

**PRIX MERET OPPENHEIM 2004**

Christine Binswanger /  
Harry Guggler

Roman Kurzmeyer

Peter Regli

Hannes Rickli



**BUNDESAMT FÜR KULTUR  
OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE  
UFFICIO FEDERALE DELLA CULTURA  
UFFIZI FEDERAL DA CULTURA**



## ÜBERSCHUSS

### Überlegungen zu einer Ästhetik von Nebensachen

Peter Geimer im Gespräch mit Hannes Rickli

**Hannes Rickli arbeitet an Stellen, wo die Alltagsästhetik brüchig ist: Foto- oder videografisch, installativ, öffnet er Durchblicke, in denen sich eine gesellschaftliche Mechanik im Untergrund der Medien und ihres Gebrauchs zeigt. Er findet sie in so unterschiedlichen Bereichen wie dem Parkhaus oder in naturwissenschaftlichen Laboratorien, wo sich rationale und ästhetische Argumente überschneiden oder im Widerstreit gebärden.**

***Peter Geimer:** Als Ausgangspunkt für unser Gespräch haben wir eines der Videogramme aus deinem Projekt „Arena, Überschuss“ gewählt. Könntest du beschreiben, was du genau unter einem „Videogramm“ verstehst?*

**Hannes Rickli:** Die Bezeichnung ist der Terminologie des Internets entlehnt und wird hier metaphorisch eingesetzt. Videogramme sind kleine audiovisuelle Sequenzen, die einfach codiert als Video-Mail verschickt werden und sich auf jedem System direkt abspielen lassen. Aufgrund ihrer beschränkten Auflösung, Dauer und Datenmenge haben sie eine Art beiläufigen, inoffiziellen Charakter. Sie verweisen meist nur auf etwas Anderes. Die beiden Merkmale – Inoffizialität der kleinen Videomitteilung und Verweischarakter – beschreiben die Eigentümlichkeit der Sequenzen in der Videosammlung „Arena, Überschuss“ recht gut. Die Sammlung ist dadurch entstanden, dass ich seit längerer Zeit bei Aufenthalt in Forschungslaboratorien Material sammle, das integrierte Kamerasysteme im Inneren von wissenschaftlichen Versuchsanordnungen während des Forschungsprozesses aufzeichnen. Löst man einzelne Sequenzen aus den oft stundenlangen Videoprotokollen von Vorbereitungs- und Experimentierhandlungen heraus, erscheinen sie wie Botschaften aus einer fremden, hermetischen Welt.

**Peter Geimer:** Wenn man nicht wüsste, dass hier eine verhaltensphysiologische Versuchsanordnung zu sehen ist, würde man beim Anblick dieses Videogramms sicherlich an anderes denken. Die Klischeevorstellung eines experimentierenden Wissenschaftlers zeigt uns ja noch immer einen Mann im weissen Kittel im Labor, der ein Glasröhrchen prüfend gegen das Licht hält, eine komplexe Apparatur bedient oder sich in das Studium einer elektronenmikroskopischen Probe versenkt. Hier aber sieht man aus dem Dunkel des Raumes heraus einen jungen Mann in Shorts zum Vorschein kommen, mit nacktem Oberkörper, nicht übermässig muskulös, aber doch trainiert, der behutsam mit einem rätselhaften Objekt hantiert. Aus der Erläuterung zum Bild wird klar, dass hier ein Experimentalraum von Staub befreit werden soll, und vermutlich erklärt sich auch die spärliche Bekleidung des Mannes aus der Absicht, jede unnötige Kontamination etwa durch winzige Stoffpartikel zu vermeiden. Auf der zweiten Aufnahme ist das erwähnte Objekt verschwunden, stattdessen hat die Lichtregie einen Spot auf die rechte Hand des Mannes gesetzt. Von seinem experimentellen Setting isoliert, bekommt das Bild eine andere, zusätzliche Qualität. Das Ganze erinnert jetzt an eine Tanzperformance. Da man nicht genau weiss, was das rätselhafte Tun im Dunkel bedeutet, könnte man das Ganze erstmal für Kunst halten. Die Szenerie hält sich dann irgendwo zwischen experimentellem und ästhetischem Design; Objekte wie die Kleberolle, die der Experimentator benutzt um Staub zu beseitigen, sehen aus wie Requisiten einer theatralischen Aufführung. Umgekehrt wirken private Objekte und Nebendinge plötzlich wie integrale Bestandteile des Versuchsaufbaus. Auf beiden Bildern fällt z. B. der metallene Armreif des Mannes ins Auge: Ein privates Schmuckstück des Wissenschaftlers, das keinen Bezug zur Arbeit im Labor hat, nicht zählt und nicht dazugehört, aber trotzdem da ist. Es wird sogar eigens beleuchtet. Die Isolierung der Aufnahme lässt also Beiläufiges und Nebensachen – sozusagen im Off des Experiments – plötzlich in den Vordergrund treten. Vermutlich ist es genau diese Qualität, die du meinst, wenn du im Titel deiner Arbeit von „Überschuss“ sprichst.

**Hannes Rickli:** Ja. Es entsteht eine Aufmerksamkeit in einem Bereich, in dem sie nicht geplant oder gar gewünscht war. Überschuss im ökonomischen Sinn meint, dass ein zuvor gemachter Plan übertroffen wird, dass über diesen hinaus etwas produziert wird, das ausserhalb der vorgängig festgelegten Absicht liegt. Der Überschuss ist eine Unbekannte in der Rechnung, sonst wäre er zuvor in der Planung fixiert worden. Erst im Nachhinein lässt sich ein Überschuss als Überschuss feststellen. Dieser Zeitaspekt setzt meines Erachtens das ästhetische Potenzial des Überschusses frei: Er verschiebt die Optik und wirft damit in ganz eigen-



williger, unkontrollierbarer Weise ein Licht auf die Mechanik eines Prozesses. In seiner Zwischenstellung ist der Überschuss immer mehrdeutig. Er markiert Grenzen des Geplanten aus der Rückwärtsperspektive und fragt gleichzeitig nach den Lücken des künftig Planbaren.

**Peter Geimer:** *Wie äussert sich dieser Aspekt des Überschusses in den Videogrammen?*

**Hannes Rickli:** Auch hier ist der Überschuss mehrfach deutbar. Zuerst einmal produzieren die Videogramme auf der Ebene der Zeichen Bedeutungsüberschüsse, sie fokussieren die oben erwähnten Nebensachen und lenken damit den Blick um. Auf der anderen Seite sind die Produkte als Zeichenträger selbst Überschuss oder Ausschuss. Sie entstehen in einem Aufzeichnungssystem in einem funktionalen Zusammenhang innerhalb des Experimentalsystems. Aufnahmegeräte steuern Vorgänge, kontrollieren und vermessen sie. Das Ziel der Aufzeichnungen sind aber nicht die erzeugten visuellen Resultate. Die Videoprotokolle sind lediglich Durchgangsstadien, Einzelglieder einer langen transversalen Kette von Abstraktions- und Reinigungsoperationen. Sie transformieren im Labor inszenierte Ereignisse – etwa den Flug einer Fliege im Flugraum des Zoologischen Instituts – in Tabellen, Diagramme, Formeln, Karten usw. Was die Schwelle des Labors am Ende dieser Kette übertritt, sind geklärte und stabilisierte Informationseinheiten, die sich im Austausch mit anderen Institutionen weltweit verknüpfen lassen. Man könnte auch sagen, diese Informationen seien globalisiert. Die Bilder meiner Videogramme gehören nicht zu dieser Sorte von Daten. Sie verbleiben im Dunkeln, auf der „Nachtseite“ der Wissenschaft, wie der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger die Innenwelten der Laboratorien bezeichnen würde. Die Videogramme sind Reste, Abfall- oder Ausschussprodukte. Dennoch sind sie wesentliche Bestandteile des Plans ihrer Erzeuger: Wissenschaftler wollen komplexe Umwelten beschreiben und konzeptionalisieren. Dies nicht zuletzt mit dem Ziel, sie zu beherrschen.

**Peter Geimer:** *Dann würden also gerade in Abfallprodukten von Experimenten Zugänge zum Verständnis wissenschaftlicher Arbeit liegen.*

**Hannes Rickli:** Wenn ich die Videogramme aus der Perspektive des Künstlers als Überschuss bezeichne, meine ich, dass sie in einem bestimmten Verhältnis zum Plan stehen, der sie hervorbringt. Unter dem ästhetischen Blickwinkel erzählen sie von Herstellungspraktiken wis-

senschaftlicher Tatsachen. Sie eröffnen Einblicke in konkrete Situationen, zeigen Räume, Lichtverhältnisse, Geräte, Menschen, Gesten, instabile Basteleien. Sie beleuchten unabsichtlich verschiedene atmosphärische Schichten des Wissenschaftsalltags aus der Innensicht. Im Gegensatz zum Bild, das die Wissenschaft von sich selbst nach aussen projiziert und das den rationalen Zugriff auf die Welt per se verkörpert, finden wir hier Szenen vor, die das schiere Gegenteil zeigen: Zögern, Tappen im Dunkeln und das Scheitern in der physischen Berührung mit dem vorläufig Unbekannten. Daraus ergeben sich für mich wesentliche Fragen. Blendet der Wissenschaftsbetrieb diese Dimension des Irrationalen gegenüber der Aussenwelt aus? Ist dieses Ausblenden Zufall oder Absicht, blinde Taktik, Plan? Würden solche Bilder eventuell das Monopol rationaler Weltbeschreibung stören? Immerhin ist die Rationalität das gewichtige Argument des Wissenschaftsbetriebs, mit dem er seine machtvolle gesellschaftliche und ökonomische Stellung behauptet. Auf das Argument der Rationalität gründet schliesslich auch die vorherrschende Technologie- und Expertenkultur.

Um das Bild des Reifs am Arm des Wissenschaftlers wieder aufzunehmen, der im Zusammenhang mit einem Experiment fehl am Platz scheint, stellt sich für mich die Frage, ob solche Intimität lediglich eine Nebensache ist, oder ob wir, wenn sich unser Blick plötzlich auf Leiblichkeit und Atmosphären fokussiert, Wesentlichem auf der Spur sind: Störfällen des Rationalen, die das Wissenschaftssystem unabsichtlich generiert.

Von der Kunst wird erwartet, dass sie den Zugriff auf die Welt um Dimensionen der Leiblichkeit und Subjektivität erweitert. Vielleicht irritieren mich die Videogramme gerade, weil sich in ihnen Kunst und Wissenschaft auf rätselhafte Weise zu überkreuzen scheinen. Sie werden zwar nach rationalen Kriterien hergestellt, rücken aber trotzdem Privates und Intimes ins Blickfeld.

**Peter Geimer:** *Ich frage mich, welches Verständnis der Rollenverteilung von Wissenschaft und Kunst du diesen Überlegungen zugrundelegst. Ich finde auch, dass sich beim Anschauen der Videogramme beinahe nicht entscheiden lässt, wo hier die Grenze zwischen der wissenschaftlichen und der ästhetischen Dimension verläuft. Das hat aber auch damit zu tun, dass sich diese Bilder natürlich verändern, wenn sie nicht mehr ausschliesslich innerhalb der Grenzen des Labors zirkulieren, sondern in den Kunstkontext gelangen. Die oben skizzierte Arbeitsteilung zwischen Kunst und Wissenschaft wäre demnach etwa folgende: Auf ihrem Weg der Wissensproduktion erzeugt die Wissenschaft unaufhörlich Abfall – Fehlschläge, Irrwege, labile Basteleien und subjektive Ein-*

sprengsel. Aus den stabilen Endprodukten – wie Formeln, Diagrammen, Tabellen – muss dieser Abfall gezielt ausgeschlossen werden. Er ist schlicht überflüssig. Nun aber tritt die Kunst hinzu und interessiert sich genau für diese Ausschlüsse, das Material, das die Wissenschaftler am Wegrand zurückgelassen haben. Wie würdest du diese Arbeitsteilung beschreiben? Hier sind ja sehr verschiedene Modelle denkbar: Kunst als externe Beobachtung der wissenschaftlichen Praxis, als explizite Kritik der blinden Flecke, als Korrektiv oder Kompensation oder einfach als ein ästhetisches und intellektuelles Weiterspinnen von Fäden, die im Labor erzeugt, aber dann fallengelassen und nicht weiter verfolgt wurden.

**Hannes Rickli:** Das Weiterspinnen abgeschnittener Fäden wäre sicherlich ein reizvolles Spiel. Künstlerinnen und Künstler betreiben es, indem sie beispielsweise den Faden der technischen Bildherstellung aufnehmen und eine Maschine, ein Elektronenmikroskop etwa oder einen grossen Rechner, mit eigenen, kontextfremden Inputs füttern. Solche Aneignungen erweitern das formale Vokabular. Mich interessiert jedoch vielmehr die Präsenz sogenannt einfacher Bildmedien wie Fotografie oder Video als Bestandteile von High-Tech-Apparaturen. Ihr Schattendasein ermöglicht es diesen Medien, weil sie von der Wissenschaft nicht eigentlich gemeint sind, Bilder zu produzieren, die wir durch die Verschiebung in den Kunstkontext auch als wissenschaftliche Laien lesen können. Aufgrund ihrer mimetischen, also konventionellen Sprache bieten sie uns ein Fenster, durch das wir am physischen Umgang mit dem Nicht- oder Noch-Nicht-Wissen teilhaben können. Wir werden Zeugen der Fabrikation des Neuen und Unvorhergesehenen in den frühen Phasen eines Forschungs- und Erkenntnisprozesses.

Ich betreibe eine Art ästhetische Archäologie, indem ich eine Sammlung von Resten zeitgenössischer funktioneller Bilder anlege. Im Selektionsakt werden die Fragmente wertvoll, ohne dass ihr Wert tatsächlich gemessen und auch nur annähernd beschrieben wäre. Ob mit einer solchen Sammlung Kritik geübt, Beobachtung betrieben oder gar ein Korrektiv erstellt werden könnte, vermag ich momentan noch nicht zu beurteilen. Wichtig erscheint mir aber, dass die Bilder meiner Sammlung ihr Potenzial dadurch entfalten, dass sie über ihre funktionelle Absicht hinaus agieren, dass sie mehr sind als die Absicht, die vor und während ihrer Produktion in sie hineingelegt wurde. Die Arbeit der Kunst wäre demnach lediglich der Versuch, vorgefundene Bilder zu fokussieren oder zu rahmen. Es gälte, den Blick auf das Sammelgut so zu justieren, dass das Potenzial des Absichts-Überschusses aktiviert wird.

**Peter Geimer:** Es ist interessant, dass du so explizit auf die Rolle des wissenschaftlichen Laien verweist. Denn natürlich sind wir angesichts der meisten Aktivitäten, die im Labor entfaltet werden, Laien. So wie umgekehrt die Naturwissenschaftler ja auch Laien der Kunst oder der Geisteswissenschaften sind. Die Konsequenz aus dieser Allgegenwart des Laintums kann wohl nicht lauten, die Autoritäten der anderen umstandslos anzuerkennen, sie hinzunehmen und auf sich beruhen zu lassen. Aber genauso falsch finde ich es, die Differenzen, die beispielsweise zwischen Wissenschaft und Kunst unbezweifelbar bestehen, aus ideologischen Gründen abzumildern. Eine deutsche Museumsdirektorin hat kürzlich in einem Interview die Ansicht geäussert, Wissenschaft und Kunst kämen einander, wie in der guten alten Zeit der Renaissance, gegenwärtig wieder sehr nahe. Ich sehe das gar nicht so und finde ganz im Gegenteil, dass jede Auseinandersetzung mit einer anderen, hochspezialisierten Praxis zuerst einmal mit einer Reflexion der Differenzen anfangen müsste.

Das war auch der Hintergrund meiner Frage nach der Rollenverteilung zwischen Wissenschaft und Kunst. Wenn sich ein Künstler, wie du es in deinem Beispiel andeutest, an ein Elektronenmikroskop oder einen Grossrechner setzt, dann tut er das natürlich als Künstler. Ganz gleich, was er dort anstellt, es wird gesellschaftlich sofort als Kunst wahrgenommen. Deshalb kann er auch nicht erwarten, dass sich der Wissenschaftler neben ihm per se durch diese Arbeit angesprochen fühlt. Was ich sagen möchte, ist ganz einfach, dass bei solchen Grenzüberschreitungen meiner Ansicht nach möglichst mitreflektiert werden müsste, von welchem Ort aus man agiert und wie man Innen- und Aussenperspektive miteinander vermittelt. Da reicht es nicht aus, wenn man sagt: Es gibt keine Grenzen mehr, auch Künstler experimentieren, oder: Kunst ist auch Wissenschaft.

**Hannes Rickli:** Wie würdest du aus deiner Sicht das Verhältnis der beiden Systeme in der Videosammlung umschreiben?

**Peter Geimer:** Die Position, die du mit dem Archiv der Resten einnimmst, verstehe ich vor diesem Hintergrund als eine Art von abwartender Distanz. Es geht nicht darum, auf dem Terrain der Wissenschaftler selbst zu operieren und ihre Technologien zu benutzen, sondern darum, zu sehen, was in den Randzonen eines solchen Wissenssystems schlummert, was ein solches System offenbar nicht verwerten kann und uns als Rest zurücklässt. Das wäre also eine eher beobachtende und beschreibende Haltung, der es etwa nicht darum geht, den Männern und Frauen im Labor einen Spiegel vorzuhalten.



**Hannes Rickli**, Videostill: Videogramm 094\_073 # 094 (Retina); Institut für Neuroinformatik Universität und ETH Zürich (J. Kramer, H. Rickli), 2002. Untersuchungen zur visuellen Reiztopografie einer Autofahrt mit einer künstlichen Retina.

**Hannes Rickli:** Ich möchte noch einmal das Dilemma ansprechen, das entsteht, wenn Kunst und Wissenschaft unter demselben Nenner versammelt werden, unter dem Aspekt, beides seien gesellschaftliche Praktiken, die an der Symbolisierung der Welt arbeiteten. Die gemeinsame Klammer bildet dann oft der Begriff „Experiment“. Der Begriff des Experiments ist aber komplex und in beiden Feldern sehr unterschiedlich konnotiert. Innerhalb des jeweiligen Systems ist er zudem äusserst heterogen besetzt, was darauf verweist, dass er eigentlich nicht zum vereinfachenden Vergleich taugt. Für den französischen Philosophen Jean-François Lyotard etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, ist die Kunst „experimentieren“. In der Postmoderne bestehe die Kunst aus dem Experiment als eine Art Bewegung, die in ständig zu erneuernden Anspielungen die Ahnung des Nicht-Darstellbaren permanent aufrechterhalten soll. Die Kunstproduktion, so Lyotard, könne dabei nicht von bestehenden Regeln und Kategorien geleitet sein, für den Betrachter gäbe es daher keinen Trost in der wiedererkennbaren Form. Die ständige Durchbrechung der Regeln ziele nicht auf eine Versöhnung mit der Wirklichkeit ab, sie solle im Gegenteil den Traum der „Umfassung der Wirklichkeit“ als Phantasma darstellen. (Regellosigkeit, so meine ich, könnte man dann natürlich auch wieder als Regel kritisieren).

Der Status des Experiments in den Wissenschaften und insbesondere des Experimentalsystems als gegenseitige Durchdringung menschlicher, technischer und medialer Komponenten wird erst seit relativ kurzer Zeit von der Wissenschaftsgeschichte und -theorie erforscht. Was eigentlich ist ein Experiment, was ein Experimentalsystem? Welche Natur, welche Wirklichkeit wird im Experimentalsystem repräsentiert oder hergestellt?

Zurück zu deiner Frage betreffend die Videogramm-Sammlung: Deine Beschreibung als „abwartende Distanz“ trifft ziemlich genau, vor allem wegen der darin angedeuteten Latenz. Was nämlich vom Experiment sowohl in den Wissenschaften wie auch in der Auffassung Lyotards gesagt werden kann und was womöglich den einzigen Berührungspunkt zwischen dem Experiment in der Kunst und dem wissenschaftlichen Experiment darstellt, ist die eigentümliche Temporalität, die ihm innewohnt. Lyotard spricht vom Paradox der Vorzukunft und schreibt: „Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*. Daher rührt, dass Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben. Daher rührt auch, dass sie für den Autor immer zu spät kommen oder, was auf dasselbe hinausläuft, dass die Arbeit an ihnen immer zu früh beginnt.“<sup>41</sup>

**Peter Geimer:** *Wie funktioniert diese zeitliche Nachträglichkeit in deinen Videos?*

**Hannes Rickli:** Ich sehe die Sequenzen als Spuren, die eine allfällige Wirkung oder Bedeutung erst in einer nachträglichen Lektüre entfalten. Allerdings gleichen sie in meinen Augen Hieroglyphen, zu deren Entzifferung die Schlüssel noch gefunden oder entwickelt werden müssen. Die Verschiebung in den Kunstkontext erfolgt lediglich aufgrund der Ahnung, dass ein möglicher Schlüssel in der ästhetischen Betrachtung liegen könnte.

Hier taucht manchmal eine Unsicherheit auf. Wie und wo soll man diese Arbeit einordnen? Oft werde ich gefragt, ob ich ein Künstler sei, der mit wissenschaftlichen Methoden arbeite oder ein Wissenschaftler, der künstlerisch agiere. Keines stimmt, ich bin Künstler und nichts weiter. Meine Arbeit spielt sich denn auch nicht im Zwischenfeld von Kunst und Wissenschaft ab, sondern ausschliesslich in der Kunst. Mich interessiert, wie „Präsenz“, „Ereignis“ oder „Wirklichkeit“ als ästhetische Kategorien verfertigt und inszeniert werden. Im Arbeitstitel des Sammlungsprojekts „Arena, Überschuss“ ist die „Arena“ synonym zu Experimentalsystem zu verstehen als ein für Inszenierungen und deren mediale Übertragungen präparierter Ort. Dazu bewege ich mich zuweilen in kunstfremden Territorien, wo sich die Praktiken nicht primär ästhetisch definieren, obwohl dort auch ästhetisch gehandelt wird. Der Gegenstand der Beobachtung wäre vielleicht zu umschreiben mit dem aus Kunstsicht ästhetisch Unbewussten, dem nicht professionell ästhetisch Geplanten und Realisierten, in welchem ich ein Potenzial zu erkennen glaube. Dabei geht es nicht um den Gegenstand selbst, sondern lediglich darum, zu sehen, wie er sich verhält, als Knoten beispielsweise oder Riss im immer dichter gewobenen Netz absichtlich gestalteter Oberflächen in unserem Alltag.

Solche Momente finde ich auch in anderen Systemen, etwa dem Parkhaus, als Besonderheit des Verkehrssystems. Das Parkhaus ermöglicht uns, einen Blick zu werfen auf die Arbeit des Designs als Verdrängung des Realen: Die Fahrzeugindustrie verdrängt mit heimeliger Interieurausstattung, in der Verniedlichung und Vermenschlichung der Formen, die Luft-, Lärm-, Landschaftsbelastungen, die Ölpolitik usw. Die Verdrängung wird im Parkhaus aufgehoben, seine Konstruktion erschreckt uns mit roher Materialität, desorientiert und lässt die Atmosphäre ins Unheimliche umschlagen. Das Parkhaus wirft die Frage auf, ob hier die Gesellschaft, oder besser die Ökonomie, in der autoritären Geste der Massenorganisation ein ganz anderes Gesicht offenbart, welches nun plötzlich durch die dünnen Polituren des auf das Individuum ausgerichteten Designs aufblitzt.

Ich glaube, es ist die Mechanik im Untergrund der (Alltags-) Ästhetik und ihrer Medien, die mich interessiert, und das Finden von Stellen, wo sich diese durch die Oberfläche hindurch zeigen kann.

**Peter Geimer:** *Die Deutlichkeit, mit der du sagst „Ich bin Künstler und nichts weiter“, finde ich überzeugend. In seinem jüngsten Buch hat der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich ja die aktuelle und ganz gegenteilige Tendenz beschrieben: Offenbar reicht es oftmals nicht mehr aus, dass Künstler ein bestimmtes Genre der Kunst beherrschen, sie müssen zudem auch alle erdenklichen Grenzüberschreitungen praktizieren, sind zugleich Maler, Bildhauer und Filmer, und können im Rahmen dieses Multi-Tasking auch noch schreiben, kochen, ein Unternehmen führen usw.<sup>2</sup> Ullrichs Frage, was damit gewonnen sein soll, finde ich ganz berechtigt. Letztlich steht hinter dieser Idee vermutlich eine sehr romantische Vorstellung vom Künstler als einer Figur, die in Zeiten höchster Spezialisierung noch für das Ganzheitliche zuständig sein soll und die Ausdifferenzierung noch einmal transzendiert.*

*Die Rolle, die du beschreibst, finde ich da wesentlich überzeugender: Künstler sein und nichts weiter, „in kunstfremden Territorien“ eine unfreiwillige Ästhetik aufzuspüren, die gar nicht als solche gemeint war und gewissermassen brachliegt. Man schwärmt dabei also weniger in alle erdenklichen Gebiete aus, um sich dort einzuklinken, sondern holt die Phänomene eher „zu sich“, wie eine seltsame Gesteinsformation, die man am Strand gefunden hat, nach Hause trägt und dort von allen Seiten betrachtet.*

*Vielleicht können wir dieser Frage aber noch an einem anderen Beispiel nachgehen, das du schon angedeutet hast. Ich meine deine Arbeit „Level # 1 – V“. Hier stellt sich die Frage der Intervention ja doch noch einmal anders, weil du dich dabei erstens in den Alltag und zweitens in einen halb-öffentlichen Raum, das Parkhaus in Basel/Mulhouse, begibst. Worum ging es dir bei diesem 2003 realisierten „Eingriff“?*

**Hannes Rickli:** Die Ausgangslage war folgende: Die damalige Crossair – heute Swiss International Airlines – baute ein grosses Verwaltungsgebäude. Zu Beginn des Projekts im Jahr 2001 realisierten die Ingenieure, dass sie im geplanten Parkhaus mit fünf riesigen Parkdecks (je 500 Einstellplätze auf 10'000 m<sup>2</sup> Fläche pro Etage) ein Gebilde schaffen würden, in dem mit herkömmlicher Pfeil- und Schrift-Signaletik und mit ein paar Farbapplikationen keine Orientierung mehr möglich wäre. In der Konstruktionsweise dieses Gebäudes war der

menschliche Aufenthalt nicht vorgesehen – dies macht ein Parkhaus ja gerade zum Parkhaus. Trotzdem war klar, dass die hier parkierenden Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Firma täglich mehrere Minuten in den von Stützenkollonaden, Brandabschnitten, Fahrzeugen, Sprinkler- und Lüftungsinstallationen verstellten niedrigen Betonkavernen zubringen würden. Die Ingenieure sahen voraus, dass auch in ihrem nach den neusten technischen Standards unter Einhaltung sämtlicher Grenzwerte geplanten Bau wie in allen übrigen Parkhäusern der Welt die Passanten desorientiert und damit irgendwie vom Gefühl des Unheimlichen heimgesucht sein würden.

Bei einem künstlerischen Eingriff konnte es nicht darum gehen, diesen Raum nun zum Aufenthaltsraum umzustilisieren. Dafür wären die räumlichen Perimeter zu gross, die Betonmassen zu gewaltig gewesen. Und mir fehlte das Interesse an kosmetischer Verschönerung. Ich wollte etwas anderes – den Zusammenbruch des Sehensinns als primäres Orientierungsorgan unmittelbar nach dem Verlassen des eingeparkten Autos untersuchen. Oder vielleicht besser: Die Verdrängung des „Lesesinns“ durch Gehör, Geruch- und Tastsinn. Die Tatsache, dass man sich in einer auf dem Plan und im Kopf geometrisch geordneten, rationalen Struktur im wirklichen Bau trotz Routine und Piktogrammen nicht zurechtfindet, konnte ich mir nur mit einer unkontrollierbaren, plötzlichen Verschiebung der Wahrnehmungsmodi erklären.

Das Parkhaus wurde für mich im Laufe der Recherchen und des Entwurfs immer mehr zum paradigmatischen Raum, zum „Raumbild“, wie Siegfried Kracauer sagen würde: „Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande gebracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewusstseins in ihm ausdrücken. Alles vom Bewusstsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“<sup>3</sup> Gerade im Ingenieurbau, dort wo nicht die geplante Gestaltung „dazwischenkommt“, sondern die Funktion im Zentrum steht, äussert sich das Ästhetische besonders heftig. Um zu verstehen, weshalb damit ein Schrecken einhergeht, orientierte ich mich an der urbanen Interpretationsliteratur im Übergang des 19. zum 20. Jahrhunderts. Exponenten wie Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Sigmund Freud hatten damals eine Sensibilität für die Wahrnehmung der aufkommenden Metropolen entwickelt. Es zeigten sich neue Phänomene, deren Wirkungen als „Entfremdung“ in Form verschiedener Raumkrankheiten irritierten. In immer neuen Versuchen umspielten die Autoren die Fragen an die Gesellschaft und deren Verhältnis zum



**Hannes Rickli**, Videostill: Videogramm 094\_076, # 094 (Retina); Institut für Neuroinformatik Universität und ETH Zürich (J. Kramer, H. Rickli), 2002. Untersuchungen zur visuellen Reiztopografie des Swiss-Parking in Basel/Mulhouse mit einer künstlichen Retina.

Individuum. Sie versetzten sich in leicht halluzinierende Zustände, um wie ein „Träumender“ (Kracauer) oder „Erwachender“ (Benjamin) die soziale Wirklichkeit in sich überschneidenden Konflikten von Nähe/Distanz, Vertrautem/Unvertrautem<sup>4</sup>, Masse/Individuum, von Vor- und Nachgeschichte<sup>5</sup>, zu ertasten und zu neuen Bildern zu montieren.

Frühe Phasen von Ereignissen, in denen sich Phänomene zwar erahnen lassen, sich aber vorläufig nur unscharf abzeichnen und die Fragen und Methoden ihrer Darstellung erst noch gefunden werden müssen, halte ich für die produktivsten. Ich meine, dass in den Unsicherheiten von Suchbewegungen zur Entwicklung neuer Darstellungen Konstruktionsweisen und Fehlschläge offen daliegen und im Nachhinein sichtbar werden. Sie ermöglichen das Erkennen von Unvorhergesehenem. Deshalb faszinieren mich wohl die Anfangsphasen von wissenschaftlichen Experimenten.

Auf deine Frage, worum es mir bei der Arbeit im Parkhaus ging, kann ich vielleicht so antworten: Zu Beginn war ich etwas hilflos und wusste nicht recht, was der scheinbar gewöhnliche Ort Parkhaus genau ist. Im Arbeitsprozess kristallisierte sich allmählich heraus, dass es eigentlich die Hilflosigkeit, das Nicht-Verstehen dieses gesellschaftlichen Raumes war, das mich antrieb. In dem Sinn sehe ich die entstandenen Eingriffe als Versuche, Fragen an die Raumkonstruktion dieses Parkhauses zu stellen. Die Interventionen dienten mir als Instrumente, um Schichten freizulegen, worin sich das Ästhetische als gesellschaftliche Realität bestimmen liesse.

**Peter Geimer:** *In deiner Beschreibung des Parkhaus-Projekts finde ich ein Motiv der Videogramme wieder: Das Interesse für das Uneigentliche, für die Ästhetik dessen, was nebenbei passiert und nicht eigentlich zählt. In der zitierten Passage Kracauers taucht das Bewusstsein als Störung auf, als „Dazwischenkunft“, die etwas hemmt und unterbricht. Dementsprechend wäre also gerade das Unbewusste und Randständige der Ort, an dem etwas zum Vorschein kommt: Nicht im laufenden Verkehr, sondern im Parkhaus, nicht im geheizten Auto oder dem wohl definierten Arbeitsraum, sondern auf dem Fussweg dazwischen, in einem Raum, der sozusagen „Nichts“ bedeutet, aber trotzdem da ist und folglich auch irgendwie umbaut und gestaltet werden muss. Und gerade dort äussert sich, wie du sagst, das Ästhetische besonders heftig. Ich habe übrigens keinen Führerschein. Das Unheimliche der Parkhäuser kenne aber auch ich als ewiger Beifahrer sehr gut. Die Rolle des Beifahrers müsste auch dir gefallen: Er fährt Auto, ist aber am Vorwärtskommen nicht eigentlich beteiligt und kann stattdessen die Begleiterscheinungen dieses Vorwärtskom-*

*mens beobachten. Er versteht letztlich nicht, wann und warum man auf die Kuppelung tritt, kennt die Verkehrsregeln nur sehr unzulänglich, kann den Verkehr aber gerade deshalb besonders gut beobachten. Der Beifahrer ist auf eine bemerkenswerte Weise überflüssig: das Unbewusste des Autofahrers, der „Überschuss“ der Strassenverkehrsordnung...*

**Hannes Rickli:** In der Tat ein prächtiges Bild und eine schöne Figur! Der Künstler als Beifahrer. Wie wäre in diesem Fall seine Tätigkeit als Kunstproduzent zu beschreiben? In welchem Wahrnehmungszustand ist er unterwegs? Weil der beifahrende Künstler die Mechanismen vielleicht nicht kennt, aber mehr noch, weil er sie nicht beeinflussen kann, ist er in latenter Anspannung. In seiner Situation zweifelt er, ob alles mit rechten Dingen zugeht, denn schliesslich steht seine leibliche Unversehrtheit auf dem Spiel. Was tut er mit seinem Verdacht, dass das System letztlich nicht kontrollierbar sei? Der Beifahrer-Künstler wird aufmerksam auf alles, was ihm Zeichen sein könnte für den Lauf der Dinge, er wird wie der Physiognom zum Deuter, der interpretiert, ohne zu wissen. Selbst Nebensachen geraten unter diesen Verdacht und der Künstler hebt sie zur späteren Betrachtung vorläufig auf.

Zurück zum Formlosen, zu Staub, Schmutz und Liegengelassenem als besonderen Zeichen. Im Parkhaus rücken Abgase und Russ in der Lunge die Materialität des Verkehrssystems ins Bewusstsein, eine vertraute Wahrnehmung von Schmutz. Doch Verunreinigungen und Staub sind auch mit anderen Bedeutungen aufgeladen. Die dadaistische Avantgarde zum Beispiel benutzte den Staub zur ikonoklastischen Geste<sup>6</sup> und wollte so den Fokus des Ästhetischen auf die autorlos gestaltende Arbeit der Zeit verschieben. Wenn wir heute, 85 Jahre nach der Belichtung in Christian Schads Genfer Hotelzimmer, den fixierten Schattenwurf ausgefallener Haare und amorpher Staubfusel auf einem winzigen, unregelmässig beschnittenen Stück Fotopapier betrachten, sehen wir die Spur einer der ersten Berührungen von Abfall und Technik in der Kunst: eine Urszene gewissermassen. Ein frühes Stadium mit ungewissem Ausgang, das nachhallt.

Ich möchte die Staubmetapher noch weitertreiben. Schauen wir noch einmal kurz dem Experimentator zu, wie er im besprochenen Videogramm, ausgerüstet mit der Stirnlampe, das Experimentalsystem vorbereitet. Seine Arbeit besteht im Aufspüren und Eliminieren von Störpotenzialen in Form von Staubpartikeln. Indem er den Schmutz entfernt, verhindert er ungewollte Artefakte, da die Kamera nicht zwischen Staub und Fliege unterscheidet. Diese Szene scheint mir symptomatisch zu sein: Die Arbeit der Wissenschaft und der Politik besteht

zu einem grossen Teil in Reinigungsprozeduren. Die Kunst jedoch beschäftigt sich aus meiner Perspektive damit, den Staub aufzuheben, um ihn genauer unter die Lupe zu nehmen.

### Fussnoten

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, Beantwortung der Frage, was ist postmodern?, in Wolfgang Welsch (Hrsg.), Wege aus der Moderne, Berlin 1994, S. 203

<sup>2</sup> Wolfgang Ullrich, Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst, Berlin 2003

<sup>3</sup> Siegfried Kracauer, Über Arbeitsnachweise (1930); in: Ders., Strassen in Berlin und anderswo, Berlin, 1987

<sup>4</sup> Sigmund Freud, Das Unheimliche, Studienausgabe Bd IV, Frankfurt a/Main, 1990

<sup>5</sup> Walter Benjamin, Das Passagenwerk, Bd 1 u. 2, Frankfurt a/Main, 1983

<sup>6</sup> siehe Christian Schad, Schadographie „Ohne Titel“ (8,2 x 5,9 cm), 1919; oder Marcel Duchamp/Man Ray, „Elevage de poussière“, 1920

*Das Gespräch wurde zwischen Ende November und Mitte Dezember 2004 per E-Mail geführt.*

**Hannes Rickli**, geb. 1959, Künstler. Studium der Fotografie (1984–1988) und der Theorie der Gestaltung und Kunst (1999–2002) an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. 1986–1992 Arbeit als Bildjournalist (u.a. für Das Magazin, NZZ, Weltwoche). Seit 1991 freie künstlerische Tätigkeit mit Ausstellungen im In- und Ausland. Diverse Projekte im öffentlichen Raum und im Bereich Kunst und Architektur. Diverse Veröffentlichungen in Katalogen und Fachzeitschriften. Publikation „Spurenkugel – ein Schreibspiel“, Verlag Lars Müller (1996). Seit 1996 Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich.

**Peter Geimer**, geb. 1965, Promotion in Kunstgeschichte; bis 2004 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich Literatur und Anthropologie der Universität Konstanz, anschliessend am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin; seit April 2004 Oberassistent an der Professur für Wissenschaftsforschung der ETH Zürich. Buchveröffentlichungen: Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert, Weimar: VDG 2002; Hg. v. Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (2. Aufl. 2004); Mitherausgeber von Kultur im Experiment, Berlin: Kadmos 2003.