalpflege Graubünden, Bauberater und Siedlungsinventarisator. 1978 Lehrauftrag an der Universität Zürich. Seit 1979 eigenes Architekturbüro in Haldenstein, Graubünden. Zu den wichtigsten Bauten des Architekten gehören die Kreisschule in Churwalden (1979–83), das Bündner Kunstmuseum in Chur (1981–90), die Kapelle Sogn Benedetg in Sumvitg-San Benedetg (1985–88), das Thermalbad Felsentherme in Vals (1986–96, 1992–96), die Wohnsiedlung Spittelhof in Biel-Benken (1989–96), das Kunsthaus in Bregenz (1989, 1992–97), der Schweizer Pavillon auf der EXPO 2000 in Hannover (1997–2000) und das Erzbischöfliche Diözesanmuseum Kolumba in Köln (1997–2007). 1993 gewann Peter Zumthor in Berlin den Architekten-Wettbewerb für die Gedenkstätte und das NS-Dokumentationszentrum «Topographie des Terrors». Nach einem Streit über die Baukosten kündigte das Land Berlin Zumthor im Mai

2004 und liess die bereits errichteten Türme abreißen. Zumthors Werk ist mehrfach ausgezeichnet worden, u.a. 1998 mit dem Carlsberg Architectural Prize und dem Mies van der Rohe Award for European Architecture sowie 1999 mit dem Internationalen Architekturpreis für Neues Bauen in den Alpen.

Prix Meret Oppenheim
PreisträgerInnen/Premiati/Lauréats

2001

Peter Kamm
Ilona Rüegg
George Steinmann

2002

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

2003

Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz

2004

Christine Binswanger/Harry Gugger
Roman Kurzmeyer
Peter Regli
Hannes Rickli

2005

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

2006

Dario Gamboni
Markus Raetz
Catherine Schelbert
Robert Suermond
Rolf Winnewisser
Peter Zumthor

DIESE PUBLIKATION

wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin Nr. 5, Mai 2007.

Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildet die Jury bei der Verleihung des Prix Meret Oppenheim.

Zusammensetzung im Jahr 2006: Jacqueline Burckhardt (Präsidentin), Stefan Banz, Mariapia Borgnini, Silvie Defraoui, Peter Hubacher, Simon Lamunière, Hans Rudolf Reust, Hinrich Sachs, Sarah Zürcher

CETTE PUBLICATION

éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec le Kunst-Bulletin de la Société suisse des beaux-arts comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin, n° 5 de mai 2007.

La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Prix Meret Oppenheim.

Composition en 2006: Jacqueline Burckhardt (Présidente), Stefan Banz, Mariapia Borgnini, Silvie Defraoui, Peter Hubacher, Simon Lamunière, Hans Rudolf Reust, Hinrich Sachs, Sarah Zürcher

IL PRESENTE VOLUME,

edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti come supplemento gratuito del Kunst-Bulletin di maggio 2007 (n. 5).

La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribuzione del Prix Meret Oppenheim.

Composizione nel 2006: Jacqueline Burckhardt (Presidente), Stefan Banz, Mariapia Borgnini, Silvie Defraoui, Peter Hubacher, Simon Lamunière, Hans Rudolf Reust, Hinrich Sachs, Sarah Zürcher

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

Übersetzungen / Traduzioni / Traductions
Servizio linguistico dell'UFC /
Service linguistique de l'OFC

Redaktion / Redazione / Rédaction
Andreas Münch

Lektorat / Lettorato / Lectorat
Susanna Rusterholz, Suzanne Schmidt

Gestaltung / Progetto grafico / Conception
Franziska Schott & Marco Schibig, Bern

Fotografie (Umschlag) / Fotografia
(copertura) / Photographie (couverture)
Meret Oppenheim, Basel, Herbst 1943
Courtesy Lisa Wenger

Schriften / Caratteri / Caractères / Caratteri
ITC Esprit, Neue Helvetica

Druck / Stampa / Impression
Sonderegger, Weinfelden

Vertrieb / Diffusione / Diffusion
Schweizerischer Kunstverein, Zürich
(Kunst-Bulletin)

ISBN 978-3-9523148-1-4

© 2007 Bundesamt für Kultur, Bern, sowie die
Autorinnen und Autoren für ihre Texte.

3.07 16'000 169279