

Schnittstellen zwischen Fragen und Antworten

Autor(en): **Zwez, Annelise / Stampfli, Félix**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Lenzburger Neujahrsblätter**

Band (Jahr): **69 (1998)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-917895>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Schnittstellen zwischen Fragen und Antworten

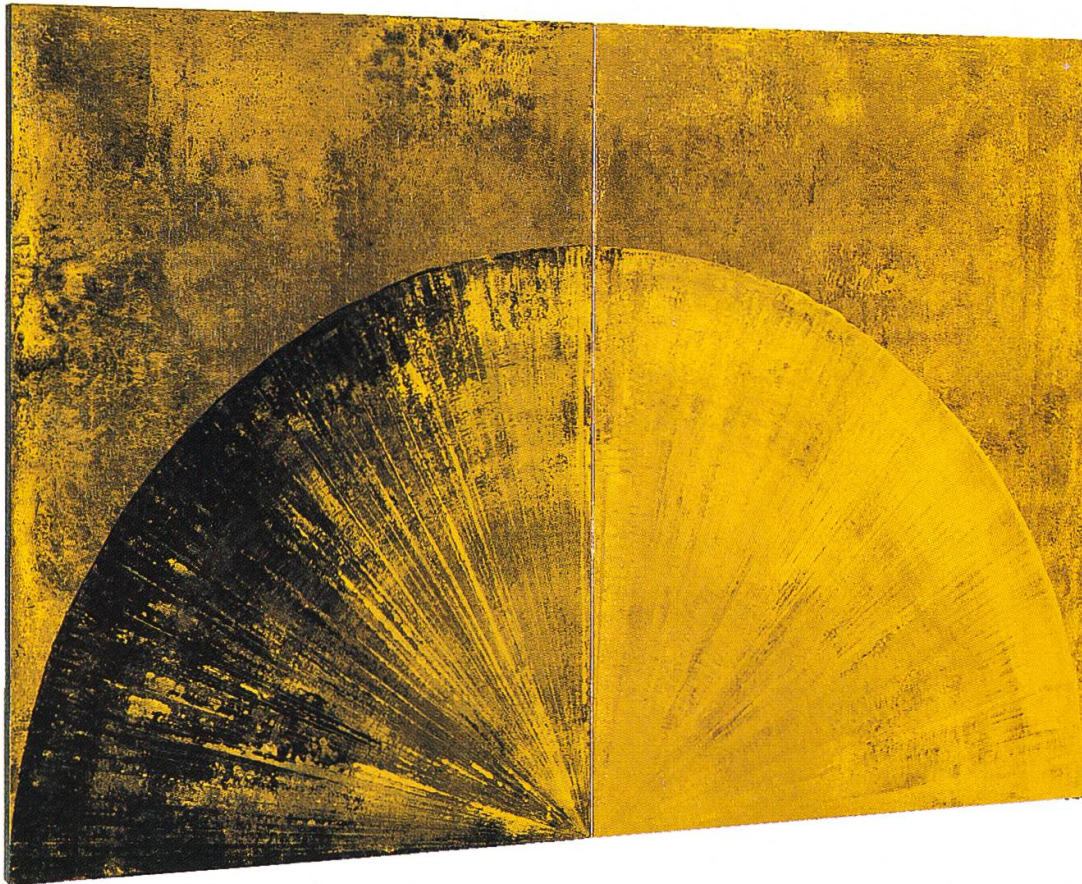
Annelise Zwez (azw) im Gespräch mit Félix Stampfli (F.St.)

azw: Über Deine Lebens- und Tätigkeitsjahre, Dein Denken und Deine künstlerischen Umsetzungen bis 1990/91 haben wir seinerzeit in Deinem Atelier in der alten Bandfabrik in Niederlenz ausgiebig diskutiert. Daraufhin habe ich den diesem Gespräch vorausgehenden Text geschrieben. Das war kurz bevor Du, zusammen mit Arlette Ochser, nach Lenzburg in die Gebäulichkeiten der Wisa Gloria umzogst. Du standest damals an einer Wende, die viel Kopfschütteln auslöste, die Dir das Leben nicht einfacher machte. Allen schmerzhaften Frustrationen, allem Unverständnis zum Trotz beurteilst Du sie aber nach wie vor als richtig. Was war eigentlich geschehen?

F.St.: Während meines Aufenthaltes in Paris hatte ich mir vorgenommen, nie mehr ein Bild mit einem Pinsel zu malen. Um die bekannten Kunstordnungen zu verlassen, wollte ich mich vom Duktus des Pinsels abwenden, mich gewissermassen aufs «Nichtgestalten» konzentrieren. Mir wurde bewusst, dass ich, je genauer ich malte, desto ungenauer wurde in der Aussage. Und andererseits spürte ich, dass, je offener – je unpersönlicher auch – Bilder waren, desto präziser drückten sie aus, was ich suchte. Ich begann maschinell zu arbeiten, mit einer Farbpumpe zum Beispiel, die anstelle von mir das Bild malte, gemäss ihrer eigenen Struktur. In den zufälligen Abweichungen entstanden Irritationen und damit ein Bild. Was war nun Maschine, und was war Kunst? Ähnlich ging ich um mit Schwamm, Spachtel und anderen «Malmaschinen». Ihre Eigengesetzlichkeiten malten das Bild im Verbund mit den Eigenschaften des Materials Farbe. Dennoch musste ich erkennen, dass Malen ohne Gestaltung nicht möglich war, denn die Bewegung war immer mein Anteil und damit auch mein Impetus.

azw: Du hast in dieser Zeit stets von der Oberfläche als der Essenz des Bildes gesprochen, von der Oberfläche der Wahrnehmung, die unser Denken, Assoziieren und Empfinden bestimmt. Kannst Du das näher erklären?

F.St.: Ich nannte die Ausstellung in Brugg und im Jahr darauf die Ausstellung in Lausanne «Pretext I und II». Pretext hat, gemäss Lexikon – das stand damals in der Einladungskarte – Bedeutungsschattierungen von Vorwand über Ausflucht bis Deckmantel und Anstrich. Pretext ist gewissermassen ein Vorwand, ein Bild «vor einer Wand» zu malen, welches ein Anstrich von Farbe ist. In Brugg war das konzeptuelle Feld noch sehr stark von Kommunikation zwischen Bild und Betrachter geprägt. Die Oberflächen waren durchlässig, weich, abstossend, warfen zurück, spiegelten usw. Es ging noch um Ich und Welt, um Welt und Du, also im Kern immer noch um dasselbe wie beim Schiffsmodell, nur ohne «Bild»; es ging um mögliche Sehfelder. In Lausanne ging ich dann bereits einen Schritt weiter, indem ich, meine Persönlichkeit noch mehr in den Hintergrund drän-



Ohne Titel, 1991, Pigmente, Harzöl auf Holz, Klavierband messing, 130 x 90 cm.

gend, nichts als verschiedene Gelbtöne nebeneinandersetzte und Ähnlichkeit und Differenz hinterfragte, ein Thema, das später mit der Frage nach dem Original immer zentraler und auch immer konzeptueller wurde. Einmal habe ich hierbei zum Beispiel sämtliche unter «Gelb» laufenden Farben wie «Cadmiumhell», «Indischgelb», «Cadmium Citron», «Echtgelb» verschiedener Marken usw. gekauft, um die Unterschiedlichkeit der Paletten sichtbar zu machen.

azw: Du hattest dann 1994 eine Einzelausstellung im Rathaus in Aarau, die mir unter anderem durch ihre Einladungskarte in Erinnerung ist. Du hattest in einer Fotomontage alle Fenster des Rathauses zu farbigen Feldern gemacht und damit die Farbe als persönlicher Massstab der visuellen Wahrnehmung dargestellt. Die Ausstellung selbst thematisierte im Grunde die Wende von der Darstellung zur Präsentation von Farbe an sich, von Farbe als Oberfläche der Wahrnehmung. Es war indes relativ schwierig, Deinen Prozess nachzuvollziehen ohne von radikalem Bruch zu sprechen. Auch ich schrieb damals im Aargauer Tagblatt vom «Verlust der Romantik des Bildes» und verglich den Zeitpunkt der Wende mit dem Golfkrieg, der für so viele Kunstschaffende die Desillusionierung einer «individuellen Reise durch die Welt» bedeutete. In Deinem Fall ortete ich einen Rückzug aus Sinn und Inhalt zum Wesen des

Malens an sich – oder anders ausgedrückt – zu dem, was in der Kunstgeschichte mit Kontext-Kunst bezeichnet wird. In Bezug auf die damals neuesten Bilder sprach ich von einer «explosiven» Mischung, von einem durch die Farben hervorgerufenen «Gärprozess», in welchen der Wunsch nach Harmonie und die Befindlichkeit der Dissonanz aufeinanderprallten. Tatsächlich war ja die Aarauer Ausstellung eine Art Endpunkt der «Malerei» in Deinem Werk. Und wie schon Paris, brachte auch diesmal ein Aufenthalt im Ausland, im Artest-Atelier der Pro Helvetia in Budapest, Klärung und Zukunftsvision.

F.St.: Ich malte damals in Budapest mit einer, mir sonst nicht unbedingt eingeschriebenen, Disziplin jeden Tag eine Reihe von Farbbildern auf Sperrholzplatten im Format 20 x 40 Zentimeter, eine Art Eichmass für die Möglichkeiten von Farbauftrag in Relation zum eingesetzten Material, das ich nun losgelöst von jeglichem Bildcharakter betrachtete. Das Kapitel «Bild» in den letzten Resten des klassischen Verständnisses von «Bild» war damit eigentlich abgeschlossen. Es öffneten sich für mich neue, brennend interessante Fragen. Ich bin mir bewusst, dass ich damit nicht Neuland beschritten habe, dass die Fragestellungen schon lange im Raum stehen – dass u.a. ein Adrian Schiess, zum Beispiel, dasselbe in einem spezifischen Aspekt bereits ausgelotet und zu seinem Main-Thema gemacht hat. Und dann natürlich Grossmeister Robert Ryman in den 60er Jahren in Amerika, als er Weiss mit Weiss verglich. Ich bin nicht ein Erfinder, aber ich bin auch nicht ein Epigone, denn mich interessiert die Farbe, die Oberfläche als Erscheinung in Bezug auf unsere Welt, unser Wahrnehmen heute. Und das ist in der Epoche der Neuen Medien nicht dasselbe wie in den 60er Jahren.

azw: Zusammenfassend kann man also sagen, dass Du Dich von Paris bis Budapest Schritt um Schritt vom Inhaltlichkeitsanspruch des Bildes, der Malerei, gelöst hast und über die Abstraktion schliesslich zur Farbe als Wahrnehmungsphänomen an sich vorangeschritten bist.

F.St.: Ja, wobei Farbe, die visuelle Erscheinung, als Material, als «Körper» zu verstehen ist.

azw: Mit der definitiven Abkehr vom klassischen Bild hast Du Dich gleichzeitig vom klassischen Künstlerbild entfernt, das im Zusammenhang mit dem Herstellen von Kunstprodukten, in welcher bildnerischer Technik auch immer, gesehen wird. Wie würdest Du denn Dein Selbstverständnis als Künstler heute definieren?

F.St.: Das ist eine grosse Frage, für welche ich etwas ausholen muss. Die Kunst ist vielfältig. Es gibt das Wort Kunst, es gibt Kunst-Hersteller, es gibt die Kunstmesse, Kunstgalerien, den Kunstmarkt usw. Kunst ist ein riesiger Kosmos. Kunst und Kunstmarkt haben nichts miteinander zu tun. Im Grunde handelt der Kunstmarkt mit Abfallprodukten künstlerischer Auseinandersetzungen und ist daher eine riesige Müllhalde. Oft bürgt der kleinste, gemeinsame Nenner zwischen Künstler und Betrachter für Erfolg; darum ist «Erfolg» in gewissem Sinn selbst-

tätig; alle wollen das, was erkannt und bestätigt ist, auch «besitzen». Ich habe ein Bild – eigentlich einen Bildausschnitt – mit einem Geheimcode geschaffen, den nur wenige kennen und diese unterstehen dem Kunstgeheimnis. Ohne das Wissen um diesen Geheimcode wirkt das Bild aber banal und es würde darum auch bei allen Jurierungen durchfallen. Weil ich dies letztlich aber nicht will, habe ich es noch nie irgendwo eingegeben. Die Energie ist zwar in meinem Bild drin, aber in einem höchst unkommunikativen Sinn. Als konzeptuelle Arbeit ist das Bild für mich jedoch wichtig, illustriert quasi, dass der Wesenscharakter der Kunst in dem, was gängig «Kunst» genannt wird, oft gar nicht sichtbar ist.

azw: Was meinst Du mit «Wesenscharakter»?

F.St.: Das ist nicht so einfach zu definieren. Vielleicht eine scharfe Fragestellung, eine These, ein Dialog, die Schnittstelle zwischen Frage und Antwort.

azw: Das gefällt mir, der Wesenscharakter der Kunst als Schnittstelle zwischen Frage und Antwort. Kannst Du ein Beispiel nennen?

F.St.: Ich war letzte Woche zusammen mit Arlette an der «documenta» in Kassel. Entgegen Zeitungsberichten da und dort ist für mich das Konzept von Catherine David, der künstlerischen Leiterin der documenta, über weite Strecken hervorragend. Ihr Versuch, retrospectiv zu agieren, die vergangenen 30 Jahre zu überblicken und zu schauen, was sich von einer heutigen Warte aus von der Vergangenheit in die Gegenwart katapultiert, ist spannend, umso mehr als es vor allem um Denkmodelle geht und sehr viel weniger um Kunst-Ware. Da fühlte ich mich gewissermaßen zuhause. Ein Erlebnis war für mich zum Beispiel die Präsentation von Modellen, Lebensumfeld und Lebensentwurf des Brasilianers Hélio Oiticica (1937 – 1980), der sein Leben weitgehend in den Favelas (den Hüttendörfern) an den Hängen Rio de Janeiros verbrachte. Ich hatte nie zuvor von ihm gehört; er wurde auch an der «documenta» als Entdeckung präsentiert. Ich kam in den Raum, schaute mich um und ging direkt auf das architekturverwandte Modell aus gelben und roten, geraden und schiefen, geordnet-ungeordneten haus-, wandartigen Holzobjekten zu. Da gestaltete einer Utopien für seine eigene Lebenswelt und zwar nicht im Sinne von Antworten, sondern im Sinne von Fragestellungen, von Thesen. Das wirkte auf mich ungemein schöpferisch, umso mehr als er dies nicht in den 90er Jahren, wo das sogar trendig sein könnte, realisierte, sondern schon vor 30 Jahren. Die rote und gelbe Farbe, die Oberfläche, unterstrich dabei das Utopische, das Künstlerische und gleichzeitig das Mögliche der Erscheinung; ähnlich wie in dokumentierten Performances, wo er in der Gruppe mit roten und gelben Tüchern durchs Dorf tanzte. Eine analoge Haltung fand ich übrigens auch bei Lydia Clark.

azw: Nach diesem Exkurs zurück nach Budapest, zum Wandel in Deinem Selbstverständnis als Künstler. Hast Du diese Entwicklung auch durch Lesen vorangetrieben? Was für Bücher hattest Du bei Dir?

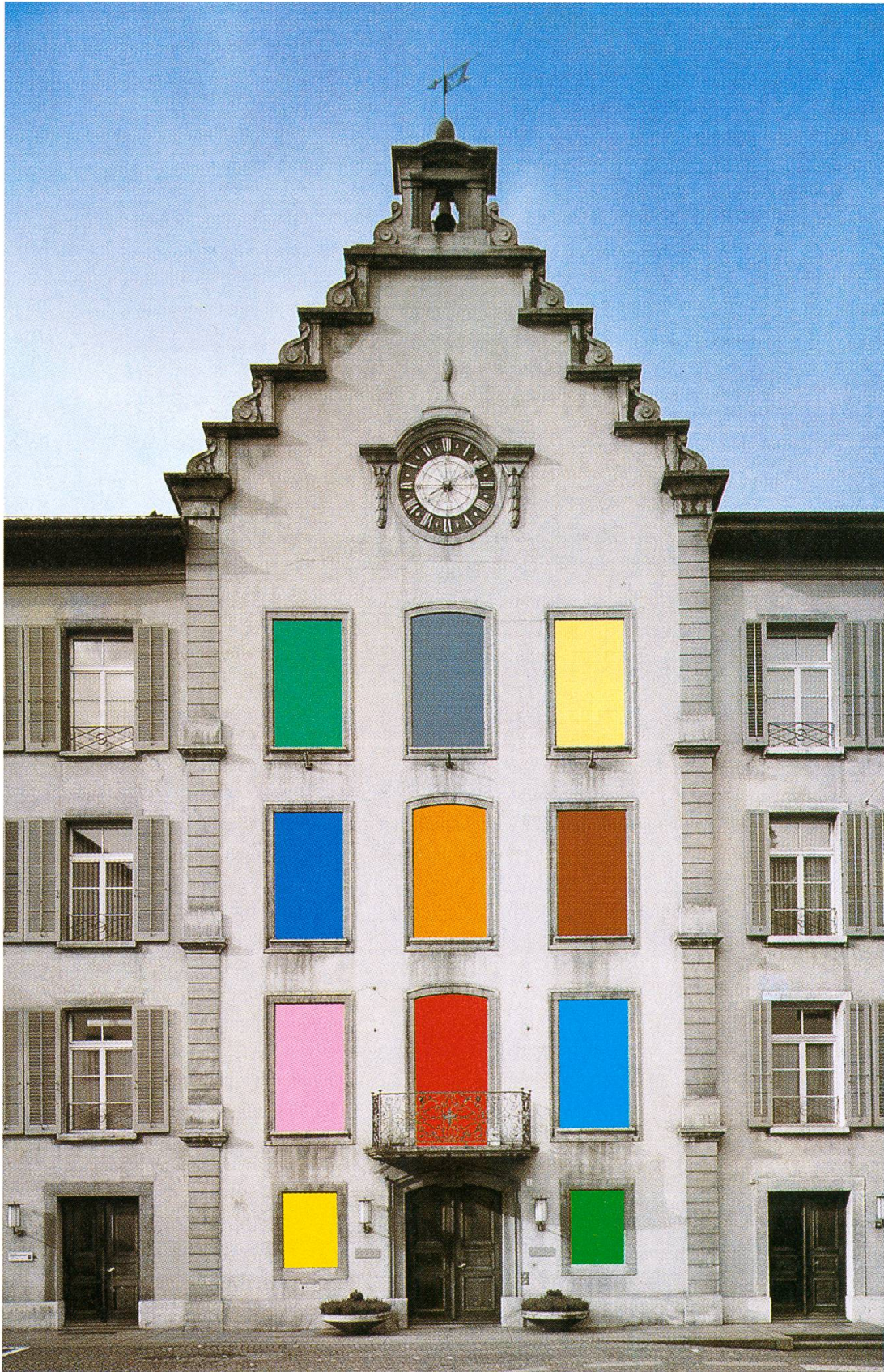
F.St.: Ich bin kein sehr grosser Leser, aber Bücher wie «Die Agonie des Realen» des französischen Philosophen Jean Baudrillard oder «Das Lob der Oberflächlichkeit; zur Phänomenologie der Medien» von Vilém Flusser sind für mich schon ganz wichtige Grundlagen. Zu nennen wären auch die Texte zur Farbenlehre von Goethe. Wobei alles Gelesene natürlich längst zu einer «Gesamt-sauce» geworden ist, zu meiner, von vielen Seiten beeinflussten, Welt im Kopf. Dennoch ist hier die Antriebsfeder, scheinbare Alltäglichkeiten auf ihre strukturelle Substanz hin zu untersuchen.

azw: Und was hat die neue Haltung als Künstler, der nun nicht mehr einseitig Kunst produzieren muss, sondern als Kommunikator, als Fragesteller, als Utopist, als Phänomenologe in Erscheinung tritt, was hat diese neue Haltung bewirkt und ausgelöst?

F.St.: Zunächst einmal Erleichterung. Es machte sich ein grosses Feld auf mit der Erkenntnis, dass Kunst als Arbeit im Elfenbeinturm, Kunst als elitäre Lebensposition nur dann gerechtfertigt ist, wenn man sie links und rechts, oben und unten, hinten und vorne über die Ränder hinaus betreibt und lebt.

azw: Ist das, was Du da definierst, nicht ganz allgemein eine 90er Jahr Position, in welcher soziale Strukturen in viele künstlerische Haltungen eindringen? Denk zum Beispiel an Rikrit Tiravanija, der in Ausstellungsräumen jeweils am Abend Tee serviert und die dabei entstehende Atmosphäre der Kommunikation als Kunst versteht. Ich denke im Vergleich ist Deine Haltung viel weniger «privat» oder gar «intim», vielmehr auf übergeordnete, gesamtgesellschaftliche Bereiche ausgerichtet. Wie siehst Du das?

F.St.: Eigentlich hat das, was ich zu leben versuche, schon Joseph Beuys mit seiner «sozialen Plastik» formuliert und vorgelebt. Er hat selten eigentliche «Werke» geschaffen, vielmehr Boden bereitet für kreative Energien. Das ist mir schon seit ich Beuys 1977 kennengelernt habe wichtig, heute aber noch viel expliziter, konzeptueller auch. Kunst bietet Raum für Vieles, Kunst ist eine Lebensposition, die alles umfasst, was innerhalb und ausserhalb des Ateliers geschieht. So gibt es keinen Grund, Trennlinien zu ziehen zwischen meinem Engagement als Lehrer, meiner kulturpolitischen, meiner kunstvermittelnden Tätigkeit und, ab 1994, meinen Feldforschungen im Bereich von Farbe und Medien. Farbe ist in der Natur genuin vorhanden, überall sonst ist sie als Gestaltungsmoment eingesetzt. Wie kann das bewusst gemacht werden und zugleich ausgeweitet, um einer entsprechenden Sensibilität Raum zu schaffen? Ein Beispiel: Ich bin in einer Arbeit am Computer von den horizontal gestreiften Hintergrundfarben des Bildschirmes ausgegangen, habe (mit der entsprechenden Software) eine analoge Streifenschicht darübergerlegt und dabei eine Farbe ausgestanzt, das heisst transparent gemacht, und eine weitere Streifenbreite animiert (so dass sie sich bewegt). Das erzeugt einen Moiréeffekt, einen neue Farbwahrnehmung und verweist zugleich auf die Struktur der digitalen Anlage, die horizontal ausgerichtet ist.



Einladungskarte zur Einzelausstellung von Félix Stampfli im Rathaus in Aarau, 1994.

azw: Nach diesen Überlegungen scheint es mir nun wichtig, auf Deine Aktivitäten im Bereich Internet hinzuweisen. Wie begann das eigentlich alles?

F.St.: Am Anfang stand – dem damaligen Level der Technik entsprechend – die Idee einer Art internationaler Künstler-Mail-Box, einer Kommunikationsplattform, mit welcher Schweizer Kunst- und Kulturschaffende sich am internationalen Kunstdiskurs beteiligen können. Das präsentierte ich dem GSMBA-Zentralvorstand und erhielt, zusammen mit dem Badener Künstler Henning Timcke, den ich für das Projekt begeistern konnte, den Auftrag ein entsprechendes Pilotprojekt zu realisieren. Doch die Dinge, respektive die Techniken, überstürzten sich. Eben trat die Plattform des World Wide Web, die heute das Internet bestimmt, erstmals in Erscheinung. Die notwendige Computertechnik konnte noch nicht allüberall in Kursen erlernt werden, da hiess es über Büchern brüten und im System «try and error» nächtelang herausfinden, was wie funktioniert und zu welchen Resultaten führt. Das war wie eine Sucht und wir hatten dann, weil wir so früh dran waren, anfänglich das Glück, dass wir im Namen der GSMBA einen Sponsor fanden, sodass wir wirklich an der Arbeit sein konnten. Mitten in dieser weltbewegenden Evolution zu stecken, quasi eine Architektur für künftige Bewohner zu schaffen, das faszinierte mich grenzenlos, kostete mich, aus immer mehr äusseren Gründen, aber auch endlos viel Energie. Denn zwischen Vision und institutioneller Realität sowohl seitens des Sponsors wie der GSMBA, waren viele harte Kanten und spitzige Ecken. Wer damals vom Internetvirus «befallen» war, stiess im Umfeld noch auf viel Ablehnung, auf Unwissen, Halbwissen, Vorurteile und nur ein kleiner Club von Insidern zog mit in die digitale Kommunikations-Zukunft, die – nur zwei Jahre später – heute schon weitgehend zum Leben gehört, wenn auch bei uns noch nicht im selben Mass wie in Amerika und sich Vision und Ernüchterung die Hand reichen.

azw: Es gelang Euch damals, das Pilotprojekt, das es Schweizer Kulturschaffenden erlaubt hätte, Informationen und Projekte weltweit zu lancieren, zur Nutzungsreife voranzutreiben und im Internet sowie an einem Symposium auf dem Monté Verità zu präsentieren. Doch erstaunlicherweise hatte kaum jemand Lust, die Möglichkeit zu nutzen oder wenn schon, dann nur, wenn ihr bereit gewesen wäret, die Ideen für die anderen computertechnisch umzusetzen. Selber Know-How zu erarbeiten schien den meisten unerreichbar und viel zu kompliziert. In Kombination mit einer Vielzahl von Querelen, scheiterte das Projekt «Chart» (Ch-art) letztlich, wie übrigens auch andere, ähnlich gelagerte Projekte. Man denke zum Beispiel an das hochtrabende, «erste interaktive Schweizer Kulturprojekt» des forum-claque in Baden, oder, eben erst, das von der Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften über Jahre vorangetriebene Projekt einer Vernetzung der Schweizer Museen. Wie bist Du persönlich mit dem Scheitern von Chart umgegangen?

F.St.: Jede Totgeburt ist schmerzhaft, was sich bei mir auch körperlich äusserte, sodass letztlich die Sorge um die eigene Gesundheit kategorisch eine Neuorientierung forderte. Es war ja nicht das erste Mal, dass ich erleben musste, dass man

in entscheidenden Momenten alleine stehen kann, was wohl sehr komplexe, menschliche Hintergründe hat. Im konkreten Fall musste ich erkennen, dass Kunstprojekte – und als solches habe ich Chart immer gesehen – nicht in einem institutionellen Rahmen realisiert werden können, weil Institution und Innovation nicht miteinander funktionieren. Das ist auch der Grund warum ich nur noch in Gruppen von direkt Betroffenen, die gemeinsam etwas wollen, tätig bin. Ein glücklicherweise positives Beispiel hiezu ist der Kunstraum Aarau im Kiff, den ich 1990 gründen half und seither mitbetreue. Hier sind Kunstschaffende zusammen, die alle selbst ein vitales Interesse daran haben, nicht etablierte, experimentelle, meist installative Kunst nicht nur zu zeigen, sondern durch Einladungen an Künstler und Künstlerinnen überhaupt erst zu ermöglichen.

azw: Aber auch hier ist das Besucherecho eigentlich bescheiden. Hat der Kunstraum Aarau, der vom Kuratorium und vom Bund unterstützt wird, überhaupt eine Daseinsberechtigung?

F.St.: Für den tatsächlich bescheidenen Besuch gibt es zunächst äussere Gründe, wie «nicht mitten in der Stadt», «nicht immer geöffnet», «kein Geld für Werbung» usw., bedeutsamer sind aber die gesellschaftlichen und die künstlerischen Hintergründe. Der Kunstraum Aarau ist nicht in Zürich oder Basel, das heisst nicht in einem ausgesprochen urbanen Umfeld; die zeitgenössische Kunst findet aber sehr stark in den Grosstädten statt, soweit man das bezüglich der Schweiz überhaupt sagen kann. Er ist somit in einem «fremden» Umfeld. Er ist aber gerade darum wichtig, weil es im Aargau keine vergleichbaren Zellen, auch keine Kunsthalle, gibt. In der Schweizer Kunstszene hat der Kunstraum Aarau einen guten Ruf, die Ausstellungen werden in Fachzeitschriften erwähnt oder gar besprochen, doch wir sind heute tatsächlich schon so weit, dass dieser Ruf zum Teil ein virtueller ist, das heisst, man nimmt die realisierten Projekte mehr durch Kommentare, Dokumentationen, Fotos, eventuell auch Videos, wahr, denn in Realität.

azw: Du hast dabei eines vergessen, das Internet; der Kunstraum Aarau hat dank Dir eine hervorragende Präsenz im World Wide Web. Frägt man eine Suchmaschine nach Informationen über Aarau oder frägt man nach einem Künstler, einer Künstlerin, die einmal in Kunstraum ausgestellt haben, so wird man schnell auf die entsprechende Adresse verwiesen. Ich denke gerade in der Gestaltung der Web-Sites des Kunstraums spiegelt sich, was Du aus der ganzen Chart-Arbeit trotz allem für Dich erarbeiten konntest, nämlich Know-How, das sich nicht nur auf die technischen Schritte bezieht, sondern vor allem auch auf Internet und Gestaltung; da hebt sich der Kunstraum von viel fader Information deutlich ab.

F.St.: Es ist schon so, bis zu Chart wusste ich wenig bezüglich Gestaltungsmöglichkeiten mit dem Computer. Ich hatte, im Zusammenhang mit dem medienpädagogischen Unterricht, den ich erteile, einen Amiga-Spielcomputer.

Als ich dessen gestalterische Möglichkeiten auszuloten begann, fing ich erstmals Feuer. Erst als ich über Chart aber die Konsequenzen des Hypertext realisierte, wurde mir die Revolution, die im Internet steckt, bewusst. Der Hypertext, der es über sogenannte «Links» ermöglicht, beliebige Seiten über die ganze Welt miteinander zu verbinden, schafft globales Denken, weltweit vernetzte Räume. Dass es hierbei theoretisch keine Hierarchien gibt, sich jedermann, ob in Alaska oder in Neuseeland, daran beteiligen kann, das finde ich als Vision grossartig, das treibt mich an, hier dabei zu sein: das Internet als Lebensplattform, im Sinne des Künstlerpaars Chiarenza/Hauser «We won't party alone» (sie stellten 1991 im Kunstraum aus).

azw: Das Internet als Vision ist eines, die Realität zumindest teilweise etwas Anderes. Wie siehst Du als «Maxi-Surfer» Internet von der realistischen Seite her?

F.St.: Grundsätzlich sehe ich in Internet verwirklicht, was Bertold Brecht schon in den 30 Jahren in seiner Radiotheorie, forderte, nämlich, dass der Rezipient des Volksempfängers gleichzeitig auch sein Produzent sein sollte. Aber man muss feststellen, dass die Möglichkeiten der Interaktion, die Internet grundsätzlich bietet, noch viel zu wenig genutzt werden. Es gibt im Kulturbereich wenig geglückte, interaktive Projekte und ein Einbezug von unterprivilegierten Zonen der Welt ist bisher Wunschtraum geblieben. Die Kräfte, die Internet monopolisieren und verkommerzialisieren wollen, sind sehr stark; die Milliardenverdienste haben sich indes bisher noch nicht eingestellt und ich kann nur hoffen, dass die Struktur so offen ist, dass sie immer wieder geknackt wird. So steht zum Beispiel den Bestrebungen, immer mehr Passwörter einzuführen, bereits mehrere Web Sites gegenüber, welche die da und dort notwendigen Passwörter anbieten und damit hoffen lassen, dass Zensur im Netz letztlich nicht möglich ist, auch wenn klar ist, dass jede interaktive Struktur, ob «online»-Dienste oder Telefon, ebenso positiv wie negativ genutzt werden kann.

azw: Du bist sehr viel im digitalen Raum unterwegs und suchst dabei auch nach Nutzungen von Internet als künstlerisches Medium, wovon Chart seinerzeit träumte. Findest Du Projekte, die Dich überzeugen?

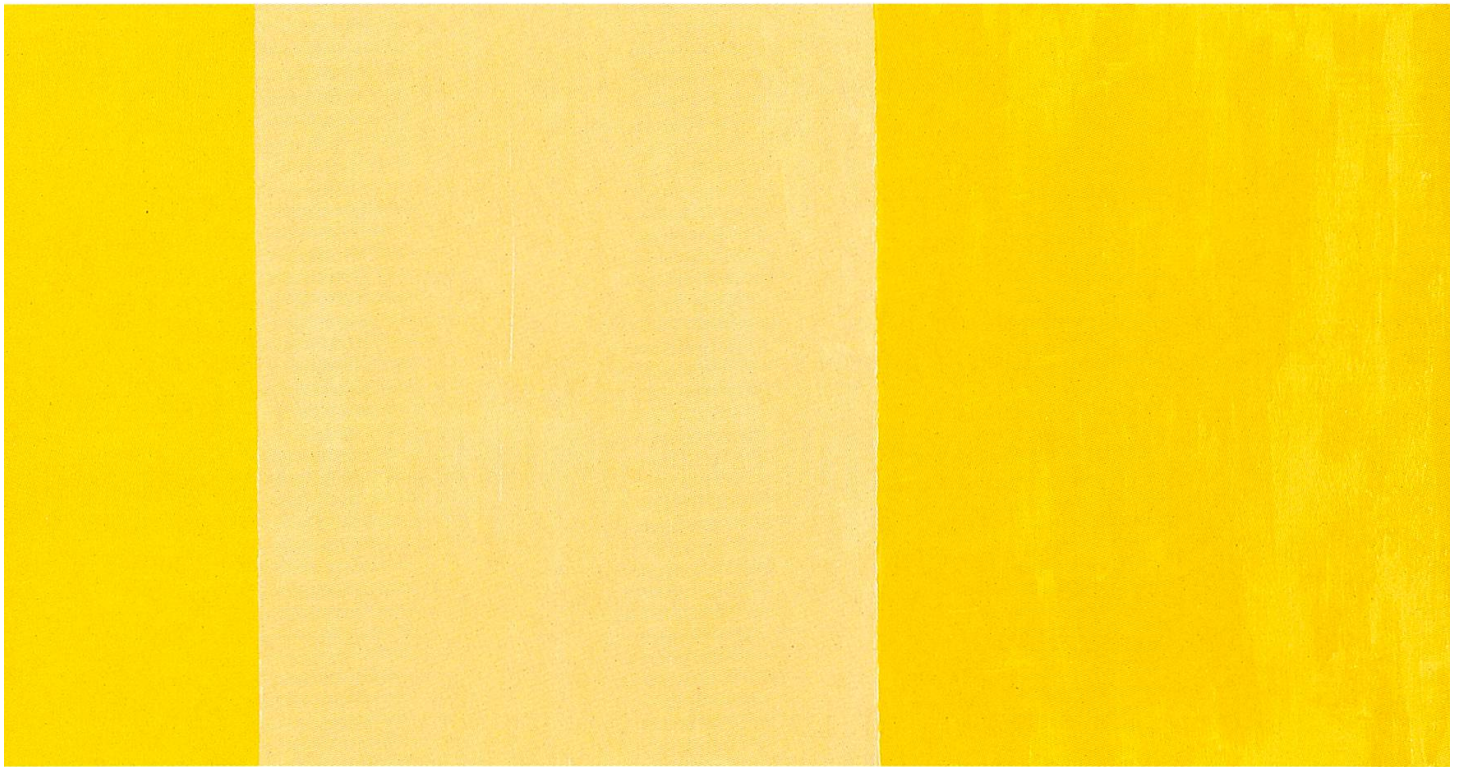
F.St.: Vieles, was man im Netz an Kunstprojekten findet, ist nicht im strengen Sinn netzspezifisch, sondern gehört in einem weiteren Sinn in den Bereich Multimedia, das heisst, es könnte ebenso gut auf einer CD-Rom realisiert werden. Was ich im Netz an künstlerisch Packendem finde, integriere ich über Hypertext-Links in die Seiten des Kunstraum Aarau. Das Verknüpfen eines Themas quer durch den digitalen Raum, indem man über Links von einer Web Site zur anderen «hüpft» und dabei unter Umständen rund um den Globus «reist», das ist für mich eine digitale Skulptur. Als erste haben, noch auf der Fernsehebene, Beuys, Paik und Bill Davis den Gedanken umgesetzt, als sie im Rahmen der «documenta VI» (1977) eine an drei verschiedenen Orten der Welt realisierte

Performance über «Intelsat» in eine einzige Bildschirmarbeit verknüpfen. Künstlerisch relevant ist somit eher die Haltung und die Nutzung der Möglichkeiten der beuys'schen «Honigpumpe» denn einzelne Projekte. Da ist indes noch vieles zu entwickeln; was zum Beispiel im Rahmen der documenta 1997 an eigenständigen Projekten im Netz zu finden ist, entspricht nicht einer Ausschöpfung der Möglichkeiten, auch wenn mir die Netz-Präsentation der «documenta X» als Rahmenstruktur gefällt. Sie wurde übrigens von einem Schweizer, vom Genfer Simon Lamunière, installiert.

azw: In welcher Form, nun ganz konkret, bringst Du Dich eigentlich in diese Struktur ein? Ich weiss, dass Du zahlreiche Web Sites geschaffen hast – vom Kunstraum Aarau war schon die Rede. Du engagierst Dich im Rahmen der ideellen Bemühungen des Aarauer Internet-Providers «echo.ch». Du hast die, vom Lenzburger Bezirksanzeiger betreute, Struktur von «lenzburg.ch» gestaltet usw. Siehst Du in diesem Rahmen, im Sinne einer Einheit von Information und Gestaltung, ein künstlerisches Betätigungsfeld? Und warum gibt es eigentlich immer noch keine direkt anwählbare Home Page «Félix Stampfli» als Plattform für internetspezifische Projekte?

F.St.: Da gibt es Mehreres festzuhalten. Zunächst: Die unbürokratische, engagierte Art wie mir Bruno Jehle und seine Mitarbeiter des Internet Providers «echo.ch» seinerzeit die Integration des Kunstraums in ihr Netz-Angebot ermöglicht haben, das war für mich Internet pur, so wie ich mir das vorstelle. Darum ist mein virtuelles Atelier auch da integriert. Gerade nach den schmerzhaften Chart-Erfahrungen war das neue Schubkraft und ich schätze die Zusammenarbeit mit ihnen sehr, auch wenn natürlich auch da – aus kommerziellen Gründen – manche Idee zur Zeit auf Eis liegt. Zweitens: Meine Gestaltung von Internet Sites ist keinesfalls als meine «Kunst» zu verstehen. Das sind – wie Bilder – «Abfallprodukte» von künstlerischen Auseinandersetzungen, oft gekoppelt mit kommerziellen Momenten; mit irgendetwas muss ja letztlich meine teure Computer-Infrastruktur finanziert werden. Meine Aufgabe als Künstler im Zusammenhang mit Internet, besser noch Multi Media ganz allgemein, ist es nicht, Zulieferer eines wie auch immer strukturierten Marktes zu sein, sondern Fragen zu stellen, sich bildende Sedimente anzukratzen, Beobachtungen umzusetzen in Projekte, Plattformen, welche eine Sensibilisierung gegenüber dieser «neuen» Welt auslösen können. Diese Haltung ist meine Identität als Künstler, auch wenn dies unablässig bedeutet, mit einem absoluten Minimum an materiellen Gütern (sprich: Geld) auszukommen.

azw: Ein Beispiel einer solchen «Schnittstelle zwischen Frage und Antwort» ist zweifellos die mehrteilige «Gelb»-Arbeit, mit der Du Dich 1996 um einen Werkbeitrag des Aargauischen Kuratoriums beworben und diese Auszeichnung auch erhalten hast, was Dir finanziell ermöglicht hat, Deine «digitale Wohnung» partiell zu erneuern. Ich finde diese Arbeit aus zwei Gründen spannend: Erstens zeigt sich über das Moment von Ähnlichkeit und Differenz, dass jedes Medium – obwohl für gleiche Zwecke eingesetzt – eine verän-



Was ist «Echtgelb»? Auseinandersetzung mit Ähnlichkeit und Unterschiedlichkeit ein- und desselben am Beispiel der Farbe Gelb (1993).

derte Oberfläche und damit auch eine andere Wahrnehmung erzeugt, was sowohl real wie in einem philosophischen Sinn interpretiert werden kann. Zweitens: Durch die Präsentation der siebenteiligen Serie in einem Rollkorpus weist Du einerseits auf die Gleichzeitigkeit der Medienebenen, die heute im Bildbereich zur Gestaltung und Wiedergabe von Oberfläche zur Verfügung stehen. Andererseits implizierst Du ihre beliebige Verfügbarkeit, indem Du eine Reihe von Bildern für die Präsentation herausgenommen und an die Wand gehängt hast. Kannst Du in Erinnerung rufen, welche Medien Du konkret eingesetzt hast?

F.St.: Das lässt sich aufzählen: Das erste Bild war ein Original im gängigen Sinn, das heisst mit Oelfarbe gemalt; jedoch möglichst ohne sichtbare Gestik. Während des Malprozesses nahm eine Videokamera meine Tätigkeit in zeitlichen Abständen auf. Aus kleinen Stills dieses Videos habe ich das zweite Bild zusammengesetzt. Das dritte ist eine Farbfotografie des Originals, das vierte ein Siebdruck, das fünfte eine Farbfotokopie, das sechste ein Farbplot (Grossformat Ink-Jet) und das letzte ein aus mehreren Teilen zusammengesetztes «GIF», direkt ab Internet ausgedruckt. Zu ergänzen ist, dass mir, übrigens bei allen Arbeiten, die technische Wiedergabe-Qualität der verwendeten Medien äusserst wichtig war. Es geht nicht um Simulation, sondern um «Original». Es war für mich natürlich ein sehr schönes Erlebnis, von der Jury des Kuratoriums in meinen Intentionen verstanden worden zu sein. Ich bin da nicht verwöhnt; oft werden meine Arbeiten wenig beachtet, weil sich Jurierende zu wenig präzise mit den Arbeiten auseinandersetzen und darum nicht begreifen, dass ich mit meinen Arbeiten die Frage nach der Realität von Farbe in unserer Lebensumgebung stelle. So wurde die vom Kuratorium ausgezeichnete Arbeit wenige Monate darauf von der Jury der Jahresausstellung im Kunsthaus mit der Begründung «zu didaktisch» ausjuriert. Schon im Jahr davor hatte ich – ohne Erfolg – eine Reihe von 90 x 120 cm grossen, gelben Leinwandbildern eingereicht, die – als Konzept – einen Versuch darstellten, mit den traditionellen Mitteln, die im Verlaufe der Kunstgeschichte für so vieles gebraucht wurden, Originale zu malen, die so unspektakulär wie möglich sind und damit die Frage nach dem Original, die Frage nach der Wahrnehmung der Oberfläche an den äussersten Rändern zur Diskussion stellt. Ich musste dann feststellen, dass die Jury die mit Plastik geschützten Bilder nicht einmal alle geöffnet hat, sie vermutlich als die tausendste Fassung des Themas «monochrom» abhakte und wegstellte. In solchen Situationen muss ich mich immer wieder fragen, was ich denn eigentlich will, nämlich Fragen stellen, Farb- und Oberflächenforschung betreiben und nicht Produkte für einen Kunstwarenmarkt liefern, auch wenn das klar bedeutet, dass ich meine Existenz mit anderen Arbeiten sichern muss.

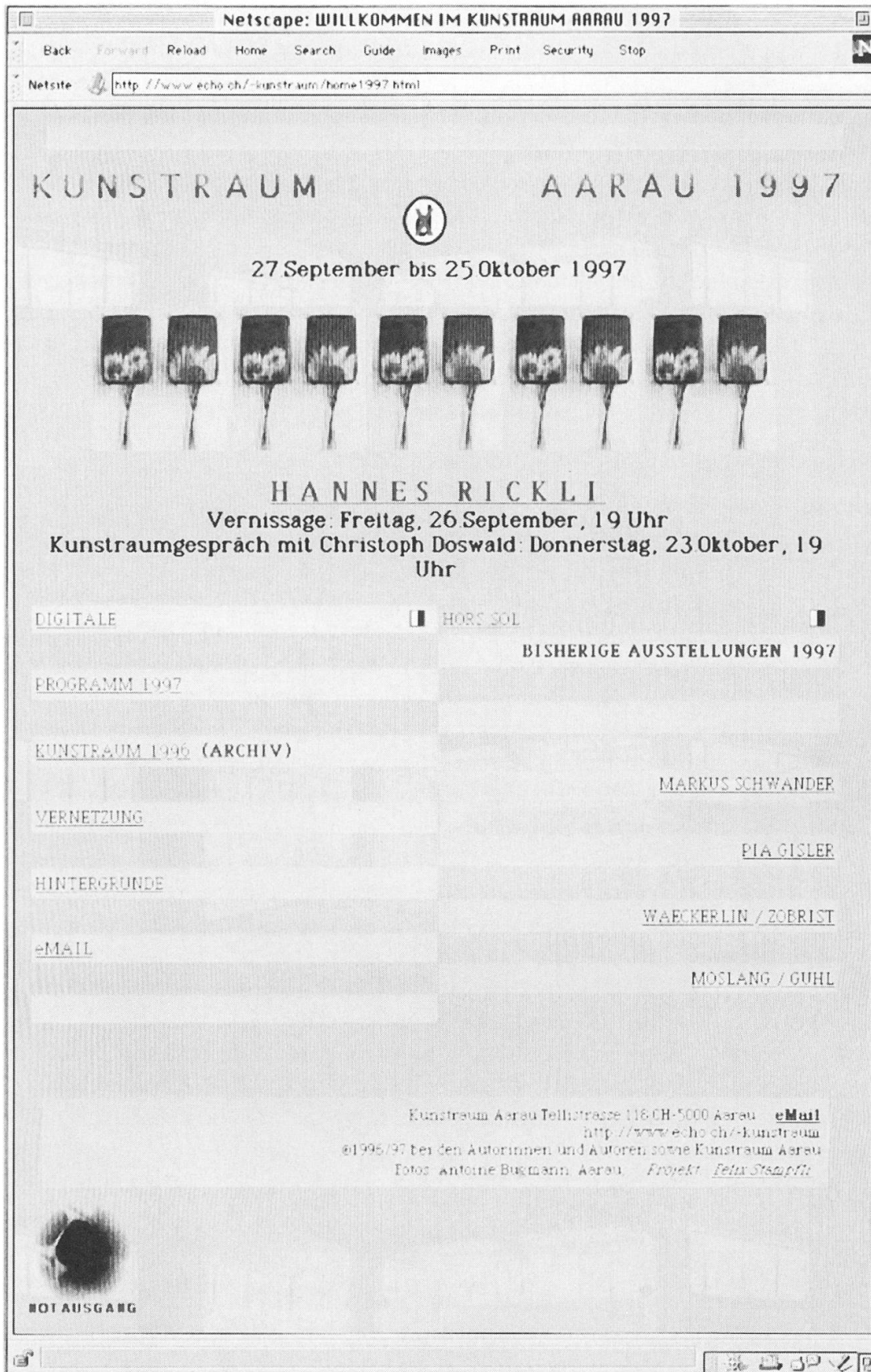
azw: Glücklicherweise gibt es zwischendurch sowohl Erfreuliches wie Konkretes, so stiess zum Beispiel Deine Installation im Rahmen der Lenzburger Ausstellung im Müllerhaus anfangs 1997 auf reges, waches und positives Echo. Ist es eigentlich typisch für Dich, dass Du die Anfrage der Kulturkommission, die klar an Dich persönlich ging, nicht allein genutzt hast, sondern eine Ausstellung mit vier Positionen daraus gemacht hast?

F.St.: «We won't party alone» – mir ist sehr viel mehr daran gelegen, die Struktur einer Atmosphäre, in welcher Kunstschaffende tätig sind, aufzuzeigen, als eine Ich-Welt aufzubauen. Darum habe ich Arlette Ochsner, Audrey Fosbrooke und Gabriel Rosenberg gebeten, mitauszustellen; wir haben alle unsere Ateliers in der Wisa Gloria, stehen somit in mehr oder minder aktiver Form seit längerer Zeit miteinander in Kontakt, stellen quasi eine Art interaktives Feld dar. Bei meiner eigenen Arbeit ging es erneut darum, Wahrnehmungsstrukturen, die bestimmt sind durch die mediale Gegenwart, aufzuzeigen und bezüglich ihrer Wirkung auf unser Lebensumfeld zur Diskussion zu stellen, wobei ich diesmal die materiellen, respektive immateriellen Erscheinungsformen von Farbe ins Zentrum gestellt habe, oder, anders ausgedrückt, additive (Licht-) und subtraktive (materiale) Farbmischungen. Es war mein Anliegen, Fakten von professioneller Qualität zu präsentieren, um damit im Kontext Fragen zu erzeugen. Dazu hast du ja gesprochen an der Vernissage.

azw: Dass sich Farbe in ihrer materiellen Erscheinung in der Überlagerung in Grau wandelt, während sie im Lichtbereich (TV, Computer etc.) weiss wird, das finde ich ausserordentlich spannend, und wie die Ausstellung zeigte, ist das – obwohl täglich damit gelebt und gearbeitet wird – überhaupt noch nicht Allgemeinwissen. Lassen wir das aber so stehen hier, die Ausstellungseinführung ist ja weiter hinten in diesem Band nachlesbar. Mich interessiert das Moment der künstlerischen Atmosphäre, die Du erwähnst und die Du, zusammen mit Arlette, ja vorangetrieben hast mit dem Vorschlag, die zahlreichen Künstlerinnen und Künstler, die in Lenzburg und Umgebung arbeiten, besser ins Bewusstsein der Stadt, der Region zu rücken, so quasi im Sinne einer Corporate Identity von Lenzburg als künstlerisch kreativem Ort. Frage: Wohnen denn wirklich so viele Kunstschaffende in der engeren Region Lenzburg?

F.St.: Wir können ja mal versuchen, sie aufzuzählen, ohne qualitative oder ähnliche Hierarchien, einfach im Sinne künstlerisch tätiger Menschen: Vier sind oben schon genannt, dann Ernst Häusermann, Stefan Gritsch, Peter Hächler, Barbara Müller, Mette Stausland, Theo Kneubühler, Annemarie Balmer und Valerie Müller-Balmer, Jean-Louis Ruffieux, Linus Scherer, Fritz Huser, Stefan + Mark Müller, Stefan Link, Daniel Furter, Boris und Maria Mlosch, Christa Hostettler, Thomas Hauri, Hansruedi Wilk, Bob Gelzer, Heinz Frey, Helen Basler, Beat Müller, Emil Schwarz, vielleicht habe ich noch einige vergessen.

azw: Wenn ich richtig mitgezählt habe, sind das 29 Kunstschaffende, das habe ich selbst bisher nicht realisiert. Hat das einen Grund? Oder ist die Gesellschaft heute so kreativ, dass das überall so ist? Man darf nicht vergessen, dass in dieser Aufzählung natürlich sehr unterschiedliche Qualitäten und Bekanntheitsgrade figurieren. Aber wahrscheinlich geht es Dir gar nicht um eine lenzburgische Spitzenposition in Sachen Kunst, sondern eher darum, diese Präsenz zu zeigen und damit die Position des Künstlerischen als Bedeutungsfaktor der Stadt aufzuzeigen.



Der Kunstraum Aarau im Internet: <http://www.echo.ch/~kunstraum>

F.St.: Ich denke, dass die Präsenz von Kunstschaffenden Teil des sozialen Gefüges einer Stadt ist und dass sie mit aktiv gelebter Haltung eine Atmosphäre positiv beeinflussen kann. Wobei hiezu auch die Kunstschaffenden, darüber haben wir schon gesprochen, aus ihren Schneckenhäusern kriechen müssen und sich als Gesprächspartner manifestieren. Mir schwebt hierbei eine Gesellschaft mit einer äusserst sensibilisierten Wahrnehmung vor, die unablässig Fragen stellt. Wäre dem so in der Realität, hätten wir wesentlich weniger gesellschaftliche und ökologische Probleme in der Welt. Hierin sehe ich den «Nutzen» der Kunst, die Bedeutung des Künstlers. Ich will aber keineswegs ein Missionar sein, ich kann, um auf Lenzburg zurückzukommen, nur Vorschläge machen, die, bei Interesse, von der Stadtgemeinschaft aufgenommen werden, oder eben auch nicht. Im Moment ist unser Vorschlag eines ständigen Fensters zur Kunst der Region, noch völlig in der Schwebelage. Ohne Wollen kann nichts entstehen.

azw: Kehren wir zum Abschluss zurück an den Computer, ins Atelier, die Orte, wo sich Deine kreative Tätigkeit konzentriert. Was sind Deine neuesten Aktivitäten?

F.St.: Im Zusammenhang mit der Kuratoriumsarbeit wurde mir erst jetzt bewusst, wie viel da noch drin steckt. Die Arbeit ist mitnichten abgeschlossen, sondern erweitert sich ständig. Ein Beispiel ist der Offset-Druck, der die Lenzburger Neujahrsblätter 1998 unter einem Streifenband ummanteln wird. Zum einen wird das gelbe Blatt als weitere, Oberfläche wiederum subtil anders zeigende, Drucktechnik achter Teil der Gesamtarbeit. Darüber hinaus ist der minim differenzierende Druck erstmals nicht nur Anschauung für etwas, sondern selbst Massenmedium. Der Druck im Format 70 x 100 cm wird, wenn man ihn auseinanderfaltet, in Relation zu den Neujahrsblättern unförmig gross sein und so als weitere Komponente die in jedem Abbildungsmedium irreführenden Proportionen von Abbildung im Verhältnis zum Original in Frage stellen. Es ergibt sich ferner ein spannendes Denkfeld im Vergleich mit dem «GIF» (7. Teil), das ich in Originalgrösse in den Computer eingab, respektive dort zusammensetzte. Es ist übrigens nach wie vor im World Wide Web; man findet es über «http://www.echo.ch/-kunstraum/archiv_96/gfa/gelb.html». Was im Papierdruck durch Faltung noch einsichtig ist, wird am Computer quasi abstrakt. Der Bildschirm ist zu klein, um das Ganze zu zeigen; immer wenn ich das Bild bewege, fällt oben oder unten oder seitlich ein Stück weg. Wo ist es? Das Auf- und Abscheitern digitaler Sichtbarkeit finde ich in der Konsequenz von philosophischem Gehalt, da der Bildschirm - ob wir das nun wollen oder nicht - zentrales Blickfeld der Zukunft ist und somit für mich wohl noch manche Frage bereit hält.

azw: Félix, es war spannend, mit Dir zu diskutieren; ich danke Dir, persönlich und im Namen der Leserschaft der Lenzburger Neujahrsblätter.

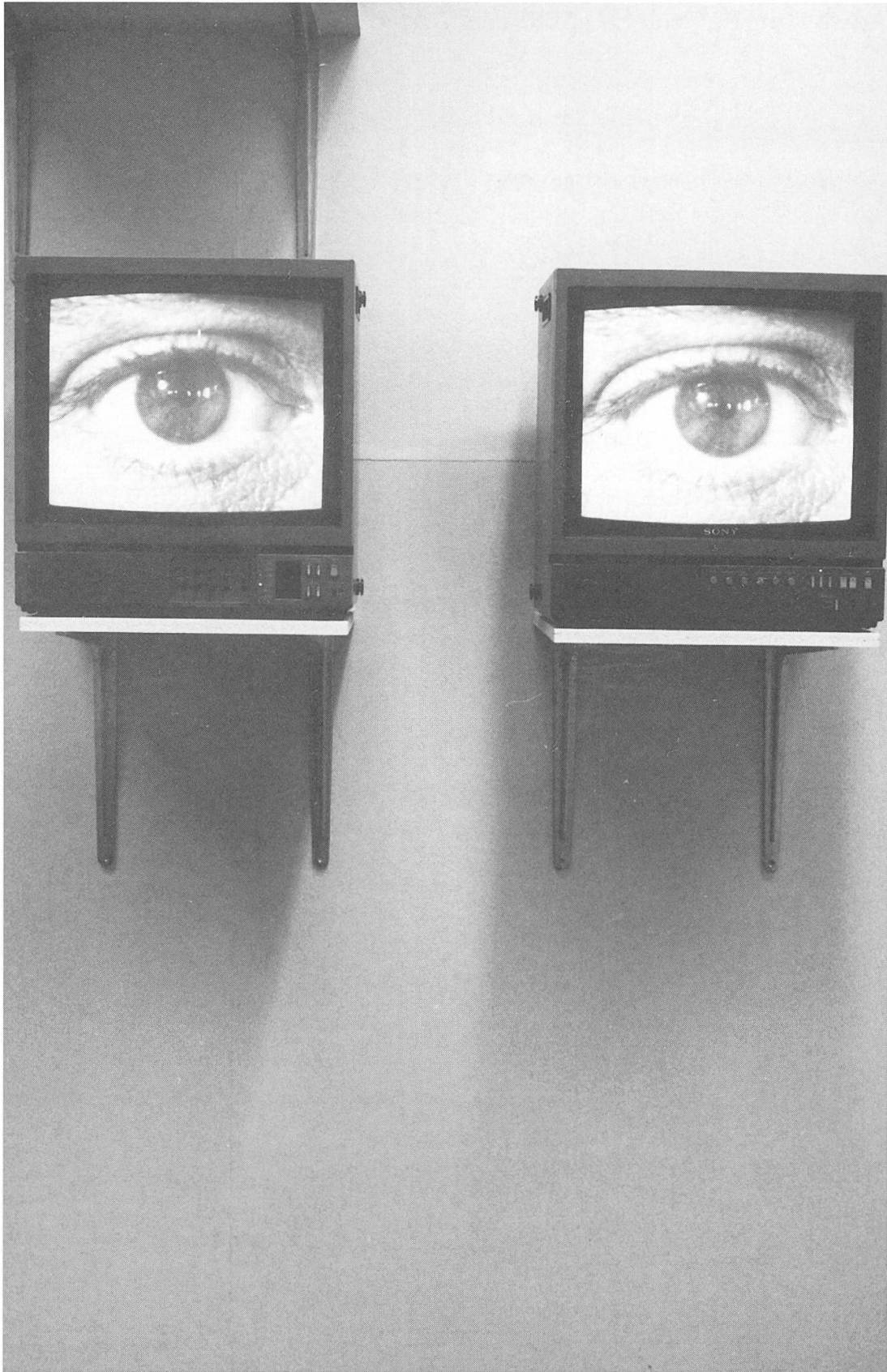
Félix Stampfli

Biographie

1948	in Zürich geboren
1961 - 64	Klosterschule Disentis
1964 - 68	Lehre als Elektromechaniker in Zürich
1968 - 74	Berufstätigkeit im Bereich Elektronik im In- und Ausland
seit 1972	wohnhafte im Kanton Aargau, seit 1986 in Niederlenz, seit 1992 in Lenzburg
1975 - 79	Schule für Gestaltung, Zürich
1979 - 90	Tätigkeit als Zeichenlehrer an Aargauer Bezirksschulen
1982 - 88	Vorstandsmitglied der GSMBA, Sektion Aargau
1983 - 86	Atelier im Künstlerhaus Boswil
1984	Förderungsbeitrag des Aargauischen Kuratoriums
1990 - 96	Mitglied des GSMBA-Zentralvorstandes
1989 und 1996	Werkbeitrag des Aargauischen Kuratoriums
1990	Aufenthalt im Atelier des Kantons Aargau in der Cité Internationale des Arts, Paris
ab 1990	Gründungsmitglied und Vorstandstätigkeit Kunstraum Aarau im Kiff
ab 1991	Lehrauftrag für Medienpädagogik am Didaktikum in Aarau
ab 1992	Teilpensum als Lehrer für die Fächer «Farbe + Form» sowie «Medien» im gestalterischen Vorkurs an der Grafischen Fachschule Aarau
1994	Artest-Atelier der Pro Helvetia in Budapest
ab 1996	Realisation von diversen Internet-Projekten sowie entsprechende Kursleiter-Tätigkeit

Ausstellungen, Projekte, Aktionen, Performances, Installationen, Video

- seit 1982 unregelmässige Teilnahme an der Jahresausstellung «Aargauer Künstler» im Aargauer Kunsthaus und «Zürcher Künstler» in Zürich.
- 1983 «Blackliner», Performance und Ausstellung, Stadtbibliothek Lenzburg «Blackliner» 01/02, Installation, Psychiatrische Klinik Königsfelden
- 1984 «Die Bergung des Schatzes der MS Colombia, fand nicht statt», Performance, Baden
Kuratoriumsausstellung, Casino Bremgarten
- 1985 Galerie Ursula Holl, Zürich
- 1986 «Der Tempel der Margila», Performance, Steinbruch Holderbank
- 1989 «Videoinstallation für ein rechtes Auge», Kunsthaus Aarau
Kuratoriumsausstellung, Kantonsschule Wohlen
- 1991 Einzelausstellung Galerie im Zimmermannshaus, Brugg
- 1993 Einzelausstellung «Espace d'Art Contemporain», Lausanne
- 1994 Einzelausstellung Rathaus Aarau
- 1994 - 96 Entwicklung der Internet-Plattform «Chart» zusammen mit Henning Timcke
- 1996 Kuratoriums-Ausstellung im Zeiler-Areal in Lenzburg
- 1997 Ausstellung im «Müller-Haus» in Lenzburg (zusammen mit Arlette Ochsner, Audrey Fosbrooke und Gabriel Rosenberg)



Félix Stampfli; Detail aus «Videoinstallation für ein Rechtes Auge», Kunthaus Aarau – 1989