

Interview mit Anna Winteler (AW)

Die Fragen stellten Katrin Sperry (KS), Basil Schmid (BS), David Pine (DP) und Dora Imhof (DI).

Das Gespräch fand am 14. Mai 2009 in Basel im Innenhof vor der Wohnung von Anna Winteler statt.

Kathrin Sperry: Wie kamen Sie eigentlich vom Ballett zur Videokunst?

Anna Winteler: Ich war klassische Tänzerin und war 1977/78 in Paris. Dort habe ich eigentlich vom klassischen zum modernen Tanz gewechselt. Ich hatte dort ein Stage mit Merce Cunningham besucht. Merce Cunningham ist in meiner Generation der Choreograph, der das moderne Vokabular ins Ballett eingeführt hat. Er hatte damals einen Kurs angeboten mit einem Video- bzw. Filmmacher, Charles Atlas. Charles Atlas war ein genialer Denker und experimentierte mit der Filmkamera. Er hat zusammen mit Merce Cunningham eine dreidimensionale Situation, eine Bühne, einen Kubus, in ein zweidimensionales Bild, ein Quadrat zu übersetzen versucht. Diese Idee war damals sehr neu. 1978 besaßen nicht mal alle einen Fernseher. Die Kameraarbeit war noch nicht so weit entwickelt, dass jeder das selbstverständlich selber verwenden konnte. Man hatte überhaupt keine billigen elektronischen Möglichkeiten wie heute, z.B. um einen Raum in jede mögliche Fantasiewelt zu verändern. Damals war es wirklich noch ein Take, den man aufgenommen hat. Danach hat man eins zu eins geschnitten. Er hat uns beigebracht, wie wir als Tänzer unsere Arbeit fürs Fernsehen präsentieren konnten. Wie wir diese Übersetzung einer Choreographie, einer Bewegung, einem Körper darstellen konnten, und wie wir möglichst spitze Fluchtpunkte bekamen, so dass der Fernsehzuschauer dadurch einen umfassenden Eindruck erhält. Das hatte mich sehr interessiert, und ich habe sofort eine Kamera in der Hand gehabt. Dann habe ich Videos gemacht. Einige Monate zuvor hatte ich für einen Wettbewerb eine Choreographie gemacht. Danach habe ich mir gesagt, dass es nun damit vorbei ist. Ich war Tänzerin, ich hatte choreographiert, das interessierte mich nicht mehr so sehr. Seit ich 16 war, hatte ich immer eine Fotokamera dabei. Ich habe Fotografie gern, ich habe die Kameras gern. Auch wenn ich getanzt habe, habe ich viel fotografiert, aber nicht im Sinn von Kunst. Mehr in Bezug auf Ballett, Kostüme, Bühne oder Blumen.

KS: Hatten Sie auch Vorbilder, was die Videokunst angeht?

AW: Nein, ich hatte keine. Ich hatte auch nie eine Kunstschule besucht. Damals war Nam June Paik in der Videokunst wichtig, aber

Übergang vom
Ballett zur Kunst

<p>ich habe ihn nicht gekannt. Ich war nicht in diesem Kreis von Künstlern. Ich war im Ballet und im Theater in Deutschland und in Frankreich. Auch meine Familie war eher musikorientiert. Die Malerei hatten wir jedoch sehr oft angeschaut als Kinder. Ich war sehr gut im Zeichnen. Mein Lehrer, der meine Eltern noch kürzlich gesehen hat, hat gesagt: „Sie sollte einfach die Académie de Beaux Arts gemacht haben.“ Aber ich wollte Ballet machen. Daher hatte ich keine grossen Vorbilder. Ich habe ein wenig politisch gedacht. Damals in Paris war ich mit einem Künstler aus der Cité des Arts befreundet, der aus Basel kam. Deshalb bin ich auch nach Basel gekommen. Er war Maler, Konzeptkünstler und hat bei Stampa ausgestellt. 1978 habe ich in Basel die Arbeiten von Ulrike Rosenbach, Marcel Odenbach und Klaus vom Bruch gesehen.</p> <p>Dora Imhof: Wo genau haben Sie die gesehen?</p> <p>AW: Bei Stampa. Und nachher in der Kunsthalle mit Jean-Christophe Ammann und ein paar Performanceleuten. Aber ich hatte keinen Background. Ich bin wirklich aus meiner eigenen Bilderwelt angekommen.</p> <p>David Pine: Um noch mal auf Ihren Wechsel zurückzukommen vom Ballet zur Kunst. Das Thema der Schwere des Körpers zieht sich ja auch durch Ihre Arbeit.</p> <p>AW: Was haben Sie alles von mir gesehen?</p> <p>DP: <i>Der Aufstieg/Der Abstieg</i>. Und man sagt auch, Sie hätten eine Performance gemacht, wo Sie einige Jahre mit einem Sack voller Steine auf dem Rücken herumgelaufen seien...</p> <p>AW: Interessant wie die Sache sich verbreitet [<i>Gelächter</i>]. Nein, voller Gegenstände. Aber was ist das Bild da? Erzählen Sie mir, was Sie gehört haben.</p> <p>Basil Schmid: Wir hatten nur wenige flüchtige Informationen.</p> <p>DP: Es war nur diese Aussage, Sie seien mehrere Jahre lang mit einem Sack voller Steine auf dem Rücken herumgelaufen.</p> <p>AW: Das ist ein Sinnbild. Das ist nicht konkret gewesen. Es sagt, es war eine Belastung.</p> <p>DP: Es wurde auch interpretiert als eine Last, die Belastung und die Schwerfälligkeit des Körper im Ballet, von der Sie sich befreien konnten.</p> <p>AW: Es hat sicher etwas Wahres.</p>	<p>Vorbilder und Inspirationen</p> <p>Stampa und Kunsthalle</p> <p>Die Schwere des Körpers</p>
---	--

KS: Das haben Sie also nicht bewusst so übermitteln wollen?

AW: Nein, nein. Die Überlegung kam im Nachhinein. Die Leichtigkeit ist im Ballet das eigentliche Thema, die Auflösung der Schwerkraft: Auf einem Punkt drehen, von einem Mann getragen werden. Dieses Bild hat mir widerstrebt. Erst recht das Bild der Ballerina, das habe ich gehasst. Das war einfach im 18. und 19. Jahrhundert so. Ich bin modern: Was hatte dort die Frau für eine Rolle? Das hat mich damals beschäftigt. Ich war 24. In diesem Alter versucht man auch, sich zu definieren. Und ich war sicher nicht angepasst. In diesem Sinne hat es mich wirklich gestört, diese Tutu-Bildung. Davon wollte ich mich befreien. Daneben habe ich auch nach der Schwerkraft und dem Gleichgewicht gesucht, was einen sicher beschäftigt, wenn man im Ballet ist. Wie überwindet man die Schwerkraft, um leicht zu werden. Das Gleichgewicht war bei mir ein wichtiges Thema.

BS: Dieses Thema zog sich ja durch Ihren ganzen Lebenslauf, auch jetzt in der Physiotherapie.

AW: Ich bin in der Neurologie spezialisiert und arbeite mit Leuten, die Gleichgewichtsprobleme und Asymmetrien im Körper haben, durch einen Schlaganfall oder so.

DP: Wie sind Sie von der Kunst wieder in das „normale“ Leben zurückgekommen *[Gelächter]*?

AW: Ich wollte unbedingt wieder normal werden, einen Lebensunterhalt verdienen, ich wollte eine gewisse Sicherheit. Ich habe genug gehabt vom eigenen Vokabular. Also diese Geschichte, dass ich in meinen Atelier ein Vokabular und eine gewisse Arbeitsweise entwickelt habe, die am Ende niemand versteht. Ich habe auch das Gefühl gehabt, dass jede Arbeit, die ich gemacht habe, klar und erledigt war. Nachher war sie fertig, ich hatte nach dieser Arbeit nicht mehr dazu zu sagen. Während der letzten Ausstellung *[Schweizer Videokunst der 70er und 80er Jahre. Eine Rekonstruktion, Kunstmuseum Luzern, 2008]* habe ich wieder Bänder angeschaut, die ich seit 15 Jahren nicht mehr angeschaut habe. Und ich habe gefunden, doch, es ist gut, es ist interessant, es ist eine gute Arbeit. Es war aber erledigt. Ich hatte keine Variante davon zu präsentieren. Ich wollte mich nicht mehr damit befassen. Ich hatte immer parallel Kurse gegeben, um Geld zu verdienen, und habe irgendwann gefunden, dass mich die Zusammenarbeit mit jemandem interessiert, der den Purzelbaum macht oder der Rückenschmerzen hat, das gemeinsame Überlegen, wie man Schwierigkeiten überwindet. Und ich hatte sehr viel Energie, ich

Gleichgewicht

<p>habe immer noch sehr viel Energie. Und ich habe gedacht, dass ich das geben könnte, das könnte ich als Sozialarbeit sehen. Ich wollte mich auf eine Weise wieder in der Gesellschaft integrieren. Ich fühlte mich sehr allein als Künstlerin, das habe ich nicht gemocht. Ich arbeite gerne mit Leuten, ich kommuniziere gerne. Mit 36 habe ich eine Schule für Physiotherapie angefragt und sie haben mich angenommen. Das war ein grosser Glücksfall, normalerweise nehmen sie die Leute bis dreissig. Ich bin sehr glücklich jetzt mit der Physiotherapie und bin dort, wo ich auch absolut sein möchte. Ich werde nicht wechseln, ich gehe nicht zurück.</p> <p>DP: Das sagen Sie jetzt... <i>[Gelächter]</i></p> <p>AW: Nein, das ist klar. Ich komme auch ans Ende meiner Karriere vom Alter her. In zehn Jahren bin ich pensioniert. Und ich denke immer, ich mache weiter, wenn ich freischaffend bin, aber ich weiss nicht, ob der Körper das mitmachen wird, da es eine sehr schwere Arbeit ist.</p> <p>DP: Denken Sie, die Leute haben Ihre Werke nicht verstanden?</p> <p>AW: Doch.</p> <p>DP: Weil Sie sagen, Sie seien isoliert gewesen in der Kunst?</p> <p>AW: Ich hatte viele Freunde, ich hatte ein gutes Publikum. Das war es nicht. Es war der Eindruck, dass es ein sehr hermetisches Gebiet ist und dass wenige Leute das Video als Prinzip begreifen. Auch heute... Ich meine, einen Film versteht man, weil es auch eine ganze Crew hat, die damit arbeitet. Es ist sehr strukturiert. Aber ich habe die Sache alleine gemacht, und dann war eine sehr offene Interpretation möglich, die zum Teil ins Gegenteil meiner Intention gewendet werden konnte <i>[Macht ein Geräusch von Unverständnis]</i>. Ich wollte nicht immer darüber reden. Es wäre ein wenig eine Verteidigung geworden. Ich wollte meine Arbeit machen und dann in einer gewissen Weise vergessen. Ich bin nicht jemand, der viel archiviert. Das war das Drama wegen der Ausstellung im letzten Jahr <i>[im Kunstmuseum Luzern]</i>. Ich habe nichts archiviert. Ich denke, das hat für Verwirrung gesorgt. Ich habe sehr viel vergessen. Nicht wegen Alzheimer oder so, aber wegen der Zeit. Ich arbeite sehr viel mit dem Gedächtnis, und die Zeit verdreht die Erinnerung. Man will langsam auch damit beginnen, gewisse Bilder zu erhalten, um zu verschönen, obwohl es vielleicht gar nicht so schön war. Ich traue diesem Prinzip nicht. Ich habe nichts archiviert, ausser die Videos und Fotos, die da sind. Und ich reflektiere nicht über meine Kunst, das war für die Kuratoren der Ausstellung, Irene Schubiger und Johannes Gfeller, sehr schwierig. Wir haben wirklich um Interpretationen gekämpft, das war sehr schade. Das habe ich sehr</p>	<p>Physiotherapie</p> <p>Blick in die Zukunft</p> <p>Publikum, Interpretation</p> <p>Archivierung der Arbeiten</p>
---	--

<p>bedauert. In diesem Sinn ist das auch ein Grund, weshalb ich kein Interview geben wollte. Ich denke, man muss sehr behutsam mit dem umgehen, was ich heute sage, weil es nicht die Wahrheit ist. Ich bin auch unsicher, was meine Erzählung anbelangt. Klar, ich kann euch sagen, ich habe Merce Cunningham getroffen, ich kann sagen, ich habe dieses Video gemacht. Aber die Gründe, warum ich aufgehört habe, das ist im Kontext von Monaten von Unzufriedenheit und Monaten der Suche nach Veränderung zu verstehen.</p> <p>DI: Also kommen wir trotzdem noch ein wenig zu den Anfängen in den 80er Jahren, die ersten Arbeiten in Basel, in Erinnerung natürlich...</p> <p>AW: Mit Vorsicht bei der Interpretation, mit wenn und aber... Wenn ihr ein Video seht, empfindet ihr selber etwas, und das ist dann eure Wahrheit.</p> <p>KS: Wir wissen noch nicht, ob wir alle Ihre Werke kennen. <i>Horizontal Waltz for Left and Right Handcameras</i>, von dem haben wir etwas gesehen...</p> <p>BS: Dieses Video haben wir auch präsentiert [<i>im Kurzreferat</i>], sowie auch <i>Der Aufstieg/Der Abstieg</i>.</p> <p>KS: ...und den Rest haben wir nicht gesehen, und wir kennen auch nur noch zwei Titel, das ist <i>Le discours des montagnes à la mere</i>.</p> <p>AW: Ist es der Katalog oder Installation?</p> <p>BS; KS; DP: Das ist die Installation, die Installation mit der Spirale.</p> <p>BS: Und auch <i>Le petit déjeuner sur la route d'après Manet</i>, das war das erste Video.</p> <p>AW: Ja, das war das ganz erste. Ich habe dieses Video 1979 gemacht. Ich war gerade in Basel angekommen, es war mein allererstes Video in Basel. Ich habe es an der Weihnachtsausstellung präsentiert. Anhand von diesem Video hat Jean-Christophe Ammann meine Arbeit gekauft, ich habe nachher eine Performance gemacht, und ich habe nie eine Arbeit suchen müssen. Es ist ein schönes Video, ich mag es sehr.</p> <p>BS: Ja, leider haben wir es nicht gesehen.</p> <p>AW: Das können Sie nachholen.</p> <p>BS: Wie waren die Reaktionen auf dieses Video? Wurden Sie häufig darauf angesprochen? Ich denke, es war schon ein</p>	<p>Gründe für Beendigung der künstlerischen Tätigkeit</p> <p>Erste Videoarbeiten</p> <p>Kunsthalle Basel</p>
--	--

[geprägt].

DI: Und Video war das Mittel, das einfach aufzuzeichnen?

AW: Ja, das Video. Das zweite Thema war noch das Kleid. Diese Kleider, das ist ein interessanter Punkt. Diese Kleider – 1978 war ich etwas spät, aber die Kleider waren eine feministische Aussage. Auf jeden Fall. Ich hatte Stiefel bis hier [zeigt auf ihre Oberschenkel], ich habe Strapse gehabt, ich hatte einen langen Jupe, es war Oktober. Ich war sehr elegant. Ein Hut, Handschuhe bis hier [zeigt auf ihre Ellenbogen], einen Büstenhalter, den ich nie im Leben tragen würde. Sagen wir also in die Richtung einer Prostituierten, einer Edelprostituierten. Ich hatte einen Freund damals, der sehr auf Kleider schaute und das liebte. Er war ein bisschen ein Fetischist. Ich hasste das. Und das war meine Antwort zu meinem persönlichen Dilemma, das ich hatte, mit dem Frausein und dieser Liebe, die mir nicht passte. Und tatsächlich haben wir uns danach getrennt. Das hat mir geholfen bei dieser Trennung. Das war eine Reaktion. Der Mann, der hatte meine Kleider gesammelt. Ich hatte drei Männer um mich. Jemand, der nicht im Blick der Kamera war, der meine Kleider aufgesammelt hatte. Weil ich sie vielleicht nicht auf der Strasse liegen lassen durfte, ich wollte das nicht. Dann hatte es einen zweiten Mann, der stieß ein Milchwägeli. Darin war der Kameramann, Reinhard Manz, der hat ein Travelling gemacht. Für mich war das sehr wichtig. Die Kamera musste ein sanftes Travelling, also gleichzeitig einen Bogen und eine gerade Linie machen. Ich wollte, dass diese Linien des Körpers und der Kamera, deren beiden Tempi, zusammen stimmen. Ich hatte dieses Konzept, habe es erklärt, das haben sie gemacht, ich habe es gemacht und das war es. Ungeschnitten.

DI: Es gab keine Probe?

AW: Nein, es gab keine Probe. Es war um sieben Uhr an einem Sonntagmorgen, damit niemand was sieht. Am Rhein unten. Und was ich im Nachhinein sehr schön finde ist, dass damals am Rhein ein Umbau war. Da gab es diese Baracke. Und manchmal sah man einfach drei bis vier Minuten lang nichts mehr, man sieht einfach die Baracke. Und dann plötzlich einen Hund, der geht pinkeln dort. Ich mag es sehr, dass alle Elemente vorkommen, die das Leben darstellen. Alles, was stattfindet. Ich bleibe stur und der Mann mit der Kamera bleibt stur. Und ich erscheine immer nackter. Und am Ende verschwinde ich völlig nackt und die Haare fallen so runter. Das war ein Konzept, und das habe ich sehr intensiv durchgeführt. Ich denke, dass ist auch so eine Sache, ich habe meine Arbeit immer sehr intensiv gemacht. Dann hatte ich nichts mehr zu sagen. Es war so und ich hab alles akzeptiert, was geschah in diesem Moment. Und wenn es wahrhaftig war, war ich sicher, dass ich es

Kleider

Wie wurde gefilmt

<p>so in diesem Film wollte. Und die Atmosphäre hat gestimmt. Und das ist es. Der Titel ist nachher gekommen. Das war die Geschichte, dass ich diese drei Männer hatte und ich kam gerade aus Paris. Ich hatte von meiner Familie her schon einen klassischen Hintergrund und habe Manet gekannt. Und ich habe gedacht ah, diese nackte Frau da mit diesen Männern, die angezogen sind. Ja, also das war eher assoziativ... Ist das eine Antwort?</p> <p>BS: Bei <i>Discours des montagnes à la mere</i> gab es kein Video, das erhältlich war, das wir uns anschauen konnten. Können Sie uns schildern, was da genau passierte und speziell, wie diese Spirale zu interpretieren ist, in welcher der Monitor festgemacht ist. Gab es da eine spezielle Interpretation?</p> <p>AW: Es hat wieder mit einer Linie zu tun, aber einer vertikalen, mit einem Bauelement, das wie eine Schraube mit einer Spirale zu tun hat. Und wichtig ist auch der Fakt, dass die Linie rauf und runter geht. Wie <i>Der Aufstieg/Der Abstieg</i>. Das war das Konzept. Leider nicht für lange, da die Technik unzulänglich war. Für die Ausstellung in Luzern hätten wir die Arbeit gerne rekonstruiert. Das hätte zuviel gekostet. Es hätte funktioniert, man müsste einen Sponsor finden. Vielleicht, wenn ich achtzig Jahre alt werde, werde ich mir das wünschen. Es ist einfach. Ich hatte eine Idee mit Stahl. Ich habe mit Stahl gearbeitet, weil es genau das Gegenteil von Holz ist. Neben den Videos habe ich auch viele Performances gemacht und dort sehr viel mit Holz hantiert. Das war auch ein Konzept, in dem ich Objekte im Gleichgewicht platziert habe. Es fiel, es ist gestanden oder nicht. Dann habe ich gefunden, dass ich eine Installation machen will, etwas das bleibt. Ich wollte, dass etwas länger bleibt als nur einen Moment. Das Metall ist das Gegenteil von Holz. Es ist sehr schwer, es ist nicht etwas, das einfach zu handhaben ist. Holz habe ich auf der Strasse gefunden und überall ist es billig zu kaufen. Bei Metall musste ich viel mehr überlegen: Welche Form, wo bestelle ich das, wo kriege ich es her, habe ich das Geld dazu... Es war eine Fortsetzung in etwas, das ich festlegen wollte. In diesem Sinne war die Idee der Vertikalen, denke ich, zentral in meiner Arbeit. Das Rauf und Runter, das immer Wiederkehrende. Die erste Fassung des Bildes waren Hände, die so liegen. Einfach Hände, und die bleiben so. Es ist ein schönes Bild. Dann warte ich so vor der Kamera mit meiner Hand und irgendwann fange ich an, gegen eine Wand zu schlagen. Es entsteht ein Ton, es wird sehr aggressiv. Das hat sich auch entwickelt. Ich habe oft vor der Kamera gestanden und habe mich gefragt, was mache ich? Was macht mein Körper? Ich habe gewartet. Das ist so ein Element. Dieses Warten hat mit einer Erfahrung zu tun, die ich in den Bergen gemacht habe. Ich habe zwei Sommer Kühe gehütet. Dieses lange Warten neben dem Vieh den ganzen Tag hat mir gefallen. Und es bringt eine gewisse Demut mit sich gegenüber dieser riesigen</p>	<p>Titel</p> <p>„Discours des montagnes à la mere”</p>
--	--

<p>Masse und der Gefahr, die sie für alle darstellt: Das Ausgesetzt-Sein. Wetter, die Elemente. Die Berge waren dieses Metall, dieses ewige, drehende, fallende, bewegende Element. Und die Fragilité der Hände, gefesselt in der Geduld. Ich habe viele Bauern beobachtet, die gefielen mir. Sie hatten diese eine Art zu warten, wann der richtige Moment kommt. Ich hingegen bin sehr ungeduldig, dieses Warten hat mir sehr imponiert, denn am Ende warten wir in der Kunst. Wir warten, bis die Idee sitzt. Ich habe es so gemacht. Ich habe etwas gedacht, ein Projekt gehabt und dann auf die Gelegenheit und die Räume gewartet.</p> <p>BS: Und der Titel <i>Discours des montagne à la mere</i>. Was bedeutet er genau und was wollten Sie genau aussagen mit diesem Titel?</p> <p>AW: Auf Französisch Mere „M e r e“, habe ich geschrieben. La mère, meine Mutter, wäre M è r e, und la mer, das Meer, wäre M e r. So sind beide falsch, aber es ist beides. Die Berge als Mutter-symbol. Für mich als Standfestigkeit, als Masse. Meine Mutter ist mein Material. Also im Sinne der Mutter als Entstehung von Material. Ich bin auch ein Stück Material, als Kind, als Wesen. <i>Discours des montagne à la mere</i>, das war dieses starke Gefühl, dass wir eigentlich in einer Welt leben, in einem Umfeld, und wir selber Teil dieses Umfelds sind, das sich konstant auflöst. Auch diese riesigen Berge sind im Begriff sich aufzulösen. Ich hatte, als ich in den Bergen dieses Vieh gehütet habe, die Gefahr im Kopf, die Steine. Es fallen immer Steine, es erodiert immer. Die Steine gehen nie nach oben, sie gehen immer nach unten. Das ist für uns eine Gefahr und das ist auch die Realität, die Berge werden immer kleiner – nicht nur die Gletscher, sondern auch die Berge erodieren. Und am Ende werden sie immer feiner, treffen wahrscheinlich das Wasser, das Wasser fließt und macht die Steine durch die Reibung zu Sand und dann wird es zum Meer. Und diese grosse Masse, die so fest ist, wird sich am Ende in das Flüssige auflösen. Das war die Diskrepanz zwischen Wasser und der Festigkeit und der Bewegung auch. <i>Discours de montagnes à la mere</i>, das ist ein Titel. Wir französisch Sprechende, wir mögen Wörter. Das war wahrscheinlich ein Überbleibsel meiner literarischen Kultur.</p> <p>DP: Discours bedeutet ja auch Austausch. Es ist ein Austausch zwischen dem Berg, physischer Austausch mit dem Wasser, das verschmilzt.</p> <p>AW: Die Gespräche, die man hat, oder wenn man als Mensch mit den Bergen spricht, oder man ist in den Bergen. Was sagen uns die Berge? Ich habe sehr viel von den Bergen gelernt und wahrgenommen. Das war ein sehr toller Moment in meinem Leben. Das war ein Titel, der sehr poetisch ist. Ich habe eine sehr gute Beziehung zu meiner Mutter und habe ihr eigentlich auch diese</p>	<p>Bedeutung des Titels</p> <p>Die Bedeutung der Berge und der Mutter</p>
---	---

<p>Arbeit gewidmet. Weil die Mutter ist ja so... ja, das ist dummes Gerede, aber symbolisch. Aber man muss das nicht so stark festlegen. Es ist der Hintergrund, aber es bleibt auch offen.</p> <p>KS: Hatten Sie auch während der Zeit, in der Sie Videos gemacht haben einen Austausch mit anderen Videokünstlern in der Schweiz?</p> <p>AW: Ja. Die Defraouis. Wie heisst er, der hier wohnt?</p> <p>DI: [René] Pulfer?</p> <p>AW: René Pulfer auf jeden Fall. Reinhard Manz. Diese ganze Generation ist mein Kreis gewesen. In den Stammbars, es gab sehr viele Künstler, die in Stammbars waren. Ich war voll in diesem Kreis drin, ich habe sie gekannt. Das war sehr schön – also sehr schön, das ist wieder eine Interpretation von heute. Es war, wie es war. Man hat sich getroffen. Aber ich bin kein Vernissagenmensch und ich bin kein Nachtmensch. Ich bin ein Früh-Ins-Bett-Mensch. Da habe ich nicht reingepasst, da habe ich ganz viel verpasst. Und da bin ich stur, ich gehe nicht aus am Abend. Ich mag keine Menge. Diese Eigenschaft ist geblieben. Und wen hab ich noch gekannt... VALIE EXPORT auf jeden Fall, Ulrike Rosenbach habe ich sehr viel gesehen. Vito Acconci war sehr wichtig für mich. Ich habe ihn auch sehr gut gekannt. Ich habe seine Arbeit geliebt. Jetzt hab ich schon lange nichts mehr gesehen. Ich weiss nicht, wie ich reagieren würde heute. Aber ich hatte es sehr gern gehabt. Ich habe seine männliche Art, den Körper zu betrachten gemocht und seine Arbeit mit den Wörtern. Und danach seine politischen Aussagen... Und Bill Viola. Mit ihm habe ich viel diskutiert. Und noch ein anderer, der in New York lebt – ich habe letztlich seinen Namen gesehen [Alfredo Jaar]. Ich habe sie 1983 am Aperto an der Biennale von Venedig getroffen. Ich war sehr interessiert, ich habe mir schon alles angeschaut.</p> <p>DI: Nochmals zurück zu den Werken. <i>Der Aufstieg/Der Abstieg</i>. Das Video ist auch in diesem Kontext entstanden.</p> <p>AW: Jawohl. Auch mit der Spirale rauf und runter. Aber auch mit dem Aufstieg, dieser Mühe, das Gewicht zu tragen beim Hinaufgehen. Und diese Heldentat, die dargestellt wird, wenn man oben ist – man will oben ankommen. Und der Abstieg ist nie lustig. Man ist leicht und man ist müde. Der Abstieg ist viel gefährlicher, auch für den Körper. Auch die Patienten sagen, dass sie viel mehr Schmerzen im Knie haben, wenn sie runter laufen. Raufgehen ist einfach. Und ich glaube, das Thema für mich war auch das Nach-Oben-Kommen, das Gewicht tragen, die Last und die Kamera mitschleppen.</p>	<p>Austausch mit anderen Videokünstlern</p> <p>„Der Aufstieg und Abstieg“</p>
--	---

BS: Ja, dieses Equipment spielt ja eine grosse Rolle.

AW: Das Equipment war schwer damals. Ich habe es auf der Schulter gehabt. Es war eine Kamera. Dann hatte ich auf dem Rücken auch das Aufnahmegerät, das war damals nicht in der Kamera. Das waren zehn Kilo. Es ist nicht viel, aber man hatte eine Last und es war steil. Ich wollte einen Rhythmus – der Rhythmus des Schrittes ist sehr wichtig. Es hat immer ein Rhythmus, auch beim *Déjeuner sur la route*, bei *Jeune-Femme-CH*, beim auf die Hände fallen und wieder hochkommen. Also es hat immer einen Rhythmus. *Jeune-Femme-CH*, das ist ein Video.

DI: Ja, das kenne ich nicht.

AW: Ich trage ein Kleid. Ich habe rote Wangen – ich habe oft rote Wangen – und eine rote Bluse und ich versuche, einfach auf meinen Händen zu stehen. Das ist mein Ziel. Ich habe eine Kamera vor mir und eine Kamera hinter mir und dies bildet eine Linie. Und auf dieser Linie gehe ich „tack“ und dann drehe ich mich „tack“ und dann wieder auf die andere Seite. Und die Kameras switchen. Das ist wie eine Sanduhr. Einmal sieht man die Beine und einmal den Kopf. Es ist nie der ganze Körper. Und der Kopf wird verdeckt von dem Kleid und man sieht die haarigen Beine. Das ist einfach immer ein Switch. Ich habe es *Jeune-Femme-CH* genannt, ich kann heute nicht mehr sagen warum. Es ging wahrscheinlich darum, seinen Platz, sein Gleichgewicht zu finden in der Gesellschaft, die – so empfand ich es damals – relativ starr war. Ich wollte sagen, dass es schwierig ist, ein Gleichgewicht zu finden.

DP: Das haben Sie auch mittels der Technik mit den zwei Kameras demonstrieren können.

AW: Ich habe eine Performance gemacht, es war mit Publikum. Und da war ein Switcher. Ich glaube, es war Reinhard Manz oder Luigi Kurmann, der hat sehr viel mit mir gemacht. Ja, der hat einfach den Switch gemacht. Ich habe einen Handstand und er hat einen Switch gemacht, das war die Performance. Die Leute konnten gleichzeitig das Bild und mich sehen. Und ich habe das so lange wie möglich gemacht – die Performance dauerte solange, bis ich nicht mehr konnte.

DI: Und wo fand die statt, auch in der Kunsthalle?

AW: Nein, das war in Luzern bei Luigi Kurmann, in seinem grossen Raum für alternative Schweizer Kunst.

Equipment

„Jeune-Femme-CH“

BS: Eine Frage zu der anderen Videoarbeit, *Horizontal waltz for left and right hand cameras*: Welche Rolle spielte da das Equipment und die Technik? Dort haben Sie ja mit zwei Kameras gefilmt und mit überlappenden Bildern gearbeitet.

AW: Ja, das war auch gleichzeitig gemacht. Das war auch eine Performance mit Monika Klingler. Wir haben sehr viel mit einander gearbeitet, weil ich am Ende jemanden haben wollte, der die Bewegung macht. Ich wollte mich nicht mehr selbst bewegen, habe aufgehört mit Bewegen und sie war sehr gut. Mir hat ihre repetitive Arbeit sehr entsprochen. In *Horizontal Waltz* waren dies diese Rollen [zeigt vor] hin und her, auf einer Diagonalen. Mein Kamera-konzept war, mich um sie zu drehen mit einer Kamera in jeder Hand. Ich habe versucht, diese beiden Kameras so regelmässig wie möglich zu bedienen, ohne dabei zu sehen, was ich aufnehme. Die beiden Bilder sind also gleichzeitig entstanden und es wurde nachher nichts mehr gemischt auf dem Band. Die Performance wurde in einem Mal gemacht, ohne Korrektur. Das ist ein Leitmotiv, es wurde technisch nicht sehr viel daran gefeilt, weil ich aus einer Zeit komme, wo man dies auch nicht tat. Ich habe es sehr interessant gefunden, diese Unmittelbarkeit des Videos – und dies ist die Faszination der Anfänge der Videos –, dass man die Bilder unmittelbar haben kann, im Gegensatz zum Film, den man erst entwickeln musste und der teuer war, dass man auch löschen konnte. Das Konzept war also wirklich, diese Kameras so ruhig wie möglich zu halten, blind meinem Körpergefühl zu vertrauen. Wie richte ich meine Hände, was ist überhaupt im Bild – denn wir haben damals noch keinen Viewer gehabt wie heute – mein Körper hat für mich geschaut.

DP: Haben Sie auch Einfluss genommen auf die Bewegungen von Frau Klingler oder war das alleine ihre Idee, wie sie sich bewegen sollte?

AW: Das Rollen war ein Stück von ihr mit Musik. Ich denke, es war ein Contrabass-Stück. Sie hatte dieses Stück im Repertoire und ich habe ihr vorgeschlagen, etwas zusammen zu machen. Ich habe das Konzept für die Kamera erarbeitet und dann haben wir geübt. Es war in einem Raum in Italien, da wir dort zusammen an einem Festival waren und diese Performance dort abschliessend auch realisieren konnten. Low budget. Wirklich low budget.

DP: Ist es nicht schwierig, an solchen Ausstellungen für den Betrachter, wenn er die Performance oder die Videos erst sieht, nachdem sie bereits angefangen haben? Verpasst er so nicht den Gesamtzusammenhang?

AW: Das spielt keine Rolle, weil es sich wiederholt. Und man kann

“Horizontal waltz for left and right hand cameras”

es sich auch vorstellen. Es gibt hier keinen Anfang oder Ende. Viele meiner Bilder sind repetitiv. Wenn man herantritt und man vom Rhythmus gepackt wird und fasziniert ist, wie bei einem Musikstück, dann darf man auch bleiben. Um es als Ganzes zu verstehen, muss man nicht das ganze Stück sehen. Das erste Bild hat man eigentlich schon verstanden. Man kann die Zeit investieren, um das Stück in seiner Wiederholung zu geniessen, weil es einem zusagt, aber es ist nicht nötig, um das ganze Stück zu verstehen. Das war für mich auch immer wichtig, denn bei einem Bild kann man daran vorbei gehen und man hat es gesehen, aber beim Video fühlt man sich als Zuschauer immer ein wenig unsicher, ohne Überblick, schuldig – habe ich vielleicht etwas verpasst? Und deshalb war es für mich wichtig, dass es keine Rolle spielt, wie viel Zeit man vor dem Video verbringt. Und ich habe auch immer alles low budget gemacht. Ich habe mir nie über das Geld Gedanken gemacht. Dies ist auch wichtig für euch, denn heute ist es ganz anders. Man muss viel mehr und genauer ein Budget planen, alles kostet mehr, man muss sich alles viel genauer überlegen. Ich aber war spontan: Wenn meine Kamera veraltet war, hat mich das nicht gestört, ich konnte gut damit arbeiten. Und wie ich nie sehr viel über Geld nachdachte, machte ich mir auch nicht viel Gedanken darüber zu archivieren, zu dokumentieren. Ich habe sehr im Moment gelebt und wenn es weg war, war es weg.

DI: Und wie haben Sie sich dann finanziert?

AW: Ich habe verkauft und Stipendien gehabt. Gegen 1991 habe ich relativ viel verdient und konnte von meiner Kunst leben. Ich habe Fotos verkauft, ich habe Workshops gegeben. Ich habe Videos verkauft, nicht sehr viel, aber das waren immerhin 1'000 Franken damals. Ich habe auch nicht viel gebraucht, wohnte in meinem Atelier, das waren 300 Franken, ja, ich war jung [*lacht*]. Es war eine andere Zeit.

DI: Was für Fotos haben Sie denn gemacht?

AW: Ich habe zum Beispiel von *Discours des Montagnes à la mere* Prints gemacht und von diesen Prints Serien. Diese Serien habe ich dann auch in Metall eingerahmt und z.B. an Stiftungen verkauft. Das waren dann auch wieder 6'000-8'000 Franken, die reingekommen sind, oder Texte, Lithografien mit Texten... Und dann hatte ich noch Stipendien erhalten, eidgenössische Stipendien wie Kiefer Hablitzel, und dann auch Workshops gegeben. Ich habe viel mit dem Körper gearbeitet mit den Menschen, und das war ebenfalls bezahlt. Und dann habe ich einfach vieles produziert.

DP: Wie sahen diese Workshops denn aus? Haben Sie den Leuten in Ihren Workshops Kunst beigebracht?

Zum
Verständnis der
Werke Anna
Winteler

Finanzierung

AW: Nein [*lacht*], das war Körperarbeit. Da ich ja ursprünglich vom Ballet komme, haben wir viel improvisiert, mit Objekten in einem Raum hantiert, untersucht, wie ein Raum die Bewegung beeinflussen kann, wenn er leer ist oder voll ist. Wie ist die Gestaltung eines Raumes und wie wirkt sich das auf die Beweglichkeit des Menschen aus. Dann haben wir sehr viele Fallübungen gemacht, sehr viele Kampfübungen, um das Gleichgewicht und den Umgang mit dem eigenen Körper zu trainieren. Wir haben Themen ausgesucht, die nachher mehr und mehr mit der Fotografie zu tun gehabt haben, haben fotografiert, ausgestellt und mit Polaroid gearbeitet. Und schliesslich sind wir auch beim Video angekommen. Dort haben wir sehr viel Körper- und Kameraarbeit gemacht. Das Thema war der Einfluss der eigenen Körperhaltung auf den Blick der Kamera. Ich habe sehr wenig mit dem Stativ gearbeitet, dafür darauf geachtet, wie man die Kamera trägt und was dabei rauskommt; wenn man die Kamera auf den Schultern, auf dem Bauch, an den Armen nach unten hängend [*zeigt vor*] trägt und sich dadurch das gefilmte Bild beeinflussen lässt. 1987 habe ich in der Klasse Freie Kunst in der Schule für Gestaltung in Bern unterrichtet, der ersten Klasse in Bern für multimediale Kunst. Ich war für die Video- und Körperarbeit eingestellt, Peter Killer für die Historie. Es waren auch ein Bildhauer [*Ueli Berger*] und ein Maler dabei und es waren 15 Schüler, die drei Jahre bei uns waren. Da hat sich bereits sehr vieles entwickelt für die späteren Workshops. Das hat sehr viel Spass gemacht, das war toll [*lacht*]... Und ich denke, es ist heute auch ganz anders, weil die Kameras ja so klein geworden sind, sie haben fast kein Gewicht mehr, und so nimmt auch der eigene Körper eine andere Rolle ein. Das eröffnet wieder eine neue Problematik und ich finde das sehr spannend. Durch das Material bedingt entstehen wieder ganz andere Vorgänge.

BS: Sie waren auch international tätig. Welches war das grösste Ereignis oder der grösste Event in Ihrer künstlerischen Karriere?

AW: [*überlegt lange*]. Inwiefern...

BS: Persönlich, als Bereicherung...

AW: Ich glaube, alles was ich gemacht habe, fand ich sehr interessant, es ist dabei egal, ob international oder national, es war sicher aufregend, in New York zu sein, es war sicher aufregend, in Venedig zu sein, das waren die beiden grossen Plätze. In Rio war ich dann nicht mehr, ich wollte nicht...

DI: Was war in New York?

AW: Das war ein Projekt im Swiss Institute unter der Leitung von

Workshops
Anna Winteler's /
Schule für
Gestaltung,
Bern

<p>Michel Ritter. In Fribourg hatte ich schon die ganze erste Fri-Art mitgemacht. Michel Ritter war dort Kurator und selbstverständlich jemand, der sehr interessiert war an multimedialen Arbeiten. Er hatte <i>[für das Swiss Institute und Franklin Furnace, New York]</i> einige Amerikanische und Schweizer Künstler ausgewählt, und ich war ein Teil davon, da waren Vivian Suter, Christine Brodbeck, Alex Silber, Miriam Cahn. Das war sicherlich toll, nach New York zu gehen, aber das ist für meine Arbeit selbst sicher nicht wichtig gewesen. Es ist natürlich toll, wenn man nach New York eingeladen wird, es gibt einem das Gefühl, oh, ich bin wichtig, aber für die Arbeit selbst war es dies nicht. Da waren die Berge viel wichtiger, mein Atelier. Die Momente des Zweifels waren für mich sicher wichtiger als die „grossen“ Schritte. Ich bewundere zum Beispiel Pipilotti, weil sie eine enorme Internationalität bewirkt und es schafft, sich dabei nicht selbst zu verlieren. Das hätte ich nie geschafft. Ich bin jemand, der in kleinem Rahmen viel besser bestehen kann, ich will nicht die grossen Dinge machen. Was wichtig war, waren sicher die Berge. Die bleiben für mich auch wichtig, die Ruhe und vor allem auch die Abgeschlossenheit. Das ist interessant, da ich ein kommunikativer Mensch bin, aber gerade weil ich Kommunikation erlebe, kann ich auch abgeschlossen leben.</p>	<p>Swiss Institute, New York</p>
<p>DP: War dieser Wunsch nach der Abgeschlossenheit der Berge hauptsächlich nach Ihrer Erfahrung, als Sie die Kühe gehütet haben, oder waren die Berge schon vorher ein Thema?</p>	
<p>AW: Die Berge waren immer ein Thema. Als Jugendliche habe ich Ramuz gelesen, für die Romandie der grosse Schriftsteller. Er hat wirklich wunderbar die Bedrohung und Symbolik der Berge geschildert... <i>[Unterbruch durch gärtnernde Nachbarn]</i> ... Wo waren wir?</p>	
<p>DP: Bei den Bergen. Sie waren also schon vorher durch die Literatur beeinflusst worden.</p>	<p>Berge</p>
<p>AW: Ja genau, und ich bin sehr viel Ski gefahren, ich bin auch eine Berglerin und gehe sehr gerne in die Berge. Für mich ist das Engadin schon der schönste Ort der Welt – ich gehe zwar nie <i>[lacht]</i>, aber es bleibt schon so. Man muss nicht einmal auf dem Berg oben sein, aber die Ruhe der Berge ist umwerfend. Und dieses Gefühl, gleichzeitig bedroht und geborgen zu sein, diese unglaubliche Masse, diese Schönheit, dieses Licht... Ich mag die Festigkeit der Berge, Wasser hingegen nicht.</p>	
<p>DP: Der Berg strahlt eine solche Ruhe aus, während rundherum vieles passiert, auch bei den Menschen – der Berg hingegen bleibt einfach dort wo er ist - wenn er nicht gerade erodiert...</p>	

AW: ...er erodiert sowieso [lacht] ... Er gibt eine gewisse Sicherheit gegenüber dem sich immer auflösenden Element, welches uns innewohnt, ja, eine Geborgenheit.

DI: Als Sie uns Ihre Arbeit mit der Kamera beschrieben haben, habe ich auch an Dan Graham gedacht. Gab es zu ihm und seinen Werken auch eine Beziehung?

AW: Ja. Und er hat eine fantastische Arbeit gemacht. Er ist auch ein bisschen älter als ich, aber er gehörte auch ein bisschen zu meiner Generation. Heute weiss ich aber nicht mehr, was die Leute machen, ich verfolge es gar nicht mehr.

DI: Gehen Sie noch in Ausstellungen?

AW: Fast nicht mehr. Ich gehe jetzt dann sicher an die Ausstellung in der Daros Collection, weil dort Videos ausgestellt werden und es eine alte Freundin, Käthe Walsler, installiert hat. Ich folge heute eher meinen Freundschaften. Ich bin auch sehr gut mit Silvia Bächli befreundet, die bald in Venedig ausstellt [*Schweizer Pavillon, Biennale 2009*]. Daher werde ich dieses Jahr sicher nach Venedig gehen, weil ich ihre Arbeit sehen möchte. Ich verfolge auch, was Stampas machen, weil es Freunde von mir sind, und ich sie toll finde, auch in der Art, wie sie denken. Ich fühle mich aber nicht mehr verpflichtet, den ganzen „Circuit“ durchzumachen. Dies war dann auch eine grosse Erleichterung, denn es hat mich sehr bedrückt: Man muss so viel wissen, sich erkundigen, alles geht so schnell, man hat so fast keine Zeit, zur Ruhe zu kommen. Ich versuche nun, im Leben eher weniger zu tun, aber es gelingt mir trotzdem nicht [lacht]. Aber ich versuche es.

DI: Und diese Zwangspräsenz hat sich ja nun eher noch verstärkt.

AW: Ja. Und es wird alles immer grösser und immer superlativer. Ich hoffe dass diese Finanzkrise das ein bisschen auf den Boden bringt – nicht, dass ihr dann kein Geld mehr habt, ich glaube nicht, dass dies der Fall sein wird, aber...

DP: Zum Schluss noch die Frage, inwiefern werden die Schweizer Videokünstler durch das Ausland und durch ausländische Videokünstler beeinflusst?

AW: Ich hoffe, dass wir uns alle beeinflussen. Durch die Kommunikation heute ist alles sehr... Damals war sicher der erste Videokünstler Nam June Paik. Nach einigen Videos habe ich ihn auch kennengelernt und er war ein Vorbild. Und dann war auch Vito Acconci. Aber ich denke, es sind nicht nur die Schweizer, die beeinflusst werden, ich denke, die Schweizer beeinflussen auch

Heutige
Interessen

<p>andere. Man muss aufhören mit „die Schweiz ist klein und doof“. Ich denke, die Schweiz hat einen grossen Einfluss – wir haben eine sehr grosse Förderung. Pro Helvetia macht zwar nicht immer die beste Arbeit, es ist aber trotzdem eine stetige Förderung. In Deutschland haben sie schon Goethe Institute, aber ich denke, dort werden auch ganz andere politische Entscheidungen getroffen als in der Schweiz. Ich hoffe also, dass die Beeinflussung gegenseitig ist.</p> <p>DI: Ich würde sagen, mittlerweile ist es gleichzeitig lokal und global; Schweizer Künstler werden international rezipiert und umgekehrt...</p> <p>AW: ...oder geraten in Vergessenheit. Also ich werde in Vergessenheit geraten, aber das stört mich gar nicht. Es muss nichts für ewig sein. Die Bänder, sie verschwinden, das ist die Natur des Materials. Nichts ist ewig. Ich denke, das ist ein guter Punkt, denn ich finde unseren musealen Anspruch, alles zu konservieren, auch beängstigend. Das wäre eure Aufgabe. Warum wollen wir so viel konservieren? Eher etwas machen, und sich untereinander austauschen, Partys haben im Sinne von miteinander reden, dies geniessen und etwas erleben. Etwas zu erleben, ist wichtiger als sich zu informieren. Dies wäre auch ein gutes Schlusswort [<i>lacht</i>].</p> <p>DI: Vielen herzlichen Dank für das Gespräch, Frau Winteler.</p>	<p>Zum musealen Anspruch unserer Gesellschaft</p>
--	---

Transkription: Katrin Sperry (KS), Basil Schmid (BS), David Pine (DP)