

# ROMAN KURZMEYER IM GESPRÄCH MIT ADRIAN SCHIESS

Roman Kurzmeyer

Wir führen dieses Gespräch am 27. Februar 2007 in deinem Atelier in Mouans-Sartoux im Süden Frankreichs. Wieso lebst und arbeitest du hier?

Adrian Schiess

Mehr oder weniger zufällig. Ich wollte 1990 die Schweiz verlassen und an einem neuen Ort leben und arbeiten, an dem ich vorher noch nie war. Das war auch mit der Absicht verbunden, die Kultur zu wechseln, deshalb kam Deutschland nicht infrage. Italien kannte ich ein wenig, das kam daher auch nicht in Frage, und so ist es dieses Südfrankreich geworden, wo ich vorher nie war. Das waren die Gründe, die zu dieser Wahl geführt haben. Der Grund war nicht das hier angeblich schönere Licht, oder was weiss ich.

RK

Es gab ja viele Maler, die hier gelebt haben, wie Bonnard oder Matisse oder auch Picasso. Da stellt sich bei einem Maler die Frage, ob es so etwas wie eine innere Verwandtschaft gibt, die dazu führte, dass du diesen Ort hier als Arbeitsort gewählt hast.

AS

Nein. Picasso habe ich erst in dieser Gegend richtig für mich entdeckt, weil es hier Werke von ihm zu sehen gibt. Vorher habe ich mich nie wirklich intensiver mit seiner Malerei beschäftigt. Das Werk von Bonnard kannte ich schon vorher, aber wie gesagt, das hatte mit meinem Entschluss, hierher zu ziehen, nichts zu tun.

RK

Als wir in der Gegend herumgefahren sind, hast du von den amerikanischen Verhältnissen vor Ort gesprochen und davon, dass Mouans-Sartoux ein Ort sei, an dem sich beobachten lasse, wie sich vielleicht die Welt in Zukunft verändern wird. Kannst du das ein wenig ausführen?

AS

Das sind die Dinge, die mich eher beschäftigt oder fasziniert haben als die potenzielle Anknüpfung an frühere Maler. Es ist alles so schön kaputt hier, aber ich kann mir trotzdem auch heute noch vorstellen, dass diese Gegend einmal schön war, landschaftlich, und angenehm, mit mildem Klima, dazu das wunderbare Licht, das Meer usw. Aber davon ist heute nichts mehr zu spüren. Es ist kaputt, zerstört von allen möglichen Einflüssen. Das sind Dinge, die mich hier faszinieren. Es ist so eine Oberflächlichkeit, die Franzosen nennen das superficiel, und das finde ich hier interessant zu sehen. Mit allen Auswirkungen, die das hat - auf die Natur und den Umgang mit der Landschaft, aber auch auf das Zusammenleben der Leute, wie es organisiert ist und sich verändert.

RK: Würdest du also sagen, dass das Südfrankreich Bonnard's mit deinem Südfrankreich nichts mehr gemeinsam hat?

AS: Ich denke nicht.

RK: Dein Atelier liegt nicht am Meer, sondern am Rand von Mouans-Sartoux in einem Garten, etwas abgelegen und isoliert. Ist dieser Garten ein wichtiges Element deines Ateliers?

AS: Ja. Ein Grund, dieses Atelier zu wählen, war der Garten. Diese Umgebung ist für mich zum Arbeiten wichtig.

RK: Inwiefern zum Arbeiten?

AS: Einfach zu schauen, wie das Gras wächst. Der Einfluss der Natur ist, glaube ich, relativ stark in meiner Malerei.

RK: Wenn du Natur sagst, meinst du die atmosphärischen Kräfte der Natur, Wind, Regen, Wetter? Oder meinst du vor allem das Sichtbare, die Farbigekeit und Formen, die Pflanzen annehmen, und vielleicht auch den zeitlichen Aspekt, das Aufblühen und Verblühen der Blumen beispielsweise?

AS: Alles zusammen. Der Wind, das Wetter, das Licht selbstverständlich. Aber auch die Jahreszeiten, so wie sie sich hier präsentieren - ganz anders als in der Schweiz oder anderswo. Und sicher auch die Blumen und das Gras, Schmetterlinge, Eichhörnchen, alles mögliche.

RK: Und wenn du ein Frühlingsbild malst, dann muss man sich das ganz direkt so vorstellen, dass das ein Bild ist, das im Frühjahr gemalt wurde, im Erleben des Blühens der Pflanzen? Und wenn man ein Nachtbild sieht, dann muss man sich die Nacht vor deinem Atelier vorstellen, die du beobachtet und gemalt hast?

AS: Nein, kaum. Ich könnte es nicht als eine 1:1-Malerei bezeichnen, quasi als Motiv, das direkt übersetzt wird. Das ist es nicht. Es ist komplexer. Die Einflüsse des Sichtbaren gehen wohl auf eigenartigen Wegen ins Unbewusste ein, denke ich.

RK: Es ist also nicht das visuelle Ereignis vor deinen Augen, das du in Malerei übersetzt?

AS: Nein, so kann man das nicht sagen. Es ist eher eine Summe von Bildern oder von Momenten, von Augenblicken, von Fragen und Zweifeln, die sich zu etwas verdichten.

RK: Wir führen dieses Gespräch ausgehend von den Flachen Arbeiten aus der

Sammlung des Aargauer Kunsthauses, haben jetzt aber ganz woanders angesetzt, nämlich bei den Frühlingsbildern, denn in deinem Garten blühen gerade die Blumen, Bäume und Sträucher. Ich glaube, über diese verschiedenen Werkgruppen müssen wir anschliessend noch etwas ausführlicher sprechen, auch über ihre zeitliche Parallelität.

Ich möchte jetzt aber doch zunächst auf diese Flachen Arbeiten zu sprechen kommen und fragen, wie es überhaupt dazu gekommen ist. Kannst du die Geschichte ihrer Entstehung schildern?

AS: Das ist lange her, und es war auch ein längerer Prozess. Ich habe 1980 mit meiner Tätigkeit als Maler angefangen, wenn man das so sagen kann. Von Anfang an war für mich eine illustrative Malerei nicht möglich. Die Repräsentation interessierte mich von Anbeginn nicht. Aber mir war das Bild doch immer wichtig, ebenso die Malerei - oder andersrum, wie ein Bild gemalt ist. Das war mein Anliegen, der Ausgangspunkt. 1980 war auf dem internationalen Kunstmarkt die neue Wilde Malerei angesagt, die meiner Meinung nach sehr illustrativ war. Da wurden geradezu quadratkilometerweise irgendwelche Mythologien und sowas gemalt! Das interessierte mich einfach nicht. Es gab andere Dinge, wie zum Beispiel die Geste, Fragen der Repräsentation, die mich immer beschäftigt haben. So hat sich in der ersten Hälfte der 80er-Jahre eine Malerei auf Pappen und Hölzern entwickelt, die auch versuchte, sich räumlich zu artikulieren und einen Ort zu definieren. Die versuchte, wirklich zu sein. Diese Malerei bestand zu der Zeit aus Unmengen von bemalten Fetzen und Hölzern. Das waren teilweise grössere Stücke, die dann wieder zerschnitten oder oft zerrissen wurden und Stückwerk, Fragmente, ergaben. Diese Art von Malerei ging mit der Zeit immer mehr ins Monochrome. Gleichzeitig entstanden bemalte Holzklötze, die ebenfalls als Stückwerk angelegt waren. Alles waren Fragmente von irgendwoher, auf grösstmögliche Offenheit angelegt. Das passierte von 1981 bis Ende 1984. Ein wichtiger Gedanke war von Anfang an das Zerstreuen des Sinns und die Probleme der Repräsentation. Ich habe mich in der Zeit intensiv mit Roland Barthes beschäftigt. Die Anliegen der grösstmöglichen Offenheit und der Zerstreung des Sinns, der immer wieder durchdringen versucht, waren die Leitlinien bei diesen Werken.

RK: Was verstehst du denn unter Sinn? Unter Zerstreung des Sinns?

AS: Das Bild soll auf nichts hindeuten, nicht einmal auf sich selbst, denn das war ja das, was ich nicht wollte. Ich wollte keinesfalls, dass so ein Fetzen, so ein Kartonfragment, auf sich selbst verweist. Ich wollte vielmehr, dass es auf alles Mögliche um sich herum verweist, aber zuallerletzt auf sich selbst. In der Art einer Fragestellung auf der Ebene der Dinge. Unter den Dingen entsteht ein Dialog, der vielleicht durch das Einfügen eines Teils, von dem man nicht genau weiss, für was es da ist und was es soll, gestört wird.

RK: Wenn du von einem Ding sprichst, meinst du das im absoluten Sinne, dass sogar unklar sein soll, ob es ein Kunstwerk ist?

AS: Genau. In dem Moment, wo es sich klar als Kunstwerk definiert, ist der offene Dialog zu Ende. Das waren meine Fragen in der Zeit mit diesen Werken. Ab Ende 1984/85 wollte ich dann immer mehr den Pinselgestus reduzieren. Das zwang mich dazu, das Trägermaterial zu wechseln, weil ich nun andere Farben, Lackfarben, verwendete und sie schleifen können musste. Deshalb habe ich 1985 von Pappe zu Holz und Spanplatten gewechselt. Einerseits konnte ich auf dem Holzträger die Farbe schleifen und die Lackfarbe so auftragen, dass ich eine homogene geschlossene Oberfläche erhielt. So blieb als einzige Geste die vom handwerklichen Anstrich, aber nicht mehr von irgendeiner künstlerischen Absicht. Auf diese Weise versuchte ich, die Identifizierung des Dinges als Kunstwerk zu eliminieren. Auf der anderen Seite erlaubte mir der Holzträger, den Oberflächenglanz der Farbe zu verstärken. Auf der Pappe sank er immer ein. Das hat zu den ersten Platten geführt. Um 1985/86 waren das teilweise zerbrochene Stücke, die äusserlich noch den Fetzen ähnelten. Gleichzeitig entstanden diese Holzbalken und langen Holzbretter, mit denen ich die Arbeit an den Holzstücken von 1983/83 fortgesetzt habe. Ab 1987 habe ich die Spanplatten dann in dem Format verwendet, in dem sie der Holzhändler lieferte. Es war ein handelsübliches Format in der Grösse 103 x 300 cm. Die Bruchkanten hatten so etwas Anekdotisches bekommen, das mir nicht mehr nötig schien. Und so kam es zu diesen Platten.

RK: Du hast berichtet, dass die Erfahrung der Minimal Art und der Arte Povera in deiner frühen Kunstwahrnehmung sehr wichtig war. Würdest du sagen, dass das eine direkte Auswirkung auf die Entwicklung deiner eigenen Arbeit hatte - dieses modulhafte Arbeiten, der anonyme Ausdruck, die Konzentration auf die Farbe und auf das vorgegebene Format, dieses Zurückdrängen des künstlerischen Eingreifens? Gibt es einen direkten Zusammenhang zu deinen frühen Arbeiten, eine Beziehung im Sinne einer Abhängigkeit, aber auch einer Erweiterung des Minimalismus?

AS: Ich denke schon, ja. Die Werke von Donald Judd haben mich schon sehr früh beschäftigt, seit ich sie mit 17 das erste Mal gesehen habe. Judd, Fontana, Pollock natürlich und auch Flavin und später dann die ganze Arte Povera, weil die zu der Zeit vor allem im „InK“ in Zürich sehr umfassend gezeigt wurden. Kounellis war da zu sehen, Pennone, die sogenannte Minimal Art war in diesem Ausstellungsprogramm von Urs Rausmüller vertreten und auch etwas Pop Art. Es war auch der einzige Ort, wo ich als damals als 17-18-Jähriger zeitgenössische Kunst sehen konnte, ohne nach Paris oder New York reisen zu müssen. Hier habe ich das erste Mal Richter und Polke gesehen, aber auch Hans-Peter Feldmann, was für mich wichtig war. Außerdem begegnete ich da erstmals Arbeiten von Ryman und Mario Merz, Zorio etc. Diesen Einfluss gibt es also.

RK: Eine deiner frühesten Arbeiten, die 15 Fotografien mit dem gemalten Gesicht, gemalten Blumen, bemalter Plastikfolie, ausgelegten Früchten im Garten - ist das eigentlich ein Reflex auf die Auseinandersetzung mit den Gesetzmässig-

keiten dieser Kunst, der Minimal Art und Arte Povera, sowohl vom Material her, als auch in Bezug auf die Referenz der Ordnungssysteme?

AS: Genau. Das war diese Bekanntschaft, die ich mit der damals internationalen neuen Kunst gemacht habe, und das war zu einem grossen Teil eben keine Malerei im traditionellen Sinn. Diese Einflüsse oder Informationen haben sich dann natürlich an meinen Vorstellungen, Begierden oder Zwängen gerieben, an meinen „Krankheiten“ als Maler. Und so habe ich dann - in einer von heute aus gesehen sehr spielerischen Weise - innerhalb eines Sommers versucht abzustecken, was für mich Malerei sein könnte. Mit diesen 15 Werken, die ich mittels Fotografie dokumentiert habe, habe ich damals das Feld definiert, innerhalb dessen ich mich eigentlich bis heute bewege.

RK: Könntest du die verschiedenen Eckpunkte dieses Feldes im Einzelnen benennen?

AS: Ja, soweit ich das heute noch einigermaßen klar erkennen kann. Klar ist, dass ich von Anfang an mit Fotografie gearbeitet habe. Im Grunde habe ich Fotografie und Malerei immer ganz eng verbunden. Ich muss noch einmal zurückgreifen, denn zusätzlich zur Arte Povera, zur Minimal Art und zu der bisschen Pop Art, die der Rausmüller gezeigt hat, habe ich teilweise auf anderen Ausstellungen die Fotorealisten gesehen. Wer mich da gepackt hat, das waren Malcolm Morley und Chuck Close. Auf eine seltsame Weise; vermutlich hat es mich eher erschreckt, als dass ich genau begriffen hätte, was da geschieht. In der Schweiz war damals Franz Gertsch hin und wieder zu sehen, vor allem die Holzschnitte, aber auch seine Frauenporträts. Von denen war ich sehr angetan. Ich fand, das war durchaus eine Möglichkeit von Malerei. Diese Frauenporträts sind sehr schön. Auf ganz verschiedenen Ebenen. Von den Personen, die dargestellt sind, bis hin zu der Art und Weise, wie sie dargestellt sind. Das erklärt vielleicht genauer den Zusammenhang von Malerei und Fotografie, der für mich von Beginn an eine wichtige Rolle gespielt hat.

RK: Es ging dir beim Fotografieren also um weit mehr als das Dokumentieren deiner Arbeiten?

AS: Ja, das war mehr. Aber das war mir damals nicht klar. Denn ich wollte zunächst einmal nur die Werke, die komplett provisorisch und der Vergänglichkeit unterworfen waren, als Werke festhalten. Der dokumentarische Gebrauch der Fotografie war nahe liegend.

RK: Im Zusammenhang mit der frühen Arte Povera berühren wir auch Grundfragen deiner Arbeit. War das Werk beispielsweise das Auslegen von Früchten im Garten deines Vaters, oder das Beobachten von Wasser, das über die Strasse rinnt, oder das Verteilen von Blättern auf dem asphaltierten Platz? Oder war es das Festhalten dieser Beobachtung oder das Festhalten einer hergestellten Ordnung? Eine ganz ähnliche Fragestellung haben wir auch wieder mit den

Platten. Was ist das Werk? Ist es die fotografierte Situation einer bestimmten Anordnung, die man wiederholen kann? Oder ist es die momentane Ordnung, die immer wieder auch einer Veränderung unterworfen sein kann? Diese Fragen stellen sich nach wie vor und verlangen immer noch nach einer Antwort.

AS: Stimmt, und ich kann sie jetzt so auch nicht geben. Ich wollte bloss versuchen zu erklären, was innerhalb dieser Fotoserie von 1980 alles angelegt ist. Einerseits eben, wenn man so will, Malerei mit fotografischen Mitteln und eben das ganze Problem der Repräsentation, das mein Werk bis heute durchzieht. Zugleich aber auch eine Verquickung von Malerei und Natur, und zwar nicht mehr als Gegensatz begriffen, sondern als Suche nach etwas Hybridem, wo eines das andere durchdringt. Auch die menschliche Figur erscheint in einem dieser 15 Fotografien: mein bemaltes Gesicht. Es gibt eine Auslege-Ordnung von farbigen Papieren auf einem Rasen, dann wieder eine andere im Gemüsegarten meines Vaters: Fragen der Repräsentation scheinen auf. Und durch alles zieht sich die Idee, die uns umgebende Wirklichkeit als Farbträger, als Träger der Malerei zu benutzen und so unser ganzes Gesichtsfeld und diese Wirklichkeit in Malerei zu verwandeln. Das Problem der Repräsentation würde dann nicht mehr existieren. Neben den ausgelegten Papieren gibt es eine Malerei auf transparente Plastikfolie, die ich zwischen Bäume gespannt hatte. Eine weitere Fotografie zeigt den Blick auf einen Sonnenuntergang durch ein beschlagenes Fenster, auf das ich „Scheisse“ geschrieben habe. Es ging mir darum, einen Umgang mit dieser Romantik und mit all diesen Sehnsüchten zu finden, die eben beispielsweise über das Motiv des Sonnenuntergangs transportiert werden. Als ich vor zehn Jahren in grösseren Serien Sonnenuntergänge gemalt habe, taucht die Fragestellung erneut auf. Auch die Motive des Schattens, des Lichts und des Fensters kommen wieder vor. Und zwar in der Fotografie mit diesem Lichteinfall durch das Fenster, auf dem sich die Pflanzen, die auf dem Fensterbrett stehen, als Schatten auf dem Boden abzeichnen.

RK: In dieser Zeit entsteht auch die Gruppe der übermalten Abbildungen von Frauen.

AS: Ja, im selben Jahr, ...

RK: ... praktisch gleichzeitig mit den fotografisch dokumentierten Aussenarbeiten. Interessanterweise ist die Arbeit immer im Verhältnis von Malerei und Raum - vielleicht muss man auch sagen Malerei und Plastik - angesiedelt, in diesem Spannungsverhältnis zwischen plastischer und malerischer Arbeit. Übrigens etwas, das bei vielen Malern der Nachkriegszeit zu beobachten ist, gerade wenn man an Judd denkt, oder selbst in der Generation davor, bei Barnett Newman, der auch als Plastiker ein Maler bleibt.

AS: Ja. Bei der Fotoserie, die wir besprochen haben, vielleicht mit zwei Ausnahmen, habe ich im Freien gearbeitet. Die Frauenserie entstand im Herbst jenes Jahres. Es handelt sich um Illustriertenfotos, die ich zum grössten Teil

monochrom mit einer halbtransparenten Farbe übermalt habe. Das fotografische Image wurde mit dem Farbauftrag kurzgeschlossen. Ähnlich gehe ich vor, wenn ich Fotos mit Inkjet auf Platten drucke, diese dann mit einem stark irisierenden Lack überziehe und eben durch diesen Lack als Malerei definiere. Nicht als Fotografie, sondern als Malerei mit fotografischen Mitteln, wo sich dann wiederum als Reflektion auf der glänzenden Lackoberfläche das Jetzt zeigen kann, als permanent sich veränderndes Bild, vielleicht auch wie ein Film oder etwas anderes.

RK: Das würde bedeuten, dass diese Platten instrumentelle Eigenschaften haben. Wie bei Daniel Buren, der seine Interventionen vor allem dazu benutzt, auf die Welt zu zeigen und nicht auf das Objekt, das er hergestellt hat. Das Objekt ist ein Instrument, das den Betrachter bei seiner Wahrnehmung der Umgebung unterstützt.

AS: Ja, sowohl die Platten wie auch die Hölzer und die Fetzen haben instrumentelle Eigenschaften.

RK: Und die Anmutung der Farbe selber, die Faktur der Farbe?

AS: Ich versuche, diese Dinge so weit wie möglich aus dem Malprozess auszuschliessen.

RK: Das gilt auch für die Platten, die seither entstehen?

AS: Ja.

RK: Kannst du auf den Malprozess zu sprechen kommen?

AS: In der Zeit von 1985 bis 1990 habe ich die Platten, wie auch die Klötze oder die Balken, selber lackiert. Ich habe mich als Handwerker angestellt, um diese Malerei auszuführen. Ab 1990 habe ich die Platten nicht mehr selber lackiert. Das hatte zum Teil technische Gründe: Auch auf dem Holz ist der Glanzgrad - selbst bei hervorragenden Grundierungen - immer noch ein bisschen ins Material eingesunken, bei den Farben, die ich da zur Verfügung hatte. Ich habe dann 1990 Aluminiumverbundplatten benutzt, die ich industriell lackieren liess. Es wurde aber nie, wie das oft missverständlicherweise heisst, Autolack verwendet. Ich habe immer bloss handelsübliche Industrielacke verwendet, nie Autolacke, die in Pulverform mit Hitze eingebrannt werden. Es gibt viele technische Hindernisse, und dieses Herstellungsverfahren ist teuer. Mit Autolack wäre es übrigens auch nicht möglich gewesen, die Verbundplatten zu verwenden, denn der Kunststoff, der dazwischen ist, würde bei der Hitze schmelzen.

RK: Bei der Betonung des Instrumentellen des Werkes spielt das Ausstellen eine zentrale Rolle. Die Art und Weise, wie die Platten in einem Raum angeordnet werden, bekommt viel grösseres Gewicht, ebenso wie auch der Ort selber. Wäre

es für die Arbeit wichtig, an möglichst vielen verschiedenen Orten gezeigt zu werden?

AS: Ja, das wäre schön und wünschenswert und würde mein Anliegen verdeutlichen, mit den Platten direkt in der Wirklichkeit zu malen.

Mir ist bis heute die Farbe wichtig. Die wähle ich. Ich habe kaum je das Format gewählt. Diese Verbundplatten sind in ganz bestimmten Grössen erhältlich. Es gibt dicke Platten, die bloss im kleinen Format zu kaufen sind, dünnere sind in einem grösseren Format erhältlich. Die Formatfrage schien mir nicht wichtig für das, was ich damit erreichen wollte. Aber die Farbe war mir immer wichtig. Es war mir wichtig, dass es dann eben genau dieses Gelb war, oder dieses Orange, dieses Rosa, dieses Grau - weil ich das irgendwo gesehen hatte und so eine Begierde verspürte, jetzt diese Farbe 2 x 5 Meter gross zu haben.

RK: Du sprichst nicht von vorgestellten Farben, sondern von gesehenen Farben?

AS: Ja, das sind gesehene Farben, von denen ich dann finde: die hätte ich jetzt gern zehn Quadratmeter gross! Das Ausstellen wird dann wichtig. Ich sehe mich als traditioneller Maler, der mit seinen Farben in die Welt kommt und seine Palette hat, das sind jetzt in meinem Fall 2 x 5 m oder 2 x 3 m grosse lackierte Platten. In meinem Fall ist die weisse Leinwand der reale Raum, und dort hinein gehe ich dann mit diesen Farben, meiner Palette - oder vergrösserten Pinselstrichen, wenn man so will, Bildfragmenten, Mosaiksteinen oder pixelartigen Dingen, von denen heute viel die Rede ist - so gehe ich dann in den Ausstellungsraum und male da hinein. Es entsteht eine provisorische Malerei. Das geht schnell, wenn ich das mache. Das kann so sein wie bei der ersten Ausstellung in Aarau, wo ich das sehr pragmatisch gemacht habe. Wohl auch zum grossen Teil aus Faulheit, denn das war die erste Ausstellung, bei der ich so einen grossen Raum hatte. Ich wollte den Platz draussen, vor den Fenstern zeigen. Doch es standen Wände davor, die wollte ich weg haben. Ich wollte, dass man diesen Raum wieder sieht, aber ich wollte auch, dass man hinaus sieht in die Welt. Und so habe ich mich dann für eine Auslege-Ordnung, für diese Malerei an dem Ort entschieden.

Ich hatte glücklicherweise die Möglichkeit, bei der Biennale 1990 mit derselben Palette in die Kirche San Staë in Venedig zu gehen. Dort habe ich noch einmal eine pragmatische Lösung gewählt und zwar auch, weil ich auf die umgebenden Bilder Bezug nehmen wollte. In Aarau waren die Fenster da, durch die man hinausschauen konnte auf die Welt. Die Kirche war ein fensterloser Raum, deshalb habe ich auf die Bilder hingewiesen. Altarbilder, aber auch auf andere Bilder, die da waren, und die ich in diesem Fall als Fenster verstanden habe. Aber in beiden Fällen wollte ich mit den Platten auf etwas anderes hinweisen, und das ist als Prinzip bis heute so geblieben. Ich ziehe es daher stets vor, in Räumen mit Fenstern auszustellen. So, wie das Robert Walser, wenn ich mich richtig erinnere, formuliert hat: Zum Glück gibt es draussen immer genug Welt.

RK: Aber man hätte dieselbe Palette, dieselben Platten an demselben Ort auch



anders ausstellen können?

AS: Ja, problemlos.

RK: Und dieses Ausstellen gibst du ja auch frei. Das sind jetzt zwei von dir autorisierte Fassungen, aber es wäre denkbar, dass irgendjemand, zum Beispiel der Kurator einer Biennale, dieselben Platten am selben Ort völlig frei aufstellen könnte. Du machst keine Vorgaben, wie dieses Werk aufgestellt werden soll. Oder gibt es eine bestimmte Regel?

AS: Diese Frage, die du ja auch vorher schon gestellt hast, haben wir noch nicht besprochen: Was ist denn eigentlich das Werk? Darauf werden wir sicher noch zurückkommen.

Das andere ist, was ich damit erlaube und was nicht. Den einzigen Umgang, den ich verbiete, das ist die Hängung als Bild an der Wand. Jeglicher denkbare andere Umgang ist für mich nicht ausgeschlossen. Das heisst zum Beispiel: Platten als Stapel gegen die Wand lehnen, chaotisch im Raum verstreuen oder nebeneinander gegen eine Wand lehnen; alle solche Dinge sind denkbar. Wichtig ist, dass die Stücke nicht begehbar sind. Das versuche ich immer dadurch zu zeigen, dass sie auf Kanthölzern ausgelegt werden und sich dadurch sozusagen als Displays zeigen, auf deren Oberfläche sich Bilder ereignen. Aber die Anordnungen im Raum, die sind frei. So ergeben sich auch unendliche Fragen nach Komposition. „Da sind so viele weisse Stücke und so viele beigefarbene ... Dieses blöde Beige da!“ usw. Da wird dann ein Kurator, ein Sammler oder wer auch immer automatisch zum Mitautor dieser Malerei. Ja, er wird zum Maler, und genau das möchte ich ihm bewusst machen. Oft wird diese Offenheit, diese Aufforderung zum Malen mit diesen Platten, diesen Farben, zur direkten Teilnahme nicht gerne gesehen. Repräsentation ist beliebter. Die Aufforderung, zum Co-Autor zu werden, wird zurückgewiesen. Die von mir eingerichteten Ausstellungen sind lediglich Vorschläge. Jeweils aus einer Stimmung heraus, einer momentanen Situation, in der ich das jetzt so mache, es morgen aber schon wieder ganz anders machen könnte.

RK: Das ist ein emotionaler Umgang mit den Platten?

AS: Ja, Malerei eben.

RK: Deine Emotion ist nicht wichtiger als die des Sammlers oder des Kurators?

AS: Nein.

RK: Aber wenn ich mich recht erinnere, hast du gesagt, es gibt eine Art Hierarchie zwischen Boden und Wand. Das heisst, eigentlich sollte zuerst der Boden bespielt werden, und erst wenn es Gründe gibt, den Boden nicht zu bespielen, pragmatische Gründe, etwa dass man zu wenig Platz hat und den Raum sonst noch benutzt, beispielsweise im privaten Umfeld, erst dann wird die Wand ein

möglicher Ort, an den die Platte gelehnt sein kann.

AS: Ja. Präferenz hat der Boden, weil 2 x 3 m am Boden natürlich sperrig werden und das stellt Fragen nach Platz. Nicht im Sinn von Platz als Luxusgut, sondern im Sinn von „Wozu nutze ich ihn?“ oder „Wie bewege ich mich?“ und damit eng verbunden im Sinn von Zeigen, was hier geschieht und Definieren eines Ortes. Wenn die Platte oder mehrere am Boden zu sehen sind, lassen sich diese Fragen meiner Meinung nach präziser stellen als wenn so ein Stück langsam aber sicher gegen die Wand wandert; oft bloss, damit es in irgendeiner Art und Weise bildhafter aussieht. Weil Kunst, oder Malerei, selbstverständlich als Bild an der Wand hängt. Ich habe oft die Erfahrung gemacht, dass selbst in öffentlichen Institutionen, wo genügend Bodenfläche zur Verfügung ist, aus Gründen, die mir schleierhaft sind, die Stücke immer mit der Zeit sukzessive in Richtung Wand wandern.

RK: Dieser Ort, den du definierst, ist das dann auch wieder ein Ort der Offenheit? Ist dieser Begriff dann immer noch angebracht: „ein nicht definierter Ort“?

AS: Ja, ich wünsche es mir. Und ich glaube, das ist der Grund, warum diese Stücke wenn irgend möglich immer Richtung Wand wandern. Weil sie dann einer Bestimmung zugeführt werden. Man kann sagen: „Ach, das ist Kunst!“. Es ist dann benannt und somit tot.

RK: Kommen wir jetzt noch einmal auf die Arbeiten in Aarau zurück: Dort haben wir 42 Platten. Wäre also auch das Verhältnis zwischen dem, was am Boden zu sehen ist und dem, was auf einem Stapel an der Wand zu sehen wäre, und vielleicht sogar im Depot ist, offen, ist es freigestellt? Kann man aus diesem Konvolut beliebig viele ausstellen? Oder sollten die Platten als Gesamtheit präsent sein, aber vielleicht in unterschiedlicher Art ausgestellt? Das ist auch wieder die Frage nach dem Werkcharakter. Besteht das Werk aus diesen 42 Platten, müssen bei jeder Ausstellung alle 42 Stück in irgendeiner Form anwesend sein? Oder ist das sowieso schon ein Ausschnitt aus einem Prozess, der sehr viel mehr Platten umfasst, solche, die vorher und nachher entstanden sind? Dann könnte man auch so weit gehen und nur eine einzige Platte aus diesem Konvolut ausstellen.

AS: Für mich sind diese 42 Platten ein Teil aller Platten, die ich bis jetzt gemacht habe und noch machen werde. Es ist ein „work in progress“. Selbstverständlich sollte der Werkcharakter schon gewährleistet sein, und das hat auch mit einer bestimmten Menge und auch mit der Grösse des Ausstellungsraums zu tun. Es ist einfach unsinnig, in einem grossen Raum ein einzelnes Stück zu zeigen, weil das eine völlige Verfälschung des Werkes gibt. Weil ich ja gerade eine Zerstreuung des Sinns möchte. Ich möchte eben nicht eine Konzentration auf irgendwas. Eine Zerstreuung aber erreicht man durch Teilung und Vielzahl und Streuung. Dieser Gedanke liegt meiner Arbeit zugrunde. Es ist ja nicht so, dass ich einfach ein weisses Stück und ein gelbes und ein blaues gemalt habe und die

Sache für mich dann erledigt war. Diese Platten waren nie als eine originelle Form monochromer Malerei gedacht. Sie wurden aber von vielen Leuten so verstanden. „Ach, schau, der macht jetzt monochrome Malerei mit Autolack!“ Weil ich meine Malerei nie so verstanden habe, kann ich auch bis heute damit fortfahren. Als Maler, der wie ein Idiot immer noch am selben Bild herum malt, weil er sagt: „Ja, aber das will ich noch drauf haben. Das muss auch noch drauf, und das muss noch drauf. Das fehlt noch. Und Unmengen fehlen noch! Das muss drauf!“ So wird das Bild mit der Zeit grösser und grösser und dichter, und man verliert sich in Details. Der Sinn zerstreut sich immer mehr, je mehr man bemüht ist, ja nichts zu vergessen. Das erscheint mir auch humaner als diese anmassenden Gedanken, etwas auf eine sogenannte Essenz zu bringen. Aber ich habe deine Frage, ob in einem Raum auch lediglich ein Stück sein kann, nicht richtig beantwortet. Ich habe selbst 1988 in einer Gruppenausstellung mit Christoph Schenker in Perugia in Italien in einem kleinen Raum einer Wohnung, die für dieses Ausstellungsprojekt zur Verfügung stand, zwei Stücke ausgelegt. Es war ein kleiner, intimer Raum. Ich hätte auch nur eines, lediglich eine Platte zeigen können. Mehr als drei oder vier wären nicht möglich gewesen. Aber ich habe eben nicht eine gewählt, weil mir eine Platte einfach zu langweilig ist. Darum habe ich zwei gewählt. Das sah zwar ein bisschen wie ein Doppelbett aus, aber damit war ich irgendwie ganz zufrieden. Die Auswahl ausgestelltter Platten muss immer in einem Verhältnis zum Raum stehen.

RK: Wie würdest du dieses Verhältnis definieren?

AS: Dass einerseits die Idee von der Zerstreung des Sinns irgendwie spürbar, sichtbar, erfahrbar oder nachvollziehbar sein kann. Dass zugleich aber auch der Gedanke der Offenheit nachvollziehbar ist, der Gedanke des Provisorischen, die Frage nach der Komposition. Die wäre bei einem einzelnen Stück praktisch ausgeschaltet. Dann spielen noch so idiotische Malereiprobleme eine Rolle, wie - mit der Frage der Komposition verbunden - die Frage des Klangs. Innerhalb dieses Werkteils in Aarau gibt es eine grosse Anzahl beigefarbener Stücke und viele, mindestens ein Viertel, weisse; dann noch so fade graugrüne, mindestens auch noch einmal ein Fünftel. Und meines Wissens bloss ein Fünftel aller Stücke sind sogenannte bunte Platten, also rote, rosafarbene, hellblaue oder solche mit Verläufen, auf denen ein bisschen etwas los ist, im Sinn von bunter Malerei. Und diese grossen Mengen Beige und Weiss, die ja eigentlich Unfarben sind, das sind diejenigen, die diese wenigen rosafarbenen oder roten Stücke überhaupt erst zum Aufblühen bringen. Das scheint mir auch etwas Wichtiges zu sein, dass diese Frage für den Betrachter offenbar ist, dass er sich fragt: „Wieso stehen hier überhaupt 38 Stücke in Stapeln an der Wand rum? Was soll das eigentlich? Warum diese Farben?“ Das sind doch die Fragen, die sich stellen, wenn man so etwas sieht. Man denkt dann vielleicht: „Ja, logisch, die haben hier gar nicht mehr Platz, das ist vermutlich so abgestellt, die sind vielleicht am Umräumen oder so.“

RK: Es wäre also falsch, 30 Stück an die Wand zu stellen, wenn davon 20 Stück

auf dem Boden ausgelegt werden könnten?

AS: Ja, ich finde es völlig nahe liegend, dass man den Platz, den man in einem Museum zur Verfügung hat, optimal nutzt, um Kunst zu zeigen. Aber das Problem ist diese Offenheit. Sie bedeutet auch immer Offenheit zum Missbrauch oder zum so genannten falschen Gebrauch oder eben zum Nicht-Gebrauch. Stell dir ein grosses Bild vor, 2,5 x 5 m, und irgendwo in der linken Ecke ist ein Liebespaar drauf oder eine Kampfszene. Der ganze Rest ist vielleicht eine Landschaft, die in grauem Nebel versinkt oder ein Nachthimmel, und unten links ist das Liebespaar. Jetzt würde das einfach zusammengerollt, es werden immer nur die 50 cm gezeigt, auf denen das Liebespaar zu sehen ist. Und der ganze Rest mit dem Nachthimmel, der würde zusammengerollt, damit man ein bisschen Platz sparen kann. Das ist das Szenario hier. Und es ist schon so: Diese beigefarbenen und weissen Stücke, diese Menge, diese Grösse das sind wesentliche Elemente dieses Werkteils. Wie bei dem Maler, der sich für ein Format von 2,50 x 5 m entschieden hat, und davon sind 9/10 einfach Nachthimmel. Dunkel. Weil es ihm einfach wichtig war, das so gross zu machen, weil dieses Liebespaar so erdrückt wird von dieser ganzen Unendlichkeit, vom Nichts, von dieser Nacht oder Schwere oder Not. Somit sind dieses Format, diese Grösse ganz wesentliche Faktoren dieses Werkes, und so ist es in meinem Fall eben auch.

RK: Könnte man jetzt sagen, dass das ideale Bild die Gesamtheit aller Platten wäre, die du in deinem Leben je schaffen wirst.

AS: Genau.

RK: Aber aus der Perspektive dessen, der gleichzeitig sagt, das Bild muss immer in Relation zur Welt stehen, wäre es dann wohl falsch, eine Halle zu bauen, die es ermöglichen würde, alle diese Platten auszustellen.

AS: Genau. Das wäre wiederum langweilig und würde zeigen, dass um jeden Preis an der Repräsentation festgehalten wird.

RK: Es gibt zwei Pole. Es gibt die Welt und es gibt deine Subjektivität oder deine Existenz als Künstler, und die müssen irgendwie in Relation zueinander stehen.

AS: Wobei ich nicht sicher bin, ob das wirklich meine Subjektivität ist. Mir scheint es ein malerisches oder ein künstlerischen Problem zu sein, eines der Repräsentation.

RK: Ich habe mich vielleicht ungenau ausgedrückt. Ich meinte, dieser Aspekt, dass das Werk die Gesamtheit aller Platten wäre, das ist gegeben durch deine Existenz. Diese Gegebenheit wird aber gespiegelt an der Welt, und nur dieses Verhältnis ist interessant. Es wäre falsch, zu sagen, wir bauen eine Halle, die

dem gerecht wird. Es wäre falsch, zu versuchen, den Raum deiner Existenz anzupassen. Das wäre nicht wirklich interessant.

AS: Nein.

RK: Interessant ist dieser Punkt, wo du als Maler mit deinem Werk auf die Welt triffst. Welt verstanden als Raum, der gegeben ist durch die Aktivität der übrigen Menschen, die den Raum herstellen oder Raum für sich in Anspruch nehmen.

AS: Und da denke ich dann, dass man auch wieder sieht, was für ein hilfloser, lächerlicher Versuch es eigentlich ist, sich ein Bild machen zu wollen von der Welt. Von der Welt, von dem, was vor sich geht. Das sind lächerliche, hilflose Versuche. Wir kommen ja nicht an. Verstehst du? Dieses Verhältnis zeigt sich, und auch dieses Scheitern darin. Es ist einfach nicht möglich, sich ein Bild zu machen. Es geht nicht. Aber wir sind offensichtlich als Menschen so konstituiert, dass wir das brauchen, für unsere Identitätsfindung, wir halten es ohne anscheinend nicht aus.

RK: Die Arbeit an den Platten geht bis heute weiter, daneben gibt es aber auch digitale Arbeiten, die als Video auf Monitoren oder in Projektionen erscheinen, Arbeiten, die in den 80er-Jahren entstanden. Und dann gibt es auch wieder eine gestische Malerei auf Leinwand, Aquarelle, Zeichnungen, und das, was ich Akkumulationen nenne, mehrschichtige Leinwandbilder. Und all diese verschiedenen Arbeitsbereiche sind in letzter Zeit in deinen Ausstellungen, die du selber eingerichtet hast, zusammengefließen.

Lässt das rückwirkend eine andere Deutung zu?

Könnten die auch so ausgestellt werden, dass andere Stücke aus der Sammlung oder zusätzliche Stücke, die für eine Ausstellung herbeigezogen würden, zusammen präsentiert werden? Und ist auch da die Präsentationsform frei?

AS: Ich habe in den letzten paar Jahren immer wieder versucht, andere Werkgruppen von mir miteinander auszustellen. Einige Male die Serien von Sonnenuntergängen, oder auch diese Bilder, die sehr dicht sind, diese Schichtungen. Aber auch die Videoprojektionen habe ich einbezogen, die ersten zwei Videos von 1989 waren ja 1990 auch in Aarau ausgestellt, zusammen mit den Platten. Es hat sie bloss kaum jemand angeschaut. Der Gedanke hinter diesen Ausstellungen war diese Problemstellung, Malerei, wie sie mir erscheint, mit diesen auf den ersten Blick verschiedenen Medien so zusammen zu zeigen. Mein Denken bezüglich Malerei, diese Gedanken sind dieselben, ich versuche sie einfach mit Bildern, mit einem anderen Medium, aber auch mit anderen Masstäben neu zu formulieren. Das versuchte ich in diesen Ausstellungen zusammenzuführen, und ich würde gerne auch diese verschiedenen Ansätze und Masstäbe immer stärker miteinander vermischen. Dass das eine in das andere übergeht und die Übergänge komplett fließend werden. Das sind die Überlegungen dahinter. Das hat in den letzten Jahren zu diesen Platten geführt, bei denen ich Bilder

von mir, von denen ich Fotos gemacht habe, wieder auf die Platten zu drucken. Enorm vergrössert natürlich, und durch das Medium der Fotografie nochmal verändert.

RK: Aber das heisst konkret, das Kunsthaus Aarau kann die 42 Platten im selben Raum wie die vier Couchée du soleil ausstellen?

AS: Selbstverständlich, oder zusammen mit Videos. Andererseits denke ich aber auch immer, dass ich, wenn ich die Wahl habe, diese Platten mit Werken von anderen Künstlern zu zeigen, diese Möglichkeit natürlich vorziehe. Weil das Moment der Zerstreuung viel grösser wird, als da, wo meine Arbeit allein auf meine Arbeit referiert, das ist einfach nicht genug.

RK: Da betonst du wiederum die neue Erfahrung, das Momenthafte, die Unsicherheit, wenn du sagst, es läuft auf eine andere Art von Konfrontation der Arbeit hinaus. Jede Form von Wiederholung oder Permanenz in deiner Arbeit wäre also falsch?

AS: Ich könnte nicht sagen „falsch“. Aber es ist natürlich wünschenswert, dass Wiederholungen ausgeschlossen sind, denn das Werk wird dann reicher und ermöglicht wiederum mehr Erfahrungen, weil es offener ist.

RK: Da sind wieder diese Begriffe Offenheit, Beweglichkeit, Veränderbarkeit - und letztlich Freiheit.

AS: Ja, es erscheint alles so determiniert. Vielleicht ist auch die differenzierteste, reduzierteste Vorstellung von unserem sogenannten freien Willen eine Illusion. Und darum scheint mir diese Offenheit so wichtig, auch wenn sie sich als Illusion erweisen würde.

RK: Wie weit geht diese Offenheit? Du hast gesagt, selbstverständlich wird der Kurator im Ausstellen zu einem Mitautor. Aber wenn man noch weiter denken würde, sich an Arbeiten von Kaprow oder Cage erinnert, dann könnte ja die Offenheit so weit gehen, dass selbst die BesucherInnen einer Ausstellung die Platten handhaben könnten und die Ordnungen, die da hergestellt wurden, verändern könnten. Ist die Arbeit so angelegt, dass solch weitgehende Mitarbeit erlaubt wäre? Oder ist dann letztlich doch die visuelle Erfahrung zentral?

AS: Es ist schon so, dass die Erfahrung des Schauens das ist, was ich in erster Linie zeigen möchte. Das andere, die Action, die damit verbunden ist, würde mir widerstreben. Da kommt vielleicht auch so ein Moment der Distanz hinein, das mir wichtig ist und das auch im Werk selber angelegt ist. Auch durch den Glanz der Oberfläche. Ich fände es schön, wenn ein Betrachter ... er ist ja frei, wie er sich dem Werk gegenüber verhält, ob er daran vorbei geht, ob er stehen bleibt, ob und wie er darum herum geht usw. Ich denke, das ist eine sehr grosse Offenheit. Und diese Offenheit im Sinne einer Zerstörung des Werkes ist eindeutig

nicht in meinem Interesse als Künstler. Wenn ich deine Frage bejahen würde, würde das letztlich auch die potenzielle Zerstörung des Werkes beinhalten, und das sehe ich nicht ein.

RK: Es ist dann doch so, dass der Betrachter mit einer gegebenen Situation konfrontiert wird?

AS: Mit einer bedingten gegebenen Situation, ja, die veränderbar ist. Es sind unzählige Möglichkeiten gegeben, welche alle ausgenutzt werden können.

RK: Aber zu erfahren ist immer nur eine?

AS: Das wiederum ist abhängig von der Situation oder der Beweglichkeit der Institution. Ich würde mir einen Kurator wünschen, der sagt, ich zeige diese 42 Stücke zwei Monate lang oder vielleicht in einem Zeitraum von einem Jahr immer wieder mal drei Wochen, jeden Tag in einer anderen Konstellation oder sogar jede Woche an einem anderen Ort. Das sind alles denkbare Möglichkeiten. Hier ein Beispiel: Ich habe 1993 eine Ausstellung gemacht, die ich für mich so angelegt hatte. Es waren immer dieselben Farben, dieselben Stücke. Die Ausstellung fand in der Domaine de Kerguéhennec in der Bretagne statt, da wurde sie in einem Centre d'art in einer ganz bestimmten Raumsituation gezeigt. Denys Zacharopoulos trat dann mit der Idee an mich heran, die ganze Ausstellung zum Schluss nach draussen zu nehmen und die Platten auf dem Rasen auszubreiten. Ich sagte ok, kam da hin, wir haben das gemacht und haben so quasi zur Finissage, während dieses Patrimoine-Wochenendes, diese Malerei draussen gezeigt. Für zwei Tage, danach war die Ausstellung zu Ende. Sie wurde dann drei Monate später im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris gezeigt, im sogenannten Aquarium. In einer räumlich ganz anderen Situation. Wiederum ein halbes Jahr später in der Kunsthalle Zürich, wieder an einem anderen Ort. Das sind drei verschiedene Orte und auch Jahreszeiten, und wenn jemand nur schon zwei Orte gesehen hat, dann denke ich mir, dass sich da viele Bilder mischen. Ich sehe mir in Paris die Ausstellung an, gehe dann noch ein Café trinken usw. Das sind ja auch Bilder, die man mit sich trägt. Sechs Monate später bin ich dann in Zürich und sehe diese Malereiausführung noch einmal in einem ganz anderen Zusammenhang. So verstehe ich diese Malerei. Du hast von einem Instrumentcharakter gesprochen. Ich möchte einfach eine Malerei, die nicht zu Ende ist, eine unendliche Malerei, dass es malt.

RK: Mich interessieren in diesem Zusammenhang noch einmal diese parallel entstehenden Werkformen. Der Zusammenhang oder der Punkt, in dem sich die unterschiedlichen Werkformen unterscheiden, wäre für mich schon eine Frage, die man noch weiter verfolgen sollte. Wenn wir das Extraktive, also die Zerstreuung des Sinns bei den Platten neben die Akkumulationen stellen?

AS: Ja, bei dieser Serie von kleinen Bildern ... damit habe ich 1997/98 begonnen, und einer der Gründe, damit wieder zu beginnen, war, dass ich zu der

Zeit fast keine Platten mehr ausstellen konnte, also auch nicht mehr in Galerien verkaufen, das war voneinander abhängig. Ich wollte also versuchen, den klassischen, kleinformatischen Bildträger so zu verwenden, um mit dieser sehr begrenzten Fläche dasselbe zu sagen wie mit einer grösseren Auslegung oder Ausstellung von Platten. Das hat zu diesen kleinformatischen und stark verdichteten Bildern geführt. Aber die Grundgedanken sind dieselben wie bei den Platten, nur in diesem Fall ist es nicht ... Es ist eigentlich alles gleich! Zeit, Licht, Ort, Oberfläche, Repräsentation. Es ist nur ein anderer Massstab. Und dieser andere Massstab führt beim Betrachter zu einem anderen Verhalten. Selbst der Gedanke der Zerstreuung des Sinns ist nämlich in diesen kleinen Bildern genauso enthalten. Meiner Meinung nach. Wenn ich darüber nachdenke, wie ich das gemacht habe, und nach was für Kriterien ich vorgegangen bin. Aber tatsächlich ist es im Fall dieses grösseren Werkfragments von 42 Platten im Aargauer Kunsthaus Aarau eigentlich nicht mehr möglich, sich ein abschliessendes, umfassendes Bild zu machen. Mir scheinen die kleinen Bilder dieselbe Thematik zu behandeln wie die Platten, aber in einem anderen Massstab. Bei einer grossen Ausstellung wie der in Aarau entzieht sich das Bildganze dem Blick des Betrachters. Ein kleines Bild dagegen ist auf einen Blick zu überschauen. Trotzdem versuche ich aber wiederum bei den kleinen Bildern, den Blick des Betrachters zu zerstreuen. Wie gesagt, der Auslöser für die kleinen Formate war die reine Not, weil ich grosse Platten nicht mehr ausstellen konnte. Es gab viele Missverständnisse bezüglich der Platten. So versuchte ich, einen anderen Massstab zu finden, aber was ich damit zeigen wollte, war eigentlich dasselbe: Sinnlosigkeit, ein Nicht-Wissen-was-tun, ein Nicht-Können, eine Unfähigkeit, Zweifel, Scheitern, viele solche Dinge und woraus sich auf dieser äussersten Oberfläche durch eine Vielzahl von Unfällen und Zufällen und Abfällen so etwas wie ein Rest von Bild ergibt. Ähnlich zufällig und flüchtig wie die Bilder, die sich einstellen auf den glänzenden lackierten Oberflächen der Platten.

Erschienen in: Adrian Schiess - Flache Arbeiten 1987-1990,  
Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2007, S. 7-43.