

**Pipilotti Rist**

**Die grösste**

**Videoinstallation**

**der Welt**

**Tim Zulauf im Gespräch mit der  
Künstlerin Pipilotti Rist  
Zürich, im Juni und September 2005**

**SICH ERNEUERNDEN QUELLENMATERIAL UND  
ERWEITERTE AUTORSCHAFT**

Tim Zulauf: Pipilotti Rist, wie unterscheiden Sie in Ihrer künstlerischen Praxis zwischen der Arbeit im Museum und der Arbeit im öffentlichen Raum?

Pipilotti Rist: Mit meinen Medien Video und Ton ist es eher ungünstig, im öffentlichen Raum zu arbeiten. Denn ein Problem bei den meisten Audio- oder Videoinstallationen ist, dass sich das Quellenmaterial nicht erneuert. Eine immer gleiche Video- oder Audioinstallation im öffentlichen Raum, an der die Leute tagtäglich vorbeigehen, ist autoritär. Die Passanten können nicht entscheiden, ob sie einen Ton hören oder ein Videobild sehen wollen. Statistische Kunst können sie ausblenden – seien das Schriftinstallationen, Bilder, Skulpturen oder eine ganze Landschaftsarchitektur. Das Gehirn nimmt selektiv wahr, um eine Reizüberflutung zu verhindern. Wer ein Videobild ignorieren will, ist gezwungen, das aktiv zu tun, und der Wahrnehmungsgegenstand bleibt trotzdem störend. Noch schlimmer ist es beim Ton. Wer hingegen in ein Museum geht, der bereitet sich darauf vor und nimmt sich eine Auszeit vom Tagesablauf. Das ist ähnlich wie ein Kirchenbesuch und hat eine meditative Dimension. Die Museumsbesucherinnen und -besucher haben sich Zeit genommen; du kannst von ihnen also auch mehr verlangen und aufsässiger sein.

Sie haben gesagt, bei Audio- oder Videoinstallationen erneuert sich das Quellenmaterial nicht. Wie funktioniert öffentliche Videokunst, die ihr Quellenmaterial erneuert?

Ich kann Ihnen dafür zwei Beispiele geben. Bei meiner Arbeit *Closet Circuit* (2000) ist eine Infrarotkamera unter der WC-Schüssel installiert. Sie filmt durch einen Glasboden und spielt die Bilder in Direktübertragung auf einen Monitor vor dem WC. Die Besucherinnen und Besucher erneuern

und generieren selber das Bild: ob sie sitzen, sich erleichtern oder spülen. Innerhalb eines Wettbewerbsbeitrags für den Umbau der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich (ETH) hatten wir – Gabrielle Hächler, Andreas Fuhrmann u. a. – eine Videoinstallation vorgeschlagen, die sich aus den Bildern speist, mit denen die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der ETH arbeiten. In der Kuppel des Hauptgebäudes befindet sich eine technische Einrichtung namens *VISDOM*, in der naturwissenschaftliche Forschung visualisiert wird – mittels Statistiken, Modellen von physikalischem Verhalten usw. Die Riesenprojektion auf den Boden des Innenhofs hätte einen Rahmen abgesteckt, den die ETH-Wissenschaftler mit ihren Bildinhalten gefüllt hätten. Solche Projekte bestünden nicht nur aus meiner Arbeit, denn die Autorschaft ist zu einem gewissen Grad erweitert oder geteilt. Die Themen innerhalb der von mir abgesteckten Rahmungen lassen sich dabei enger oder weiter fassen.

**VERSTREICHENDE ZEIT UND FUNKTIONEN VOR ORT**

Finden Sie es also zwingend, dass Bild und Ton einer Videoinstallation ausserhalb einer Kunstinstitution sich zu einem Stück selbst generieren? Im Unterschied zur Museumsinstallation?

Ja, wenn es um Videoarbeiten an Orten im öffentlichen Raum geht, an denen die Menschen nicht selbst wählen können, ob und was sie da sehen müssen, z.B. am Arbeitsweg oder in einem Freizeitraum. Da muss das Kunstprojekt aus dem Leben am Ort hervorgehen. Es sollte etwas mit der verstreichenden Zeit vor Ort und dem ständigen Wiederkehren oder Passieren der Benutzerinnen und Benutzer zu tun haben – wenn es schon Time-Based Art ist.

Ist es Ihnen wichtig, dass die Bilder, die auf diese Weise in eine Arbeit eingespeist werden, ortsspezifische Bilder sind?

Ortsspezifisch interessiert mich nur bedingt. Beim ETH-Projekt hätten die Staubmoleküle visualisiert werden müssen, wenn es wirklich um den physischen Ort hätte gehen sollen. Das Putzpersonal hätte die dann gefilmt – warum nicht? Die wissenschaftlichen Bilder, die wir verwenden wollten,

stammen hingegen aus einem ortsungebundenen Wissensraum und hätten sich auf die Funktions- und Zeitabläufe im Gebäude bezogen. Und dieser Zusammenhang ist mir sehr wichtig.

Beim *VISDOM*-Projekt haben wir mit der Wissenschaftstheoretikerin Bettina Heinz zusammengearbeitet. Sie stellte die These auf, dass ein Wissenstransfer auf einer gefühlten, körperlichen Ebene ohne direktes Erklären stattfinden kann. Diesen Ansatz hätten wir weiter ausgearbeitet, um festzulegen, mit wieviel Grundinformation wir die Bilder aus der naturwissenschaftlichen Forschung hätten kommentieren müssen. Die Bilder sollten auch ohne Erklärung ein Verständnis erzeugen.

#### FENSTER IN FREMDE WOHNZIMMER

Was könnte eine sich selbst generierende Videoinstallation im öffentlichen Leben anregen? Von öffentlicher Kunst wird üblicherweise erwartet, Identitäten und Orte zu befragen, neue Zeiterfahrungen zu provozieren, kollektive Handlungspraktiken anzuregen ...

Schön gesagt... Meine Projekte sollen im öffentlichen Raum Verborgenes sichtbar machen. In die Labors z.B. bekommt man normalerweise nur wenig Einblick. Die beschriebenen Videoinstallationen öffnen ein Fenster auf eine sonst verschlossene Situation, durch welches das Publikum sozusagen in ein fremdes Wohnzimmer blickt. Fremd bleibt das Zimmer, weil die Betrachtenden nicht genau wissen, was drinnen passiert: Die Laborbilder geraten in meinem Rahmen nicht vollständig erklärt an die Öffentlichkeit, sondern verflacht, ohne die streng genommen nötigen Erklärungen. Interaktive Arbeiten können dabei eine Offenheit garantieren, welche die Leute längerfristig zu fesseln vermag.

Wie würden Sie in dem Zusammenhang die Arbeit *Open My Glade* (2000) beschreiben, die Sie auf Einladung des Public Art Fund für den grossen Videoscreen am New Yorker Times Square produziert haben? Die hat sich nicht selbst erneuert, oder?

Die Arbeit war auf eine Laufzeit von drei Monaten beschränkt und wurde jede Stunde für eine Minute ausgestrahlt. Mit dieser Frequenz kannst du eine immer gleiche Videoarbeit auch gut länger als drei

Monate zeigen, weil das Setting in sich nicht permanent ist. Es ist auch nicht so, dass ich permanent installierte Videokunst von anderen Kunstschaffenden nicht akzeptiere. Natürlich stellt sich zuerst die inhaltliche Frage: Um was geht's? Und aus welchen Gründen muss eine Arbeit permanent sein? Die zweite Frage ist, ganz praktisch, jene nach dem Wartungsaufwand. Vor Ort muss sich jemand für das Werk verantwortlich fühlen. Und so ein Werk darf die Leute, wie gesagt, auch nicht stören. Eine Skulptur, die die Leute aufregt, kann ich eher vertreten als einen Ton oder ein Bild.

Die Skulpturen der Bildhauer Hubacher und Haller am Zürichseebecken nerven mit ihrem antiquierten Frauenbild doch mehr, als es ein Videoloop im Shopville aufgrund seiner Loophaftigkeit jemals könnte ...

Dann ziehen Sie die Skulpturen einfach an. Besprayen oder ignorieren Sie sie!

#### DIE POSITION DER STRASSE

Ihre sich wandelnden Bilder könnten dadurch stören, dass sie die Passantinnen und Passanten immer wieder mit etwas Neuem, Fremdem oder gar ungewohnt mit sich selber konfrontieren, wie beim *Closest Circuit*. Was ist Ihre Vision dahinter?

Für mich sind sämtliche Fernseher, zusammen mit allen Fernsehprogrammen auf der Welt, die grösste Videoinstallation. Wenn du durch eine beliebige Stadt gehst, läuft überall das Fernsehprogramm, sei es in Bars oder in Fernsehgeschäften. Die Einschaltquoten und was im Fernsehen gesendet wird und was nicht verkörpern an sich schon eine Machtstruktur – egal, ob die Sender privat oder öffentlich sind. Videokunst ist so nahe verwandt mit der Installation vom Fernsehkucken: Wer in einer künstlerischen Installation mit Video umgeht, muss dies deshalb aus der Position des wehrlosen Fernsehpublikums tun und nicht aus der mächtigen Position von Sendern oder Sender-Künstlerinnen und -Künstlern.

Glauben Sie, ein Kampf gegen Fernsehsender und deren Programmhierarchien kann mit einzelnen Kunstwerken ausgefochten werden? Wie weit haben Sie da ein Sendungsbewusstsein?

Wichtig ist für mich, die gleichen Mittel zu benutzen, aber aus einer entgegengesetzten Machtposition. Das ist keinesfalls reaktiv und heisst nicht, dass ich einfach das Gegenteil vom Quotenfernsehen zu tun brauche. Aber als Künstlerin bin ich verpflichtet, jede Selbstzensur aufzugeben. Ich habe schliesslich keinen Chef. Zensur und Dominanz der Einschaltquoten haben zur Folge, dass die Leute nie etwas anderes sehen. Und wie können sie dann etwas anderes *sehen wollen*?

Sehen Sie im Zusammenhang mit neuen Medien kritische kollektiv erarbeitete Ansätze?

Ich habe grosse demokratische Hoffnungen in Strukturen wie das Internet. Aber im Netz gilt inzwischen: Wer kann wie viele Leute anstellen, um seine Meinung breit durchzusetzen? Wenn du dich in einem Chatroom z.B. zu medizinischen Fragen unterhältst, stellst du am Ende unter Umständen fest, dass die Plattform von einer Pharmafirma gesponsert ist. Du weisst dann nicht mehr, ob die Leute, die gerade eine Therapieform angepriesen haben, nicht Mitarbeiter dieser Firma sind. Hier stellt sich die Frage, wie ein unverstellter, privater Meinungsaustausch in Zukunft gerettet werden kann.

#### DAS PUBLIKUM UND SEINE WÜNSCHE

Ihre Arbeit in der Schweizerischen Botschaft in Berlin besteht aus kleinen, bedruckten Blättern, die aussehen wie Laub und von denen innerhalb einer Stunde sechs aus dem Gebäude in das Areal um Botschaft und Kanzleramt trudeln. Ein Blatt im Wind (2001) ist ein Kunstwerk, das nur jene als Kunstwerk erkennen, die eingeweiht sind. Wie wollen Sie die anderen Leute packen, die so ein Blatt finden?

[lacht] Diejenigen, die sich nach der Kunst bücken, ziehe ich an der Hand in die Hölle. Aber im Ernst. Das sind zwei Arten von Leuten: Jene, die im Park zufällig auf die Arbeit stossen, und die Eingeweihten, die regelmässig vorbeischaun, um die Blätter zu sammeln, damit sie alle sechs Gedichte haben. Zusätzlich soll die Arbeit für die Besucherinnen und Besucher der Botschaft attraktiv sein. *Ein Blatt im Wind* ist ja ein surrealer Eingriff. Das Papier ist wie ein Laubblatt geschnitten. Auf der einen Seite

ist eine fotografisch genaue Kopie eines Laubblatts aufgedruckt, auf der anderen Seite ein Wunsch in Gedichtform. Die Arbeit provoziert die Frage danach, was realer ist: der geschriebene Wunsch oder die imitierten Blätter? Wer sagt einem denn noch, welches die richtigen Blätter sind? Alles, was angeblich real ist, verweist nur weiter auf anderes und erzeugt damit einen Mangel. Wünsche drücken diesen Mangel aus und sind in gewissem Sinn vollständiger und damit realer für die Öffentlichkeit.

Anlässlich der Ausstellung *Freie Sicht aufs Mittelmeer* haben Sie 1998 zusammen mit dem Designer Thomas Ryhner und dem Autor Jan Krohn ein VBZ-Tram gestaltet. Titel: *Achterbahn/Das Tram ist noch nicht voll*. Da gab es geschriebene Anregungen, Sie haben mit Ton Bezüge zur Umgebung hergestellt, eingerichtet war aber auch ein Schwarzfahrersitz... Können Sie etwas zur Entstehungsgeschichte der einzelnen Ideen sagen?

Thomas Rhyner und ich sind Fans von Fluxus. Wir haben also mit kleinen Verschiebungen im Alltag gearbeitet, im Tram Bestehendes genommen und dies dann ohne Ankündigung verändert. Die kleinen Handlungsanweisungen im Stil der VBZ-Typografie, die wir in das Tram einstreuten, sollten die Fahrgäste animieren, mit fremden Leuten Kontakt aufzunehmen. Keine total neue Idee insgesamt. Es ging um ein partizipatives, offenes Happening. Das Projekt ist auch von Aktionsformen der 1960er Jahre beeinflusst, wie z. B. von den Arbeiten des *Living Theatre* in Brasilien. Schauspielerinnen und Schauspieler gehen in die Stadt und spielen dort, ohne ihr Spiel als Inszenierung anzukündigen oder aufzulösen. Bei einem ähnlichen Theaterprojekt in London wurde das Publikum zu einer Adresse geführt, an der die Bewohnerinnen und Bewohner nichts davon wussten, dass bei ihnen zu Hause eine Theateraufführung stattfinden sollte. Wildfremde Gastgeberinnen und Gastgeber und wildfremdes Theaterpublikum verbrachten so einen Abend miteinander. Zurück zum Tram: Mit Ruedi Gfeller habe ich die Audiokassette produziert, von der der Tramchauffeur jeweils Geräusche wie Geldgeklimper, brüllende Löwen und so weiter eingespielt hat. Wir sind mit dem Ton auf Stationen entlang der Tramlinie eingegangen.

## WIEDEREROBERUNGEN VON ÖFFENTLICHEM RAUM

In meiner Erinnerung gab es da eine Verschränkung von Innen- und Aussenräumen. Das Geldglimper z. B. stand für die Vorstellung, die ich mir vom Geldzählen am Paradeplatz mache oder vom Münzenzählen am Kiosk. Sie arbeiten gerade mit dem Architekten Carlos Martinez an einer sogenannten *stadtlounge* in St. Gallen. Von der Bezeichnung her ist da eine Verschränkung von Innen- und Aussenräumen angelegt. Was interessiert Sie an dieser Verschränkung?

Die *stadtlounge* funktioniert nun allerdings ganz ohne Video und ohne Ton... Aber zu Ihrer Frage: Es geht um die Eroberung eines oft als fremd empfundenen, nicht einem selber gehörenden städtischen Raums. Dabei befindet sich doch das Trottoir grösstenteils in städtischer Hand und damit im Besitz der Steuerzahlenden – im Fall der St. Galler *stadtlounge* gehört ein Teil des Trottoirs und der Plätze zudem der Raiffeisenbank. Die Leute wissen das theoretisch. Aber unsere Intervention soll darauf hinweisen, dass der öffentliche Raum auch als Erweiterung von privatem Raum bespielt werden kann, dass er dazu da ist, angeeignet zu werden. Das Schlüsselmotiv ist die Zurückdrängung des Autos. Wenn du in Venedig vom Innenraum in den Aussenraum trittst, fährt da kein Auto. Die Gässlein und die Zwischenräume sind belebt. Der Unterschied zwischen innen und aussen, zwischen privat und öffentlich wird dadurch viel kleiner. Und gerade an dieser Schnittstelle ist das Fernsehen so relevant: Die Zeit, welche die Menschen früher zwischen den Häusern verbrachten, verbringen sie heute vor den Fernsehern. In ihren privaten Räumen wird ihre Aufmerksamkeit in öffentliche Institutionen eingesaugt. Sie sehen diesen kollektiven Ort zwar alle, aber untereinander sehen sie sich nicht und tauschen sich auch nicht aus.

Verstehen Sie Ihre Arbeit also als einen Versuch, die Schwelle zwischen privatem, gemeinschaftlichem Verhalten und öffentlichem, gesellschaftlichem Verhalten zu verschleifen, sie niedriger machen?

Genau. Ob das im Fall von St. Gallen dann funktioniert, das müssen wir noch sehen. Grundsätzlich haben wir eine ähnliche Idee früher schon einmal entwickelt. Die Stadt Zürich hatte einmal ange-

fragt, ob wir den Paradeplatz mitgestalten würden. Sie dachten, ich hätte die Integrationskraft, die verschiedenen Kräfte an dem Platz zu einen. Das war gerade noch vor meiner Pause nach der *Expo.02* und erinnerte mich zu sehr an die *Expo* selbst. Ich hatte auf jeden Fall nicht das Gefühl, dass sich am Paradeplatz alle Privatinteressen auf einen Nenner bringen liessen. Wenn – als Beispiel für eine einfache formale Idee – der gesamte Raum um den Platz herum hätte blau gefärbt werden sollen, der Bodenbelag, sämtliche Fassaden und Wände, so dass du am Paradeplatz in einen gänzlich anderen Farbraum eintrittst... Das wäre ein unendlicher Sitzungs-marathon geworden.

## IDEEN LEBEN

Führen Sie Ihre «Rückeroberung» auch im Namen der feministischen Parole der 1960er und 1970er Jahre: «Das Private ist öffentlich»? Etwa, indem Sie an der Veröffentlichung der weiblichen Menstruation gearbeitet haben?

Ja, da gab es einmal den *Blutclip* (1993) für eine Jugendsendung zum Thema Menstruation. Und der *Blutraum* (1993/98) wurde bei *Stampa*, dann im *Helmhaus* und eine Nacht lang im Direktorenzimmer von Stefan Müller bei der Hausbespielung *City Nights* im Theater am Neumarkt gezeigt. Ich sage: Wenn du als Frau den Saft nicht rausbringst, dann bleibt er in der Vorstellung weiterhin mit Unreinheit verbunden. Wir sehen Blut gewöhnlich im Zusammenhang mit Verletzungen. Aber wenn wir Frauen bluten, dann ist das ein Zeichen von Gesundheit. Mit dieser Thematisierung bin ich nicht die erste. Da gab es Carolee Schneemann und viele andere. Ich gehe auf jeden Fall mit Ihrem Verweis einig. Wir haben starke Backlashs im Feminismus, viele sind von Frauen selber getragen. Frauen lieben es anscheinend, hart zu sich zu sein. Aber die Frauenbewegung hat auch vieles nur theoretisch eingebracht, das nicht praktisch umgesetzt wurde. Interessant ist, warum die theoretisch freigespielten Möglichkeiten von den Mädchen heute wieder aufgegeben werden. Mich interessiert deshalb, ob die Theorien schwingenden Feministinnen ihre politisch fortschrittlichen Ideen in ihrem privaten, persönlichen Umgang auch leben. Wir brauchen also Felder, um feministische Ideen prak-

tisch auszuprobieren, nicht nur Behauptungen. Dass heute auf neodarwinistische Weise der biologische Unterschied zwischen den Geschlechtern betont wird, stört mich. Selbst wenn die frühere Forderung, alles Geschlechtliche aus dem Sozialen abzuleiten, übertrieben war. Ich muss aber sagen, dass ich den Anschluss an die aktuelle akademische Auseinandersetzung im Vergleich zu früher weniger pflege.

#### ETHIK UND KONTROLLE

Wenn es um das Aufstellen von Polyester-Tieren oder Bänken geht, erteilt Zürich problemlos Bewilligungen. Kommerziellem Interesse wird öffentlicher Raum zugestanden. Daneben laufen restriktive Kampagnen unter dem Titel «Erlaubt ist, was nicht stört!». Wie können sich künstlerische Arbeiten in so einem Klima positionieren?

Mir gefallen – im Gegensatz zu den meisten Kolleginnen und Kollegen – die Tiere. Weil sie so offensichtlich kommerziell angelegt sind, erinnern sie an Plakatwerbung und treten nicht in Konkurrenz zur Kunst. Allein schon technisch-didaktisch finde ich sie gut für Kinder. Durch den Erfolg solcher Aktionen kannst du Kunstbanausen am Ende dann doch auch besser erklären, wieso eine Stadt zukünftig mehr Kunst im öffentlichen Raum ermöglichen soll. Ich bin bewusst gegen eine elitäre Ablehnung. Auch die «Erlaubt ...»-Kampagne finde ich gut. Ich möchte wissen, wie die Leute Anstand lernen, wenn die Religionen sie nicht mehr anleiten. Konventionen und damit die Disziplin innerhalb der Konventionen sind weggebrochen. «Erlaubt ist, was nicht stört!» ist angewandter Kant, ebenso wie der Spruch: «Hinterlassen Sie den Ort, wie Sie ihn vorzufinden wünschen.» Ich finde, es müssten zudem Plakate aufgehängt werden mit Sprüchen wie: «Nimm dein PET-Fläschchen und fülle es mit Wasser, das ist gesünder und billiger, als ständig Cola zu kaufen.» Das wäre ein Beitrag zur Ethikdiskussion und hätte mit Sparsamkeit und Aufmerksamkeit zu tun.

Bei Ihrer Arbeit geht es immer wieder darum, Gegensätze neu aufeinander zu beziehen, seien das die zwischen Geist und Körper, Subjekt und Objekt oder Natur und Kultur. Das Körperliche und

das Gedankliche soll zusammengeführt und neu gedacht werden. Hat das etwas mit New Age zu tun? Wo sind für Sie wichtige Traditionen und Vorbilder, auf die Sie sich beziehen?

Ich bin schon eine typische New-Age-Eklektikerin, die sich aus verschiedenen religiösen Ansätzen selbst etwas zusammenstieft und beeinflusst ist von autogenem Training, Buddhismus und Christentum. Ich halte auch viel von religiös motivierten Prinzipien wie Nächstenliebe. Aber wir leben weiterhin in einer christlich-jüdischen Tradition, die den Geist, gerade in gebildeten Bevölkerungskreisen, überbewertet. Der Körper kommt nur abseitig vor, mittels Schönheits- oder Gesundheitsidealen. Die Idee, dass der Körper bloss ein sündiger, schwacher Teil sei, der der Kontrolle des Geistes zu unterliegen hat – das ist ein gar schnelles Vorurteil von gewissen Religionen. Eigentlich eine permanente Attacke auf den Körper. Aber der öffentliche Raum funktioniert für meine Begriffe äusserst stark über den Körper. Schliesslich sind Plätze grosszügig gestaltet, damit mehrere Körper sich zueinander verhalten können, ohne dass sie sich behindern.

Gleichzeit steuert und kontrolliert Architektur die Körper ...

Ja, über den Menschenfluss. Die Architektinnen und Architekten gestalten zumeist so, dass Körper nicht unkontrolliert interagieren. Der Fluss reglementiert auf diese Weise die Interaktion. Aber verschiedene Architektinnen und Architekten arbeiten auch an ganz verschiedenen Menschenbildern. Manche arbeiten nur für die Fotografie, was zynischerweise heisst, dass sie nicht auf Abläufe und Bedürfnisse von funktionalen Orten eingehen. Wieviel Platz eine Architektin oder ein Architekt den Leuten lässt oder wie viel sie vorformuliert, das hat – wie bei der Regie auf dem Filmset – damit zu tun, welchen Film sie oder er in ihrem architektonischen Setting sehen will.

#### DENKENDE KÖRPER, WACHSENDER FUNDAMENTALISMUS

In Ihrer Arbeit in der Chiesa di San Staë an der Biennale Venedig 2005 konnten die Besucherinnen und Besucher liegen. Mir kam es vor, als wollten

Sie den Körper mit in die reflexive Bildebene einbeziehen. «Denkende Körper», wie sähe das im öffentlichen Raum aus?

Kunstwerke müssen Haltungen und Positionen für den Körper provozieren, die wir uns nicht zugestehen. Öffentlicher Raum sollte dazu verleiten, dass Erwachsene sich z. B. auch wie Kinder bewegen. Sobald Menschen im öffentlichen Raum sitzen und liegen können, gibt ihnen das schon einmal einen neuen, anderen Radius. Wenn du dich in ein Viererzugabteil setzt und zuerst auf den Sitzen herumspringst, dann wird der Raum viel grösser. Man müsste Räume körperlich abscaffen. Ein Beispiel, wo so ein Körper-Raum-Verhältnis wirklich provoziert, ist das Holocaust-Mahnmal von Peter Eisenman in Berlin. Das ist zwar sehr didaktisch, regt aber enorm an. Überall schlängeln sich die Leute durch das Feld. Du siehst durch die Stelen hier einen Körper und dann da den nächsten. Einige kraxeln auf die Quader hinauf. Und in den Bereichen, in denen das Stelenfeld flacher und zu Bänken wird, da sitzen dann alle oder legen sich hin.

Nun ist am 19. September 2005 die Kirche San Staë durch den Pfarrer Aldo Marangoni für das Publikum geschlossen worden – und die Arbeit ist nicht mehr zugänglich...

Ich bin erschüttert über die Schliessung. Sie macht klar, dass den erzkonservativen Kräften innerhalb der katholischen Kirche vermehrt Gehör geschenkt wird. Religiöse Fundamentalismen haben die Ver-teufelung des menschlichen Körpers und das Dogma der Trennung von Körper und Geist gemein. Dies ist eine Methode, Menschen einzuschüchtern und zu kontrollieren und geht immer mit der Geringschätzung des Weiblichen einher. Doppelmoral, Überbevölkerung und Armut sind die Folgen.

Haben Sie in der Kirche – diesem halb öffentlichen, halb sakralen Raum – etwa zuviel «Haltungen» provoziert?

Ich wollte einen positiven und undogmatischen Gegenentwurf zur hierarchischen Struktur von Kirchen und Staaten anlegen und eine Befreiung zelebrieren. Mein Anliegen war, den nackten Menschen als den philosophischen Menschen im Paradies zu zeigen und mich diesbezüglich – mit meinem Menschenverständnis – in die Tradition

von dessen Darstellung einzureihen. Ich hatte nicht mehr mit einer Schliessung gerechnet, da der Pfarrer die Arbeit im Sommer für gut befunden hatte. Er handelte später auf Druck des Bischofs, der von ein paar Hysterikerinnen und Hysterikern bedrängt worden war. An der Türe stand «Wegen technischer Probleme geschlossen», was die Verlogenheit der ganzen Aktion illustriert.

Was sollte gegen die Schliessung unternommen werden?

Die Leitung der Biennale sollte mit Hilfe der Polizei die Kirche sprengen.

Was bedeutet die Schliessung der Kirche für öffentliche Kunst?

Fundamentalismus wird zunehmen.

#### POPULARITÄT UND ÖFFENTLICHE WIRKUNG

In der deutschen Feuilleton-Diskussion wurde im Zusammenhang mit Peter Eisenmans *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* problematisiert, dass Andacht und Körperlichkeit schwer zusammengehen. Die Frage daraus wäre: Wenn Freiräume lustvoll erspielt werden, wie ist dann die Möglichkeit zur kritischen Reflexion gegeben?

Ich glaube kaum, dass das Mahnmal diejenigen ablenkt, die schon über die Grauen des Holocaust nachgedacht haben oder nachdenken. Ich stellte mir bei einem Besuch zwischen den Massen von Besuchenden und Gruppen unwillkürlich Deportationssituationen vor. Der eigentlich unvorstellbare Gedanke, dass so viele Einzelschicksale zerstört worden sind, wurde dadurch greifbar und war davon angeregt, wie die Menschen Eisenmans Installation nutzten. Diejenigen, die möglicherweise noch nie über den Holocaust nachgedacht haben, sind durch die Stelen vielleicht an einen Ort geführt worden, den sie sonst nicht besuchen würden. Darüber hinaus ist die Möglichkeit gegeben, in Gedanken an neue, unbekannte Orte im Hirn zu reisen.

Wie Sie das Mahnmal beschreiben, fangen sich die Leute wohl an zu mischen. Die einen springen spielerisch-unbedarft umher, die anderen schreiten gedankenschwer zwischen den Stelen. Was kann sich aus dieser Konstellation ergeben?



Ich habe diese zusammengewürfelte Mischung von Leuten angeschaut und mir vorstellen müssen, was passieren würde, wenn die jetzt alle getötet würden. Alle Menschen, die sich im Mahnmal befinden, werden sich so gegenseitig zum Symbol für die Ermordeten. Dass da so viele Menschen zusammenkommen, auch solche, die nicht in ein Museum oder ein Geschichtsmuseum gehen würden, finde ich gut. Für mich ist der Aspekt der Verbreitung sehr wichtig: Wie kommen viele Leute an einen Ort? – Wenn es sich herumspricht, dass etwas angeguckt werden muss. Das ist gerade im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum ein Schlüsselthema. Einerseits ist da eine kleine Gruppe, die sich für bildende Kunst interessiert und die wirklich die Orte und Werke aufsucht. Andererseits sollte Kunst im öffentlichen Raum immer auch für eine viel grössere Öffentlichkeit gedacht sein. Daneben ist, wie im Kunstmarkt auch, das Paradox anzutreffen, dass man eben gerade keine öffentliche Wirkung haben möchte. Durch die exklusive Geschlossenheit eines kleinen Kreises bleibt der Fetisch «Kunstwerk» besser erhalten. Der Unterschied zu anderen kann gewahrt werden.

#### ÖFFENTLICHER RAUM ALS ERWEITERTER PRIVAT- RAUM, MUSEEN ALS WOHNZIMMER

Exklusivität ist der Kitt von kleinen Gemeinschaften. Eine demokratische Gesellschaft hingegen beruht auf einem verhandelbaren Vertragswerk. Ich finde, wie Sie auch, den Übergang von der gemeinschaftlichen zur gesellschaftlichen Dimension sehr relevant, wenn es um Kunst im öffentlichen Raum geht. Aber ist es da nicht problematisch, wenn Sie, wie in St. Gallen mit der *stadtlounge*, mit Zeichen von Wohnlichkeit in den öffentlichen Raum gehen? Dann wird er umgebaut zu einer Art exklusiver Wohngemeinschaft – und damit privatisiert.

Ich hoffe zumindest, es ist eine gepflegte Wohngemeinschaft! Es gibt so viele verschiedene Arten von WGs, und unter ihnen viele gut funktionierende Alternativen zur Kleinfamilie. Ich sage Ihnen eine grosse Zukunft der WGs, besonders der Alters-WGs voraus. Anders kann die Auflösung der Grossfamilie gar nicht bewältigt werden. Aber um auf das Umbauen des Raums in St. Gallen zu spre-

chen zu kommen: Das Bezeichnende für das Wohnen ist in unserem Fall das Sich-Setzen-Können oder das Liegen-Können, nicht die Auszeichnung als Privatraum. Die 16 Lampen etwa sehen nicht aus wie Leselampen. Sie wirken mit ihren drei Metern Durchmesser wie amorphe Blasen oder wie leuchtende Kartoffeln. Ihr Design erinnert an den Innenraum. Aber ich kann mir das auch als futuristische Strassenlampe vorstellen. Der Teppich ist aus rotem Tartan. Wir haben keine Randsteine eingepflanzt, der Belag überzieht die Sitzgelegenheiten, den Brunnen, ein geparktes Auto, alles. Der Belag strahlt ein Teppichgefühl aus. Aber es ist nicht nur das Teppichgefühl eines Innenraums...

In einigen Ihrer Installationen, z.B. in *Das Zimmer* (1996) oder während *Remake of the Weekend à la Zurichois* (1999) in der Kunsthalle Zürich, fühlen sich die Besucherinnen und Besucher wie bei jemandem zu Hause – allerdings leicht verschoben, weil z. B. die Möbel massstäblich vergrössert sind. Was ist das genau für ein Zuhause, das Sie da erfinden?

Beide Arbeiten untermalen meine Überzeugung, dass Museen als erweiterte und kollektive Privaträume benützt werden sollten. *Himalaya Goldsteins Stube* in *Remake of the Weekend à la Zurichois* war dabei aber noch expliziter. Die aufgestellten Kulissenwände waren collagiert aus hunderten von Wohnzimmerfotos verschiedener Epochen und sozialer Schichten. Auch die Möbel und Requisiten bildeten einen zeitlichen, stilistischen und sozialen Mix. Das untermalt mein Ziel, Museumsräume als erweiterte, übergreifende und kollektivierte Privaträume zu benutzen.

Wenn sich die Leute im Wohnzimmer hinter dem Fernseher verbarrikadieren, wie Sie eben ausgeführt haben, warum wollen Sie dann den öffentlichen Raum ausgerechnet mit dem Wohnraum verschränken?

Das Wohnzimmer ist bei uns oft auf den Fernseher ausgerichtet. In meinen Arbeiten kommt das Fernsehgerät aber entweder gar nicht oder aus dem Zentrum gerückt vor. Durch Videoprojektionen, die z.B. überall auf das Mobiliar projiziert sind, tritt Video als Medium auf. Es ist nur anders eingesetzt: Weil die Bilder alle gleichzeitig laufen, wir-



ken sie magisch, geistig. Eine geistige Ebene funktioniert nicht so eindimensional wie der TV mit seiner Programmstruktur. Sie funktioniert so assoziativ und gleichzeitig, wie wir denken. Ein Medium, das sonst das Zentrum absaugt, wird von mir dazu verwendet, um geistige Ebenen ins Spiel zu bringen, Geister, die zeitliche Irritationen auslösen. Es gibt viele Kunstschaaffende, die Privaträume als Installationen inszeniert haben. Es gab ganze Gruppenausstellungen, die zum Thema hatten, Wohnzimmer in Kollektivräume umzumodeln, *Model Home* (1996) im P.S.1 und in der Clocktower Gallery in New York etwa. Räume sind ja immer auch kleine Museen: Wenn du einen Raum betrittst, den morgens jemand verlassen hat, dann bildet das, was herumliegt, ein Museum. Es hält denjenigen fest, der am Morgen gegangen ist.

Hier am Tisch säßen wir also in einem Privatmuseum von gestern oder von den letzten Tagen? Dann stellt für Sie nicht nur das Museum einen Wohnraum dar, sondern jeder Wohnraum ist auch ein potentielles Museum?

Das ganze Spiel um Wohnzimmer und Museen ist eine Ironisierung davon, dass in Europa die öffentlichen Räume zum Grossteil die Räume der Bürger sein sollten, dass sie Ihre und meine Räume sein sollten, weil wir sie ja mitbezahlen. Wir sollten zudem auch die Privatmuseen als öffentliche Räume betrachten. Denn diese Museen sind an sich schon so etwas wie öffentlich zugängliche Wohnzimmer, die von allen benutzt werden. So müssen wir das anschauen. Sonst wäre die Tendenz hin zu immer mehr Privatmuseen schlecht.

#### BEWEGUNGSMÖGLICHKEIT STATT PARANOIA

Im Video *Ever is Over All* (1997) zeigen Sie eine Frau, die mit einem Blumenstab Autofenster einschlägt und von einer Polizistin freundlich begrüsst wird. Das öffentlich-rechtliche Zuwiderhandeln wird von einer gemeinsamen Verschworeneheit aufgefangen. Ist in diesem Video eine Utopie formuliert, wie Leute mit gleichen Ansichten – gegen Autos und Privatbesitz etwa – sich über ihre gesellschaftlichen Funktionen hinaus verbinden?  
Die symbolische Handlung zeigt, dass die Hürden im wirklichen Leben oft kleiner sind, als es das Kli-

schee will. Die Paranoia, dass die Polizei immer gegen einen sei, führt zur Selbstzensur und Denkblockade. Wir sollten unsere Bewegungsmöglichkeiten so erweitern, dass wir uns nicht von festgefahrenen Meinungen bestimmen lassen. Warum rotten wir uns in der Stadt dermassen zusammen? Wir haben alle das Bedürfnis, sehr nah beieinander zu sein, sind aber nirgendwo anonymer als in der Stadt. Solche Prozesse wirken sich auch auf die Familienstrukturen aus.

# **Kunst und Öffentlichkeit**

# **Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich**

*Herausgegeben von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner*

*Band 2 der Schriftenreihe des Instituts für Kunst und Medien,  
Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich*

*JRP|Ringier*

## Inhaltsverzeichnis

Grusswort von Stadtrat Martin Waser . . . . .	5
Marius Babias Die Kunst des Öffentlichen in der Arena der Politik . . . . .	9
Philip Ursprung Zürichs Verspätung . . . . .	17
Christoph Schenker Kunst als dichtes Wissen Das Forschungsprojekt <i>Kunst Öffentlichkeit Zürich</i> . . . . .	29
Angelus Eisinger Quartierleben in der Partystadt – Interview . . . . .	49
<b>KÜNSTLERISCHE PROJEKTENTWÜRFE</b>	
Monica Bonvicini <i>Fassade</i> . . . . .	57
Matthew Buckingham <i>Film To Be Projected Every Year</i> . . . . .	71
Harun Farocki <i>Denkmal</i> . . . . .	85
Knowbotic Research <i>BlackBenz Race</i> . . . . .	105
Lawrence Weiner <i>Kugellager oder runde Steine</i> . . . . .	121
Bernadette Fülischer Stadtraum und Kunst: Stadtentwicklung, öffentliche Räume und Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich seit dem 19. Jahrhundert . . . .	141
Chonja Lee und Maya Burtscher Sechs Beispiele in Zürich . . . . .	201

Pipilotti Rist	
Die grösste Videoinstallation der Welt – Interview . . . . .	215
Peter Spillmann	
«Das sind eure Rituale, unsere sind vielleicht andere» – Interview . . . . .	225
Oliver Marchart	
«There is a crack in everything...» Public Art als politische Praxis . . . . .	235
Stefan Römer	
Intermedialität im Ambient . . . . .	245
Hito Steyerl	
«Look out, it's real!» Dokumentarismus, Erfahrung, Politik . . . . .	261
Ursula Biemann	
Video – eine globale Geografie der Wissensverbreitung . . . . .	273
Ulrich Vonrufs	
Blicke auf Zürich: Geschichte und Gegenwart	
Wirtschaft, Immigration, Armut, Politik und Massenmedien . . . . .	279
Tim Zulauf	
Ereberte Widersprüche	
Überlegungen zu den Kunstprojekten in der Hardau . . . . .	327
<b>KÜNSTLERISCHE PROJEKTE</b>	
San Keller	
<i>Freinacht in der Hardau</i> und <i>Best of Hardau</i> . . . . .	343
Claudia und Julia Müller	
<i>Glocke*Hardau*BimBam*2006</i> . . . . .	359
Michael Hiltbrunner	
Plakate als Bilder: Kunstplakate von Ana Axpe, Christoph Hänslì,	
David Renggli, Shirana Shahbazi und Till Velten in der Hardau . . . . .	375
Biografien . . . . .	411
Anmerkungen . . . . .	417
Impressum . . . . .	453

---

**KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT –  
KRITISCHE PRAXIS DER KUNST  
IM STADTRAUM ZÜRICH****Herausgeber**

Christoph Schenker und  
Michael Hiltbrunner

**Autorinnen und Autoren**

Marius Babias, Ursula Biemann,  
Maya Burtscher, Bernadette Fülischer,  
Michael Hiltbrunner, Chonja Lee,  
Oliver Marchart, Stefan Römer,  
Christoph Schenker, Felix Stalder,  
Hito Steyerl, Philip Ursprung,  
Ulrich Vonrufs, Martin Waser und  
Tim Zulauf

**Künstlerische Beiträge**

Ana Ape, Monica Bonvicini,  
Matthew Buckingham, Harun Farocki,  
Christoph Hänslı, San Keller,  
Knowbotic Research, Claudia und  
Julia Müller, David Renggli,  
Shirana Shahbazi, Till Velten und  
Lawrence Weiner

**Interviews**

Angelus Eisinger, Pipilotti Rist und  
Peter Spillmann

**Produktion und Lektorat**

Michael Hiltbrunner und  
Christoph Schenker

**Korrektorat**

Birte Theiler, JRP|Ringier

**Gestaltung und Satz**

Markus Bucher, Zürich und  
Fabienne Burri, Luzern

**Lithografie und Druck**

Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

**Buchbinderei**

Schuhmacher, Schmitten

**Verlag**

JRP|Ringier  
Letzigraben 134, CH-8047 Zürich  
T +41 (0) 43 311 27 50  
F +41 (0) 43 311 27 51  
www.jrp-ringier.com  
info@jrp-ringier.com  
ISBN: 978-3-905770-01-8

**Vertrieb**

Schweiz: Buch 2000, www.ava.ch  
Deutschland und Österreich: Vice Versa  
Vertrieb, www.vice-versa-vertrieb.de  
USA: D.A.P./Distributed Art Publishers,  
www.artbook.com

© Copyright bei den Text- und Bild-  
autorinnen und -autoren, Künstlerinnen  
und Künstlern

© 2007, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*

**Bildnachweis**

© bei den Künstlerinnen und Künstlern:  
S. 111: Abb. 7; S. 115: Abb. 13, 14; S. 116;  
S. 181: Abb. 34; S. 185: Abb. 38; S. 191:  
Abb. 43; S. 193; S. 203; S. 249–257;  
S. 269; S. 277; S. 355; S. 358: Abb. 12, 13;  
S. 361–365; S. 367; S. 371: Abb. 13

© 2006, ProLitteris, Zürich: S. 21; S. 64:  
Abb. 5; S. 67; S. 69; S. 133; S. 135; S. 184;  
S. 185: Abb. 37, 39; S. 191: Abb. 42

© Stadt Zürich, Baugeschichtliches  
Archiv: S. 147; S. 151; S. 153; S. 159;  
S. 167; S. 175; S. 181: Abb. 35; S. 187:  
Abb. 40

© Gebr. Gysi AG, Baar: S. 125

© Luftbild Schweiz: S. 158

© Georg Aerni: S. 187: Abb. 41

© Stadt Zürich, Stadtentwicklung  
Zürich: S. 335

© 2007, *Kunst Öffentlichkeit Zürich*:  
Alle anderen Abbildungen

Mit freundlicher Genehmigung von  
Sony BMG Music Entertainment  
(Switzerland) GmbH: S. 358: Abb. 11

**Courtesy**

Galleria Emi Fontana, Milano: S. 64:  
Abb. 5; S. 67: Abb. 8  
Daniel Knorr: S. 69: Abb. 15  
Mai 36 Galerie, Zürich: S. 124  
Galerie Winter, Wien: S. 135: Abb. 7  
Datasound, Zürich: S. 181: Abb. 34  
Walter A. Bechtler Stiftung: S. 184  
Caratsch de Pury & Luxembourg,  
Zürich: S. 185: Abb. 39  
Kunsthau Zürich: S. 191: Abb. 42  
Galerie Hauser & Wirth, Zürich: S. 203  
Chris Burden: S. 371: Abb. 13

---

**KUNST ÖFFENTLICHKEIT ZÜRICH  
INSTITUT FÜR KUNST UND MEDIEN**

Die vorliegende Publikation *Kunst und  
Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst  
im Stadtraum Zürich* ist Teil des  
Forschungsprojekts *Kunst Öffentlichkeit  
Zürich* des Instituts für Kunst und  
Medien der Hochschule für Gestaltung  
und Kunst Zürich.

Schriftenreihe des Instituts für Kunst  
und Medien, HGK Zürich: Band 2

Das Forschungsprojekt wurde mass-  
geblich von der Förderagentur für  
Innovation KTI/CTI, Bern, unterstützt.

**Projektpartnerinnen von  
Kunst Öffentlichkeit Zürich**

Stadt Zürich; Walter A. Bechtler Stiftung,  
Küsnacht; H. Hüssy; Georg und Bertha  
Schwyzer-Winiker Stiftung, Zürich;  
Swiss Re, Zürich; Mai 36 Galerie, Zürich

**Forschungspartner**

Prof. Dr. Philip Ursprung, SNF-  
Förderungsprofessur für Geschichte der  
Gegenwartskunst, ETH Zürich

**Forschungsgruppe**

Bettina Burkhardt, Bernadette Fülischer,  
Michael Hiltbrunner, Ulrich Vonrufs,  
Susann Wintsch und Tim Zulauf.  
Mitarbeit bei der Realisierung der Kunst-  
werke: Manuela Schlumpf.  
Projektleitung: Christoph Schenker

**Unterstützung der Publikation**

Präsidialdepartement der Stadt Zürich,  
Migros-Kulturprozent und Stiftung der  
Schweizerischen Landesausstellung  
1939, Zürich  
Sponsoring der Website *stadtkunst.ch*:  
Homburger Rechtsanwälte, Zürich

<http://www.stadtkunst.ch>

Das Institut für Kunst und Medien ist  
ein Forschungsinstitut der Hochschule  
für Gestaltung und Kunst Zürich.  
Leitung: Christoph Schenker

Institut für Kunst und Medien  
Hochschule für Gestaltung und Kunst  
Hafnerstrasse 39 / Postfach  
CH-8031 Zürich  
Switzerland / Suiza

[ikm@hgkz.ch](mailto:ikm@hgkz.ch)  
<http://ikm.hgkz.ch>