

Interview mit Urs Lüthi (UL)

Die Fragen stellten Linus Heller (LH), Dora Imhof (DI) und Phetphachanh Thammavongsa (PT)

Das Gespräch fand am 23. März 2009 im Restaurant des Hotel Rebstock in Luzern statt .

<p>Linus Heller: Gut, dann steigen wir direkt ein, nämlich bezüglich der Videoarbeiten. Wie Ihre Ideen dazu entstanden sind, Ihre ersten Gedanken, die sich um dieses Thema, vor allen Dingen um das Video <i>Orgasm</i>, gedreht haben?</p>	<p>Erste Videos, „Orgasm“</p>
<p>Urs Lüthi: Meinen Sie inhaltlich oder technisch?</p>	
<p>LH: Sowohl als auch.</p>	
<p>UL: Da muss ich ein bisschen ausholen. Ich bin ein Künstler, dem das Medium, in dem er arbeitet, eigentlich nie das wichtige war. Meine Arbeit war immer eine konzeptuelle Arbeit. Ich komme zwar von der Malerei her, habe aber angefangen, ganz früh mit unterschiedlichen Medien zu arbeiten. Zum Beispiel mit der Fotografie als das noch sehr unmöglich war. Das hat eigentlich nie den Grund gehabt, dass mich die Fotografie interessiert hat oder das Video. Sondern ich hatte bestimmte Vorstellungen über eine Arbeit und habe mich dann gefragt, mit welchen Mitteln scheint mir das lösbar zu sein? Natürlich, waren damals solche anderen, sogenannten Neue Medien für mich auch spannend, weil sie ungewöhnlich waren. Der mediale Punkt war nie das, was eigentlich für mich ausschlaggebend war. Am Video hat mich im Grunde genommen nie das Filmische interessiert, sondern eher das Gegenteil. Ich bin jemand, der meistens die Sachen gegen den Strich benützt. Wenn ich fotografiere, schaut es mehr aus wie Malerei und [<i>lacht</i>] wenn ich male, schaut es eher aus wie am Computer gemacht und so weiter. Ich hinterfrage diese Techniken eher und will eigentlich das adäquate Mittel für meine Ideen finden. Das war schon immer so. Da gibt es natürlich eine Tradition. Das hat mit Duchamp begonnen, Man Ray hat diese Ideen vorangetrieben, Picabia und so weiter. Bei mir war das ganz früh schon ganz wichtig. Als ich anfing, mich mit Video zu beschäftigen, wollte ich bestimmte Porträts oder Bilder oder fast eine Art wie Tableaux vivants machen. Es gibt eigentlich kein Video von mir – oder auch keine Performances – wo was passiert. Dass heisst, es passiert schon was, aber eigentlich keine Action. Ich bewege mich nur in Zeitlupe und meistens geht es um eine Kleinigkeit, die sich verschiebt. Ganz plump gesagt: Wenn ich zeigen will wie jemand rennt, auf einem Laufband durch die Welt rennt, dann kann ich das eigentlich nur mit diesem Mittel gut. Wir</p>	<p>Kunstverständnis, Verhältnis der Medien</p>

können es als Super-8-Film machen oder was immer. Aber dann brauche ich das bewegte Bild, um diesen Irrsinn des Leerlaufs zu zeigen. Das kann ich mit dem Foto nicht... Bei den ersten [Videos] liess ich mir einfach so einen Kübel Wasser über den Kopf schütten und dann geht es darum, wie dieses Wasser runterläuft. Oder es gibt ein Video, wo mich eine Frauenhand streichelt, wo man aber nicht weiss, ob das jetzt eine Frauenhand ist oder meine eigene. Diese Dinge waren es, die mich zum Video gebracht haben. Natürlich, das gebe ich zu, auch ein bisschen, weil das ein unerforschtes Ding ist oder vor allem damals war. Das war extrem schwierig, weil das war technisch furchtbar [lacht]. Man konnte keinen richtigen Schnitt am Anfang machen und so... Die ersten habe ich in Mailand 1972 gemacht. Das ist aber alles verschwunden.

Dora Imhof: Wie heissen die?

UL: Ich weiss es nicht mehr. Das war in der Galerie Diagramma bei meiner ersten Ausstellung in Mailand 72. Da hat ein sogenanntes Profiteam drei kurze kleine Sequenzen gemacht. Da gibt es eine Fotoarbeit, die ist aber auch in Italien. Die Videos, glaube ich, sind verschwunden. Zum Beispiel hat man mir mit einem Scheinwerfer ins Gesicht gestrahlt, so dass ich nicht mehr sehen konnte. Man hat immer nur meinen Kopf gesehen, die Quelle, woher das kam nicht. Beim anderen lief einfach Wasser runter und das dritte war, glaube ich, ein wahnsinniger Wind oder irgend so was.

LH: Dass heisst, dass Sie für Ihre ersten Videoarbeiten die Ausrüstung gar nicht selber beigesteuert haben?

UL: Nein. Das haben die dort gemacht. Ich hatte mir zwar damals für viel Geld eine Videokamera gekauft, kam aber damit überhaupt nicht zurecht. Wenn man anhielt, war das Bild verwackelt und ich wollte nicht Sachen machen wie Nam June Paik oder so. Da ich damals so ab 72 vorwiegend in Italien tätig war, hatte ich zum Beispiel 74 in Florenz eine grosse Ausstellung in der Galerie Schema. Dort hatte ich eine Live-Performance mit einem Saxophon gemacht. Da habe ich zwei oder drei Stunden mit einem Saxophon gespielt. Und in dem Zusammenhang gab es dort eine Agentur für Videos. Das hiess art/tapes/22... Da war gerade vor kurzem eine grosse Ausstellung in Amerika [University Art Museum, Long Beach, California, 2008]. Die haben eigentlich alle damaligen Künstlerstars aus der ganzen Welt nach Florenz eingeladen und haben einen sogar bezahlt. Das war total irre, wahnsinnig luxuriös, ein richtiges Superstudio mit allem drum und dran. Sie sind natürlich sofort pleite gegangen [lacht], weil kein Mensch hat damals diese Videos gekauft. Fast alle haben Videos

Ausstellung
Galleria
Diagramma in
Mailand 1972

art/tapes/22

dort gemacht bei art/tapes in Florenz, Acconci, Baldessari, Boltanski, Bill Viola und so weiter. Und ich habe damals dort diese zwei Videos gemacht, für die ich heute so als Pionier gelte [lacht]. Die hiessen *Morir d'Amore* und *Orgasm*.

LH: Dass heisst, Sie haben quasi die Ausrüstung von art/tapes für die Produktion der Videos benutzt?

UL: Ja. Ich habe ja diese Performances in Florenz gemacht. Und vor Ort kamen die auf mich zu, da habe ich mir ausgedacht, was ich gern machen würde. Habe das dort gemacht und hatte dann einen schönen Monat in Florenz. Und so war das eigentlich... Wie Sie vielleicht wissen, habe ich dann relativ lange keine Videos gemacht. Aber seit den 90er Jahren immer mal wieder, nicht sehr viele, aber immer mal wieder welche. Am System, an der Art der Videos, hat sich eigentlich nichts verändert. Es sind immer ganz unscheinbare und unspektakuläre Dinge, wo ganz wenig passiert.

PT: Wir haben eigentlich nur diese zwei Videos von Ihnen gefunden, die eigentlich jetzt nur in Bern zu finden sind.

UL: In Zürich sind sie auch im Museum.

PT: Nein, ich war im Kunsthaus und sie sollten diese zwei Videos haben, aber sie wissen nicht wo

UL: Sie haben sie verloren [lacht]. Ah super! In Genf gibt es sie, das weiss ich. In Gervais heisst, das glaube ich, oder?

DI: Im Centre pour l'image contemporaine?

UL: So was, ja. Die haben sogar die Rechte richtig gekauft.

DI: Wobei diese Sammlung im Moment gefährdet ist, weil [André] Iten gestorben ist und die soll jetzt irgendwie verteilt werden an verschiedene Institutionen. Da ist jetzt alles auch sehr im Fluss.

UL: Es gibt da schon einige und eben diese art/tapes/22 haben, als sie aufgehört haben, ihr ganzes Material dem Archiv der Biennale in Venedig geschenkt. Die sind vorhanden, die wurden alle digitalisiert und so weiter. Ich hatte dann ein Jahr später, nein, das war dazwischen, nicht 74, sogar früher, 73, bei Trigon in Graz ein Video gemacht... Ich glaube, das hat keinen Titel. Aber da sieht man mein Porträt und da kommt eine Hand ins Bild und liebkost mich eigentlich, zerstrubbelt mich dann aber auch und so was. Dazu gibt es dann einen Sound von Jose Feliciano... Vor einem Jahr tauchte das dann auf einmal auf. Christophe Blase hat im ZKM in Karlsruhe diese alten Bänder restauriert und hat mir

Videosammlungen

das mal geschickt. Und das kann man bei ihm, glaube ich, auch kriegen.

LH: Wie denken Sie denn heute darüber, über diesen beschränkten Zugang, den man heute zu diesen früheren Videoarbeiten hat?

UL: Inzwischen gibt es eine richtige Kultur dafür... Aber das sind halt Dinge, die mich nicht interessieren, darum habe ich mich nie gekümmert. Mich interessiert auch nicht Fotokunst, mich interessiert auch nicht Videokunst, mich interessiert auch keine Ölmalerei. Sondern ich will meine Arbeit machen *[lacht]*. Im Gegenteil, mich stört das immer, wenn da Ausstellungen sind, wo es heisst: Video aus den weiss ich was.... Ich finde das eher lächerlich. Ich gehe auch nicht hin und mache eine Ausstellung zur Ölmalerei. Oder wenn es jetzt immer heisst: Neue Medien. Ich weiss, wie schnell Neue Medien alt werden *[lacht]*. Das ist nicht das, was mich daran interessiert. Selbst ein Museum wie das Fotomuseum in Winterthur, was ich ganz prima finde. Eigentlich stört mich dieses Label, diese Schublade. Es geht um Kunst und die ist entweder gut oder nicht und entweder ist das Medium richtig für die Arbeit oder nicht. Ich denke, heute gibt es irgendwie zwei verschiedene Arten von Künstlern. Die, die vom Medium herkommen, so wie die meisten Künstler im klassischen Sinne von der Malerei herkommen, weil irgendwann in der Schule der Zeichenlehrer gesagt hat: „Du zeichnest toll“. Da hat man gedacht, man ist ein grosser Künstler. Und heute ist es so, dass viele vom Computer oder vom Video herkommen, weil sie die Technik irgendwie verinnerlicht haben. Ich komme von ganz woanders her. Ich denke, man soll gar nichts in die Hand nehmen, bevor man nicht weiss, worum es einem eigentlich geht. Das versuche ich auch, meinen Studenten zu vermitteln. Auch Beuys hat seinen Studenten schon immer gesagt: „Ihr braucht gar nicht erst anfangen zu malen, wenn ihr nicht wisst, um was es euch geht beim Malen.“ Es gibt da in Basel das plug-in, das die Annette Schindler leitet. Das ist für mich einfach zu eng, zu begrenzt. Es interessiert mich einfach nicht. Natürlich, gibt es manchmal von diesen Leute auch ganz tolle Sachen.

LH: Kann man sagen, da Ihr Interesse für Videokunst nicht so gross ist oder war, trauern Sie auch nicht um den Zerfall oder den beschränkten Zugang zu den alten Arbeiten?

UL: Nein. Das ist ja mit allem so, was ich produziere. Seltsamerweise, je moderner die Medien, desto schneller gehen die Sachen kaputt. Ich habe damit schon auch Probleme. Wenn ich hier eine Retrospektive mache, sehe ich, wie alles, Foto und Video, einfach im Grunde genommen schon Schrott ist. Und wenn

Verhältnis der Medien

ich eine Bronzeskulptur mache, ist alles wunderbar picobello [lacht]. Da freut man sich schon. Wenn ich zum Beispiel sehe, dass meine ganzen frühen Fotoarbeiten der frühen 70er Jahre wieder aus den Museen verschwinden, weil sie nur noch braun und kaputt sind, dann finde ich das nicht so toll. Ich hätte schon lieber, dass das auch ein bisschen hält. Und man hat dann gedacht: „Oh toll, Computer und so.“ Nach zehn Jahren ist jede CD im Eimer. Man ist ständig nur am neu konservieren und neu bespielen und alles Mögliche. Aber ich meine, nichts hält ewig. Aber ich bin von meiner Mentalität her schon eher der Typ, der etwas machen will, was nicht sofort kaputt geht, weil ich einfach gerne Qualität habe. Sei es ein Stoff oder ein Essen oder ein Bild. Ich habe es nicht so gerne, wenn das Verfallsdatum schon unsichtbar auf der Stirn steht.

LH: Vermisse Sie in gewisser Weise bei der Arbeit das Handwerk, das Qualitative, das man quasi was in den Händen hat nach der Arbeit?

UL: Nein, das kann ich so nicht sagen. Die Langzeithaltbarkeit vermisste ich ein bisschen, aber das ist bei Foto genauso. Nein, man kann wunderbar bluffen mit Video. Man kann ganze Säle füllen mit einem Beamer. Es ist viel einfacher als mit einer grossen Steinskulptur [lacht]. Das ist nicht das Problem, sondern eben eher die Langzeithaltbarkeit. Aber es gibt inzwischen viele Leute, die sich um so etwas kümmern. Und das wird immer besser natürlich. Man kann das frühzeitig archivieren

DI: Das Thema Zeit ist ein grosses Thema in diesen frühen Videoarbeiten, diese Veränderung in der Zeit. Die Bänder sind aber alle relativ kurz, oder?

UL: Meine sind alle sehr kurz. Nein, es gibt eigentlich nur das eine auf dem Laufband, das dann im Biennale Pavillon war. Das braucht einfach eine bestimmte Zeit, damit dieses endlose, unsinnige Getue sich auch ausdrückt. Das ist ein Loop, ungefähr zwanzig Minuten. Aber eigentlich sind alle meine Bänder Loops. Wenn es um eine Bewegung geht oder ein Schuss fällt, dann geht es eigentlich um das und dann ist die Zeit abgelaufen. Dann kann man es nachher wieder loopen. Ich wollte nie eine lange Geschichte, eine Action oder etwas Spannendes erzählen. Ich selber habe auch extrem Mühe mit diesen ganzen Ausstellungen von Videos. Ich kann es nicht ertragen, wenn man sich in Museen durch so schwarze Kabinette tastet, weil die Beamer einfach nichts bringen, wenn es nicht stockdunkel ist. Erstens sind fast alle Videos langweilig, wenn sie zwei Stunden dauern, nicht alle. Ich komme mir vor, wie in einer Sex-Videokabine, wo die Leute so komisch rum stehen. Das hat mit Ausstellung nichts zu tun. Mich

Zeit
Loop

interessiert, wie gesagt, dieses Tableau vivant. Oder ich mag es einfach, wenn ein Video wie ein Bild an der Wand hängt, aber nicht, dass man sich hinsetzen muss und es anschauen. Dem hält kein Video stand, das ich kenne

DI: Und diese frühen Arbeiten waren gedacht als Bänder für den Monitor?

UL: Ja, absolut. Und zwar eben immer als Loops. Eigentlich wie Bilder, die aber, weil es inhaltlich notwendig ist, eine gewisse Bewegung oder einen Ablauf haben. Oder in einer Installation wie diese mit dem Laufband, wo dann zwei Bilder daneben sind

LH: Haben Sie Video eher als Mittel zum Zweck verstanden?

UL: Ja, das habe ich ja gesagt. So wie ich die Malerei verstehe, die Skulptur verstehe, ist immer Mittel zum Zweck. Ich will allerdings, dass diese Mittel in sich möglichst perfekt benützt sind. Auch technisch einwandfrei und möglichst auf höchstem Niveau. Aber die Technik oder das Medium sind nicht der Ausgangspunkt meiner Arbeit.

DI: Und die Videos wurden dann auch im Kontext der anderen Arbeiten gezeigt?

UL: Ja, immer. Ich hab nie an Videoausstellung teilgenommen, deswegen kennt man mich auch nicht als Videokünstler. Aber ich habe es auch eigentlich immer versucht zu vermeiden, bei Fotoausstellungen präsent zu sein. Sondern einfach als Kunst. Eben wie ein konzeptueller Künstler

Phet T: Vorhin haben Sie gesagt, dass weder Video, Malerei noch Fotografie Sie interessieren. Aber im Grunde genommen leben Sie damit, Sie arbeiten damit.

UL: Naja, da muss man aufpassen. Natürlich interessiert mich jedes Medium und ich finde es auch wunderbar, wenn man etwas technisch lernt. Ich finde es zum Beispiel sehr spannend, etwas zu lernen, weil ich es unbedingt tun will für eine Arbeit, ich es aber gar noch nicht kann. Zum Beispiel hatte ich irgendwann Ende der 60er Jahre das Gefühl, ich will unbedingt fotografisch arbeiten. Dann musste ich das lernen. Das habe ich mir dann irgendwie selber beigebracht, so ist es mit all diesen Medien. Mich interessieren diese Sachen schon, aber nicht als erstes, sondern zuerst ist die Idee oder die Kunst, und dann erst dieses Wie-setzte-ich-das-um? Nicht falsch verstehen, die Technik ist nicht ganz egal, sie muss sehr präzise und ganz genau sein. Aber sie ist nicht der Ausgangspunkt der Arbeit. Viele Künstlern, die

Fotografie gelernt haben oder schon immer mit Video beschäftigt waren, fragen sich immer: „Was kann ich mit dem Video machen?“ Oder: „Was kann ich malen?“. Das tue ich nicht, sondern ich habe meine Themen, meine Ideen für Bilder, für Skulpturen oder für was auch immer. Und dann frage ich mich, wie kann ich diese Idee umsetzen? Welche Medien, welche Techniken sind dafür geeignet, so dass das so rauskommt, wie ich mir das vorstelle? Es ist ein umgekehrter Zugang eigentlich. Sehr viele Menschen kommen immer von einer Technik her, auch in der Kunst. Und ich denke, dass ist ein bisschen eine gefährliche Sache, eine Sackgasse, weil man sich da zu sehr auf etwas einschiesst, nur weil man es kann, scheinbar kann. Das ist einfach nicht mein Weg. Ich will aber auch nicht sagen, dass der falsch ist, aber das ist nicht mein Weg

LH: Sie haben dann mit Hilfe von art/tapes/22 Ihre Videos drehen können. In *Orgasm* ist mit dem Eingiessen der Milch in das Glas quasi eine filmische Metapher zu sehen. Und wie der Name impliziert, weiss man quasi, um was es geht. Sie haben gesagt, Sie hätten ungefähr einen Monat Zeit gehabt, um sich Gedanken zu machen für das Thema des Videos?

UL: Ja, für diese zwei Arbeiten. Wobei ich jetzt nicht einen Monat daran gearbeitet habe. Aber ich war einen Monat in Florenz.

LH: Weil Sie gesagt haben, dass Sie meistens schon die Themen, die Ideen vorher haben und Sie suchen nur nach dem richtigen Mittel, das ausdrücken zu können. Und hatten Sie zum Beispiel die Ideen für *Orgasm* schon lange vorher oder kamen die spontan?

UL: Das kam, sagen wir, halbspontan. Ich hatte über dieses Thema schon eine Fotoserie gemacht, in der man in verschiedenen Stadien ein Milchglas sieht und daneben immer ein Porträt. Aber das hatte halt die Bewegung nicht drin und eigentlich fand ich das wunderbar, dass das wirklich überläuft und das fand ich da einfach besser gelöst als als Foto. Bei *Morir d'Amore* war das ein bisschen anders. Da hatte ich zwar auch schon diese Fotoserie mit Taschenlampenlichtern gemacht, dann kam mir aber diese Krimigeschichte dazu in den Sinn. Ich wollte das aber auf das Minimum reduzieren. Da kommt am Schluss dieser Schuss rein, ein Minikrimi reduziert auf diese zwei Bilder. Diese Noir-Filme aus Frankreich, Melville und so weiter, haben mich damals wahnsinnig fasziniert.

DI: Sie haben vorher erwähnt, dass bei art/tapes/22 auch Acconci, Baldessari gearbeitet haben. Diesen internationalen Kontext der Videokunst haben Sie auch wahrgenommen?

Entstehung von „Orgasm“ und „Morir d'Amore“

UL: Ja. Ich kannte die ja alle. Boltanski ist einer meiner besten Freunde, man hat sich ja überall auf der Welt immer wieder gesehen. Da war ein ständiges Kommen und Gehen, vor allem die Amerikaner haben ja damals eigentlich nur in Europa Karriere gemacht, die hat man in Mailand, Florenz angetroffen, ein bisschen noch in Deutschland, in Amerika war damals nichts los für die. Aber Geld hatte sowieso keiner, deshalb war jeder wild darauf, eingeladen zu werden nach Florenz, das war ein wunderbares Leben dort. Der Galerist, wo ich ausgestellt hatte, das war ein Conte, ein Graf mit einem Palazzo mitten in der Stadt, da war eines der besten Restaurants drinnen, da habe ich einen Monat lang jeden Tag mittags und abends immer gratis gegessen und zehn Kilo zugenommen. Das waren schöne Zeiten.

DI: Aber Markt gab es ja keinen für Video?

UL: Überhaupt keinen. Ich habe für diese Videos nie irgendeine Summe gekriegt. Bis heute nicht. Bei art/tapes war einfach alles bezahlt, Essen, Reise. Aber heute sind das natürlich ganz andere Bedingungen.

LH: Kann man soweit gehen, dass man eine Verbindung zwischen den Performances und allgemein den Ausstellungen in den 1970er Jahren und den Videos herstellen kann?

UL: Absolut. Das ist eine Sache, das kann man überhaupt nicht voneinander trennen. Ich habe oft die Videos mitgezeigt in den Ausstellungen. Das tue ich auch heute noch. Hier in Luzern ist nur eines zu sehen, ein kleines, eigentlich gar kein richtiges, es sind überblendete Fotos. Ich sehe meine einzelnen Arbeiten, egal was es ist, Skulpturen, Fotos, wie einzelne Bausteine für ein Ganzes. Auch heute kommen bei jeder Ausstellung, die ich mache, alte Arbeiten rein. Nicht um zu zeigen, ich habe früher so tolle, schöne Sachen gemacht, sondern um diese Zeitbrücke mit einzubauen, die ganz wichtig ist, denn im Grunde zeigt meine Arbeit den Gang eines Lebens, und zwar anhand von mir als Person, als Stellvertreter. So kommen immer wieder dieselben Teile in einer anderen Konstellation vor, so dass sich der Gesamtzusammenhang immer wieder verändert, je nach Raum etc.

PT: Sie gehören zu den Ersten, die Fotos zu Gemälden machen. Wie sind Sie dazu gekommen? Und wie war die Technik?

UL: Dazu gekommen bin ich, überspitzt gesagt, über philosophische Gedanken. Ich wollte nicht mehr abstakte Bilder machen, das schien mir so wenig mit dem Leben und mit mir zu

Internationale Kontakte

Video und Markt

tun zu haben. Ich habe nach einem Weg gesucht, etwas Direkteres machen zu können. Immer mehr kam ich auch zur Überzeugung, dass es so was wie Objektivität nicht gibt in der Welt, das man die Welt nur verstehen kann über sich selber, über diesen Filter, über das, was man selber wahrnimmt. Das waren sehr einschneidende Dinge, ich habe auch ein, zwei Jahre fast nichts gemacht, hatte eine Krise. Ich kam daraus auf die Möglichkeit, mit mir als Bild zu arbeiten und da war die Fotografie das Naheliegendste. Und natürlich gab es gleichzeitig ähnliche Bestrebungen in der Kunst, international gesehen drei, vier Leute, Gilbert & George, Bruce Nauman, in Deutschland Polke. Komischerweise kannte man sich aber damals noch nicht. Das war völlig unabhängig voneinander, lag aber irgendwie in der Luft. Kennengelernt hat man sich etwas später, Anfang, Mitte der 70er Jahre. Aber nochmals gesagt, die Fotografie war eigentlich nicht das, was mich daran interessiert hat, sondern wie kann ich das umsetzen, was ich als Idee hatte, und da schien mir am Anfang das einzig Vernünftige, das mit Fotos zu machen. Da das aber damals vollkommen unüblich war, unmöglich war, die haben alle gesagt, der spinnt, ein Fotograf, der kann noch nicht mal richtig scharf einstellen, schlechte Fotos, und behauptet auch noch, das sei Kunst. Dann habe ich mir gesagt, wenn schon, dann sollen diese Fotos nicht wie Fotos aussehen, sondern die Behauptung, das sind Gemälde. Dann mache ich die Leinwand und ziehe sie auf Keilrahmen auf, wie die Mona Lisa von Leonardo. Dann ist die Behauptung eigentlich noch frecher. Das war anfänglich eher schockierend für die Leute, für mich nicht. Das habe ich ein paar Jahre beibehalten, aber das mit der Leinwand schien mir dann irgendwann nicht mehr so wichtig, weil das ja doch ein Imitat war. Diese Behauptung war dann irgendwann nicht mehr notwendig. Technisch war es angenehmer, denn die Leinwand hält ganz schlecht, vergilbt ganz schnell.

PT: Wie konnte man das auf die Leinwand bringen?

UL: Ganz normal. Das war einfach beschichtetes Gewebe, eine ganz normale Vergrößerung.

LH: Können Sie sich erklären, warum die Videokunst – im Gegensatz zur Fotografie, die sich als Kunst etabliert hat – das bis heute nicht geschafft hat?

UL: Ich finde, sie hat es sehr wohl geschafft. Es gibt einige Künstler, die fast ausschliesslich Videos machen, und die nicht unter dem Label Neue Medien laufen, sondern einfach unter Kunst. Ganz viele laufen unter Neue Medien, und das ist ein Handicap, aber das ist in der Fotografie genauso. Die meisten Leute, die fotografieren, laufen nicht unter Kunst, sondern unter

Fotografische
Anfänge

Fotografie. Es gibt natürlich ein paar. Ich glaube, es gibt diesen Unterschied zwischen denen, die als Beruf Fotografen sind, und denen, die eigentlich Künstler sind. Man kann natürlich auch als Fotograf Kunst machen, aber es ist nicht unbedingt die Voraussetzung. Aber das ist im Grunde genommen bei allem so, es ist auch nicht jeder der malt, ein Künstler. Es kann wunderbar mit Ölfarben gemalt, ist trotzdem keine Kunst. Sie hat es sehr wohl geschafft. Wenn man heute eine junge Frau ist, gut ausschaut und eine Videokamera hat, hat man eine Karriere als Videokünstler. Wenn man ein bisschen geschickt ist.

DI: Mindestens seit den 80er Jahren ist die Videokunst etabliert, mit Nam June Paik, Bill Viola...

UL: Gehen Sie an die Biennale, Sie tasten sich kilometerlang durch dunkle Kabinette, riesige Installationen von Video, Beamern, langweilig. Es ist im Gegenteil so, dass, wenn Sie irgendwo eine Skulptur aufstellen, alle sagen, muss denn das sein mit dieser traditionellen Kunst?

DI: Sie haben dann Mitte der 70er Jahre aufgehört mit den Videoarbeiten und dann wieder angefangen in den 90er Jahren?

UL: Das war eigentlich Zufall. Ich habe einfach vermehrt gemalt in den 80er Jahren und in den letzten Jahren habe ich wieder vermehrt Videos gemacht – aber, die taugen eigentlich nicht für den Begriff Video. Das sind einfach so kleine Sachen. Es gibt eine Arbeit nach der Biennale 2002, für eine grosse Ausstellung in Catania in Sizilien, die hiess *Trash & Roses*. Da waren grosse Bilder mit Abfall und Rosen zu sehen und dazu gab es neun Videos, auf neun Bildschirmen hat man mich gesehen. Ganz einfache kurze Sachen in schwarzweiss, cheap aufgenommen. Auf dem einen versuche ich einen Schrank aus- und wieder einzuräumen, auf dem anderen zersäge ich einen Stecken in kleine Stücke, im andern versuche ich, ein Puzzle zu machen, was mir natürlich nicht gelingt. An den einfachen Dingen des Lebens scheitern, aber immer versuchen etwas zu ordnen, so als Metaphern, das Schöne und das Triviale voneinander zu trennen und so. Diese neun Videos sind dann immer in einem Raum. Einmal, im Musée Rath in Genf, habe ich die Monitore in einem langen Saal, 25 Meter oder so, fast wie ein Flughafen sah das aus, ganz streng auf einer Wand nebeneinander gestellt, die liefen dann alle gleichzeitig und immer als Loops.

LH: Dann ist der Begriff Motion Pictures oder bewegte Bilder fast treffender als wenn man von Video spricht.

UL: Richtig, ja.

Ausstellung
„Trash & Roses“,
Catania

PT: Sie haben gesagt, Sie versuchen etwas zu machen, das lange dauert, hält. Sie haben aber auch Performances wie *Pink Size*, wo Sie Gäste eingeladen aber sozusagen nichts ausgestellt haben, sondern die Gäste konnten mit diesen Spielzeugelefanten....

UL: Das stimmt nicht ganz. An den Wänden waren gemalte Bilder von mir. Das war meine erste Ausstellung. Es ging schon mehr noch um diese Bilder. Die Elefanten waren nur für die Vernissage. Da war unter jedem Bild ein kleiner grauer Elefant, wie die vor den Warenhäusern, wo man war reinschmeissen konnte. Auf die konnte man sitzen und dann hat man die Bilder so gesehen. Das war so eine halbe Performance, aber nur für einen Abend gedacht. Ich habe dann fünf oder sechs Liveperformances gemacht. Mit ganz wenig Action, zum Beispiel in der Galleria Marconi in Mailand, ich glaube 1974, *Mille Rose Rosse*. Da habe ich in einen riesigen, ca. 100 qm Abfall, richtigen Hausmüll, das roch auch ziemlich penetrant, kippen lassen. In einer Ecke war ein pyramidenförmiges Regal aufgebaut mit tausend roten Rosen in Kübeln. Ich sass auf einem hohen Barstuhl, stark geschminkt, androgyn, und nahm in Zeitlupe eine Rose, sah jemanden im Publikum an und warf die Rose in den Müll. Mit tausend Rosen dauerte das ziemlich lang, 7 oder 8 Stunden, dann war es aber vorbei und die Ausstellung war dieser Abfall mit den Rosen, das blieb dann ein paar Tage liegen, bis der Gestank zu gross war. Solche Liveperformances habe ich jedoch nur während zwei Jahren gemacht, dann habe ich aufgehört, weil mich im Grunde genommen dieses eingefrorene Bild doch mehr interessiert als dieses vergehende. Deshalb interessierte mich auch wirklicher Film nie so besonders, mich haben mehr einzelne Bilder aus dem Film interessiert als das Gesamte.

DI: Und diese Performances wurden dann auch nicht gefilmt?

UL: Manchmal schon, aber nicht immer. Eher fotografiert. Die Performances wurden schon immer irgendwie dokumentiert. Zum Beispiel bei der Performance in Florenz, in der ich Saxophon gespielt habe, wurde der Ton aufgenommen und in der Ausstellung nachher waren ganz viele Porträtfotos von mir beim Spielen.

PT: 1969 haben Sie die Performance *Urs Lüthi als Mitläufer* in Mailand gemacht. Dort sind Sie einfach 15 Minuten mit den Leuten herum gelaufen?

UL: Genau. Ganz einfache Sachen. Ich habe mich am 6. Dezember – Nikolaus – auf dem Domplatz in Mailand einfach

Performances

unter die Leute gemischt, und ein Freund von mir hat nach meinen Anweisungen Fotos gemacht. Ich war fast nicht erkennbar. Aber da ging es hauptsächlich um das Foto. Das waren, glaube ich, sechs verschiedene Aktionen, Einzelfotos. *Mitläufer, Zaungast*, da stand ich ganz abseits usw.

LH: In der Literatur zu Ihnen wird oft zwischen verschiedenen Phasen unterschieden, die Kunst bis in die 70er, dann einen Bruch in den 80ern, dann die Phase der 90er. Würden Sie das auch so sehen?

UL: Überhaupt nicht. Es gibt immer Brüche bei mir, weil ich mir ständig widerspreche. Das mache ich aber gerne. Das hat mit der Wahrnehmung der Menschen zu tun. Die meinen, wenn etwas anders ausschaut, dann ist es etwas anderes, und ich hinterfrage diese scheinbaren Wahrheiten gerne. Und dann wechsele ich wieder den Standpunkt. Das ist eine Sache, mein Leben, meine Kunst. Natürlich hatte ich nach zehn Jahren des Fotos machen eine Krise, weil ich dachte, das könne jetzt nicht immer so weiter gehen. Aus dem heraus entsteht etwas Neues und das ist mir unglaublich wichtig. Ich bin nicht Künstler geworden, um etwas einmal Erfahrenes ein Leben lang immer wieder zu variieren. Ich muss mich immer wieder herausfordern, ich will auch nicht immer Dinge machen, die ich schon weiss oder kann.

PT: In den 70er Jahren haben Sie sich gerne als Frau angezogen und fotografiert?

UL: Nein, eigentlich nicht. Darum ging es nicht, das wurde zwar so verstanden, ich weiss. Das war natürlich auch eine Zeit des sexuellen Aufbruchs und natürlich ist man als Künstler auch ein Kind seiner Zeit. Aber ich war weder schwul noch ein Transvestit. Das hat mich aber brennend interessiert, mich hat immer schon das Ambivalente interessiert, das, was nicht sicher ist. Ich wollte als Mann meine weiblichen Seiten erforschen, das hat mich mehr interessiert als John Wayne. Das hat man zu der Zeit zu einseitig verstanden, nur auf der sexuellen Ebene, heute versteht man das ganz ok, das ist gang und gäbe, metrosexuell und so weiter. Diese einseitige Rezeption hat mich aber nie gestört, mir ging es aber einfach mehr um dieses Nicht-Gesicherte, Nicht-Festgefahrene, ich sehe die Dinge nie als erstarrte Wahrheiten.

PT: Und wie hat die Gesellschaft damals reagiert?

UL: Die waren meistens schockiert, aber man weiss ja, wie schnell so eine Schockwirkung nachlässt. Ich habe es jedenfalls nie gemacht, um zu schockieren, das war nie meine Absicht. Ich habe das gemacht, was mich interessiert und mich manchmal

Androgynität

gewundert, was denn daran eigentlich so schockierend ist.	
---	--

DI: Herzlichen Dank, das war sehr interessant.	
---	--

Transkription: Linus Heller, Dora Imhof