

in b e t w e e n

**Ausstellung im
Kunsthhaus Langenthal
3. Mai bis 30. Juni 2002**

Daniel Brefin
Fabienne Dombois
Pascale Grau
Esther Hiepler
Stefan Holenstein
Jonathan Monk
Jens Nagels
Kevin Mueller
Dominik Stauch
Bruno Steiner
Günther Selichar
Alexia Walther
Uwe Wittwer

IMPRESSUM Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung «in between – Bildmedien im Dialog» im Kunsthhaus Langenthal, 3. Mai bis 30. Juni 2002
Konzeption der Ausstellung Marianne Burki, Leiterin Kunsthhaus Langenthal und Katrin Steffen Mitarbeit Ute Berndt, Christiane Pohl, Susanna Wernli
Ausstellungstechnik Brigitte Jost, Dominique Fouet, Daniel Brefin
Ausstellungssekretariat Regula Meier
Ausstellungsdokumentation Ute Berndt
Pressearbeit Christiane Pohl, Sabine Wagenseil
Konzeption des Kataloges Marianne Burki, Katrin Steffen, P'INC. AG, Langenthal
Gestaltung P'INC. AG, Langenthal
Lektorat Susanna Wernli
Lithografie DT&B Digital Text und Bild, Wiedlisbach
Druck Merkur Druck AG, Langenthal

ISBN XXXXXXXXXXXXXXX

© Kunsthhaus Langenthal, KünstlerInnen, AutorInnen 2002

Dank an 5. Kurs Kulturmanagement
Stapferhaus, Lenzburg
Partner Kunsthhaus Langenthal
création baumann, Langenthal;
BUCHER AG, Langenthal, MOTOREX-Schmiertechnik; Lantal Textiles, Langenthal; P'INC. AG, Langenthal
Die Publikation erscheint mit
Unterstützung von Swisscom AG, Bern;
P'INC. AG, Langenthal

In rascher Folge wechseln wir im Alltag von einer Bildmaschine zur andern, vom Computer zum Fernsehen, von der Film- oder Videoprojektion zur Fotografie. Die auf uns einwirkenden Bildwelten, die sich je nach Möglichkeiten und Verfahren des Darstellungsmediums unterscheiden, prägen unsere Sehgewohnheiten, strukturieren und organisieren sie. Das Eigenwissen des Blicks ergänzt und verändert die unmittelbare Sicht der Gegenwart. Künstlerinnen und Künstler greifen dieses Phänomen auf: Sie generieren Bildtypen, die sich in Bereichen *zwischen* Fotografie, Film und Malerei, Video und Zeichnung bewegen. Die Ausstellung im Kunsthhaus Langenthal zeigt diese *Zwischen*-Bilder, die unsere Wahrnehmungsmechanismen offenlegen und hinterfragen.

Eine inszenierte Fotografie erscheint hier als Filmstill, eine andere thematisiert Fragen der malerischen Repräsentation, ein Film läuft ab ohne bewegte Bilder; Filmerfahrung wird ins Spiel gebracht und der fotografische Blick überlistet.

Ein in «kaltem» Zustand und mit fotografischen Mitteln exakt, objektiv und scharf in Szene gesetzter Bildschirm ruft Erinnerungen an monochrome Tafelbilder wach – doch nur ein Knopfdruck entfernt lauert hinter dem Abbild der Bildschirmhaut ein unerschöpfliches Bildpotential und scheint die ruhige Oberfläche zu stören.

Das klassische Medium Zeichnung kann am Bildschirm Varianten seines Bildpotentials visuell entfalten. Wird die Bewegung per Mausklick ausgelöst und kontrolliert, mutiert die Zeichnung zum Standbild und die Grenzen zwischen Statik und Dynamik geraten in Fluss. Auch Fragen zu Farbe und Bildkomposition, wie sie etwa in der Malerei auftauchen, können hier in rascher Folge und unmittelbar erforscht

werden. Die Bewegung und Überlagerung von Linie und Fläche erschöpft sich dabei nicht in einer Bildanimation, sondern macht unzählige mögliche Kompositionen und Bildräume sichtbar. Verschiedene Bildkonzepte verschmelzen zu einer vielschichtigen Bild-Wirklichkeit.

Bilder «in between» eröffnen Assoziationsräume – sie rufen Erinnerungen an vertraute Bilder wach und bezeichnen den Moment des Erkennens, der sich im nächsten Augenblick wieder entzieht. Nicht nur das autonome Bild in seiner abgeschlossenen Form tritt ins Blickfeld; die Vermischung unterschiedlicher Bildkonzepte und damit das Auslösen von Bilderinnerungen sind für die Werke konstitutiv. Überlagern sich verschiedene Bildercodes, wird das Eigenwissen des Blicks entlarvt und damit zum Thema: Wir brauchen keinen Film zu sehen, um Filmbilder zu erkennen, bereits ein mit fotografischen Mitteln generiertes Einzelbild setzt gedanklich die Handlung in Gang.

Die Arbeiten stehen im Zeichen der Medienreflexion. Sie loten Möglichkeiten und Grenzen verschiedener Bildsprachen aus und führen zu einer neuen, oft überraschenden Ästhetik. Gerade weil die mediale Selbstreflexion zum Werkprozess gehört, sind die Werke im Zusammenhang mit der Thematisierung der künstlerischen Vorgehensweise zu sehen, wie sie zum Beispiel in der Konzeptkunst vorliegt. Hier wie dort es geht es um den visuellen Ausweis von Strategien der Gestaltung. Gleichzeitig werden durch die Vermischung und Überlagerung unterschiedlicher Bildtypen herkömmliche Konzepte von Zeit, Raum und Bewegung transformiert und strukturelle Differenzen sichtbar gemacht.

Marianne Burki und Katrin Steffen

Daniel Brefin zu den Arbeiten «Fenster 4132» und «No Window»

Fenster: Loch zur Welt, osmotische Membran zwischen Wahrnehmung und Erinnerung, ein architektonisches Auge. In den beiden Arbeiten «Fenster 4132» und «No Window» nutze ich das Medium Video als Filter zwischen äusseren und inneren Bildern. Eine Untersuchung über ein zufälliges, vermeintlich reales Stück Aussenwelt mit den filmischen Grundkomponenten Einstellung, Zeit und Montage. Ein Film ohne bewegte Bilder oder eine Fotomontage mit Bewegung. Wahr nehmen, falsch geben. Einschnitt, Ausschnitt. Wie ist die Auflösung der inneren Bilder? Kann ich gedanklich schwenken oder zoomen? Bewegen sich die Menschen, rascheln die Blätter im Wind, lärmt ein Moped, oder gleicht die Erinnerung eher einer Diashow? Zwei oder drei Dimensionen? Die Zeitachse linear oder willkürlich?



Daniel Brefin
No Window, 2001
Video, 3'30 (Endlosschleife), ohne Ton

Fabienne Dombois zu «Transcription III / Frame to Frame»

Die bildnerische Umsetzung eines musikalischen Werkes habe ich mit dem Medium Video weitergeführt und so die Verwandtschaften zwischen Bild- und Tonkunst und das «Sender und Empfänger»-Prinzip vertieft. Das Video zeigt ein stetiges Wechselspiel zwischen akustischen Impulsen und optischen Signalen – Musik und Bild bewegen sich dabei linear, kommunizieren miteinander, verdrängen sich gegenseitig und lösen sich schliesslich in Nichts auf. Metamorphose von Klang und Bild – von Klangbildern zu Bildklängen.



Fabienne Dombois
Transcription III
«Frame to Frame», 1995
Video, 7'

Pascale Grau Wenn Performance eine nicht lineare Sprachbildung ist, ist das Video davon das Depot für die Zeichen dieser Sprache. Ein Bildvokabular für eine neue Realität. Mein Instrument ist der Körper, das Scharnier zwischen dem Ich und der Welt. Die Welt ist um meinen Körper. Ich spaziere durch die Welt. Ich fasse an die Welt fliesst ein. Ich einverleibe mir Welt. Bebildert bin ich Bildarchiv. Die Welt wird Leib. Mein Leib wird Bild.



Pascale Grau
enhanced by King Kong, 2000
Performance und Video

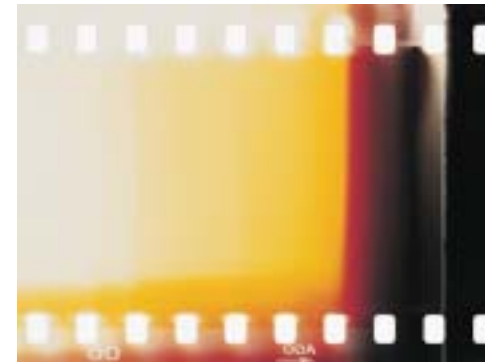
Esther Hiepler zu «Bilderbühne 3/4»

In einer fest eingerichteten Videoaufnahmesituation entstehen auf der «Bilderbühne» Situationen, in denen ich mit unterschiedlichen Materialien Bilder produziere. In langen, statischen Einstellungen dokumentiert die Kamera diese Entstehung von Bildern und Kompositionen. Findet keine Aktion statt, dominiert die Bildkomposition, die als Fläche wahrgenommen wird. Betrete ich den Bildraum wieder, treten Raum und Grössenverhältnisse ins Bewusstsein zurück und das Bild verändert sich durch eine neue Aktion.



Esther Hiepler
Bilderbühne, 1999
3-Kanalvideoinstallation, 30', Ton

Stefan Holenstein Vier Jahre lang habe ich die jeweils ersten 10 cm von entwickelten Diafilmen gesammelt – Abfallmaterial, dem üblicherweise keine Beachtung geschenkt wird. Diese Filmabschnitte werden nicht durch das Objektiv der Kamera belichtet. Schwaches Tages- oder Kunstlicht hinterlässt aber darauf seine faszinierenden Spuren, wenn der Film zur Entwicklung vorbereitet wird. An diesen Bildern vor den Bildern interessiert mich vor allem die malerische Qualität aber auch die Tatsache, dass sie dem Betrachter einen grossen Interpretationsspielraum eröffnen. Sie zeigen – ohne im eigentlichen Sinne abzubilden – Aspekte von Landschaft und sind abstrakte Kompositionen zugleich.



Stefan Holenstein
00-0-1, Nr. 5, 2002
C-Print auf Aluminium
119 x 160 cm

Jonathan Monk zu «The Making of Replica II»:

A copy of slide number one is slide number two
A copy of slide number two is slide number three
A copy of slide number three is slide number four
A copy of slide number four is slide number five
A copy of slide number five is slide number six
A copy of slide number six is slide number seven
A copy of slide number seven is slide number eight
A copy of slide number eight is slide number nine
A copy of slide number nine is slide number ten
A copy of slide number ten is slide number eleven
A copy of slide number eleven is slide number twelve
A copy of slide number twelve is slide number thirteen
A copy of slide number thirteen is slide number fourteen
A copy of slide number fourteen is slide number fifteen
A copy of slide number fifteen is slide number sixteen
A copy of slide number sixteen is slide number seventeen
A copy of slide number seventeen is slide number eighteen
A copy of slide number eighteen is slide number nineteen
A copy of slide number nineteen is slide number twenty

A copy of slide number twenty is slide number twenty one
A copy of slide number twenty one is slide number twenty two
A copy of slide number twenty two is slide number twenty three
A copy of slide number twenty three is slide number twenty four
A copy of slide number twenty four is slide number twenty five
A copy of slide number twenty five is slide number twenty six
A copy of slide number twenty six is slide number twenty seven
A copy of slide number twenty seven is slide number twenty eight
A copy of slide number twenty eight is slide number twenty nine
A copy of slide number twenty nine is slide number thirty
A copy of slide number thirty is slide number thirty one
A copy of slide number thirty one is slide number thirty two
A copy of slide number thirty two is slide number thirty three
A copy of slide number thirty three is slide number thirty four
A copy of slide number thirty four is slide number thirty five
A copy of slide number thirty five is slide number thirty six
A copy of slide number thirty six is slide number thirty seven
A copy of slide number thirty seven is slide number thirty eight
A copy of slide number thirty eight is slide number thirty nine
A copy of slide number thirty nine is slide number forty



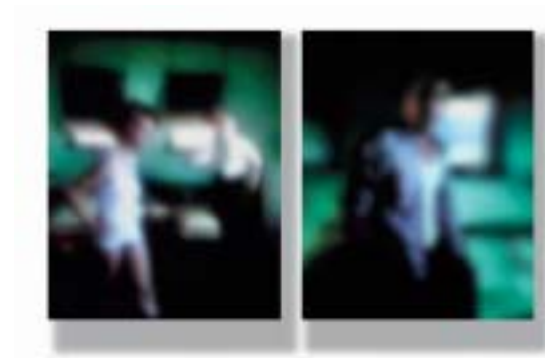
Jonathan Monk
Replica II, 2000 – 01
double slide projection,
projected dimensions variable
slide #20
Courtesy Lisson Gallery London

Kevin Mueller/Uwe Wittwer In «to the stadium» erscheint das Video nicht als Geschichte, sondern als Erfahrung verschiedener, einzelner Bilder; entsprechend wird die Bewegung nicht über eine bestimmte Kontinuität entwickelt. Darüber und dazwischen legen sich Ton, Musik und Text, welche ihrerseits bildhafte Erinnerungen an das belebte Stadion auslösen. Das Ungewohnte der momentanen Stille des Ortes wird nochmals verstärkt und führt zu einer weiteren Vermischung verschiedener Wahrnehmungsebenen. (Marianne Burki)



Kevin Mueller/Uwe Wittwer
to the stadium, 2001
DVD, 21'

Jens Nagels Dem stetigen Bildfluss der Medien – besonders den Spielfilmen im Fernsehen – entleihe ich Einzelbilder, sammle diese, vermische sie und entdecke Partnerschaften von zwei oder drei Motiven, die eine andere, eine neue, ihre eigene Geschichte erzählen. Durch gezieltes Defokussieren verringere ich die Bildinformationen auf ein Minimum und verschleierte die Herkunft des Motivs. Ballast ist abgeworfen worden, und dem Betrachter der Bilder steht es frei, sie aufs Neue zu beladen.



Jens Nagels
Flüchtig, 2001
Fotografie auf Aluminium
100 x 155 cm

Günther Selichar Auf der einen Seite interessiert mich das dokumentarische Untersuchen bestimmter medialer Voraussetzungen in unserem Leben. Die «Screens» operieren mit einer vom Medium Fotografie gerade noch leistbaren maximalen Schärfe und maximalen Darstellbarkeit. Gleichzeitig sind durch die Vergrößerung, Monochromie, geometrische Organisation der Bildschirme bestimmte Momente gegeben, die zwar auf die Geschichte der Malerei verweisen und eine abstrakte Anmutung besitzen, aber dennoch eine deutliche inhaltliche Umwertung erfahren haben. Wir sind im Grunde von den Massenmedien wie von Dealern abhängig geworden, merken das aber nur, wenn eine Bildstörung eintritt und die Stoffversorgung ausbleibt.
aus: Birgit Sonna, «Die bedrohliche Tendenz zur Mediokratie», Interview mit Günther Selichar, epart 01, München 2001



Günther Selichar
screen, cold #22, 1997/2001
Ilfochrome/Alucobond
125 x 200 cm
Foto © G. Selichar, Wien

Dominik Stauch

Yellow Rose of Texas

Orange County Suite

Green Onions

Red Sails in the Sunset

Blueberry Hills

Purple Haze



Dominik Stauch
aus <!--van doesburg, al held
and rené daniëls learn to fly-->, 2000/01
www.stau.ch/airport

Bruno Steiner Zeichnen ist für mich das naheliegendste Mittel, das Leben zu begreifen und eigene Welten zu schaffen. Was bei herkömmlichen Zeichnungen nur im Kopf geschieht, ist hier auch auf dem Bildschirm möglich: Sie nehmen neue Formen an und zeigen Varianten ihres visuellen Potentials. Die Grenze zwischen Standbild und bewegtem Bild wird aufgelöst, die Zeichnungen werden durch den forschenden Blick und die herantastende Maus zur interaktiven Computeranimation.



Bruno Steiner
moveables, 2001
Bewegte Zeichnungen –
interaktive Computeranimationen
www.xcult.org/moveables

Alexia Walther Avec ces premières images, j'ai voulu créer un espace où il semble impossible de se cacher, où tout nous est donné de voir. Une lumière douce et régulière baigne le décor où chaque objet semble être à sa place et où chaque personnage ne se définit que par sa position. Toutefois cet ordre compulsif exhibe d'une manière effrayante ce qu'il tente de cacher; entre les corps trop bien disposés, les verres de vin exactement remplis à la juste mesure, s'insinue jusqu'à étouffer l'espace une tension qui projette la scène dans un monde fantasmagique de faux semblants.



Alexia Walther
Sans Titre, 1999
Photographie collée sur aluminium
100 x 100 cm

Differenz als Methode

Was bedeutet es, wenn Künstlerinnen und Künstler «in between», also zwischen verschiedenen Medien arbeiten. Untersuchen sie, wie sich unser multimedialer Alltag auf unsere Wahrnehmung auswirkt? Nutzen sie die Zwischenmedialität, um die eigenen Muster des Denkens und Produzierens zu umgehen? Betreiben sie ästhetische Forschung oder generieren sie bloss zusätzliche Formulierungen für eine Spezialsprache. Samuel Herzog unterhielt sich mit dem Künstler und Journalisten José Maria aus der Karibik und mit Reinhard Storz, Kunsttheoretiker und Dozent in Basel, Herausgeber der Kunstplattform www.xcult.org

Samuel Herzog Mit grosser Selbstverständlichkeit gehen wir in unserem Alltag mit ganz verschiedenen Medien, vor allem auch Bildmedien, um: Kino oder Fernsehen, Fotografie oder Bilder, die via Internet zu uns gelangen. Um etwa Informationen zu bekommen oder auch eine Botschaft auszusenden, suchen wir uns dabei in aller Regel dasjenige Medium aus, das uns für das jeweilige Vorhaben am geeignetsten erscheint – aus was für Gründen auch immer. Und jedes Medium hat ja auch seine Eigentümlichkeiten. Nun gibt es aber Künstlerinnen und Künstler, die sich mit ihren Arbeiten zwischen verschiedenen Medien bewegen, die ihre Untersuchungen in Bereichen durchführen, die zwischen Zeichnung, Malerei, Fotografie, Film, Video oder Computer liegen. Aus was für einem Interesse heraus tun sie das?

Reinhard Storz Wenn ein Künstler zum Beispiel ein Medium braucht, um von einem anderen zu reden, dann ist das wohl eine Art Methode, die gar nicht unbedingt bewusst sein muss. Es ist ein Weg, etwas herauszufinden. Eine solche Differenz, wie sie zwischen verschiedenen Medien besteht, schafft ja im Wortsinn «Interesse».

José Maria Es scheint mir da auch um eine Art von Verhüllung zu gehen: Da passiert zum Beispiel etwas im Medium Video, doch es geht um Malerei. Die Bedingungen des einen Mediums legen sich so quasi wie ein Schleier über das andere Medium. Und das interessiert uns natürlich, denn die Malerei ist ja dann nicht einfach so da, sondern sie braucht unsere Vorstellungskraft, um quasi durch den Schleier des Mediums Video zu treten.

RS Es geht dabei sicher auch darum, Erwartungen zu brechen, Automatismen bei sich selbst zu verhindern. Durch Verlangsamung zum Beispiel: Wenn man einen Film macht, der aber von Fotografie handelt, wie macht man das? Welche Rolle spielt es, dass der Zeitfaktor ein ganz anderer ist?

JM Aber das ist doch so eine Irritations-Rhetorik: In jedem zweiten Katalog heisst es, dass dieses oder jenes Kunstwerk die Erwartungen des Betrachters unterlaufe, eingefahrene Auffassungen irritiere oder Wahrnehmungsmuster hinterfrage. Und das Publikum muss dann quasi ganz brav auch solch eingefahrene Vorstellungen haben, weil die Künstler ja sonst nichts zu brechen, zu unterbinden, zu stören haben.

RS Du verstehst mich nicht ganz richtig. Zunächst geht es gar nicht um den Betrachter, sondern um den Künstler selbst: Er will bei der Arbeit seine eigenen Mechanismen durchbrechen. Das ist es, was ich mit der erwähnten Methode meinte. Es geht darum, sich selbst zu stören mit dem Ziel, etwas herauszufinden. Wenn man Fotograf ist oder Maler und sich dann in die Situation bringt, mit Internetprogrammierung zu arbeiten, dann kann das sehr fruchtbar sein – auch weil man sich so mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzen muss. Das zielt nicht unbedingt schon auf den Betrachter, sondern ist zunächst ein Schaffen an der eigenen Arbeit.

SH Künstler begeben sich also «in between», um sich eine Art Reibung zu geben.

RS Es ist eine Methode, um für sich selbst neue Bilder zu finden.

SH Was ist denn ein neues Bild?

RS Das sind meist kleine Differenzen innerhalb der eigenen Arbeit. Die wirklich neuen Bilder findet man im Moment wohl auch nicht in der Kunst. Aber die Kunst arbeitet heute auch etwas auf, was in anderen Bildanwendungen, in der Wissenschaft zum Beispiel, schon länger stattfindet. Kunst hat mehr Zeit, um nachträglich über gewisse Entwicklungen nachzudenken, quasi auch zweckfrei Spiele mit diesen Bildern zu treiben.

JM Da haben wir ja schon wieder so ein beliebtes Motto: Dass Kunst eben nachdenkt. Also zum Beispiel darüber nachdenkt, wie sich die Wahrnehmung der Welt durch die neuen Medien verändert – etwas, was sonst offenbar niemand macht. Ich möchte einmal wissen, wie die Kunst nachdenkt. Wie sieht denn diese spezifische Art des Nachdenkens in der Kunst aus?

RS Denken geschieht in der Sprache – der Bildsprache. Es ist ein Denken in Bildcodes. Wenn Arbeiten zwischen verschiedenen Medien stattfinden, geht das Inhaltliche in der formalen Untersuchung auf. Es sind Arbeiten, die bildästhetische Vorgänge untersuchen: Das hat mit Wahrnehmung zu tun, aber nicht mit literarischen Inhalten, nicht mit Inhalten, die in Worte übersetzbar sind. Man müsste an konkreten Beispielen herausfinden, was Kunst da leistet, inwiefern sie dabei hilft, etwas herauszufinden über neue Bilder und neue Wahrnehmungsweisen.

JM Genau das ist es, was mich oft so ohnmächtig macht: Da reden die Theoretiker und auch viele Künstler von ihren Forschungen im ästhetischen Bereich – und kein Mensch kann mir erklären, was für eine Art von Forschung das sein soll, auch am konkreten Beispiel nicht. Für mich ist Kunst eher dazu da, vielleicht Erinnerungen zu halten, vielleicht Phantasien zu ermöglichen, vielleicht Felder für gedankliche Bewegungen zu eröffnen – die sonst nicht möglich wären. Sie ist auch dazu da, das Leben derjenigen, die mit ihr in Berührung kommen, interessanter zu machen, schöner vielleicht.

SH Ich glaube, dass du da doch etwas zu stark vereinfachst. Aber vielleicht werden hier zwei gegensätzliche Positionen deutlich: José scheint überzeugt, dass Kunst eine vorrangig gesellschaftliche Aufgabe hat – Reinhard hingegen tendiert eher dazu, die Forschung in den Vordergrund zu rücken.

RS Es ist ja immer ein spezialisiertes Publikum, das mit diesen Bildern in Berührung kommt, das in Museen etc. geht. Und zu diesen Leuten gehört diese Art von Sprache, von Bildsprache, welche die Kunst betreibt.

JM Kunst als Krawatte, als weisser Kittel, der den reichen Bildungsbürger vom Proleten unterscheidet.

RS Man könnte eher von einer Art Spezialisierung im Konsum reden, die durchaus auch der sozialen Distinktion dient. Kunst, die eine Art Medienuntersuchung betreibt, leistet nicht etwas für die Menschheit, sondern für eine ganz bestimmte Klientel – jene rund fünf Prozent der Gesellschaft, die diese Sprache benutzen und sich dafür interessieren.

JM Also doch Krawatte ...

RS Künstler haben den Vorteil, dass sie nicht Bilder für einen bestimmten Zweck herstellen müssen. Das heisst nun aber nicht, dass ihre Werke deshalb inhaltslos sind.

JM Natürlich meine ich nicht, dass Bilder einem bestimmten Zweck dienen müssen, dass sich die Kunst in den Dienst von irgendetwas nehmen lässt. Aber Bilder könnten dafür da sein, neue Zwecke, neue Sinnformen zu generieren. Künstler könnten sich damit auseinandersetzen, wie in der Gesellschaft über Bilder Sinn oder auch Lust entsteht. Und sie könnten da vielleicht Angebote machen, die relativ frei sind, etwa von den Instrumentalisierungen des Menschen durch die Konsumwelt. Kunst muss frei sein – aber mit dieser Freiheit verbindet sich meiner Meinung nach auch ein gewisses Mass an Verantwortung gegenüber der Gesellschaft.

RS Wenn ich die Kunstgeschichte anschau, bin ich da eher skeptisch. Jedenfalls kann und soll sich Kunst gegen jeden Utilitarismus verwahren. Künstler arbeiten primär für sich selbst und erst in zweiter Linie für das Publikum. Und gerade Künstler, die zwischen den Medien arbeiten, wollen zunächst und vor allem etwas für sich selbst herausfinden. Es geht um Versuchssituationen. Trotzdem glaube ich, dass das auch dem Publikum etwas bringt. Film und Fotografie sind zum Beispiel Medien, mit denen wir als Betrachter hauptsächlich ausserhalb des Kunstbereiches konfrontiert sind. Wir bringen also eigene Erfahrungen mit in die Ausstellung – und da können wir in solch intermedialen Versuchssituationen, wie sie die Künstler auslegen, wirklich etwas lernen, etwas erfahren, was unsere Sicht auch längerfristig verändert.

SH Was für Erfahrungen meinst du?

RS Ich kann auf Fragestellungen und Lösungen treffen, die wirklich gelungen sind, die für die gesellschaftliche Medienrezeption etwas Erhellendes haben. Je einfacher die Lösung ist, die einprägsame Differenz, umso stärker ist der Effekt.

SH Da könnte man an Muybridges mit Hilfe der Fotografie erbrachten Beweis denken, dass Pferde beim Galopp für einen Sekundenbruchteil tatsächlich alle vier Hufe in der Luft haben – was vorher immer wieder Gegenstand von Kontroversen war. Dass sich mit fototechnischen Mitteln Dinge darstellen liessen, die das Auge zwar sah, aber nicht wahrnehmen konnte, stellte den Glauben in die unantastbare Autorität des eigenen Blicks ziemlich in Frage.

RS Muybridge hat ja mit fotografischen Mitteln etwas eigentlich Filmisches gemacht. Ähnliches tun auch die Künstler, die heute in diesem zwischenmedialen Bereich tätig sind. Sie wollen die Entwicklung zugleich verlangsamen und vorwärts treiben, mit dem alten Medium das neue ausprobieren. Umgekehrt werden in den sogenannten neuen Medien ja auch oft die alten Medien reflektiert.

SH Um das Neue so zu begreifen?

RS Oft geht es darum, mit den alten Methoden über das Neue etwas herauszufinden – oder eben umgekehrt. Insbesondere im Internet wird heute viel Arbeit gemacht, die in einem gewissen Sinn von älteren Medien handelt. Auch was wir jetzt hier machen, ist ja so ein Medienwechsel: Wir reden über Bilder, wir bedienen uns des Mediums Sprache, um etwas über Bilder herauszufinden.

JM Sprache spielt aber nicht nur bei meiner Arbeit als Journalist, sondern auch bei meiner Arbeit als Künstler eine zentrale Rolle. Wenn ich Bilder schaffe, dann gehe ich dabei zunächst immer von einem sprachlichen Gedanken aus. Ich fange immer erst dort mit dem Bild an, wo ich finde, dass ich das, was nun kommt, nicht mehr sagen kann. Die Sprache, der Gedanke ist die Klippe, dahinter kommt das Bild, das Meer. Für den Weg bis an den Rand des Meeres brauche ich die Sprache, das Meer selbst aber muss dann Bild sein.

SH Künstler schaffen aber normalerweise anders, sie arbeiten mehr vom Bild her. Sie erschaffen eine visuelle Disposition und da kommt der Doppelpunkt erst nach dem Bild, da kann dann die Sprache wieder einsetzen.

JM Ich glaube, dass Künstler immer zwischen den Medien arbeiten – auch wenn dann am Schluss nur noch Malerei zu sehen ist. Ansonsten müssen sie schon sehr borniert sein. Kunst hat immer auch mit Übersetzung zu tun.

RS Übersetzungsarbeit gehört aber vor allem auch zu den kreativen Prinzipien unserer Arbeit als Schreibende. Das ist es, was ich zu Anfang als Differenz bezeichnet habe. Es geht darum, das eine am anderen zu messen. Die Sprache kann unglaublich viel leisten.

JM Das verführerische an der Sprache ist ja, dass sie nicht so stark präskriptive Bilder produziert. Die Bilder der Sprache legen immer einen Schleier um sich. Auch da geht es um Übersetzungsarbeit, auch als Leser bin ich zwischen den Medien, genauso wie als Betrachter von Kunst. Denn was ich zum Beispiel aus einer Ausstellung «mitnehme», das ist ja weder ein Bild noch ist es Sprache – es ist etwas, das irgendwie dazwischen liegt.

RS Trotzdem: Wenn Künstler zwischen den Medien arbeiten, dann kann man den Vorgang wohl auch mit dem Schreiben über Kunst vergleichen. Nicht in einem Medium versinken, sondern Differenz als Methode.

Samuel Herzog (*1966), lebt in Basel, Kunstjournalist (sherzog@datacomm.ch)
Reinhard Storz (*1955), lebt in Basel, Kunsthistoriker, Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel, Herausgeber der Kunstplattform www.xcult.org (rstorz@xcult.org)
José Maria (*1964), lebt in Paris und Santa Lemusa. Künstler und Journalist (josemaria@lemusa.org)

Bildmedien im Dialog

Daniel Brefin

1967 geboren in Zürich, lebt und arbeitet in Basel

Fabienne Dombois

1969 geboren in Basel, lebt in Basel und arbeitet in Weil am Rhein

Pascale Grau

1960 geboren in St. Gallen, lebt und arbeitet in Basel

Esther Hiepler

1966 geboren in Stuttgart, lebt und arbeitet in Basel

Stefan Holenstein

1961 geboren in St. Gallen, lebt und arbeitet in Basel

Jonathan Monk

1969 geboren in Leicester, England, lebt und arbeitet in Berlin und Palermo

Jens Nagels

1950 geboren in Helmarshausen, Deutschland, lebt und arbeitet in Kassel

Kevin Mueller

1974 geboren in Bern, lebt und arbeitet in Bern und Zürich

Dominik Stauch

1962 geboren in London, lebt und arbeitet in Thun

Bruno Steiner

1970 geboren in Schwyz, lebt und arbeitet in Basel

Günther Selichar

1960 geboren in Linz, lebt und arbeitet in Wien

Alexia Walther

1974 geboren in Genf, lebt und arbeitet in Genf

Uwe Wittwer

1954 geboren in Zürich, lebt und arbeitet in Zürich