

Interview mit Silvie Defraoui (SD)

Die Fragen stellten Angela Nyffeler (AN), Jakob Pürling (JP) und Dora Imhof (DI).

Das Gespräch fand am 8. Mai 2009 im Atelier von Silvie Defraoui in Vufflens-le-Château statt.

<p>Jakob Pürling: Wir wollten als Einstieg allgemein zu Ihnen kommen. Wie haben Sie sich am Anfang als Künstlerin gesehen, war es Ihnen schon immer klar, dass Sie Künstlerin werden wollten?</p>	
<p>Silvie Defraoui: Also als Kind fast oder als Jugendliche?</p>	
<p>JP: Ja, als junges Mädchen würde ich sagen. Als Kind darf man viel träumen.</p>	
<p>SD: Als junges Mädchen das war so: Ich bin in St. Gallen aufgewachsen und dort 1935 geboren. Nachher kam der Krieg. Dann reiste man eigentlich nicht mehr, man war in der Schweiz wirklich eingeschlossen. Auch wenn ich das jetzt anders empfinde, war es damals eine sehr, sehr kleine Welt. Dann kam zuerst die Lektüre und alles, was man lesen konnte. Zum Beispiel fing ich mit 15 Jahren an, Hermann Hesse zu lesen. Vielleicht liest man in diesem Alter heute was anderes. Aber das war dann einfach eine total andere Welt, die ich gar nicht kannte. In der Deutschschweiz kam dazu, dass man mit Freunden und zu Hause nicht die Sprache spricht, die man liest. Ich habe das sehr, sehr stark empfunden. Folglich war es so, als ob das eine andere Welt wäre, was mich unheimlich aufgewühlt hat. Damals habe ich gedacht, ich werde später etwas ganz anderes machen, nichts in dieser Sprache, die man hier so hört. Ich glaube, schon von der Sprache her habe ich nicht gedacht, dass die Literatur mir kreativ sehr nahe wäre. Und bin dann ziemlich früh darauf gekommen, dass ich Künstlerin werden wollte. Das hiess überhaupt nichts Genaues für mich. Ich hatte auch keine grossen Vorbilder. Aber dann später einmal habe ich Bilder von Gauguin und andern Künstlern dieser Zeit angeschaut und das damals fantastisch gefunden.</p>	Biographische Angaben
<p>JP: Wo haben Sie diese gesehen?</p>	
<p>SD: In Büchern. Das war damals für mich die einzige Möglichkeit Kunst zu sehen, ausser manchmal in Museen. Aber die Ausstellungen waren im Museum St. Gallen nicht sehr aktuell, glaube ich. Aber es gab eine Mappe vom Kunstverein, zu dem meine Eltern auch gehörten, diese kam einmal in der Woche ins Haus. Die Familie behielt sie</p>	Erster Kontakt mit der Kunst

eine Woche und als Kind musste man sie dann in das nächste Haus weitertragen, wo sie gelesen wurde. So wurden damals die Kunstzeitschriften abonniert - durch das Museum an die Bourgeoisie. Diese Zeitschriften haben mir unheimlich viel gebracht, da ich sie immer alle durchblättert und gelesen habe. Und dann war ich mir sicher, dass ich über ein Meer mal weggehen wollte. Welches Meer und wohin, wusste ich noch nicht so genau. Durch die Zufälle meiner Familie war es dann möglich, dass ich ein Jahr nach Algier ging. Da waren Bekannte meiner Eltern.

JP: Da haben Sie begonnen zu studieren?

SD: Dort habe ich begonnen. Die Maturität habe ich nicht gemacht, sondern ich bin früher weggegangen. Ich bin dann an die Kunstschule in Algier gegangen. Das war noch die Zeit vor dem algerischen Krieg. Es war die späte Zeit des französischen Kolonialismus. Das war mein erstes direktes politisches Erlebnis. Während dem Zweiten Weltkrieg wusste man ja ganz genau, was passierte, ausserhalb. Wir hatten Flüchtlingskinder in der Schule und man hatte auch Gasmasken, die man anziehen musste, wenn der Luftalarm losging.

JP: War das Training oder schon richtig?

SD: Ja, ja, das waren Übungen. Der Krieg war um uns herum, aber wir waren irgendwie nicht in die Welt eingebunden. Dies war mein Gefühl. Wir gehörten nicht zur Welt, denn die Welt war anderswo. Ich kann nur sagen, was ich damals empfand. So erlebte man das, wenn man ein Primarschulkind ist und plötzlich Luftalarm losgeht, man eine Maske auf dem Kopf trägt und irgendwo hin rast. Es war lächerlich, aber so war es. Das sind schon Sachen, die einen als Kind stark beeindrucken. Und dann in Algier bin ich auf den Kolonialismus gestossen. Der war sehr stark. Das war kurz vor dem algerischen Freiheitskrieg, der Unterschied zwischen den Franzosen und den Einheimischen war riesengross. Damals waren alle Modelle in der Schule Araber. Dies war wahrscheinlich nicht nur aus Rassismus. Aber alle Modelle waren Araber und die, die zeichneten waren die Anderen. Das war sehr beeindruckend für mich.

JP: Also die Einheimischen hatten gar keine...

SD: Die hatten überhaupt nichts zu sagen. Nein, wirklich nicht! Da gab es zum Beispiel den jährlichen grossen Ball des Gouverneurs. Das sind Ereignisse, die man heute

Malerei-Kunstschule in
Algier

noch im Fernsehen anschaut. Wenn ich jetzt daran denke, denke ich, ich bin in einem anderen Jahrhundert geboren. Ja, das ist ja auch wahr *[lacht]*. In diesem Alter ist man sehr empfänglich. Und dann habe ich eben gedacht, dass ich in der Kunst nie Malerei machen werde. Aus diesen verschiedenen Gründen. Weil ich damals dachte, die Malerei sei etwas Herrscherisches. Was ja nicht stimmt, aber ich hatte dieses Gefühl. Dann dachte ich, ich mache genau das Gegenteil. Ich gehe zur Erde zurück und wollte Keramik machen. Ich wollte das, weil ich dachte, das ist die Kunst, über die die Inder sagen, es sei die der niedrigsten Kaste, die es gibt. Das wollte ich tun.

JP: Also Sie haben ein Jahr Malerei ausprobiert und dann...

SD: Ich habe ein Jahr Malerei gemacht. Ja gut, es hat mir Vergnügen bereitet. Ich hab dann später auch brauchen können, was ich gelernt habe. Aber ich glaube, wenn man jung ist, hat man schon irgendwie einen Sinn dafür, womit man gedanklich sein Leben verbringen will. Und mit diesem Teil der Kunst wollte ich damals eigentlich nichts mehr zu tun haben. Ich wollte sehen, wie es auf der anderen, viel einfacheren, bodennäheren Seite der Kunst aussehen würde. Es hat mich Anfangs nicht sehr interessiert, was man so lernte... Aber was mich fasziniert hat, ist die Technologie der Glasuren. Nämlich wie man mit hohen Temperaturen die Glasuren brennt. Man weiss, dass die frühen chinesischen Glasuren aus Steinen, Kieselsteinen, Quarz und so weiter gemacht sind. Die Natur wird plötzlich zu einer fließenden Masse. Ich war gut in dieser Chemie der Dinge. Ich habe dann auch in Spanien, beim Haus meiner Eltern, einen Holzbrennofen gebaut und habe das alles ausprobiert. Ich habe Glasuren gemischt aus Farnkräutern, mit der Asche der Olivenbäume, mit der Asche der Eichen, mit Kieselsteinen und vielem mehr. Diese Natur habe ich zu einem Block gemacht und das war für mich ein wunderschönes Erlebnis. Es war auch für die Leute schön. Ich habe als Keramikerin einen schnellen Erfolg gehabt. Aber der eigentliche Werdegang interessierte nur wenige, was mich dann total enttäuschte. Da habe ich gelernt, dass man nicht in einem Elfenbeinturm sitzen kann als Künstler, sondern dass man trotzdem eine Antwort braucht von den Betrachtern. Die Leute, die sagten, es sei eine schöne Glasur und eine schöne Form, hatten nicht die geringste Ahnung, was dahinter steckte. Der ganze Prozess war immer einmalig, aber den sah niemand. Den konnte man nicht sehen.

Abwendung von der Malerei

Hinwendung zur Keramik

JP: Also für Sie war es nicht eine rein handwerkliche Arbeit?

SD: Für mich habe ich die ganze Natur hier hineingebracht. Das Farnkraut, der Kieselstein, die Eiche waren da drin, aber sie waren nicht mehr zu sehen. Das war eine Enttäuschung. So ging es nicht. Dann bin ich direkt zur Fotografie übergegangen, weil ich dachte, das ist absolut eins zu eins. Fast, nicht ganz. Es ist ein direkter Zugang zu der Welt, die mich umgibt. Das habe ich eigentlich auf vielen Umwegen gesucht. Aber so bin ich dann zur Fotografie gekommen.

AN: Wie lange haben Sie sich mit der Keramik, also mit dieser Arbeit, beschäftigt?

SD: Ich habe die Daten nicht so genau im Kopf. Aber die Schule in Genf dauerte vier Jahre, dann habe ich Ateliers im Waschhaus meiner Grossmutter und in Spanien gehabt. Wir haben damals in Spanien und in Schweiz gelebt. Und da habe ich vielleicht bis 69 oder so Keramik gemacht. Später habe ich mich dann auf die Baukeramik konzentriert. Ich habe Böden und Bänke gemacht. Das würde man heute Design nennen. Das hat mich dann auch als Baumaterial sehr interessiert. Aber die Arbeit mit den Glasuren war schon sehr spannend. Aber gut, das macht heutzutage fast niemand mehr. Wenn man Marco Polo liest, ist das in dieser Hinsicht aufschlussreich. Da verlangte irgendein mächtiger „empereur“: Ich will ein grosses Bad in der Farbe von Seladon. Seladon macht man mit ganz speziellen Brennvorgängen die schwer zu meistern sind. Das Feuer muss oxidieren und dann muss es reduzieren, damit das Eisen grün wird, grün wie Jade. Ich habe dann für mich rausgefunden, wie das gemacht wird. Aber eine riesige Badewanne aus Seladon hätte ich nie machen können. Denn da reisst alles. Marco Polo erzählt, dass sich die Töpfer aus Verzweiflung ins Feuer geworfen haben. Es ist eine sehr dramatische Geschichte, die chinesische Geschichte der Keramik. Denn dort war es ja wirklich eine richtige Kunst. Auch die japanische Keramik, wo die Töpfer zu „trésors nationales“ ernannt werden können, hat mich fasziniert. Dort denkt man ganz anders als in Europa. In Europa ist ein guter Handwerker der, der hundertmal das Gleiche machen kann. In Japan ist es genau das Gegenteil. Der würde nie nochmals das Gleiche machen, was er schon gemacht hat. Diese Unterschiede interessieren mich jetzt noch. Dass die Anschauung der Kunst und die Qualitäten eines Menschen an verschiedenen Orten so verschieden sind.

Abwendung von der Keramik

Hinwendung zur Fotografie

Arbeit als Keramikerin

<p>JP: Schön. Und wo haben Sie denn angefangen, Fotografie zu studieren?</p> <p>SD: Ich habe nie Fotografie studiert. Mein Studium war da fertig. Die Genfer Kunstgewerbeschule war meine letzte Schule.</p> <p>JP: Haben Sie dann einfach privat angefangen zu fotografieren?</p> <p>SD: Ja. Und vielleicht muss man noch sagen... Chérif, mein Partner, kam aus Ägypten und studierte in Genf. Er hat Jus studiert und eine Doktorarbeit gemacht. Wir haben uns vielleicht über diese Interessen ein bisschen gefunden. Er hatte auch angefangen mit Malen, aber als Kind, als ägyptischer Knabe, hat er sich nie so richtig einfinden können. Die Mentalitäten waren auch verschieden. Die Lehrer in der Schule dachten: Versteht er jetzt wirklich, was ich sage, er ist ja nicht von hier. Obwohl er viel besser französisch als arabisch sprach. Arabisch sprach er kaum. Aber er hatte das Gefühl, dass er verstehen musste, in welcher Gesellschaft er wirklich lebt. So hat er dann „le droit des institutions“, also das Institutionsrecht studiert. Also nicht nur unser Recht, sondern das Recht, das sich vom römischen Recht ableitet : Aus was sind unsere heutigen Gesetze gemacht? Die kommen ja von weit her... Er hat eigentlich das in der Kultur gemacht, was ich in der Natur gemacht habe. Und wahrscheinlich haben wir uns über diese Interessen, die von ganz anderen Winkeln kommen, dann eigentlich gut verstanden.</p> <p>JP: Haben Sie sich an der Universität kennengelernt?</p> <p>SD: Wir haben uns durch Freunde in einem Kaffee kennengelernt. Er war an der Uni und ich war in der Schule.</p> <p>JP: Wann haben Sie sich kennengelernt?</p> <p>SD: Damals als ich noch in der Schule war. Ich muss die Daten erst nachschauen. Leider habe ich das nicht vorbereitet. Ich habe gedacht, es geht hier um Video und nicht um mein ganzes Leben <i>[lacht]</i>. Es war das Jahr seiner Matur und es war mein letztes oder vorletztes Schuljahr.</p> <p>AN: Und wie kam es dann zur künstlerischen Zusammenarbeit mit Ihrem Mann?</p>	<p>Fotografie</p> <p>Verbindung von Silvie und Chérif Defraoui</p> <p>Kennenlernen und gemeinsames Arbeiten</p>
--	---

SD: Es war einerseits die Kunst und dann waren es auch die Finanzen. Mit der Keramik konnte ich unterdessen ziemlich gut mein Geld verdienen. Chérif hat sein Doktorat geschrieben.

JP: Hatten Sie eine Werkstatt in Genf?

SD: Nein, in St. Gallen. Im alten Waschhaus meiner Grossmutter hatte ich eine kleine Werkstatt, dort wurde eigentlich alles gemacht. Dort waren wir im Sommer und im Winter waren wir in Spanien. Dann waren wir auch in Cambridge, wo Chérif seine Dissertation geschrieben hat. Aber wir konnten damals mit der Arbeit, welche wir im Sommer in St. Gallen machten, das ganze Jahr in Spanien leben. Das haben wir ein paar Jahre lang so gemacht, dann gegen Ende der 60er Jahre ging es einfach auch nicht mehr. Ich hatte mit Fotografie angefangen, aber eben auch nicht richtig. Dann habe ich die Werkstatt aufgegeben und wir sind ganz nach Spanien umgezogen. Ich glaube, das war so 1968. Dort haben wir ein paar Jahre gewohnt und möglichst einfach gelebt. Dann wurde es uns doch auch wieder ein bisschen zu eng. Wir verloren den Kontakt mit dem Leben hier und Chérif hatte unterdessen auch angefangen, in Spanien künstlerisch zu arbeiten... Im Buch finden Sie vielleicht diese ganz frühen Arbeiten. Das sind diese Arbeiten über die Domas [*zeigt auf ein eine Abbildung im Werkkatalog*]. Die Domas sind Steinhütten, die aussehen wie Iglus von Mario Merz. Wir haben erfahren, dass wenn man in einem Land wie Spanien wohnt, die Arte Povera eigentlich einfach vor der Türe ist. Alle Bauern machen Arte Povera mit ihren Stricken, in die sie Knöpfe knüpfen, um genau zu wissen, wie die Ernte war und vieles mehr. Das war ihr Alltag und ihre Kunst. Das haben wir nie aus den Augen gelassen. Es war auch eine interessante Art und Weise zu sehen, wie man kulturell nahe bei der Kunst sein kann, wenn man ganz nahe beim Leben ist. Zum Beispiel ist hier noch eine Keramikarbeit. Das ist eine Arbeit über verschiedene verbrannte Vegetabilien und ihre Asche. Es wird dann nicht mehr Keramik draus, aber es gibt einfach diesen kleinen Behälter und darin die Farbe der Asche. Die Farbe jeder Asche ist verschieden. Da sehen Sie die ersten Arbeiten in dieser Richtung. Oder zum Beispiel diese, wo wir einfach die Ziegel auf einem spanischen Dach umdrehen [*zeigt auf eine Abbildung im Werkkatalog*]. Da fanden wir entweder getrocknete Schlangen, Kröten, Mäuse, Vögel und anderes. Wir wollten dabei alles, was man unter einem Dachziegel findet, einfach aufzeigen. Das waren so die ersten Arbeiten, die wir damals gemacht haben. Und ich war eigentlich immer mehr auf der

Arbeits- und Wohnort

„Doma, Poétique (lieu de Mémoire)“, 1975

„Les cendres“, 1975

„Suerte en el tejade“, 1976

Naturseite und Chérif mehr auf der Seite der Kultur. Dann sind wir wieder in die Schweiz zurückgekommen. Das war unser Entscheid. Man hat uns gefragt, ob wir an der Kunsthochschule unterrichten wollen. Das war 1974, glaube ich. Dann, 1975, haben wir uns entschieden, ja, wir machen es. Und gleichzeitig wussten wir auch, wenn wir das tun, wird die Zeit ein wenig knapper. Bis dahin hatten wir wirklich mit viel Zeit gelebt. Wir wollten auch das Unterrichten nicht auf die leichte Schulter nehmen, sondern irgendetwas kreieren. Denn damals waren die Kunsthochschulen eher fürchterlich.

JP: Wie kam das dazu? Wer hat Sie da angefragt?

SD: Das war Jean-Luc Daval, ein Kunsthistoriker. Er hat damals die *Annuaire Skira* herausgegeben, ich weiss nicht, ob Ihnen das noch etwas sagt. Er war Redaktor beim Skira Verlag und gleichzeitig war er der „Doyen“ der Schule. Er hat irgendeine Ausstellung gesehen und uns dann angefragt. Auch weil er als interessierter Mensch der Kunst nahe stand, dachte er, irgendetwas sollte mit der Schule passieren. Wir hatten dann die grosse Chance, auf eine quasi leere Fläche zu kommen. Alle Schüler waren natürlich ganz entzückt. Das waren ja junge Menschen, die waren einfach sehr froh, dass jemand von etwas Aktuellem sprach und nicht nur von akademischen Dingen.

JP: Sie waren damals ja noch relativ jung. Nicht?

SD: 75 haben wir wirklich angefangen. Ich bin 35 geboren. Nein, nicht so wahnsinnig jung. Älter als Sie jetzt sind wahrscheinlich [*lacht*]. Ich habe nie daran gedacht, ich habe das Glück, dass ich nicht so oft ans Alter denke. Wir waren uns bewusst, dass jetzt die seriöse Zeit anfängt. Wir hatten sehr viel Zeit verbracht mit Reisen und vielen Umwegen. Dann hatten wir in dieser Schule, wie ich schon gesagt habe, das grosse Glück, eigentlich machen zu können, was wir wollten. Das heisst, alle Ateliers waren voll mit jungen Menschen, die sich beschäftigen mussten, bei uns arbeitete niemand, wir sprachen nur. Das haben wir wirklich zwei Jahre gemacht, nur sprechen und diskutieren.

JP: Wie oft?

SD: Am Anfang waren es nicht die gleichen Tage. Also die Woche war voll. Ich glaube, zweieinhalb Tage arbeitete ich an der Schule, zweieinhalb Tage Chérif, denn wir haben nie das gleiche Atelier geteilt. Wir haben dann diese

Arbeit als Dozentin an der
Ecole supérieure d'art
visuel (ESAV)

<p>Abteilung „media mixte“ gegründet. Wir nannten das so. Ist jetzt ein blöder Name, aber damals machte das Sinn. Was es eigentlich heissen sollte, ist, dass man nicht in eine Schule kommt und sagt: Ich will malen. Sondern man kommt an die Schule und sagt: Ich will das und das ausdrücken und erst dann findet man das Medium, um es zu verwirklichen. Sei das jetzt Video oder Malerei. Das, glaube ich, zählt heute noch. Ich meine, da sind Wünsche und Gedanken und man findet, wie man diesen Gedanken ausdrücken kann, mit welchen Medien.</p> <p>JP: Aber Sie sind da ja schon unter einem Namen aufgetreten?</p> <p>SD: In der Schule waren wir unterschiedlich. Aber gleichzeitig haben wir beschlossen, unsere Arbeit gemeinsam zu signieren. Das heisst nicht unbedingt, dass wir die Arbeit zusammen gemacht haben, aber wir haben sie zusammen unterschrieben. Einfach alle Arbeiten, wo ich mehr drin war, wo er mehr drin war. Am Anfang hat man das vielleicht gesehen, später aber nicht mehr. Das war ein Statement, denn damals gab es sehr, sehr wenige Künstler, die dies so machten. Heute ist es ja absolut gang und gäbe. Aber damals sind wir auf sehr grossen Protest gestossen. Weil ja eigentlich die Idee vom Genie dann wegfällt... Ein zweiköpfiges Genie gibt es nicht. Folglich wird die Kunst zu einer Arbeit und nicht zu einer himmlischer Eingebung.</p> <p>JP: Man schafft so eine fiktionale Person.</p> <p>SD: Ja, ja. Vielleicht. Man weiss, Picasso war ein Genie. Er war es, er. Man merkt vielleicht auch als Frau mehr, wenn man in der Kunstgeschichte genau nachschaut, was die Rolle der Frauen der Künstler war. Die ist ja enorm oft und einfach total unterdrückt. Das ist eine alte Geschichte. Es hat uns einfach auch interessiert, zu betonen, dass wir denken, dass Kunst eben nicht vom Himmel kommt oder von irgendeiner Eingebung, sondern dass sie aus Gedankenwelten, aus der Erfahrung kommt.</p> <p>JP: Wie kann man sich die Zusammenarbeit vorstellen. War diese aufgeteilt? Hat jeder einfach gearbeitet, wie er wollte?</p> <p>SD: Wir sind beide Leute, die ziemlich viel sprachen. Wir haben sehr, sehr viel diskutiert. Und wenn man so diskutiert, dann entsteht die Idee einer Arbeit fast von selbst. Oder man versucht etwas und sagt: Was denkst du? Sollen wir das machen? Wenn man zum Beispiel</p>	<p>Abteilung „media mixte“</p> <p>Zusammenarbeit von Chérif und Silvie Defraoui</p> <p>Verlust des Geniebegriffs</p> <p>Zusammenarbeit von Chérif und Silvie Defraoui</p>
---	---

diese ersten Arbeiten anschaut. Das ist so eine wirklich frühe Arbeit *[zeigt auf eine Fotografie auf dem Tisch]*. Das war einfach nur Projektion auf Palmenblätter. Die kamen aus Spanien, die Ausstellung war in Genf. Da gab es einen Ton und die Projektionen darauf. Diaprojektion, es war noch nicht Video oder Film. Gut, das ist wirklich jetzt basisch. Aber so hat es ungefähr angefangen. Und dann kamen später diese Arbeiten *[zeigt auf eine Abbildung im Werkkatalog]*.

JP: Ja, diese Arbeit fanden wir sehr schön.

SD: Das ist das Haus in Spanien. Das war noch unter Franco. Auf dem Flohmarkt haben die Händler so kleine Couverts mit Filmausschnitten verkauft, 35 mm Filme. Da waren so zwei bis drei Bilder von Stars drauf. Die haben sie ziemlich teurer verkauft, da es damals überhaupt keinen Porno, nichts dergleichen gab in Spanien. Und das wurde so unter dem Mantel verkauft. Es waren einfach Filmstars, es war schon spannend zu sehen, wie die Leute das kauften. Dieser Verschluss an der Grenze war einfach unheimlich, alles musste erfunden werden. So entstand diese Fotoserie. Was die Architektur dieses Hauses wirklich irgendwie belebt, sind die Geister dieser Träume, dachten wir. Und so wurden die Stars oder Filmstills in die Räume projiziert.

Dora Imhof: Das sind alles gefundene Bilder?

SD: Also nur die Fotos der Stars, die anderen zeigen das Haus selber. Da ist ein Filmstill auf das Lavabo in einem Badezimmer projiziert und nochmals fotografiert.

JP: Aber Sie haben das dann fotografiert. Sie haben das nie so ausgestellt. Es wäre auch spannend gewesen, dies so auszustellen.

SD: Nein, es sind grosse Abzüge. Die sind naturgross, sie sind zwei Meter hoch.

JP: Ja also, ich meine, als Betrachter in dem Raum selbst zu stehen, wäre auch spannend gewesen.

SD: Nein, der Betrachter steht hier draussen. Das haben wir nie gemacht. Die Projektion ist etwas, was uns beide aus verschiedenen Gründen interessierte. Projektion heisst erstes vorwärts schauen und zweitens ist immer eine Sache vor- und hinter der anderen. Es gibt immer einen Hintergrund und einen Vordergrund. Von der Geschichte weiss man ganz genau, dass sie sehr

„Rooms (Lieu de mémoire VI)“, 1976

Projektionen

vielschichtig ist. Dann zieht man einfach irgendetwas hinaus, aber ohne ein Vorher, ohne ein Nachher und kann es folglich nicht richtig zu beurteilen, sozusagen in falschem Licht. Dieses Vorher, Nachher, eigentlich dieses Gleichzeitige der Dinge, interessierte uns wirklich sehr und das interessiert mich heute noch... Es ist ein bisschen kompliziert, alles so zu denken, aber es ist viel richtiger, glaube ich. Wenn Sie die Fotoarbeiten anschauen, dann sind es immer Projektionen, auch die allerletzten, zum Beispiel diese Arbeiten *[zeigt auf eine Abbildung im Werkkatalog]*. Das sind einfach Landschaftsbilder auf Stoff projiziert.

JP: Ah, ok. Und dann nochmals fotografiert.

SD: Und dann wieder fotografiert. Es sind ganz normale Dias und irgendetwas stimmt da nicht und hier auch. Manchmal sieht man es stark, manchmal kaum.

JP: Ich habe mich nämlich gefragt, ob dies mit der Entwicklung gemacht ist.

SD: Viele Leute fragen, ja, am Computer?

JP: Ja, es sieht ein bisschen so aus.

SD: Ja, aber erst seit der Computer so arbeitet. Alle unsere Arbeiten sind eigentlich eher Theatertricks, wenn man so sagen kann.

JP: Wir fanden hinten zwei Fotos so schön *[zeigt auf eine Abbildung im Werkkatalog]*.

SD: Ah ja, das kann ich Ihnen zeigen, das ist ein Super 8-Film. Jetzt kommen wir zum Video. Es ist so, wir hatten einen Freund, James Collins, er ist ein amerikanischer Künstler, der damals manchmal in der Schweiz war. Wir haben in der gleichen Galerie in Genf ausgestellt. Er brachte aus Amerika einen kleinen Loopprojektor, so nannte man das damals, mit. Verschiedene Künstler brauchten ihn, Mc Adams und andere. Aber es kam eigentlich von den Hausierern, den Leuten, die zum Beispiel einen Staubsauger an der Türe verkauften. Die hatten einen kleinen Film und zeigten der Hausfrau, wie gut das Gerät funktionierte. Der Apparat war klein, darin hatte eine Rolle mit einem Super 8-Film von drei Minuten platz. Der konnte dann unendlich laufen. Unsere ersten Projektionsarbeiten mit Film, zum Beispiel diese Arbeit *[zeigt auf eine Fotografie]* wurden mit einem Loopfilm gemacht. Wir haben folglich in der Videokunst nie die

Zyklus « Zeichen der Veränderung », 2001/2002

„Torre de Besos“, 2002
und „Del Prat a San Baudillo“, 2002

Filmvorgang:
„Tournage du film Instruments de divination“, 1980

pure Videolinie verfolgt. In den 60er Jahren gab es in Frankreich die Bewegung in der Kunst, die sich Support Surface nannte. Der bekannteste Vertreter ist wohl Claude Viallat. Diese Maler sagten, das Objekt der Malerei sei die Malerei selbst, also die Analyse der Malerei. Dann haben die ersten Videokünstler das mit den Videogeräten wiederholt. Es gab eine Gruppe um René Berger, deren Interessen wir nicht teilten.

JP: Ich wollte noch kurz etwas zum Verhältnis der einzelnen Medien fragen, bevor wir komplett zur Videokunst kommen. Wie würden Sie das Verhältnis der einzelnen Medien beschreiben? Es ist ja immer ein Mix zwischen Fotografie, Film und auch Materialien.

SD: Wie ich das beschreiben würde?

JP: Ja, wie das kommt, dass so viele Materialien auftauchen.

SD: Ich schaue mich nicht als Künstlerin an, die handwerklich ein Kunstwerk machen kann, wie früher, wo man, sagen wir, Marmorbildhauer war oder wo man vor allem modellierte und dann in Bronze goss. Dieses „métier de l'art“, ist etwas ganz Spezielles. Ich habe das ja mit der Keramik gemacht. Das war wirklich ein „métier“. Das kann ich. Ich glaube, jetzt kann ich nichts mehr absolut richtig. Ich kann zum Beispiel keinen Foto-apparat auseinander nehmen und genau sagen, wie er funktioniert. Aber fast kein Fotograf kann das mehr. Und mit dem Computer können dies die Leute auch nicht mehr. Folglich ist das eigentlich verschwunden, das „métier de l'art“. Indem ich diese ganze Sache durchgemacht hatte und wusste, was ein „métier de l'art“ ist und auch die Grenzen davon wusste, hat mich das eigentlich nicht mehr interessiert. Ich habe das später wieder in der Schule gemerkt, es gab in der Schule Kurse für Radierung. Dann mussten die Leute das lernen und es war penibel. Aber wenn jemand irgendwann mal eine Radierung machen wollte, weil er das für seine Arbeit brauchte, hat er das in zwei oder drei Tagen gelernt. Man lernt die Sachen, weil man sie braucht, davon bin ich überzeugt. Die meisten Schulen waren damals aufs Lernen des Handwerks ausgerichtet. Man lernt zuerst und dann vielleicht hat man eine Idee. Ich bin ganz überzeugt, man will etwas machen und hat nicht eine Vorstellung, wie es sein wird, aber man hat eine Vorstellung, wie es aufgebaut sein könnte. Dann fängt man an und fängt vielleicht in verschiedenen Medien an. Oder es gibt zuerst Zeichnungen oder Präparationsfotos oder irgendetwas und plötzlich weiss man, wie man es

Verhältnis der einzelnen Medien

machen muss. Aber diese Medien kann man von irgendwoher holen und lernen damit umzugehen. Und wenn man es einmal nicht weiss, dann fragt man jemanden. Wenn sie die Künstler heute anschauen, die machen das alles mit Assistenten. Ich bin eine unheimlich handwerkliche Künstlerin verglichen mit anderen. Aber das ist heute so, das Verhältnis zu den Medien hat sich geändert. Wollten Sie das wissen, oder nicht genau?

JP: Ja also, einfach diese Kombination in der Arbeit. Oft ist es ja so, dass Künstler mit einem Medium arbeiten und sich darauf auch fixieren. Und das finde ich spannend bei Ihnen.

SD: Ja, das ist wirklich ein Wille - nicht ein Wille, einfach alles zu gebrauchen. Denn ich weiss ganz genau, dass ein sehr guter Maler, sagen wir einmal Gerhard Richter oder Fischl, mit seinen fantastischen Pinselstrichen... Das ist etwas, das ich wirklich nicht kann. Das ist eine sehr lange Gewohnheit...

JP: Das ist Übung.

SD: Das ist Übung, genau. Es ist wie Kalligrafie. Und ich glaube auch, dass Kalligrafie etwas ganz Fantastisches ist. Ein Maler, der wirklich die Malerei noch braucht, im Sinne des Tanzes eigentlich, der Bewegung seines Arms, das ist fantastisch. Aber es ist heute sehr selten in der Malerei. Die Malerei wird sehr oft einfach gebraucht, um ein Bild entstehen zu lassen. Ich meine, Fischl, seine Kunst gefällt mir nicht besonders von der Thematik her, aber wenn ich anschau, wie der malt, ist es einfach grossartig. Der macht eine Frau mit einem Pinselstrich und dann den Wald dahinter. In einem kleinen Bild hat es vielleicht drei breite Pinselstriche. Das nenne ich schon Können. Das finde ich grossartig und „chapeau“. Das ist eine Sache für sich und man sieht es sehr, sehr wenig heute.

Angela Nyffeler: Ich möchte noch auf den Begriff „Archives du futur“ zu sprechen kommen. Ich finde interessant, dass Sie diesen Oberbegriff für das ganze Werk von Ihnen beiden haben und mich nimmt es wunder, wie es dazu gekommen ist, und ob Ihre Herkunft und die Ihres Mannes etwas mit diesem Begriff zu tun haben?

SD: Mit der Geschichte von beiden wahrscheinlich. Es ist auch so, wie ich vorher gesagt habe. Wir haben dies wohl etwas willkürlich beschlossen und gleichzeitig auch an der Schule angefangen. Wir beschlossen, die Arbeiten

Begriff
„Archives du futur“

gemeinsam zu signieren, und haben uns auch gefragt, was das bedeutet. Wir wussten ganz genau von Museumsleuten, von Galeristen und von unseren Freunden sogar, die sagten, ja, mein Gott, zusammen signieren, das hat keine Zukunft, das gibt es einfach nicht. Da fragt man sich natürlich, was ist eigentlich das, was uns wirklich interessiert. Uns interessierte, unser Leben und unsere Überlegungen, die sich verändern werden, in unsere Kunst hineinzubringen. Und was das sein kann. Vielleicht wird es nie richtig funktionieren. Aber es ist eine Art Archiv, das wir aufbauen, es ist für später und das gab dann das „Archive du futur“. Es war einfach so, dass wir wussten, dass es nicht genau der richtige Moment in der Kunstgeschichte war, das jetzt zu machen. Darum haben wir das Wort „futur“, aber wir machen es eben doch. Das ist der Ausdruck. So ist er gekommen.

JP: Wir fanden hier einen Widerspruch.

SD: Er ist widersprüchlich. Aber das war auch das Lustige daran.

JP: Also es war ein Witz am Anfang?

SD: Nicht ein Witz, es war schon totseriös. Es hat seine Logik. Die Gegenwart ist der Moment zwischen Gestern und Morgen. Aber es wird nur zwei, drei Leute geben, die das interessieren wird. Es ist nicht so wahnsinnig optimistisch. Man sagt, wir machen es jetzt, es ist vielleicht für später.

JP: Aber das ganze Archiv ist ja eher Vergangenes.

SD: Ja, aber Archiv ist das Erlebte. Das, was ich gestern erlebt habe, ist schon gestern. Alles, was ich heute machen werde, kommt von gestern. Darum auch ist es wieder logisch mit der Projektion zusammen. Die Sachen sind nie genau nur gegenwärtig. Unser heutiges Gespräch ist auf dem aufgebaut, was Sie gestern gemacht und gegessen und gedacht haben. Ich meine, wir sind, was wir gestern waren und vorgestern auch.

JP: War für Sie der Rahmen des „Archives du futur“ eine Einschränkung?

SD: Die Titel einer Arbeit oder einer Arbeitsgruppe bilden das Archiv. Diese Titel sind schon sehr wichtig. Wenn man sie so durchliest, dann hat man eine Idee vom Fluss der Arbeit.

JP: Ja, vielleicht fokussieren wir uns ein bisschen stärker auf die Videokunst. Vielleicht fangen wir an mit Ihrer Rolle in den 70ern in der Videokunst. Wie Sie da in Kontakt gekommen sind mit Video. Sie hatten vorher schon mit Dia und Super 8 gearbeitet?

SD: Mit Super 8 sehr viel. Eben mit diesem kleinen Apparat... Da haben wir viele Installationen gemacht, in denen diese Bilder drei Minuten rollten und immer wieder. Das waren die ersten Loops. Das war wirklich fantastisch. Es war Super 8, es war farbig, es war nicht wahnsinnig scharf, aber immerhin sehr plastisch. Da gab es verschiedene Arbeiten, die sind alle total kaputt. Denn sehr lange hielten diese Filme trotzdem nicht. Das war eigentlich der Anfang vom bewegten Bild in Installationen.

JP: Wann war das?

SD: Das war so 1974/75. Bis in die 80er Jahre. Eigentlich ist das die letzte Arbeit, die zuerst mit Loop und dann mit Video gemacht ist [*zeigt auf eine Fotografie*]. Es ist eigentlich ein Scheidepunkt zwischen diesen Medien. Wir haben diese Arbeit dann später mit Video gezeigt, aber zum allerersten Mal mit Super 8, weil es noch keine Projektoren gab. Es gab ja eine lange Zeit des Videos, wo der Monitor existierte, wo die Kamera existierte und viele Künstler haben auf diese Weise gearbeitet. Von der Kamera zu Monitor...

DI: Closed Circuit.

SD: Ja, genau. Ohne irgendein Bild behalten zu können. Und das ist etwas, das uns nie interessiert hat. Ja, weil wir auch keine Performer sind.

JP: Ihnen ging es schon um das Festhalten der Bilder. Oder?

SD: Ja schon. Es ging uns nie darum, vielleicht ist das, weil wir in der Schule lehrten, es ging uns nie um den didaktischen Moment. Ich habe diesen ganzen Anfang der Videokunst als sehr didaktisch empfunden. Ich meine, es war für mich nicht interessant.

JP: Es war mehr so eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem neuen Medium.

SD: Nein, es war eben nicht wissenschaftlich, meiner Meinung nach.

Kontakt zu Video in den 70er

DI: Also, das Testen des neuen Mediums.

SD: Man hatte das ja in der Kunstgeschichte genau mit „Support- Surface“ erlebt. Ich meine, das war vorgespielt worden in der Malerei. Mit dem Computer hat das niemand mehr gemacht. Aber warum musste man das mit dem Video wiederholen, verstehe ich nicht. Es war für uns einfach ein neues Instrument. Aber gut, das sage ich jetzt. Ich meine, es gab sicher viele Gründe für alle anderen. Aber es war damals in der Suisse romande schon ein bisschen eine Spannung. René Berger wollte natürlich sehr viele Leute um sich versammeln und so. Und wir waren eigentlich nie mit ihm einverstanden.

JP: Wie kam der Kontakt zustande?

SD: Er lehrte an der Universität in Lausanne, er war Direktor des Museums. Wir kannten uns. Er wusste, dass wir Video machten. Er hat uns dann auch ausgestellt, aber trotzdem waren wir uns nicht immer einig. Er war ja sehr, sehr avantgardistisch in gewissen Sachen. Eigentlich hat er die erste Kunstmesse gemacht, die Galeries-pilotes, in der er einfach die besten oder bekanntesten Galerien der ganzen Welt ins Museum in Lausanne eingeladen hat, die haben dort ihre Künstler ausgestellt - das war vor der ersten Kunstmesse in Basel. Das war nichts anderes als eine kleine Kunstmesse. Er war ein sehr gescheiter Mensch, ganz sicher. Und er hatte solche „feelings“ und mit Video hatte er solch ein „feeling“. Er war auch gerne analytisch... Lesen Sie seine Bücher? Versuchen Sie es mal. Es ist nicht ganz leicht. Aber er war wirklich ein sehr origineller Kopf. Gut, wir haben ihm widersprochen, aber mit Philip Ursprung war ich auch nicht immer einverstanden, später in der Kunstkommission *[lacht]*. Für mich ist das eher eine gute Sache, wenn man einen intelligenten Gesprächspartner hat, mit dem man nicht ganz einverstanden ist. Aber eben René Berger... da wollten wir einfach nicht zu seine Gruppe gehören. Es lag ihm viel daran, so eine Gruppe zu gründen. Das hat er dann auch gemacht.

JP: Also Sie hatten nicht so den richtig starken Kontakt zu der Videoszene?

SD: Eher einen etwas konfliktuellen, eigentlich. Wir waren einfach die, die zum Beispiel die Farbe wollten, und die Medien mischten. Wir haben auch gewartet mit Videoinstallationen, bis es die Projektoren gab. Einmal haben wir ein ironisches Video über die Cadrage, das Aufteilen des Videobildes, gemacht, *Les formes du*

Kontakt zu René Berger
und der Videoszene

Abgrenzung von anderen
Videokünstlern

récit, 1980. Man konnte damals diese Bilder noch nicht formatieren, auch am Fernsehen nicht. Das haben wir einfach mit schwarzem Papier gemacht. Immer wieder die gleiche Szene wiederholt. Das gleiche aber in einem anderen Bildausschnitt. Das war so ein didaktisches, aber amüsantes Video.

JP: Sind das Ausschnitte aus TV und Kino?

SD: Ja, auch aus ganz zweitklassigen Filmen. Der Ton ist immer der gleiche, aber der Videoausschnitt ist immer ein anderer. Es war einfach ein relativ lustiges Video. Das war 1980. Wir haben eher sonderbare Sätze ausgewählt:
« Est-ce que vous pouvez nous prêter votre rouge à lèvres ? »... Ein Buñuelfilm ist auch dabei, wo jemand die Aussprache eines spanisches Wortes korrigiert. Eigentlich ist der Ton wichtiger als das, was man sieht. Das was man sieht, ist immer ein anderer Ausschnitt, aber aus der selben Sequenz.

AN: Wie zentral war und ist für Sie das Experimentieren mit Videos? Kann man sagen, dass bei diesen Ausschnitten schon ein bisschen ein Experimentieren dahinter steht?

SD: Nicht mit Video. Es war ein Experimentieren mit dem Bild. Auch in der Fotografie ist ein Bild immer ein Ausschnitt, wie ein Fenster. Das Bild kommt vom Fenster, sagt man. Wir haben immer versucht, ganz spezielle Rahmen um unsere Bilder zu machen. Entweder wirklich wie Fensterrahmen oder eben asymmetrisch. Man sieht ja oft Zeichnung in irgendwelchen Rahmen. Und was sieht man dann? Den Rahmen, die Zeichnung sieht man drei Minuten später. Wir versuchten, diese Konventionen möglichst genau anzuschauen und in Frage zu stellen. Und wenn Sie mit Experimentieren sagen wollen, alles zu befragen, dann ist das schon das, was wir machten und was mich heute noch interessiert. Einfach auch sich selber fragen, ist das jetzt nur ein Vorurteil oder macht es wirklich Sinn für mich. Denn wir alle sind ja total voll von Vorurteilen. Auch in der Kunstgeschichte gibt es viele. Das ein bisschen in Frage zu stellen, interessiert mich.

AN: Also es ist ja bei Ihnen auch auffällig, dass wenn Sie mit Schriften arbeiten, auch in Videos zum Beispiel, wirklich ein Bild entsteht. Also die Schrift wird verbildlicht.

SD: Mit Schriften in Videos... Ich habe eigentlich nur ein Video mit Schriften gemacht.

„Les formes de récit“,
1980

Experimentieren mit
Bildern

<p>AN: Ja genau. <i>Exposition/Surexposition</i> von 1991.</p> <p>SD: [<i>Zeigt auf eine Abbildung im Werkkatalog.</i>] Das ist dieses, ja. Es sind ein paar ganz einfache Sätze, eigentlich darüber, was man in der Kunst macht. Man zündet das Licht an, man schaut in die Dunkelheit, ganz einfache Vorgänge. Und wir dachten, niemand kann das je lesen. Es gibt Leute, die die Arbeit anschauen und sofort lesen können. Ich kann es selber auch nicht. Es geht so langsam vorbei...</p> <p>JP: Es ist sehr anstrengend. Man muss sich schon damit beschäftigen und dann kann man es lesen.</p> <p>SD: Ja.</p> <p>AN: Wir konnten das Video vom Kunsthaus Zürich ausleihen.</p> <p>SD: Existiert das noch? Ja, dann muss ich es Ihnen nicht mehr zeigen. Dann haben Sie mich sogar im Schatten erkannt [<i>lacht</i>].</p> <p>JP: Ja, wir haben festgestellt, dass es wenige Bilder von Ihnen gibt.</p> <p>SD: Ja, fast nichts.</p> <p>JP: Es gibt ein schönes Bild im Internet.</p> <p>SD: Wo haben Sie denn geschaut? Ich habe mich nie im Internet... Ich habe keine Website. Das hier ist eine Arbeit, die vielleicht noch wichtig war für uns. Das ist die Documenta-Arbeit.</p> <p>JP: Documenta IX.</p> <p>SD: Ja. Das war interessant. Erstens weil wir damals die Finanzen hatten, um eine grosse Sache aus Granit zu machen. Damals gab es ja noch keine Flachbildmonitoren. Der Monitor lag einfach ganz unten bedeckt von einer abgedichteten Glasscheibe. Darüber war das Wasser. Die Leute mit ihren Fotoapparaten sind oft ins Wasser reingefahren. Sie sahen das Videobild und vergassen den Brunnen.</p> <p>JP: Ah, ist da auch Wasser dort, trotzdem?</p> <p>SD: Ja, es ist voll Wasser. Ja, es ist ein absolut dichter Brunnen. Der Monitor ist darunter. Es hat ein Loch im</p>	<p>„Exposition/ Surexposition, 1991</p> <p>„La fontaine du désir“, 1992</p>
--	---

Boden, die ganze Installation ist drunter, der „lecteur“ und so weiter. Man sieht das Wasser wie hier zum Beispiel *[zeigt auf eine Fotografie]*. Und dann sieht man das Bild durch das Wasser und wenn man eine Hand reintut, wird das Bild unscharf. Und dann wird es langsam wieder scharf. Das ist wichtig. Vielleicht kennen Sie den Brunnen am Paradeplatz, *La fontaine du désir II, 2000*?

JP: Ich habe ihn mir angeschaut.

AN: Ja.

SD: Der ist viel später gemacht worden. Mit Schriften, aber es ist das gleiche System. Da ist das Bild und dort die Schrift unter Wasser.

JP: Wie war das für Sie, in einer Konzeptausstellung ausgestellt zu werden? Man ist da ja an der Documenta schon eingebunden...

SD: Wie meinen Sie das? Was heisst eingebunden?

JP: Es wird eine Arbeit raus gepickt bei so einer grossen Ausstellung...

SD: Nein, man macht einen Vorschlag. Sie haben uns gefragt, was wollt ihr machen? Und dann hat Jan Hoet ja oder nein gesagt. Das war unser Vorschlag. Es war, glaube ich, auch ein gutes Stück. Aber der ist jetzt irgendwo in Barcelona und läuft nicht mehr. Aber es war für uns sehr interessant. Wir kombinieren die Medien. Aber Granit mit Video hatten wir noch nie zusammen verwendet. Steinzeit und Elektronik.

JP: Ja, diese Kombination ist spannend.

DI: Es gibt ja auch eine Verbindung zur allerersten Videoinstallation. Indem man nicht auf die Projektion von vorne blickt, sondern dass man eigentlich entweder auf einen Tisch, wie bei der ersten, oder dann in den Brunnen schaut.

SD: Ja, das gibt es schon viel in unserer Arbeit. Es gibt im Brunnen die Kreise und so weiter. Aber der Tisch war das erste Mal, da haben Sie Recht. Das kommt vom Loopprojektor, von diesen kleinen Loopsachen. Die konnte man wirklich in Ecken, überall hin projizieren. Und dann die ersten Projektoren von Video mit den drei Farben.

JP: Woher hatten Sie eigentlich die technische

„La fontaine du désir II,
2000

Künstler beherrscht den ganzen Prozess. Man müsste meist Elektroniker oder Chemiker sein, das weiss ich noch von der Keramik her, wenn ich einmal versucht habe, etwas von Anfang bis Ende selbst zu beherrschen, das war dann meist wirklich ein Flop, weil es niemand verstehen konnte. Daher gibt es gewisse Dinge die man einfach anwendet, den Fotoapparat wenden wir an, den erfinden wir nicht.

DI: Also, eigentlich das was man heute "Post-Medium" nennt?

SD: Ja, absolut. Das finde ich auch interessant in der Kunst, wenn man sie genau auf das hin weiter hinterfragt.

JP: Vielleicht kommen wir nun einfach mal konkret zu einer frühen Arbeit, die uns im Zusammenhang mit Videokunst besonders interessiert hat. Wir fanden besonders das Auslegen der Tarotkarten in Hinsicht auf das "Archive du futur" sehr passend...

SD: Wir haben diese Arbeit das erste Mal im Museum von Porto gezeigt. Es geht in dieser Arbeit auch wieder um den Unterschied der Kulturen, hier eher Amerika und Europa, wie zuvor schon in der Werkgruppe *La Route des Indes*, eine Arbeit in Schachteln. Auf dem Deckel sieht man das Meer und ein Schiff und das Fundstück ist als Fragment abgebildet. Am Anfang erkennt man nicht sofort, was es ist, das Ganze ist etwas Archäologisch angelegt. Innen findet man dann zum Beispiel einen alten Schnuller oder eine alte Javelwasserflasche, ein Magnetband usw. Alles Fundstücke vom Strand, denen wir eine Fotografie mit einem kulturellen Hintergrund hinzugefügt haben, wie zum Beispiel dieses Foto aus der Nazizeit mit dem Ball und dem nackten Mädchen.

Dann findet man in den Schachteln noch Passagen aus dem Tagebuch von Columbus, das wir damals gelesen hatten, in dem er davon schreibt, wie man drei Glasperlen gegen vier goldenen Pokale umtauscht. Ein bisschen wie im Kunstmarkt, man gibt nichts und bekommt viel oder umgekehrt.

Am Strand kommen Dinge an, die natürlich nicht unbedingt aus Amerika stammen, aber sie waren dennoch lange Zeit im Wasser und werden wieder an den Strand in Spanien gespült, ein bisschen wie bei Columbus, Dinge werden getauscht, Wörter die über Tausch sprechen, die hier so angeheftet sind.

In jedem Fall haben wir diese Schachteln damals in Porto ausgestellt, zusammen mit einer Bodeninstallation, dann gab es dort noch so einen Raum, wo wir die Arbeit mit der

Medien, Post-Medien

„La Route des Indes“,
1978

„Cartographie des
contrées à venir“, 1979

Kristallkugel umgesetzt haben. Eigentlich der Anfang von einem ganzen Zyklus *Instruments de divination*, Instrumenten zum Hellsehen, was eigentlich nichts anderes ist, als genau Hinsehen. Etwa wie das Orakel von Delphi, das wahrscheinlich weise Sentenzen verkündete, die einfach zu allen Situationen passten.

Also, in der Kristallkugel, übrigens ein sehr schönes Objektiv, sieht man dann immer die einzelnen Karten verkleinert im Spiegelbild. Alles sind kulturelle Momente, zum Beispiel die Nike von Samothrake, ein Gebäude von Corbusier, die Turnerin mit dem Ball, Fotos als Karten, die ich mit weissen Handschuhen auslege, wodurch die Nachbarschaften der Karten sich immer verändern. Wir wollten damals zeigen, dass das Hellsehen eigentlich nur das genau Hinsehen ist, worüber wir dann einen ganzen Zyklus von Arbeiten gemacht haben.

JP: Wie kam es, dass Sie auf die Idee kamen, statt auf die Wand auf den Tisch zu projizieren?

SD: Das weiss ich auch nicht, das kam einfach so... wahrscheinlich weil wir einfach viel mit diesen Loops versucht hatten, denn es ist ja so, dass man mit den ersten Projektoren 1980, Riesenmöbel mit den drei Linsen, wahnsinnig gross und schwer, nichts ausprobieren konnte. Aber wir wussten von den Dias und den kleinen Loopfilmen, was man mit Projektionen alles machen kann und da haben wir einfach eine Situation ausgewählt und das dann mit dem schweren Apparat gemacht. Etwa wie mit einer Skizze oder dann den Polaroidkameras, heutzutage die kleinen Digitalkameras. Ich hatte so eine Phase, wo alle Polaroids kaputt waren, ich hatte noch nicht die neuen kleinen Digitalkameras, da war ich ganz verloren, denn wenn man wie ich nicht wahnsinnig viel mit Zeichnungen arbeitet, braucht man den Fotoapparat doch jeden Tag, bei mir ist er immer im Atelier.

JP: Ersetzt der Fotoapparat für Sie die Zeichnung?

SD: Für mich schon, aber das ist kein gutes Zeichen für mich. Jemand wie Markus Raetz, der kann Ihnen alles zeichnen, aber das kann ich nicht, es geht mir viel weniger schnell von der Hand, auch etwas auszuprobieren, mit dem Schatten etwa, geht mit dem Apparat einfach schneller.

JP: Vielleicht können Sie uns noch etwas zu der Beziehung von den Videoarbeiten, zu den "Rooms" erzählen?

„Instruments de divination“, 1980

Formen der Projektion

SD: Ja, also es gibt sicher ein paar Sachen in dieser Arbeit, die sehr wichtig sind, das ist die Projektion, allein vom Wort her, was es bedeutet, und was es auch wirklich ist, nämlich eine Situation über einer anderen, wobei die eine die andere verzerrt, das ist genau das, was in der Erinnerung passiert. Sie haben eine Erinnerung, heute erleben sie etwas und gleichzeitig wird das heute Erlebte von dem "Vorerlebten" ein bisschen verzerrt.

DI: Eine Art Überlagerung...?

SD: Genau, doch die ist nie ganz richtig, immer ein wenig verschoben. Darum sehen verschieden Leute auch nie das gleiche, weil jede/r einen ganz unterschiedlichen Background hat. Das ist eine Sache, die das rein Technische übersteigt, mental ist die Projektion für mich grundlegend wichtig.

JP: Von Dias zu Video scheint in Ihrer Arbeit eine logische Konsequenz zu sein.

SD: Ja, sicher. Darum sind wir auch nie durch diese experimentelle Phase gegangen, das haben wir so nicht gebraucht, weil wir auch nie wissen wollten, was genau ist Video, was ist ein Foto, das hat uns nie in dem Sinn interessiert.

JP: Um was geht es Ihnen in den verwendeten Bildern?

SD: Um mentale Konstruktionen, um Sachen, die man auf diese Weise geballt zeigen kann, die man aber mit sehr viel Mühe und Talent auch in Worte fassen könnte. Es geht mir darum, ein bisschen mehr Klarheit darüber zu erhalten, was ich sehe, was ich denke und was um mich herum passiert. Dies hier zum Beispiel ist eine Arbeit für ein Schaufenster, sie wurde später von Peter Weibel gezeigt, da er auch Künstlerpräsentationen in Schaufenstern machte. Man sah eine Art Verkaufsliste, auf der statt des Preises eine Jahreszahl zu sehen war, drum herum Gegenstände, zum Beispiel eine Tasse und je darunter der Verweis auf ein historisches Ereignis, zum Beispiel Stanley hat Livingston gefunden an dem und dem Datum... Wir haben einfach gewisse geschichtliche Ereignisse heraus gepickt, die Jahreszahl und dann ein Symbol dafür gesucht, wie etwa Kerzen, Muscheln oder Gipshände usw., das ganze dann wie ein Marktobjekt präsentiert und die Jahreszahl war gleichzeitig der Preis. Vielleicht ein gutes Beispiel für unsere Art des Denkens.

DI: Um nochmals zurück zum Video zu kommen, könnte

Projektion und Erinnerung

„Les cours du temps“,
1978

man sagen, Video war für Sie eine Möglichkeit, die zeitliche Dimension auf eine neue Art in Ihre Arbeit hineinzubringen? Zeit spielt in Ihren Arbeiten ja eine sehr zentrale Rolle, in den Überlagerungen noch statisch, beim Video kommt dann verstärkt auch in der Ausstellungssituation eine dynamische zeitliche Dimension hinzu.

SD: Genau. Also ich bin nicht direkt politisch tätig, aber es berührt uns alle, was in der Welt passiert, da gibt es diese Arbeit *Les Passages*, rein von Zeitungsausschnitten ausgehend, relativ kompliziert zum Aufbauen, ich nehme zuerst einen Zeitungsausschnitt, filme ihn von sehr nah mit der Videokamera, sehe mir die Bilder dann am Fernseher an und mache wiederum vier Fotos davon, folglich haben die Fotos eine sehr schlechte Qualität aber diese vier Fotos müssen es dann sein und machen das ganze Bild aus. In diesen Fragmenten sieht man ziemlich genau die Atmosphäre, was einigermassen los ist, nicht das genaue politische Ereignis. Es ist ja so, wir lesen jeden Tag die Zeitung, wir hören unheimlich viele Dinge und sind nicht wirklich berührt davon, wir können uns all diese Wirklichkeiten gar nicht vorstellen. Das stört mich, schon seit meiner Kindheit, dass man so weg ist von der Sache, in ganz Europa ist man etwas weg von der Sache. So habe ich versucht, mir das noch Sichtbare in dieser Distanz vorzustellen, darum geht es in dieser Arbeit. Eigentlich *Passage de Passages*, von mir hin zu diesen Ereignissen, nie direkt, immer indirekt, aber man muss die Arbeit ausgestellt sehen. [*Verschiedene Arbeiten im Werkkatalog werden durchgesehen.*] Diese Arbeit *Les instruments de divination*, das war ein Super 8 Film und vielleicht noch kurz vorher etwas zu diesem Bild hier, all diese Instrumente, die wir dort benutzt haben, haben wieder irgendetwas mit dem Hellsehen zu tun, ganz verwandt mit den *Aerolights*, wir fangen mit diesen langen Stäben Sequenzen, Bilder ein, die dann später auch so ausgestellt werden. Man sieht hier gut, dass das Werkzeug genau so wichtig ist wie die fertige Sache, das hört sich jetzt vielleicht ein wenig marxistisch an, aber die Werkzeuge sind wichtig, deshalb stellen wir auch die Requisiten aus. Keine besonders schönen Objekte aber für den Zusammenhang sehr interessant.

JP: Können Sie uns vielleicht noch etwas zu der Videoarbeit *Mirador* sagen? Auch hinsichtlich der eher für Ihre Videoarbeiten untypischen narrativen Elemente? Oder auch die das Video strukturierenden Sequenzen, wo in Sand gezeichnet wird?

„Passages“ 1990 und 2000

Künstlerische Intention

Les instruments de divination II

„Mirador“, 1983

SD: *Mirador* war ein Videoband. Man sieht diesen Frauenkörper, durch den das Schiff fährt. Nachdem wir vorher die Schablonen nur formal machten, tauchen hier figurative Schablonen auf, durch die wir die dahinter liegenden Bilder gefilmt haben. Und im Sand, das kennen Sie ja sicher aus der Kunstgeschichte, liest man oft die Zukunft, die ersten Sandwürfe, das Zeichnen in Sand waren etwas sehr Wichtiges. Jede Sequenz beginnt mit einer Sandszene, dann folgen die anderen Bilder. Das Video existiert nur als Band, die meisten anderen sind Installationen, zum Beispiel *Les cariatides*, daraus haben wir zwei Sachen gemacht, eine mit Stühlen, deren Beine wir stark verlängert haben, mit einem Kapitel aus Neon und drehende Köpfe in den Monitoren, die andere mit einer Leiter, es musste damals bei einer Wechselausstellung ganz schnell gehen. *Les cariatides* bedeutet eigentlich einer Figur Zwang antun, den Stühlen wird der Zwang angetan, so hohe Beine zu haben und die Köpfe drehen sich die ganze Zeit. Man könnte es auch eine Verwünschungsarbeit nennen, denn die "*cariatides*" sind ja Figuren, die quasi verwünscht ein Haus stützen.

DI: Die Sklavin der Architektur, sie muss alles tragen und hier durch die Drehung kommt noch die Räumlichkeit hinzu, wie bei der Plastik, also diese Dreidimensionalität.

SD: Eines der Stuhlbeine stand auch immer auf einem Monitor, es ist schon eine Einheit daraus geworden, eine Konstruktion.

Dann noch das hier, eine kleine Geschichte, *Homme, femme, serpent*, Am Anfang in Barcelona in diesen Aussenbezirken sieht man eine orientalisches gekleidete Frau an einem Tisch sitzen, ein Dokumentationsbild. Ich habe mir ein schwarzes Tuch umgehängt und forme mit den Händen bzw. fange mit den Händen das Projizierte auf. Der Titel bezieht sich vor allem auf die arabische Welt, im Sinne, die Schlange, Vertreibung aus dem Paradies usw., und dann Mann und Frau, im gesellschaftlichen Kräftekonflikt.

Hier haben wir noch eine andere Installation, *La nuit les chambres sont plus grandes*, "nachts sind die Zimmer grösser", das habe ich nochmals gezeigt in St. Gallen, in Griechenland und in Genf. Das hier war in einem relativ kleinen Haus, alle Zimmer wurden von je einem Künstler bespielt, wir hatten ein Zimmer mit Fenster, haben es dann zugeklebt, irgendwo einen blauen Neon versteckt, einen Teller auf den schon im Zimmer sich befindenden Kaminsims gestellt. Wir haben dann diesen extrem hohen Stuhl aufgestellt, auf ihm steht ein Monitor, wo man das Wasserspiegelbild des Mondes sieht, es schwimmen ganz

„Les cariatides I und II“, 1986

„Homme, femme, serpent“, 1986

„La nuit les chambres sont plus grandes“, 1987

langsam Blätter durchs Bild. Die ganze Situation, mit dem kleinen Stuhl, der einen grossen Schatten wirft ist so eine Nachtsituation für diese Worte. Dann das hier aus der Videoausstellung in Luzern, etwas abgeleitet von der Arbeit zuvor, auch wieder der Mond, hohe Türme... Das Zimmer war ganz dunkel und wurde etwa alle drei Minuten von einem Blitzlicht erhellt. Man sah alles, dann sah man wieder fast nichts, ausser dieser Flaschen an den Seiten des Raums, innen sind fotokopierte Seiten, wieder von Columbus, muss man nicht lesen, aber man kann. Das Stück heisst *La traversée du siècle*, das "zu durchquerende Jahrhundert". Dies hier ist auch eine kleinere Videoarbeit, davon haben wir nicht viele gemacht, hier die erste, das ist ein Tisch, man sieht wieder den Mond, der sich hier im Wasserglas spiegelt, hier unten ist dann das Lesegerät, heute bräuchte man das nicht mehr so umständlich zu machen, es gibt ja jetzt diese Flashcarts. Es ist keine richtige Installation, eher eine Art Videoskulptur. Das Gerät befindet sich unter dem Glas, der Tisch hat ein kleines Loch und das Bild geht dann durchs Wasser und wird gespiegelt.

JP: Ein bisschen ähnlich wie die Arbeiten später mit den kleinen blauen Glashäusern.

SD: Ja, genau. Auf die Idee bin ich dann später gekommen, von den blauen Häusern habe ich drei oder vier gemacht. Eins ist hier auch fotografiert, das erste. Wenn man dann in die Häuser hineinschaut, sieht man ein kleines Video.

JP: Weshalb haben Sie gerade solche Tische als Abspielvorrichtung gewählt?

SD: Das kommt noch aus meiner Schulzeit, das sind Modelliertische, das ist natürlich eine Anspielung auf diese Beschäftigung, wer das schon einmal gesehen hat, merkt es dann auch gleich. Das hier ist eine Arbeit von 2000 im Helmhaus. Man sieht ein Video umgeben von sich bewegenden Flammen, im Video sieht man ein Schere, Stein, Papier – ein Spiel von zwei Händen. Ich habe dann von einem Rahmenbauer eine Art Kreis anfertigen lassen, mit einer Projektionsfläche die man von beiden Seiten betrachten kann, etwa 2,20 m breit. Die hing dann in der Mitte des Raumes, man konnte darum herum gehen und sah auf beiden Seiten das gleiche Bild. Nun hier *Other voices, other rooms*. Wir waren da mal eingeladen mit ein paar Künstlern in Paris. Franzosen haben manchmal diese verrückten Ideen, dass sie irgendetwas für die Kunst tun wollen, jedenfalls waren wir dann zusammen mit den

„La traversée du siècle“, 1988

„Und so leben sie heute noch“, 1998

„Cercle de feu“, 2000

„Other voices, other rooms“, 1993

anderen Künstlern eingeladen, an irgendeinem öffentlichen Raum ein Projekt umzusetzen, beziehungsweise erst Mal zu planen und vorzuschlagen. Wir gingen dann in den Garten des Hospital Salpêtrière. Das ist ein Hospital, ganz in der Nähe von der Gare d'Austerlitz, ein sehr altes berühmtes Spital, wo Charcot die Hysterie erfunden bzw. bekämpft hat, zum Teil sehr baufällig, zum Teil sehr modern. Im Innenhof hat es dort so ein sonderbares Gehölz, einen magischen Platz. Wir hatten vor, den Platz so zu lassen, wie er ist, aber irgendwo wäre dann eine riesengrosse Glasplatte, auf der man stehen und hinunter schauen kann in ein unterirdisches Zimmer. Dort würde dann solch eine Arbeit mit einem Tisch stehen, im Tisch ein Monitor, auf jeder Seite ein Stuhl. Wir haben das dann jedoch nur als Modell umgesetzt, eben mit diesem Video, wo die beiden Hände Schere, Stein, Papier spielen. Ich habe dieses Video oft gebraucht, eben weil es eine der letzten Arbeiten zusammen mit Cherif gewesen ist. Das eine ist meine, die andere seine Hand.

Zum Beispiel bei der Arbeit mit dem Feuer habe ich dieses Video benutzt, vorher noch, im gleichen Jahr, in einer anderen Arbeit, in der ich die ganzen Menschenrechte aufzähle, das Ganze dauert 20 Minuten. Wenn man sie einmal liest, merkt man, dass niemand sie einhält, genau wie dieses Spiel, man gibt immer einen Pfand, wenn man verloren hat, so wie das Leben halt ist, man gewinnt, man verliert und es geht immer weiter.

Dann hier noch eine andere Bodeninstallation auf Salz projiziert, das Salz der Erde, wie man so sagt, aber Salz ist auch ein sehr schöner Projektionsuntergrund mit all den kleinen Kristallen und da steht der Satz: "The thing you secretly dread the most always happens", also Dinge, die man befürchtet, passieren immer.

JP: Was sind das hier für Motive?

SD: Es sind sich drehende Motive aus der Kunstgeschichte, man kann sagen, es geht immer ums gleiche, ganz gemischte Sachen zum Teil aus der Kunstgeschichte, teils aus der Populärkultur. Dann gibt es noch diese Arbeit... Das ist eine Projektion, jetzt habe ich sie mit zwei schmalen Marmortischen umgesetzt, der Projektor ist auf die Wand ausgerichtet, der oder die Tische sind so platziert, dass das Bild sich spiegelt und sie sind gleichzeitig auch die ideale Position, sich die Projektion anzuschauen, der Tisch ist gleichzeitig Spiegel und Armlehne. Dann gibt es noch diese Arbeit von 2000, *Vor deiner Tür*, wieder eine Bodenprojektion, ich habe hier ein grosses Wasserbecken genommen, sehr viele

„Other voices, other rooms“ II , 1994

„Tide“, 1994

„Bruits de surface“, 1995

„Vor deiner Tür“, 2000

Rosenblätter hingelegt, so dass man das Wasser nicht mehr sieht und dann ganz leicht versucht, die Rosenblätter mit einem Föhn zu bewegen und dann bewegen sie sich nicht wie auf dem Boden, sondern wie auf dem Wasser. Sie schwabbeln so hin und her, sehr schön. Dann gibt es noch diese blauen, gelben und roten Punkte, die fallen einfach so brutal hinein. Das muss vor einer Tür liegen, ähnlich wie heute noch in Indien, wenn man einen grossen Gast empfängt
Hier noch eine andere Arbeit auf Band, *Plis et replis*, also Falten und Entfalten...

JP: Hier verschwinden die Bilder immer wieder, wie schon bei der Arbeit zuvor *Bruits de surface*...?

SD: Ja, sie verschwinden immer, auch hier mit der Milch. Das ist etwas kompliziert, ich tue weisses Papier in diese Gläser, dann richte ich die drei Diaprojektoren darauf aus, das Papier kommt wieder heraus, dann giesse ich langsam die Milch in die Gläser, das Bild wird wieder sichtbar und die Gläser werden dann mit grossem Klirren vom Tisch gefegt.

JP: Hat dieses Wegwischen für Sie etwas mit vergessen zu tun?

SD: Ja, die Bilder sind alle aus meinem Fotoarchiv, das war so eine notwendige Arbeit. Das hier ist wieder eine Bodenarbeit, sie heisst *Tell this story*, das einzige was sich nicht ändert, ist dieser Schriftzug, die anderen Schriftzüge ändern sich ständig in Sprache und Sinn. Sie drehen und einer ändert sich ungefähr immer dann, wenn man es gelesen hat, das geht immer herum. Die Arbeit wird auf ein riesiges gewelltes Papier projiziert, man kann also nicht immer gleich alles lesen.

JP: Wie ist das, wenn Sie Videokunst verkaufen oder ausstellen, achten Sie sehr stark auf das Wie der Präsentation?

SD: In Museen ist das nicht so schwierig, bei Privaten unheimlich schwierig. Bei gewissen Arbeiten verlange ich schon, dass sie sehr gut installiert werden, aber hundertprozentig nachverfolgen und kontrollieren kann man das natürlich nicht. Zum Beispiel die *Fontaine* habe ich in Barcelona verkauft und nun hat man mir gesagt, es laufe nicht mehr. Sie steht da in einem neuen Thanatorium im Innenhof auf grünem Rasen, darum herum ein Glashaus. Ich war damals froh, es nicht lagern zu müssen, verkaufen hätte ich es doch nie können. Wegen dem

„Plis et replis“, 2002

„Tell this story“,
2004

Granit war es ein sehr teures Stück, sehr schwer, meine Galerie wollte es nicht lagern... Hier ist noch ein Video über meine Zeit als Professor an der ESAV, da erzähle ich einfach so Gedanken diese Zeit betreffend, eine neuere Arbeit. Ich habe in Genf einen Kulturpreis erhalten, da muss man eine Rede halten, mir war das nicht so recht, anstelle habe ich das Video gezeigt.

Hier noch ein letztes Video, *Aphrodite Ping Pong*, Aphrodite war ja eine sehr streitkräftige Göttin, das Video beschäftigt sich mit der Faszination, die fast alle Leute haben, von Gewalt und Zerstörung, die man im Fernsehen sieht: Krieg, die Towers, es brennt, es ist immer auch wahnsinnig schön anzuschauen, aus diesem Grund heraus ist diese Arbeit entstanden. Ich habe geometrische, von Menschen konstruierte Körper genommen die Teller zerstören. Wenn man das ganze Video sieht, liest man "Exorzismus", man sieht keine direkte Zerstörung, sondern nur das Resultat und den Wiederaufbau.

DI: Noch kurz eine Frage zu Videotechnik, Sie haben immer die neuen technischen Möglichkeiten genutzt?

SD: Was ich wirklich beim Video gelernt habe, ist das Editing auf den alten Monitoren, von dem alle jungen Leute sagen, dass es sehr kompliziert sei, aber das kann ich viel besser als auf dem Computer. Ich habe auch immer Leute, die mir dabei helfen, zum Beispiel bei der Arbeit mit dem Feuer, die beiden Bilder ineinander setzen, diese ganzen Spezialprogrammen beim Editieren sind mir gar nicht geläufig. Kameras habe ich keine besonders gute, auch keine besonders schlechte, ich kaufe so alle paar Jahre mal eine, aber keine wirklich professionellen Fernsehkameras.

JP: Bei der Fotografie sind Sie direkt auf digital umgestiegen?

SD: Nein, nicht ganz. Gewisse Sachen wie die Projektionen – ich mache gerade eine Arbeit, da projiziere ich mit Dia an die Wand – muss ich mit Dias machen. Ich weiss auch noch nicht, was ich machen werde, wenn es einmal keine Dias mehr gibt. Aber man kann ja mittlerweile auch mit Computern projizieren. Bei der Arbeit mit den Tellern zuvor, habe ich so eine medizinische Kamera gemietet. Sehr schlecht Qualität, aber man kann sehr viele Bilder pro Sekunde aufnehmen.

DI: Sie waren ja auch sehr einflussreich als Lehrerin in Genf, haben unter anderem auch Video-Workshops für die

„Aphrodite Ping Pong“,
2005

Studenten angeboten.

SD: Wie eben schon gesagt, wir hatten am Anfang in Genf unheimlich viel Glück. Wir haben damals eine richtige Tabula Rasa gemacht, es hat sich dann alles natürlich langsam entwickelt. Irgendwann kam ein neuer Direktor, etwa 1990/1992, und meinte, wir seien so erfolgreich im Atelier, wir müssten unsere Lehrmethoden mit andern teilen und zeigen, wie wir das machen, aber das kann man nicht einfach so weitergeben. Die hatten jahrelang Zeit uns zuzuschauen. Ich will nicht sagen, dass ich mich gegenüber anderen Leuten abschirmen will, aber jeder macht das so, wie er will. Nach jahrelangem fast ausschliesslichem Sprechen mit den Studenten die ganz frei arbeiten konnten, hat uns der Versuch, alles in einem grossen System einzugliedern, nicht besonders gefallen. Chérif ist dann 1994 gestorben. Eigentlich wollten wir beide bald aufhören, aber dann dachte ich, jetzt kann ich nicht einfach aufhören, weil er nicht mehr da ist. Es hat mir auch sehr geholfen, am Anfang, einfach in die Schule fahren zu müssen und mich zusammen zu reissen, ich habe dann noch vier Jahre weiter gemacht. Ich war in der Zeit etwa zwei, zweieinhalb Tage die Woche da. Oft war ich auch nicht da, aber es ist nicht so, dass man die Studenten jede Woche sehen muss. Es gab aber auch viel telefonischen Kontakt. Am Ende musste ich dann mein langjähriges Atelier abgeben, da habe ich noch ein Jahr auf der Treppe unterrichtet, alle Schüler waren im Treppenhaus, die Schulleitung war wahnsinnig genervt. Das war ein schöner Abgang. Danach hat mich noch Hans Rudolf Reust gefragt, ob ich nicht in Bern ein Tutorium machen wollte. Das habe ich dann unregelmässig noch zwei, drei Jahre lang gemacht und dann ganz aufgehört.

JP: Haben Sie noch Kontakt zu Ihren Schülern?

SD: Ja, sehr viel [*zeigt eine lange Liste ehemaliger Studenten und Studentinnen*]... Jetzt muss ich Ihnen noch was sagen, passen Sie auf, dass Sie nicht in die Manie der Kunsthistoriker verfallen, die einfach denken, die Leiter der Überlieferung geht so [*macht eine Geste einer Aufwärtsbewegung*]. Sie geht nicht so. Sie sehen, es hat auch sehr viele Maler bei meinen Studenten gehabt, obwohl ich Malerei nur verstehen, aber niemanden zeigen kann, wie es geht. Ich glaube, was wir unseren Schülern beigebracht haben, ist wahrscheinlich eine gewisse Haltung der Kunst und dem Leben gegenüber, aber sicher keine Technik und sicher keine stilistischen Sachen. Das möchte ich auch nicht, es geht viel mehr um den Sinn der Sache als um Stil. Es ist keine Designschule, es ist etwas

Unterricht an der Ecole supérieure d'art visuel (ESAV), Genf

anderes, aber die Kunstgeschichtler wollen immer wissen, was woher kommen könnte. Ihr seht wohl die Zusammenhänge, aber nicht die spirituellen Zusammenhänge, sondern nur die formalen. Umberto Eco hat ja auch unheimlich lange gelehrt und man hat ihn einmal gefragt warum: "Sie haben das doch gar nicht mehr nötig, warum machen Sie das noch?" Und seine Antwort war fantastisch, er sagte : « Das ist aus Kannibalismus ». Das gefällt mir. Man hat als Lehrer eigentlich das Allerbeste von einem Menschen, nicht die Familiengeschichten, nicht den Liebeskummer, sondern man teilt seine tiefsten Wünsche und es ist etwas Einmaliges, dass man die Studenten kennenlernt, wo sie am fragilsten, aber auch am ehrlichsten und richtigsten sind. Das ist selten, und das ist vielleicht der Kannibalismus für mich. Etwas sehr, sehr Wertvolles.

Transkription: Angela Nyffeler, Jakob Püring