

van den Berg, Karen:

Widerständige Bezugsfelder. Ein Gespräch mit Andrea Wolfensberger, Ulf Wuggenig und Karen van den Berg (Interview),

in: Karen van den Berg / Irene Müller (Hrsg.): Andrea Wolfensberger. Zeit-Lupen, Luzern/Poschiavo, Edizioni Periferia,
2007:
S. 144-154.

WIDERSTÄNDIGE BEZUGSFELDER

Ein Gespräch mit Andrea Wolfensberger, Ulf Wuggenig und Karen van den Berg

Postautonom und ausserhalb

KvdB Andrea, hier in Ulf Wuggenigs Büro an der Universität Lüneburg befinden wir uns an einem Ort, der seit einigen Jahren für die Neuauslotung der Position künstlerischer Praxis in gegenwärtigen Gesellschaften steht. Unsere Idee war es, genau hier gemeinsam mit Ulf Wuggenig – als einem Experten für kunstsoziologische Fragen – über dein Selbstverständnis als Künstlerin, deine Arbeitsweise und die für deine Arbeit entscheidenden Bezugsfelder zu sprechen. Ich möchte dabei mit einer eher allgemeinen Überlegung beginnen: Es ist in den letzten Jahren viel über Fragen nach künstlerischen Rollenmodellen debattiert worden; gerade in den Neunzigerjahren war von postautonomer Kunst bzw. von einer neuen Politisierung der künstlerischen Praxis die Rede oder von Kunst als »social engineering«, Kunst als Dienstleistung und Ähnlichem. Deine Arbeit wirkt dagegen von dieser Debatte wenig beeindruckt. Du scheinst – bei aller Interdisziplinarität und allen Vorstössen in den Bereich der Naturwissenschaften – eher auf einer gewissen Autonomie der Kunst zu beharren, beziehungsweise eher an einem der Kunst vorbehaltenen Raum festzuhalten. Jedenfalls würde ich dich mit deiner Kunst nicht gerade als politische oder soziale Aktivistin bezeichnen. Wie würdest du deine eigene Position beschreiben und wie dein Selbstverständnis als Künstlerin?

AW Das ist eine sehr schwierige Frage (*lacht*). Vielleicht käme meinem Selbstverständnis die Rolle des »Hofnarren« am nächsten; nicht weil meine Arbeiten sehr unterhaltsam oder närrisch wären, sondern weil man als Künstler immer ausserhalb steht. Jedenfalls spüre ich dieses Nicht-dazu-Gehören sehr intensiv. Andererseits gibt es mir durch meine Arbeit als Künstlerin die Möglichkeit, in viele verschiedene Welten hineinzusehen und das schätze ich sehr. Mich interessiert es, mit verschiedenen Fachbereichen von der Landschaftsgärtnerei bis zur Zellforschung zusammenzuarbeiten. Diese Kooperationen entstehen aber nicht nur aus Neugierde; sie hängen – glaube ich – auch damit zusammen, dass meine wirklichen Referenzpunkte nicht unbedingt innerhalb der Kunst liegen. Insofern verrete ich auch nicht ausschliesslich die Position autonomer Kunst; und darin unterscheide ich mich ganz stark von vielen postmodernen Künstlern. Mich interessieren philosophische und naturwissenschaftliche Fragen mindestens

genauso wie künstlerische Fragestellungen. Und was das Politische angeht: Es ist ja auch eine Form der Politik, wenn man sich der Politik – jedenfalls auf den ersten Blick – entzieht. Ich thematisiere in meinen Arbeiten sicher keine klaren politischen Ansichten, aber indem ich mich bewusst zurückhalte, sage ich ja auch etwas aus.

UW Wenn Sie auf den Hofnarren anspielen, erinnert das an die klassische Vorstellung einer autonomen künstlerischen Rolle, die sich weder gesellschaftlich determiniert sieht, noch als in die Gesellschaft eingebunden. Der Autonomie-Begriff hat viele Facetten, so bezieht er sich auf die Freiheit der Arbeit von Determinierungen durch ausser-künstlerische Faktoren, einschliesslich gesellschaftlicher, oder auch auf eine bestimmte Selbst-Definition des eigenen Handelns. Sie verfolgen als Künstlerin kein politisches Anliegen, was sich als eine autonome Entscheidung interpretieren lässt. Nur autonome Künstler haben das Privileg, sich für oder gegen das politische Intervenieren zu entscheiden. Trifft dies Ihr Selbstverständnis? Und wie stehen Sie zur Autonomie in der von mir skizzierten zweiten Bedeutung dieses Begriffs? Wenn Soziologen von Autonomie sprechen, haben sie gewöhnlich die Eigenlogik des sozialen Systems der Kunst bzw. die Freiheit des Künstlers, sich für eine reine, eine soziale oder auch eine bürgerliche Kunst zu entscheiden, vor Augen. Damit ist nicht gemeint, dass der Künstler in seiner Produktion ausserhalb der Gesellschaft stünde; solche Vorstellungen von Autonomie werden eher in kunsthistorischen oder philosophischen Diskursen vertreten. Aus soziologischer Sicht ist der Künstler zumindest immer Teil der »Gesellschaft der Kunst« und von der Position in ihr auch in seiner Arbeit geprägt.

AW Gut, ich versuche meine Antwort zu präzisieren: Ich nenne mich Künstlerin. Das ist eine Berufsbezeichnung. Das heisst: ich arbeite ganz klar in einem wie auch immer begrenzten gesellschaftlichen Bereich. Ich befinde mich damit natürlich nicht ausserhalb der Gesellschaft und bin – auch als Künstlerin – in die Gesellschaft und in soziale Zusammenhänge eingebunden. Dennoch entscheide ich mich, welche Art von Kunst ich mache und wie weit und in welcher Form das Gesellschaftliche darin zum Tragen kommen soll. Und meine Art zu arbeiten besteht darin, das so genannte »Gesellschaftliche« nicht explizit zu machen. Andererseits aber mache ich »Artefakte«, die als Reaktion auf vordefinierte nicht-künstlerische Gegebenheiten entstehen, und teilweise auch von anderen ausgeführt werden. Und das widerspricht meinem Verständnis von einem harten Autonomie-Begriff.

KvdB Man könnte ja den seit den Sechzigerjahren, vor allem von Adorno etablierten und forcierten Autonomie-Begriff als Massstab zugrunde legen. Hier besteht die Rolle des Künstlers darin, aus der Position der Nicht-Zugehörigkeit zu institutionellen Zusammenhängen Kritik an der Gesellschaft zu üben. Der Künstler ist der Prototyp einer nicht konsensfähigen Position. Seine Aufgabe ist es, Kritik formulieren; jedoch – nach Adorno – niemals explizit. Adorno zufolge erhält Kunst erst dadurch ihre kritische Sprengkraft, dass sie auf ästhetischer Autonomie beharrt. Erst dadurch bietet sie eine Widerständigkeit gegenüber dem sozialen Leben auf. Diese Dinge sind in jüngerer Zeit natürlich ganz anders beschrieben worden. In den Neunzigerjahren ging es ja vor allem um die Frage nach der Kontextualisierung von Kunst und es wurde immer stärker thematisiert, dass auch Künstler innerhalb des künstlerischen Feldes selbst in Machtverhältnisse verstrickt sind. Sie sind also demnach nicht im soziologischen Sinne »frei« (lacht).

Du nennst jetzt aber den »Hofnarren« als Rollenmodell. Das irritiert mich etwas. Man könnte ja sagen: Hofnarren spielen diejenige Rolle innerhalb eines Herrschaftssystems, die mit der Fiktivität dieses Systems selbst spielt, beziehungsweise der Hofnarr spielt eine Rolle, die so tut, als würde sie sich ausserhalb des Systems lokalisieren können. Ich bin aber unsicher, ob diese Rolle wirklich eine treffende Beschreibung für deine Arbeitsweise ist. Ist nicht der Hofnarr jemand, der sich per definitionem mehr herausnehmen muss, als du dir herausnimmst?

AW Ja, klar (*alle lachen*) ... Ich wäre wahrscheinlich nicht sehr erfolgreich als Hofnarr ... Schon vom Unterhaltungswert her ... Ich tippe auch nicht unbedingt gerade auf die wunden Punkte der Gesellschaft, wie das eigentlich ein Hofnarr tun sollte.

UW Der Hofnarr stammt aus einer Zeit, in der die Position von Künstlern mit einem niedrigeren sozialen Status versehen war. Die Rolle des Künstlers hat im Zuge der Ausdifferenzierung eines eigenständigen sozialen Systems der Kunst, das zumindest in seinen oberen Regionen Teil des gesellschaftlichen Machtfeldes ist, eine deutliche Aufwertung erfahren. Zum anderen hat auch die Bedeutung der visuellen Kultur historisch zugenommen. Ich möchte nicht bestreiten, dass eine Art Hofnarrenrolle heute noch denkbar wäre. Es liegt jedoch eine Bescheidenheit in einem solchen Selbstverständnis, die für zeitgenössische Künstler eher ungewöhnlich erscheint. Künstler verfügen heute doch über einen grösseren Einfluss, als er für Hofnarren charakteristisch war, oder?

AW Das würde ich bestreiten. Erstens weiss ich nicht, wie gross der Einfluss der Hofnarren war – das war wahrscheinlich auch individuell verschieden –, und zweitens befürchte ich, dass der Einfluss der Kunst doch nicht so wahnsinnig gross ist.

Medien, Konzeptualität und die Frage der Übergänge

UW Wenn wir an die Visualisierung der Welt denken, an den »iconic turn«, der letztlich auch von Künstlern mitproduziert worden ist, dann ist der visuellen Kunst meines Erachtens doch ein Zuwachs an Einfluss zuzusprechen. Das Visuelle ist sehr wichtig geworden in unserer Gesellschaft, einschliesslich ihrer Rückgriffe auf symbolische Herrschaftstechniken. Und das Künstlerische vermittelt sich auch in kommerziellere Bereiche, in die Felder von Werbung, Design und Marketing, in denen oftmals künstlerische Entwicklungen mit einer gewissen Verzögerung aufgegriffen werden.

Aber Ihre Arbeiten stehen einer in die Gesellschaft vermittelten Kunst relativ fern, so nehme ich dies wahr. Sie verlangen von Betrachtern zunächst einmal beträchtliche Investitionen von Zeit. Wenn man berücksichtigt, wie viel Zeit Besucher von Ausstellungen etwa vor Videoinstallationen oder filmischen Arbeiten verbringen – kaum länger als vor Bildern –, dann lässt sich ermesen, wie schwierig es ist, über das Medium des künstlerischen Videos, dessen Sie sich bedienen, eine Kommunikation herzustellen. Ungewöhnlich scheint mir zudem, dass Sie den Weg zur Malerei über das Video gefunden haben. Wie ist es zu erklären, dass Sie sich in Medien bewegen, die ansonsten von kaum jemandem kombiniert werden?

AW Meine Malereien sind im Grunde gefrorene Videos, akribisch kopierte Videostills. Bei den ersten Bildern handelte es sich ausschliesslich um Gärten, also um etwas, das in der Zeit sich ändert – der Garten an und für sich ist ja ein sehr zeitbasiertes Medium, gerade wenn man ihn als Kunstform betrachtet. Ich habe Gärten gefilmt und wollte die Zeit soweit anhalten wie möglich. Daraus entstand dann die Idee, sie in Öl zu konservieren. Im Grunde geht es tatsächlich vor allem um angehaltene Zeit. Deshalb bin ich auf die Ölmalerei gekommen. Insofern sind es rein konzeptuelle Überlegungen, die mich zur Ölmalerei geführt haben. Dabei ist nicht einmal wichtig, dass ich selbst die Malerei ausführe. Ich mache ja keine gestische oder freie Malerei. Meine Malerei ist eine reine Umsetzung von einem digitalen in ein analoges Medium.

UW Zu den Charakteristika der hochmodernistisch-autonomen Phase der Kunst zählte die Medienspezifität, denken wir etwa an die einflussreichen Formulierungen von Clement Greenberg. Worin sehen Sie die Besonderheiten der Medien, mit denen Sie arbeiten und wie kommen Sie zu Übergängen zwischen ihnen?

AW Ich denke, in meinen Arbeiten geht es grundsätzlich um das Erforschen der Wahrnehmungsebenen von Raum und Zeit. Meine ersten Arbeiten waren Skulpturen. Aber schon die ersten Skulpturen in den Achtzigerjahren orientierten sich nicht an einer Idee von »Körper«, sondern an Überlegungen zur Bewegung im Raum. Ich beschäftigte mich mit der Frage der Standpunkte, mit der Veränderung von Lichtsituationen und Materialien und der Lesbarkeit der Wirklichkeit in der Zeit. Über diese Beschäftigung kam ich zum bewegten Bild. Und vom Film kam ich wiederum zur Idee der gefrorenen Zeit im Bild und zur Malerei. Die Entscheidung für ein Medium habe ich immer erst im Nachhinein getroffen. Das Medium ergibt sich aus einem Thema, das ich bearbeite, oder aus einem Ort oder einer Situation, mit der ich konfrontiert werde. Was die technische Beherrschung des Medium betrifft, bleibe ich so natürlich immer eine absolute Dilettantin, weil ich jedes Mal wieder etwas von neuem beginne. Das ist eine Strategie des Nicht-Könnens, die ich mir da auferlege. Weshalb ich das tue ... vielleicht, weil ich nicht will, dass ich in schematische Produktionsmechanismen 'reinkomme ...

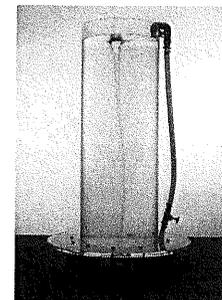
Das Prinzip der Kooperation und das Messer am Hals

UW Sie produzieren, was die Menge der Arbeiten betrifft, eher dosiert, sparsam. Sie haben bereits ein wenig skizziert, wie der künstlerische Arbeitsprozess verläuft. Sie gehen zunächst vom Ort im physischen Sinn aus. Mich würde interessieren, welchem Rhythmus Ihre Arbeit folgt. Wann entschliessen Sie sich, woher kommt der Impuls, mit einer neuen Arbeit zu beginnen?

AW Ganz einfach. Ich brauche einen konkreten Ort. Eine konkrete Anfrage, eine definierte Situation – und einen Zeithorizont. Ansonsten denke, tüftele und experimentiere ich und bringe nichts zu Ende oder zerstöre es gleich wieder. Ich bin eine unheimlich strenge Arbeiterin, aber ich bringe es nicht zu Ende eigenartigerweise, es sei denn, ich weiss ganz konkret, wo es hinkommt, und wann.



OLAFUR ELIASSON
The mediated motion. 2001
Installation Kunsthhaus Bregenz
Courtesy neugerriemschneider,
Berlin. Aus: Uta Grosenick &
Burkhard Riemschneider (eds.),
Art Now. 137 Artists at the Rise of
the New Millennium, Köln: Taschen
2002, S.133.



OLAFUR ELIASSON
vortex for Iofoten. 1999
Plexiglas, Metall, Pumpe,
Schlauch, Wasser, 220 x 120 cm
Boros Collection
Courtesy neugerriemschneider,
Berlin. Aus: Positionen junger
Kunst und Kultur: Z2000, Hrsg.:
Akademie der Künste, Berlin:
Gestalten Verlag, 2000, S.70.

UW Da müssen Sie ziemlich viel unterwegs sein, um auf Institutionen zu stossen, die Sie unter solche Zwänge setzen ...

AW Eigentlich müsste ich mir das so einrichten, aber ich habe ja noch eine Familie mit zwei Kindern, deswegen halte ich das ein bisschen dosiert. Aber nicht nur deshalb. Es gab Jahre, in denen hab ich mehr produziert; wobei ich dann ganz bewusst die Handbremse gezogen habe. Irgendwann hatte ich den Eindruck, es werde mechanisch, alles werde zur Attitüde, ich begäunne mich zu repetieren. Ich möchte aber für die Arbeiten genügend Zeit haben, sie reifen lassen, und manchmal benötigt das wirklich extrem viel Zeit.

KvdB Du arbeitest also nicht nach dem Prinzip der Selbstbeauftragung?

AW Ich kann mir selbst Aufträge geben, aber damit ich sie dann auch wirklich konkret zu Ende führe, brauche ich einen Kontext.

KvdB Und ohne Auftrag bewegst du dich in so einer Art Forschungslabor, in dem aber keine Produkte, keine Ergebnisse produziert werden. Würdest du das so beschreiben?

AW Das entspricht ein bisschen der Realität. Kommunikation ist – bei allem Hermetischen, das meiner Kunst vielleicht innewohnt – meine wichtigste Motivation. Wenn ich den Eindruck habe, die Arbeit wird nirgends oder ich weiss nicht wo gesehen, dann ist der Antrieb weg.

UW Vielleicht kommen wir wieder zurück zu dem eingangs aufgeworfenen Thema. Es gibt Soziologen, die davon sprechen, dass die Kunstproduktion als »kollektives Handeln« zu verstehen sei. Dabei legen sie einen weiten Begriff von »kollektiv« zugrunde, haben etwa auch die Beteiligung von »Hilfspersonal« oder von Personen, die Farben, Leinwände oder Pinsel produzieren, vor Augen; ich würde jedoch gerne etwas über den kollektiven Anteil im engeren Sinn an Ihrer Arbeit erfahren, weil Sie oftmals mit anderen zusammenarbeiten. Sie sagen, Sie brauchen die Anregung von aussen und kooperieren deshalb mit Personen, die häufig nicht aus dem Feld der bildenden Kunst kommen. Wie kommen diese Kooperationen zustande? Wie finden Sie Ihre Kooperationspartner, und warum suchen Sie diese ausserhalb des Kunstfeldes?

AW Die Initiative geht oft von mir aus. Zum Beispiel bei dem Auftrag für die Zürcher Kantonalbank: Die Kantonalbank wollte irgendwie »Natur«

– das war Wettbewerbsvorgabe – in einem Raum, in dem aufgrund der Licht- und Klimaverhältnisse nichts »Natürliches« überleben konnte. Mein Konzept war deshalb, diesen merkwürdigen Naturwunsch zu thematisieren, indem ich verschiedene Stadien, Medien und Transformationsebenen von Naturbildern einbringe; ein Video, eine Wandmalerei und schliesslich lebende Pflanzen. Um dies zu realisieren, fehlte mir das Wissen und Können. So habe ich einen Landschaftsarchitekten angefragt und wir haben dann gemeinsam den Pflanzenvorhang entwickelt. Für die Realisierung haben wir zusätzlich eine Botanikerin und einen Elektroingenieur hinzugezogen ...

KvdB War das mehr als »technischer support«?

AW Ja, der Pflanzenvorhang war ein Gemeinschaftswerk. Aber die Grundidee, verschiedene Stadien und Transformationsmedien des Naturbegriffs auszuarbeiten – auch um zu fragen, warum in einer Bank überhaupt der Wunsch nach Natur und Pflanzen besteht –, das stand schon vorher durch mein Konzept fest.

Positionen, Abgrenzungen und Herkunftsfragen

UW Es gibt ähnlich wie unter Wissenschaftlern auch einen Typus von Künstlern, der sich entschieden positioniert. Das Werk ist immer auch eine Stellungnahme in Form einer Abgrenzung gegenüber Vorgängern oder Konkurrenten, ob offen oder verdeckt. Ich habe den Eindruck, dass dies bei Ihnen nicht so sehr im Vordergrund steht ...

AW ... mich von anderen Künstlern abzugrenzen?

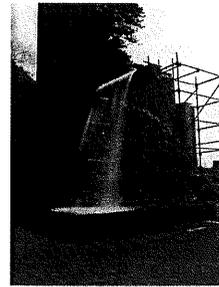
UW Ich meine: mit Ihrer Arbeit eine Position zu markieren, die sehr dezidiert gesetzt ist gegen eine andere ...

AW Sie ist meine eigene ...

UW Das würde ich nicht bezweifeln, aber spielen Abgrenzungen gegenüber anderen Positionen dabei eine Rolle?

AW Es ist für mich nicht der Ausgangspunkt meiner Arbeit, mich abzugrenzen. Ich finde es eine Bereicherung, je mehr Positionen es gibt. Ich bin da vielleicht sehr naiv. Es gibt Arbeiten anderer Künstler, da stehe ich davor und denke: Mein Gott, wieso hab ich das nicht gemacht (*lacht*)?

04.01



OLAFUR ELIASSON
Wasserfall. 1998
Installationsansicht Biennale of Sydney, Botanical Garden
Courtesy neugerriemschneider, Berlin. Aus: Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider (eds.), *Art Now. 137 Artists at the Rise of the New Millennium*, Köln: Taschen 2002, S. 135.



PETER FISCHLI/DAVID WEISS
Garten. 1997
Skulptur Projekte Münster 1997
Photo: Wolfgang Träger
Aus: *Kunstform International*, No. 138, 1997, S. 298.

Das ist mir z. B. einmal bei einer Arbeit von Olafur Eliasson so ergangen. Aber dann freue ich mich über die gute Arbeit und versuche darauf zu reagieren. Abgrenzung oder das strategische Besetzen von Positionen im Kunstkontext sind kein Antrieb für mich. Klar ist aber trotzdem, dass man etwas, was man kennt und etwas, das es bereits gibt, nicht wiederholen kann.

KvdB Und welche älteren Positionen waren für dich prägend?

AW Beuys, die Land Art oder James Turrell. Bei Beuys vor allem das Existentialistische und Fächerübergreifende. Aber auch Fischli/Weiss sind mir wichtig, weil sie dieses Heroische, das der Generation von Beuys und der Land-Art eigen ist, abgelegt haben und auf sympathische Weise das Künstlergenie nicht verkörpern, sondern aus einfachsten Alltagsgegenständen und mit viel Humor Kunst machen.

UW An Ihrer Arbeit für die Kantonbank fällt ins Auge, wie stark sie an Wahrungsfragen ausgerichtet ist. Sie haben in Genf in einem Umfeld studiert, in dem man sich mit Institutionen, wie Banken sie darstellen, auch in ganz anderer Weise auseinandergesetzt hat, mit ihren sozialen Besonderheiten, wie ökonomische Transaktionen oder Aspekten von Macht, etc. Dies scheint Sie jedoch weniger zu beschäftigen, es sind eher die räumlichen Gegebenheiten, an die Sie anschliessen, nicht?

AW Auf den ersten Blick ist dies richtig. Aber wie gesagt, das Naturthema war Wettbewerbsaufgabe. Und mich interessierte gerade dieses Paradox, dass für ein Bankgebäude mitten in Zürich, in dem der ganze Handel abläuft, ein grosser Kunst-am-Bau-Wettbewerb ausgeschrieben wird mit namhaften eingeladenen Künstlern und dann die Natur zum Thema gemacht werden sollte. Ich entsprach diesem Wunsch voll und ganz, gerade weil er so absurd war.

KvdB Hast du kein Problem damit, da wie so eine Art Dekorateur eingesetzt zu werden? Wie ist dein Verhältnis zu solchen Aufträgen?

AW Sehr gespalten, es gibt ja von mir sozusagen keine Arbeit im öffentlichen Raum, die überlebt hat ausser einer kleinen Inschrift, die niemand sieht. Ich habe ein Riesenproblem damit, weil ich spüre, dass die meisten Aufträge im öffentlichen Raum Alibiunternehmen sind. Gleichzeitig ist es aber auch das, was mich am meisten interessiert, da ich auf vorhandene Situationen reagieren und ausserhalb des Kunstkontextes agieren kann.

UW Ich möchte noch einmal zurückkommen auf Ihr Studium in Genf. Mir ist aufgefallen, dass Sie dort kaum ausgestellt haben. Sie haben sich offenbar nicht in das frankophone Kunstfeld integriert. Welche Gründe gibt es dafür?

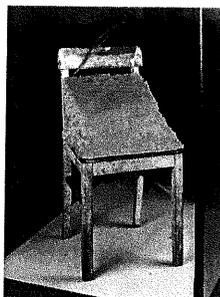
AW Als ich nach Genf kam anfang der Achtzigerjahre, war die ESAV (Ecole Supérieure d'Arts Visuels) gerade frisch reformiert worden und stark geprägt von der 68er-Bewegung und dem französischen Strukturalismus. Genf war zu dieser Zeit die einzige reine Kunstausbildung in der Schweiz. Ich empfand es als eine sehr, sehr gute Ausbildung. Nach der Ausbildung hatte ich sehr wohl weiter Kontakt und auch mehrere Ausstellungen. Warum diese Kontakte aber letztlich versandet sind, kann ich nicht gar nicht so genau sagen.

KvdB Würdest du sagen, dass du an der Kunstakademie bestimmte Produktionsstrategien erlernt hast? Und wenn ja, wie würdest du diese beschreiben?

AW Ich habe keine Produktionsstrategie erlernt, aber eine klare Haltung.

KvdB Welche Aufgabe haben in deinen Augen die Kunstakademien? Es gibt ja solche, in denen vor allem der Diskurs gepflegt wird. Dort wird im Wesentlichen diskutiert über das Feld, in dem man sich bewegt; man tauscht sich über unterschiedliche Theorie-Moden aus und pflegt eine sehr starke Selbstbeobachtung des Kunstfeldes. Dann gibt es die Kunstakademien, die sich eher an Medien orientieren und abarbeiten, in denen es bspw. die Malerklassen gibt und in denen es darum geht, eine eigene Sprache und eine eigene Bildlichkeit zu finden. Wie hast du das in Genf erlebt? Und wie machst du es heute selbst in Deiner Lehrtätigkeit an der Hochschule der Künste in Bern?

AW In Genf stand natürlich das Diskursive sehr hoch im Kurs. Genf war meiner Meinung nach eine der progressivsten Schulen Europas in dieser Zeit. Diese Diskursbereitschaft drohte aber auch ideologisch zu werden. Ich selbst versuche allerdings vor allem vieles von der Freiheit, die ich in Genf erfuhr, heute in Bern weiterzugeben. Ich unterrichte Malerei und versuche dazu verschiedenste Künstler einzuladen. Natürlich kann ich selbst nur das weitergeben, was ich weiss und kann; aber ich glaube, ich kenne relativ gut meine Grenzen, und deshalb hole ich mir Leute, die dann entsprechend weiterhelfen – für eine bestimmte Art von Malerei z.B. Antje Majewski. Die Hochschule der Künste Bern entstand aus der traditionellen Kunstgewerbeschule, die klar medienorientiert war. So gibt es keine Tradition



JOSEPH BEUYS
Feltstuhl. 1964
Holzstuhl, Felt, Wachs, Metall-
draht, 94,5 x 41,6 x 47,5 cm
Hessisches Landesmuseum
Darmstadt
Aus: Heiner Bastian (ed.), *Joseph
Beuys. Skulpturen und Objekte*,
München: Schirmer Mosel 1988,
S. 171.

des gepflegten Kunstdiskurses. Ich fände es sehr wichtig, wenn dieses Feld in Bern stärker ausgebaut würde. Ich selbst bin dafür aber vermutlich nicht die geeignete Person.

Zum Schluss: Märkte und weibliche Richtungswechsel

UW Über den Kunstmarkt haben wir noch nicht gesprochen. Sie stellen sowohl in Galerien als auch in öffentlichen Institutionen. Wie schätzen Sie die Entwicklung ein? Wir sind Zeugen einer Dominanz des Marktes, wie sie eigentlich nie zuvor in der Kunstgeschichte zu beobachten war. Was bedeutet das für die Kunst, auch für Ihre eigene Produktion? Neben der Kunstmarkt-Kunst im engeren Sinn haben sich als institutionelle Neuerung der jüngeren Zeit auch noch die Biennale-Kunst und der Biennale-Künstler herausgebildet...

AW ... und neu kommt jetzt der Messe-Künstler ...

UW ... genau, aber das diskursive Teilsystem, wie es von internationalen Biennalen, Triennalen, die mittlerweile über die Welt verteilt sind, oder auch von bestimmten Grossausstellungen wie der documenta repräsentiert wird, hat sich gleichfalls gefestigt und scheint sich mit einer Eigenlogik zu erhalten. Bewegen Sie sich auch in diesem Subfeld?

AW Nein, ich wurde nie eingeladen ... (*lacht*). Nein, ich denke, meine Arbeiten haben eine solche Sprödigkeit, dass ich gar keine Chance habe, anders zu agieren, als ich es im Moment tue.

UW Sie sind auch nicht in ein bestimmtes Netzwerk eingebunden?

AW Als ich in Zürich war, hatte ich sehr wohl ein Netzwerk, da hatte ich auch Förderer und alles ... ich hab mich dem aber dann entzogen.

KvdB Warum? Du bist ja alles andere als eine Ignorantin oder eine extreme Einzelgängerin. Du schaust dir sehr viele Ausstellungen an und bist sehr gut informiert.

AW Ich hatte, als meine Kinder klein waren, bewusst Ausstellungen abgesehen, weil ich wusste, wenn man wirklich international arbeiten will, dann ist man unterwegs und dann hat man keine Kinder nebenbei. Wie das kompatibel sein soll, das weiss ich echt nicht. Ich weiss auch nicht, wie

andere das machen ... Aber es ist nicht *nur* dieser praktische Grund. Ich glaube, dass ich auch eine Verweigerungsstrategie führe und durch den medialen Wechsel für den Markt vielleicht zu viele Veränderungen vollziehe. Was es braucht, um sich im Markt zu etablieren, ist zwar nicht schwer zu durchschauen, entspräche aber nicht meiner Arbeitsweise. Meine Arbeiten sind absolut nicht »laut«, auch die grossen nicht. Sie sind auch nicht »schön«, sie sind sehr spröde und brauchen viel Zeit. Ich will an konkreten Orten, mit konkreten Partnern intensiv und auf Augenhöhe zusammenarbeiten und nicht mit einem Team von Assistenten Aufträge durchführen. Ich arbeite also tatsächlich mit der Entschleunigung. Deswegen gibt es aber schon auch ein Netzwerk – aber vielleicht eines, das von aussen nicht so sichtbar ist. Im Übrigen fände ich es interessant, die weiblichen Künstlerbiographien einmal auf ihre Geradlinigkeit hin anzusehen. Ich glaube, dieses Werkverständnis, mit *einer* Arbeitsrichtung, ist ausgesprochen männlich. Frauen sind einfach gezwungen, öfters mal die Richtung zu wechseln (*lacht*) ... würd ich jetzt mal behaupten.

UW ... weil?

AW Ja, weil es einfach noch andere Dinge gibt im Leben; ich glaub' auch, das Ideal ist nicht so hochgesteckt ... ich weiss es nicht. Das wäre eigentlich ein interessantes Thema für die Soziologie ...