

Im Rahmen der Ausstellung von Adrian Schiess  
ein Künstlergespräch mit Christian Kravagna  
in der Galerie Susanna Kulli am 5. April 1997

**Susanna Kulli:** Kürzlich telefonierte ich mit Adrian Schiess und erzählte ihm von der Ausstellung mit Gerwald Rockenschaub. Anderntags fand ich in der Galerie einen Fax von ihm. Darauf war zu lesen: "Ich habe vor, eine Ausstellung zu machen, die derjenigen von Gerwald in nichts nachsteht. Bei ihm gibt es Luft zu sehen, bei mir Farbe." Nun sind sie da, die Farben. Was macht eine Blume aus? Es ist ihre Farbe. Adrian erzählte mir einmal, dass er sich früher in den Garten gesetzt habe, um Blumen zu bemalen. Während der heutigen Fahrt durchs verschneite Appenzell erfuhr ich neu von ihm, dass er sich in seinem letzten Lehrjahr aus Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten täglich eine andere Malerei aufs Gesicht gemalt habe und so zur Arbeit gegangen sei. Nachdem wir am vergangenen Mittwoch die Platten ausgelegt hatten, schaute Adrian sie an und sagte: "Weisst du was? Es ist eigenartig, es sind beinahe zehn Jahre her seit unserer ersten Ausstellung, und diese hier sieht beinahe so aus wie die damals. Es hat sich fast nichts verändert in der dazwischen liegenden Zeit. Das irritiert mich." Was ihn irritiert hat, wird er Ihnen vielleicht im Gespräch mit Christian Kravagna erzählen.

**Christian Kravagna:** Es gibt verschiedene Möglichkeiten, in ein solches Gespräch einzusteigen. Im Zusammenhang mit Adrians Arbeit wird z.B. sehr viel über Material, Farben, Techniken usw. gesprochen, was ich auch wichtig finde. Man könnte auch über den Punkt, den Susanna Kulli erwähnt hat, einsteigen, dass sich nämlich Adrians Werk in den letzten zehn Jahren anscheinend kaum verändert hat. Das ist ein Punkt, über den man länger sprechen könnte oder geteilter Meinung sein kann. Ich habe auch einen Punkt notiert, der einerseits als Frage, andererseits als Provokation verstanden werden mag, der aber mit einer gewissen Geschichte zusammenhängt, die sich über mehr als zehn Jahre erstreckt. Ich kenne Adrians Arbeit seit 1990 gut. Sie hat aber eine Vorgeschichte, die andere sicher besser kennen, zumindest unmittelbarer. Adrian und ich haben schon einmal ein Interview geführt, das publiziert wurde; darin ging es einfach darum, die Vor- oder Frühgeschichte von Adrians Kunst zu klären bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie für mich klarer wird, also bis zu den „Flachen Arbeiten“, die eine Werkgruppe bilden, auf die man sich immer wieder bezieht und die verschiedene Autoren als Hauptreferenzpunkt in Adrians Werk lange Zeit dargestellt haben. Mir geht es darum zu fragen, wie eigentlich das Bild auf den Boden kam bzw. ob es sich überhaupt um ein Bild, um Malerei handelt. Adrian schilderte damals die Situation zu Beginn der 80er Jahre, das ursprüngliche Entstehungsklima seiner Arbeit. Dabei kam er auf seinen Bezug zur Musik zu sprechen, zu einer bestimmten Subkultur, konkret zu Punk. Wenn ich das jetzt richtig rekonstruiere, sagte Adrian, es sei damals darum gegangen, das Doofste zu machen. In der Malerei ging es darum, etwas zu machen, das keinen Wert von vornherein verkörperte. Du selbst hast ja mit irgendwelchen Tigermustern angefangen.

**Adrian Schiess:** Damals wollte ich etwas machen, das sich verbal oder sprachlich nicht begründen lässt. Es war mir sehr wichtig, etwas zu machen, das ich nicht legitimieren musste, etwas, das einfach so sein durfte, wie es war. Zudem war ich geprägt von der damaligen Zeit. Einerseits wurde damals gerade sehr viel illustrative Malerei auf dem Kunstmarkt gezeigt, sehr grosse Bilder, ganz und gar an der Wand, mit sehr viel Geschichten darauf, mit vielen Hunden und Schwänzen und was weiss ich. Da erschien es mir angebracht, Punkte z.B. oder auch Schattenformen und Sonnenflecken eins zu eins nachzumalen oder ein Tigermuster auf irgendwelche Restformate zu malen, die sich ergeben haben, weil irgendeiner irgendwo etwas weggeschmissen hat. Das waren Maluntergründe aus Pappen, die ich z.T. aus Baumulden herausfischte, Reste, die bereits eine

Form hatten. So war die Aussenform dieser Maluntergründe schon da. Sie war zufällig, aber man konnte darauf malen. Und man konnte das dann anschauen und sich überlegen, was das soll.

**Christian Kravagna:** War damals ein bestimmter Legitimationszwang für künstlerische Arbeiten vorhanden, der dich gestört hat?

**Adrian Schiess:** Was in der gestalterischen Ausbildung, die ich genossen habe, verkündet und gelehrt wurde, war: "Herr Schiess, begründen Sie!" Nach vier Jahren hatte ich diese Begründerei satt. Mir schien es, dass Begründungen sehr schwache Eselsleitern oder Krücken sind, um sich Sackgassen nicht stellen zu müssen, um Ängsten aus dem Weg zu gehen, all den Sachverhalten, die man vielleicht nicht wissen kann. Ich hatte da meine Zweifel. Und dazu kam noch die Kunst der 70er Jahre, die, für mich jedenfalls, sehr kopflastig daherkam. Noch heute kann man sehen, dass enge Konzepte nicht verhalten. Damals sprach man auch nicht mehr von "Kunstwerken", man sprach von "Arbeiten" und sagte: "Ich arbeite." Das ist Quatsch, denn es handelt sich nicht um ein Arbeiten, sondern um etwas anderes. Ein Tigermuster oder Punkte zu malen, das konnte ich nur subjektiv vor mir selbst legitimieren: mit meiner Lust.

**Christian Kravagna:** Dieser Legitimationszwang, den du auch stark in Beziehung bringst mit konzeptuellen Positionen aus den 70er Jahren, rühre von deiner Ausbildung her, sagtest du. Das war sozusagen der eine Hintergrund, von dem du dich abgesetzt hast. Gleichzeitig war es aber auch so, dass die Malerei, von der du gesprochen hast, die Malerei des Pathos, der Mythen, die Malerei des subjektiven, gewissermassen auch heroischen Künstlertums, dass diese Malerei als ganz zentrales Element ihrer Rhetorik die Abgrenzung vom Rationalitätswahn der 70er Jahre verwendet hat. Von diesem neuen Subjektivismus hast du dich damals mindestens ebenso sehr distanziert, obwohl auch du ein subjektives Element als ein ganz zentrales anführst. Du hast von der Menge dieser Bilder, dieser Macht der Bilder, ihrer zur Schau gestellten Wichtigkeit gesprochen. Das sind zwei ganz verschiedene Positionen, von denen es sich loszulösen galt.

**Adrian Schiess:** Für mich selbst eine Möglichkeit zu finden, malen zu können, darum ging es. Einerseits war das verstellt durch rationale Legitimationen, andererseits durch Bilder, die mir zu literarisch, zu illustrativ waren. Ihre Maler hätten auch gleich Bücher schreiben können; das war mir zu viel Geschwätz, zu viel Gerede und zu wenig Malerei. Auch war das Problem dieser "jungen Wilden", wie sie sich nannten, bereits in den 60er und 70er Jahren besprochen worden, z.T. auch schon viel früher. Dieser Doppelsalto rückwärts funktionierte nicht, und ich glaube, das hat man auch gesehen. Aus dieser Situation heraus versuchte ich etwas anderes zu machen.

**Christian Kravagna:** Du hast in diesem Zusammenhang von der neuen Banalität gesprochen, auf die du gestossen bist, eine Missachtung von ästhetischen Konventionen und kunstgeschichtlichen Massstäben für eine Konstruktion wie auch für eine Beurteilung von Bildlichkeit oder Bildern. Du suchtest diese Banalität der Oberflächenbemalung.

**Adrian Schiess:** Das habe ich ganz bewusst gemacht. Ich wollte mich dem Pathos entgegenstellen, mit dem die anderen Malerinnen und Maler damals arbeiteten.

**Christian Kravagna:** Diese Banalität der Oberfläche, dieses Stumpfe, hat doch Parallelen zu den primitiven Akkorden in der Punk-Musik.

**Adrian Schiess:** Ich habe zu der Zeit derartige Musik gemacht. Das hat sicher einen Zusammenhang.

**Christian Kravagna:** Punk ist auch eine gesellschaftskritische Bewegung, eine Subkultur gewesen, die einen destabilisierenden Faktor gehabt hat, den ich auch in deiner Arbeit der damaligen Zeit sehe. Mich würde es interessieren, inwiefern deine Arbeit Teil dieser Subkultur gewesen ist. Oder war deine Nähe zu der Anti-ästhetik des Punk eher subjektiv?

**Adrian Schiess:** Zur entsprechenden Szene hielt ich eher Distanz. Aber ihre Kritik an einer bestimmten Sehweise hat mich interessiert, ihr Widerspruch zu der 68er Mentalität, grob gesagt, die ich durch die Schule bis zum Überdruß erlebt habe, dieses Legitimieren, Diskutieren, dieses Überbewerten des Intellekts, das alles hat zu meiner Gegenposition geführt. Auch meine Zweifel an der Machbarkeit von was weiss ich, meine Zweifel an der Veränderbarkeit politischer Systeme etc. Überall, wo ich Legitimationszwänge oder Ideologien wittere, werde ich sehr skeptisch.

**Christian Kravagna:** Jetzt möchte ich zu dem historischen Punkt von Punk zu Bank kommen. Auch wenn sich deine Arbeit, wie du zu Susanna Kulli gesagt hast, nicht sehr verändert hat, so haben sich doch ihre Rahmenbedingungen entscheidend gewandelt. Deine Arbeit hat sich irgendwann Anfang der 80er Jahre aus dem relativ Privaten hinaus ins immer grössere Öffentliche entwickelt. Mittlerweile sind deine Arbeiten in wichtigen Galerien, Museen, Kunsthallen und grossen Ausstellungen vertreten. Und sie zieren auch die Chefetage von einer Grossbank als Dekorationsobjekte. Wie gehst du mit so einer Entwicklung um, da sich deine Arbeit doch sehr langsam entwickelt und sich je nach Blickwinkel treu bleibt. Wie gehst du damit um, dass deine Arbeit ursprünglich als Teil einer Anti-Haltung gegenüber gesellschaftlichen Zwängen, die nicht zuletzt dafür verantwortlich sind, dass es diese Legitimationszwänge in der Kunst gibt, entstanden ist und nun immer wieder in Ausstellungen und Galerien gezeigt wird, die eine bestimmte Art von Malerei vertreten, eine Art "Luxusabstraktion"? Wie siehst du diesen Kontextwechsel deiner Arbeiten, der sich innerhalb von etwas mehr als zehn Jahren ereignet hat?

**Adrian Schiess:** Ich sehe das gar nicht als Kontextwechsel, denn ich hätte auch 1980 oder 1981 meine damaligen Arbeiten in einer solchen Galerie gezeigt, wenn mich damals jemand angefragt hätte. Mich hat aber damals niemand angefragt, ausser Bob Gysin aus Dübendorf. Ich kann nicht auf der einen Seite versuchen, eine Malerei zu machen, die grösstmögliche Offenheit beinhaltet, und auf der anderen Seite mit einem kleinkarierten, moralischen, ideologischen Denken hinter meine Ausstellungsauswahl gehen. Es gibt natürlich Grenzfälle oder Fälle, in denen ich sagen muss: "Moment mal! Da kann ich nicht mitmachen. Das geht einfach nicht. Fertig." Aber solange ich selbst z.B. bei irgendeiner Bank ein Konto unterhalte, gezwungenermassen, weil ich auch ab und zu Zahlungen machen muss etc., solange stellen sich für mich diese Fragen nicht so bedrängend, dass ich a priori nein sagen müsste. Ich sehe das nicht so eng. Auch hat es viel damit zu tun, dass ich immer wieder zweifle, mich immer wieder dabei ertappe, dass ich mich frage: "Woher nimmst du die Sicherheit, dass das so daneben ist?" Ich bewundere Leute, die laut polternd auffahren und sagen können: "Diesen Scheiss da, diesen verdammten Quatsch mache ich einfach nicht mit!" Aber dabei können auch viele Feinheiten verloren gehen, die mir letztendlich wieder sehr wichtig sind und die das Leben vielleicht etwas humaner machen.

**Christian Kravagna:** Worum es mir bei dieser Frage ging, war weniger der moralische Aspekt als die Beobachtung, dass sich die Sichtweise einer Arbeit, ihre Rezeption, je nach Kontext stark verändert. Wie sehr spielt das wirklich eine Rolle?

**Adrian Schiess:** Das stimmt, dass das je nach Situation ganz anders

wahrgenommen werden kann. Das habe ich auch erlebt. Und trotzdem habe ich ein seltsames Vertrauen in meine Malerei. Ich denke: "Ach du, jetzt muss das Ding selbst schauen, dass es schwimmt und nicht untergeht." Ich hoffe, dass eine Platte in der Lage ist, aus sich selbst heraus einen Ort oder eine Situation zu zeigen, durch die glänzende Oberfläche nämlich, auf der sich das niederschlägt, was rund herum passiert. Es spielt da keine Rolle, wenn das die Bank ist, in der irgendeine Chefsekretärin mit einem dummen Spruch an mir vorbeigerauscht ist, als ich das Zeug da aufgestellt habe; die hat ja nicht einmal gesehen, dass sie sich in der Platte spiegelt.

**Christian Kravagna:** Und der Chef?

**Adrian Schiess:** Den Chef habe ich nicht gesprochen. Ich hoffe, dass das Werk aus sich heraus genug Resistenz und Kraft besitzt, um zu zeigen, was vor sich geht, ob das nun in einer Nobelgalerie oder in einer Abbruchbude ist. Ich hoffe, dass sich das zeigt, dadurch, dass ich das Stück Malerei da zeige, weil es malt. So irgendwie stelle ich mir das vor. Ich möchte aber noch anfügen, dass die Ausstellungssituation in einer Galerie nur das eine ist. Mich interessiert der private Umgang des Sammlers mit meiner Malerei viel stärker, das, was passiert, wenn er diese Malerei in seine Wohnung einfügt und seinen ganz privaten Umgang damit findet. Insofern verstehe ich Malerei, verglichen z.B. mit dem Theater, als eine asoziale Kunst.

**Christian Kravagna:** Ja, ich kann dem durchaus folgen. Die Arbeit hält das aus, weil sie selbst so wenig vorgibt, weil man sie immer als eine Art Reflektor, als eine Art Negativum verstehen kann. Diese Negativität ist gewissermassen ihre Eigenschaft. Auf einer anderen Ebene kann sie das deswegen, weil sie selbst kein Wesen, keine Essenz hat, die sich aufdrängt.

**Adrian Schiess:** Sie hat etwas sehr Wässeriges. Aber vielleicht ist es präziser, wenn du sagst, sie versucht so wenig Essenz wie möglich zu haben.

**Christian Kravagna:** Nochmals zum Kontext. Du hast in jüngster Zeit eine Ausstellung zusammen mit Günter Umberg in Dijon gehabt, und andererseits hast du eine Ausstellung mit Beat Streuli in New York gehabt, zwei Doppelausstellungen also, aber jedesmal mit einem völlig unterschiedlichen Partner. Was ist dir lieber? Stellst Du lieber mit Umberg oder mit Streuli aus? Kann man das überhaupt so sagen? Für mich ist diese Frage interessant, weil die Antwort sicher auch einiges über deine Arbeit aussagt. Ohne dass ich jetzt werten möchte, verkörpert Umberg für mich diese "Nobelabstraktion", diese Transzendenz, dieses Spiel mit der Aura und dem Metaphysischen, dem Mystischen usw., während Streuli das absolute Gegenteil davon darstellt: die Realität, das Normale, natürlich in einem ganz anderen Medium. Wie setzt du da deine Präferenzen?

**Adrian Schiess:** Es ist so, dass ich mir diesen Kontext nicht selbst aussuchen konnte. Im einen Fall spekulierte der Kurator wohl, dass er, wenn er zwei Schweizer gleichzeitig ausstellen würde, etwas mehr finanzielle Unterstützung kriegen könnte. Da hatte ich nicht viel dazu zu sagen. In New York sowie in Dijon versuchte ich Malerei zu zeigen. Natürlich beruht das auf der Hoffnung, die ich vorher angesprochen habe: dass sich durch meine Malerei zeigt, was da geschieht. Das war übrigens auch von Anfang an der Grund, weshalb ich Kartons oder Bretter ausschliesslich in einer Farbe anstreichen konnte, - weil es mir gerade nicht um die Monochromie und ihr Auratisches ging. Es ging mir immer um das, was geschieht, wenn ich an einem bestimmten Ort einen „Fetzen“ hinlege. Dann sehe ich vielleicht, dass der Kugelschreiber noch blauer ist oder dass überhaupt einer herumliegt, der Boden wird auch präsenter, oder es fällt mir erst auf, dass der Boden aus Holz ist, usw. Das waren für mich die

Überlegungen, warum ich ein Ding einfach in einer Farbe angestrichen habe, die ich nach Lust und Laune gewählt habe. Das Darumherum, das ist für mich wichtig. Das Ding da dient einfach dazu, das zu zeigen und mittels der Farbe vielleicht einen Klang zu erzeugen. Diese Platte hier zeigt ja unsere Situation, eine Galerie usw., andererseits entfaltet sie aber durch ihre Farbe auch einen Klang. Ein Klang von mir, und der Rest zeigt sich von selbst.

**Christian Kravagna:** Ich muss da nachfragen, konkreter nachstossen. Ich verstehe das schon, diesen eigenartigen Widerspruch, der sich doch irgendwie wieder auflöst, diesen Widerspruch zwischen Isolationismus - ich mache meine Arbeit, ganz egal, wer daneben ausstellt - und reiner Spiegelung des Anderen - ich spiegle die Situation. Ist es dir also völlig gleichgültig, ob du mit Umberg oder mit Streuli ausstellst?

**Adrian Schiess:** Ich habe weder den einen noch den anderen selbst ausgewählt. Ich habe sie lediglich akzeptiert.

**Christian Kravagna:** Ich habe es interessant gefunden, dass du in New York mit Beat Streuli ausgestellt hast, einfach, weil endlich jemand auf die Idee gekommen ist, dich in einem anderen Zusammenhang zu zeigen als in diesem ewigen Malerei-Zusammenhang. Ich würde mir deine Arbeit öfter in anderen Zusammenhängen wünschen.

**Adrian Schiess:** Das würde ich mir auch wünschen. Klar. In vielen möglichst verschiedenen Zusammenhängen.

**Christian Kravagna:** Du hast ja in Zürich letztes Jahr selbst eine Ausstellung kuratiert. Was für eine Ausstellung war das?

**Adrian Schiess:** Das war eine Ausstellung im Helmhaus. Die Direktorin, Frau Marie-Louise Lienhard, hat mich dazu eingeladen, mit einer Carte blanche eine Ausstellung zu realisieren. Sie hat von Thomas Müllenbach gehört, dass mich Stilleben interessieren; so ist das zustande gekommen.

**Christian Kravagna:** Ich habe die Ausstellung leider nicht gesehen. Aber mich würde es interessieren, wie du bezüglich der Konzeption vorgegangen bist, in der Wahl der Beteiligten, weil das auch im Zusammenhang steht mit der Frage nach dem Versuch, sich selbst einen Rahmen zu schaffen.

**Adrian Schiess:** Das wollte ich genau nicht. Von mir war kein Werk in der Ausstellung vertreten. Ich möchte keinesfalls, dass meine Malereien mit mehr oder weniger Macht in irgendeinen Zusammenhang hineindrängen. Ich hasse diese blöden, dummdreisten Versuche mittelmässiger Malerinnen und Maler, mittels oftmals historischer Werke ihre eigene Malerei aufzubessern. Ich gehe davon aus, dass sich der Zusammenhang schon einstellen wird - wenn es einen gibt. Und wenn es keinen gibt, dann kann ich das auch nicht ändern, mit noch so viel ächzen und Stöhnen nicht, mit noch so vielen dicken Katalogen und Büchern nicht. Bei der Ausstellung im Helmhaus ging es um Stilleben, um eine Bildgattung, in der Dinge mit Malerei dargestellt werden. Das Verhältnis der Malerei zu den Dingen hat mich interessiert. Innerhalb der Ausstellung versuchte ich diesem Problem auf eine ganz persönliche und subjektive Art nachzugehen. Ich versuchte, durch die Werke, die ich für diese Ausstellung auswählte, Denkanstösse oder Sehanstösse zu geben, um in dieses Thema einzutauchen. Was sind das für seltsame Beziehungen zwischen mir und den Dingen rund herum? Wie nehme ich sie wahr? Und wie setze ich sie malerisch um, die in der Regel räumlichen Dinge in der zweidimensionalen Fläche? Solche Überlegungen leiteten mich, und es ging mir überhaupt nicht darum, angeblich hochkarätige Werke zu versammeln, um dann auf der Einladungskarte noch meinen

Namen darunterzuschmuggeln.

**Christian Kravagna:** Das ist mir klar. Mir ging es darum, etwas darüber zu erfahren, was dich an Kunst interessiert, unabhängig von der Einladungskarte.

**Adrian Schiess:** Mir wurde bald klar, dass ich kein Interesse daran hatte, einen historischen Abriss zu machen; das wäre aus vielerlei Gründen gar nicht möglich gewesen, und ich war nicht daran interessiert, bereits gestorbene Leute auszustellen, selbst wenn ich deren Werke schätze. Es konnte sich nur um eine ganz kleine Auswahl von Werken handeln, zu denen ich einen Zugang hatte. Gleichzeitig war es mir auch sehr wichtig, dadurch wiederum verschiedene Weisen des Sehens zu ermöglichen, zum Sehen auf ganz verschiedenen Ebenen Anstoss zu geben.

**Christian Kravagna:** Es gibt ja immer feine Unterschiede. Das führt mich wieder auf die Geschichte deiner ersten Ausstellung bei Susanna Kulli vor zehn Jahren und der Ausstellung von heute zurück. Du zeigtest damals schon „Flache Arbeiten“, die aber noch eine andere Struktur hatten, eine andere Oberflächenerscheinung.

**Adrian Schiess:** Sie waren aus Holz, 1.10 x 2.80 Meter gross, Industrielack auf Spanplatte, und sie waren von mir mit dem Pinsel gemalt. Im Gegensatz zu den Stücken hier, die 2 x 3 Meter gross sind, Industrielack auf Kunststoff-Verbundplatte, und die gespritzt sind und nicht von mir ausgeführt wurden.

**Christian Kravagna:** Diesen Prozess, die Geschichte deiner Malerei, die sich in den letzten zehn Jahren doch ereignet hat, kann man daran festmachen, dass die Platten, unabhängig von Formaten, in sich homogener geworden sind, was ihre Oberfläche betrifft.

**Adrian Schiess:** Wenn man von den feinen Unterschieden ausgeht, dann könnte ich sagen, dass alles langsamer geworden ist. Es hatte damals auch Stücke, die ganz feine Farbübergänge in sich aufwiesen. Ich könnte sagen, dass sich die Bewegung, die sich damals auf einem Stück abgespielt hat, heute über acht Stücke, hier zum Beispiel, erstreckt. Der Prozess des Malens ist noch langatmiger und langsamer geworden, noch langweiliger vielleicht. Andererseits sind alle Stücke hier beidseitig in jeweils verschiedenen Farben bemalt.

**Christian Kravagna:** Es gibt aber diese Veränderung deiner Arbeiten über die Zeit hinweg auf verschiedenen Ebenen. Einmal ist da der Wechsel von einer Farbabfolge innerhalb einer Platte zu einer Farbabfolge innerhalb einer Reihe. Dann gibt es auch andere Produktionsvorgänge, eine andere Technik, vom Malen zum Streichen, zum Spritzen z.B., und es gibt die Arbeit mit dem Computer, der plötzlich diese Aufgabe übernimmt und die Farbabfolgen selbst durch ein Programm kreierte. Bei deinen Computer-Arbeiten ersetzt die Farbabfolge auf dem Monitor diejenige auf den Platten. Man kann eine Geschichte von einer handwerklichen Produktionsweise zu einer mehr industriellen und, weiter noch, zu einer technologischen Produktionsweise in deinen Arbeiten erkennen. Darin zeigt sich eine fortschreitende Anonymisierung oder Entsubjektivierung der Produktion.

**Adrian Schiess:** Das kann man so sehen. Es ist auf seltsame Weise gegenläufig. Je mehr ich das Realisieren des Werkes von mir entfernt habe, umso mehr Zeit wende ich dafür auf, Farbmuster anzulegen. Ich streiche für mich so eine Farbe mal auf und lege sie ab, und dann streiche ich eine andere auf, und die legt sich auch ab, und so türmt sich das. Das ist wiederum ein sehr manueller, uneinsichtiger Vorgang - malen eben. Da gehe ich viel näher heran, während ich mich auf der Seite der Ausführung stärker davon entfernt habe. Auch bei den

Videos beginne ich mit so einem Gelb, dann geht das etwa nach sieben Minuten in ein Oliv über und so weiter. Da bin ich durch die Auswahl der Farbe stark am Prozess beteiligt. Da beschäftige ich mich auch mit dem Klang. Auf der anderen Seite versuche ich mich dort stärker zurückzuhalten, wo es um seltsame pathetische Gesten geht.

**Christian Kravagna:** Kannst du noch rekonstruieren, was der Ausgangspunkt war, welche Idee dahinter stand, gewisse Prozesse an den Computer abzugeben?

**Adrian Schiess:** Mich fasziniert bei der Herstellung eines Videobandes, dass ich den Faktor Zeit auf einer bedeutend präsenteren Weise zur Verfügung habe als bei herkömmlicher Tafelbildmalerei. Dazu steht mir das Licht zur Verfügung, was ja innerhalb der Malerei, bei Tafelgemälden etwa, als Bildlicht durch die Ölfarbe simuliert wird. Beim Video aber, dieser digitalen Malerei, habe ich farbiges Licht zur Verfügung. Bei der Ausstellung in New York lagen die Platten z.B. im Dunkeln. Es war kein Tageslicht da, kein zusätzliches Kunstlicht, um die Ausstellung zu beleuchten. Das Licht der Videomalereien war zugleich die Lichtquelle der Ausstellung selbst, unstabile Lichtquellen, die ihre Farben ständig wechselten. Beim Video habe ich also den Faktor Zeit, der da mitmalt und ein Bestandteil der Malerei ist, sowie das Licht zur Verfügung. Es ging mir nicht darum, irgendwelche Videofilme zu produzieren, sondern digitale Malerei herzustellen. Die Videos, die Bänder sind nicht mittels einer Kamera gefilmt, sondern mit dem Computer gemalt.

**Christian Kravagna:** Wobei das Licht immer schon eine grosse Rolle spielte, nicht aber das Licht von innen, sondern das Licht von aussen.

**Adrian Schiess:** Das Licht ist ein wesentliches Thema meiner Malerei. Das war schon 1980 bei den nachgemalten Schatten und Sonnenflecken so, natürlich auch bei den „Flachen Arbeiten“ und ebenso bei den „Aquarellen“. Als ich dann entdeckt habe, dass Freunde aus Zürich die Mittel dazu hatten, solche Videobänder herzustellen, hat mich das fasziniert. 1989 hatten sie diese Maschine neu, und sie haben freundlicherweise zwei Bänder von mir produziert, meine ersten. Ein weiteres machte ich 1994 und letztes Jahr nochmals zwei neue. In New York, wo ich mehrere Bänder gleichzeitig gezeigt habe, haben sich wieder neue Probleme ergeben. Einerseits die Komposition, andererseits spielen gewissermassen musikalische Dinge hinein, Zeit, Dynamik etc.

**Christian Kravagna:** Wie ist es eigentlich zu deiner ausserordentlichen Produktionsweise gekommen? Einerseits stellt nicht das Einzelbild das Werk dar, andererseits handelt es sich auch nicht um eine Serie. Du hast das Einzelbild relativ früh in Frage gestellt. Du hast immer Reihen gemacht, innerhalb derer sich dann vieles verändert hat. Der wesentliche Punkt ist, dass das Einzelbild seine Bedeutung, seine Macht und Aura verliert. Und dann kommt der Boden dazu. Die Vertikale, die ein Faktor für die Macht des Einzelbildes ist, wird gebrochen. Da würde es mich ganz konkret interessieren, wie du dazu gekommen bist. Jetzt scheint das zwar normal, doch es ist doch nicht so normal, wenn man als Maler beginnt und einen solchen Schritt macht.

**Adrian Schiess:** Es stimmt einerseits, was du jetzt gesagt hast. Es war und ist mir auch heute nicht möglich, ein gültiges Bild in der abgeschlossenen Ganzheit des traditionellen Tafelbildes zu malen. Das schaffe ich nicht. Andererseits lege ich die Malerei auch, sagen wir einmal, grösser an: Malerei als etwas, in dem ich mich bewegen kann, spazieren kann, Malerei als Umgebung. So vermag sie auch Dinge zu leisten, die ein Bild nicht zu leisten vermag. Wie es dazu kam, hatte sehr viel mit der Tätigkeit des Malens an sich zu tun, damit, wie ich male. Ich male auf dem Boden. Vielleicht kam es aber auch dazu, weil mir Malen eine sehr hilflose, zerbrechliche Tätigkeit zu sein scheint.

Man kann das sehr leicht zerstören, man kann das sehr leicht zertreten. Ich setze mich dann auf den Boden und mache das da, und da liegt das Zeug herum, und gleichzeitig kann ich mich in der Malerei oder, besser gesagt, zwischen der Malerei bewegen. Es ist nichts Neues, im Bild zu sein. Wesentlich scheint mir aber, dass sich durch das Ausbreiten von Farben auf dem Boden diese paar farbig bedeckten Quadratmeter wenigstens provisorisch einer praktischen Nutzung entziehen. Ich schaffe Platz, freien, farbigen Platz. Von den farbigen Spiegelungen jetzt einmal ganz abgesehen.

**Publikum:** Sollte man deine „Flachen Arbeiten“ nur auf dem Boden zeigen, oder darf man sie auch an die Wand lehnen? Jetzt lehnt ja gerade die eine da an der Wand, um dieser Sitzordnung hier Platz zu machen, und du und Christian Kravagna, ihr spiegelt euch auf der Platte.

**Adrian Schiess:** Grundsätzlich ist jeder Umgang erlaubt, ausser die Handhabung als Tafelbild. Hängung lehne ich ab. Es ist möglich, die Platte an eine Wand anzulehnen. Allerdings ziehe ich die horizontale Präsentation auf dem Boden vor. Das Werk kann so mehr Raum schaffen, als wenn es sog. platzsparend an die Wand gelehnt wird. Gegen das Raumsparende hätte ich überhaupt nichts. Platzsparend aber wäre für mich etwa die Aufbewahrung hinter dem Klavier, hinter dem Kühlschrank oder unter dem Bett. Oft wird aber eine Platte an die Wand angelehnt, um das Stück in die Richtung des Tafelbilds zu bringen, und das ist ein Missbrauch, eine Manipulation des Inhalts. Zudem ist dann der Schritt zu einem monochromen Tafelbild sehr gering, und monochrome Bilder wollte ich nie malen!

**Publikum:** Es gibt von dir auch die „Fetzen“, eine ganz andere Art von Kunst als diese perfekt gespritzten, hochglänzenden Platten. In welchem Verhältnis siehst du diese Art deiner Arbeit im Gesamtzusammenhang deines Werkes?

**Adrian Schiess:** Das hat damit zu tun, dass ich meine Malerei immer wieder in Frage stelle: "Geht das? Das ist doch Formalismus!" Es geht um das Thema. Bonnard formulierte das 1945 so: "Wenn man alles vergisst, bleibt nur noch man selbst übrig, und das ist nicht genug. Man muss immer ein Thema haben, so geringfügig es auch sei, um nicht den Boden unter den Füßen zu verlieren!" Und Matisse 1952: "Man geht nicht von einer Leere aus." Ich meine, ich brauche eine Begierde, um diese bestimmte Farbe 2 x 3 Meter gross zu malen und haben zu wollen. Und diese Begierde schützt mich davor, dem Formalismus zu verfallen.

**Publikum:** Haben die „Fetzen“ und die Platten einen Zusammenhang?

**Adrian Schiess:** Ja, den oben dargelegten. Ohne ein Gegenüber, ohne ein Thema verliert sich die Malerei im Formalismus. Der Zusammenhang der beiden Werkgruppen liegt im Arbeitsprozess der Kontaktnahme mit der Lust und der Begierde. Dadurch hängen die beiden Werkgruppen eng zusammen. Das eine ist ohne das andere nicht möglich. Die „Flachen Arbeiten“ wie die „Fetzen“ sind Fragmente.

**Publikum:** In vielen Arbeiten von dir spielt die Zeit eine Rolle. Im Video ist der Faktor Zeit schon fast materialisiert. Ich erinnere mich aber auch an farbige Blätter, Leinwandstücke, die du wochenlang den Einflüssen der Witterung aussetzt, bevor du wieder ein Stück daran weitergearbeitet hast. Oder ich denke an die „Aquarelle“, die du direkt auf die Wand aufträgst und die extrem lichtempfindlich sind, so dass sich im Lauf der Jahre ihre Farbe verändert und auflöst bis zum gänzlichen Verschwinden. Zeit hat mit Veränderung zu tun. Deine „Flachen Arbeiten“ aber haben sich in den letzten Jahren kaum verändert, und es gibt Leute, die sagen, von dir würde ja nichts

Neues mehr kommen. Wie begegnest du diesem Vorwurf?

**Adrian Schiess:** Diese Leute machen den Fehler, dass sie Ausschnitte meiner Malerei, d.h. Ausstellungen oder gar einzelne Stücke, jeweils für abgeschlossene Werke halten. Sie sehen jeweils aber nur grössere oder kleinere Ausschnitte eines offenen Werks, das sich aus einer Vielzahl von Teilen zusammensetzt. Ebenso lassen sie den Faktor Zeit, der für die Wahrnehmung meines Werkes von Bedeutung ist, völlig ausser Acht. Ich verlasse ja auch nicht nach wenigen Minuten ein Symphonie-Konzert mit dem Hinweis, ich hätte jetzt die Töne gehört und diese würden sich jetzt alle in der einen oder anderen Abfolge dauernd wiederholen. Ich arbeite immer noch an ein und demselben Werk, das in seiner Gesamtheit vielleicht gar nie überschaut werden kann, zumindest nicht in einem Blick auf eine Ausstellung. Es ist ein Werk, wo da noch etwas übermalt wird, dort noch eine andere Farbe angefügt wird etc. Malerei eben.

**Publikum:** Wie hat sich die Auslegeordnung hier in dieser Ausstellung ergeben?

**Adrian Schiess:** Die Auslegeordnung hier ist eine Möglichkeit von vielen. Unzählige andere sind denkbar.

**Publikum:** Die Ränder der einen Platte dort hinten lappen über die Hölzer, auf denen die Platte aufliegt, hinaus, ihre Ränder biegen sich zum Boden. Weshalb wurde diese verbogene Platte von dir nicht ausgeschieden?

**Adrian Schiess:** Die Platte dort hinten ist nicht verbogen. Sie ist einfach nicht so wie die anderen hier gezeigten. Es gibt auch andere Platten von mir, die sich biegen, ganz dünne, 1 Millimeter starke z.B. Die sind in sich selbst unstabil und biegen sich durch, hängen durch usw. Es gibt aber auch 100 Millimeter dicke Stücke usw.

**Publikum:** Ich möchte innerhalb des Kunstkontextes die Frage nach der Legitimation nochmals stellen. Du legitimierst dich selber ja auch im Gespräch. Wenn du die Platten im Kunstkontext zeigst, sprichst du davon, dass du gerne ein anderes Sehen evozieren und das gewohnte Sehen stören möchtest, dass du einen Erkenntnisfortschritt mittragen oder neue Erfahrungen ermöglichen möchtest, die, wenn sie reflektiert werden, auch zu neuen Erkenntnissen werden. Innerhalb des Kunstkontextes unterwirfst du die Platten einer reflexiven Wahrnehmung. Auf den Kunstkontext oder die Kunstgeschichte berufst du dich beispielsweise auch, wenn du vom Tiger sprichst oder von Monet, Matisse. Du setzt dich auch in eine bestimmte Beziehung zur Tradition.

**Adrian Schiess:** In eine mögliche Beziehung unter vielen anderen, ja.

**Publikum:** Diese Beziehung entsteht, wenn du in den Kunstkontext gehst. Deine Legitimation heisst für mich Erkenntnisfortschritt. Eine andere Legitimation brauchst du natürlich innerhalb der Architektur von Davos.

**Adrian Schiess:** Da ging es um etwas ganz anderes. Die Architekten standen vor dem Problem, dass in dem Gebäude sehr viele Flächen mit Holz ausgebildet waren. Dieses Holz wollten sie mit Farbe schützen. Aussen vor Witterungseinflüssen etc., und innen wollten sie die Vorgehensweise in der Farbgebung dann fortsetzen. Sie wollten das Holz durch den Anstrich schützen. Ganz einfach. Man könnte das auch mit Klarlack machen oder mit Holzschutzmitteln oder was weiss ich, aber es besteht auch die Möglichkeit, gleichsam noch ein wenig zu spielen und ein bisschen Dekoration zu betreiben.

**Publikum:** Es gäbe auch die Möglichkeit, mit Farben symbolisch einzugreifen.

Das hast du nicht gemacht.

**Adrian Schiess:** Ich habe mich dem Zweck des Ortes unterzogen. Die Farbigkeit, die ich gewählt habe, musste sich dem Zweck unterziehen: "Sportzentrum"! Insofern kann man von dekorativer Anwendung von Malerei sprechen. Absolut. Gelb, Grün, Gelb, Grün an der Decke, bis der Raum endet. Im Restaurant wollten sie das Orange gleich weghaben, und dann habe ich mir gedacht, vielleicht könnte man da mit einem Grün etwas machen usw. Dass meine Erfahrung als Künstler sicherlich in dieses Projekt eingeflossen ist, dagegen kann ich mich nicht wehren, weil ich doch behaupte, dass ich hinsichtlich der Wirkung von Farben im Raum einen gewissen Erfahrungsvorsprung habe vor Leuten, die sich nicht täglich mit Farben herumschlagen.

**Publikum:** Wie kannst du nur von Dekoration sprechen?

**Adrian Schiess:** Indem ich den Begriff "dekorativ" nicht negativ belaste. Er wird dort negativ, wo Dekoration unangebracht ist. Verstehst du? Und dass hier in dieser Kunstgalerie der Kunstkontext da vorne an der Türe steht, das wissen wir alle. Wenn du aber so ein Stück bei dir zu Hause hast, dann weisst du aus eigener Erfahrung, dass ab und zu jemand in deine Wohnung kommt, leicht irritiert schaut und dann zu dir sagt: "Das Brett da könnte ich noch gebrauchen. Ich baue bei mir zu Hause gerade ein Regal." Dann entfällt der Kunstkontext, und die freie Wildbahn beginnt. Es geht mir aber nicht darum zu sagen, dass das, was ich mache, nur im Kunstkontext funktioniere, sondern dass es sowohl als auch kann. Diese Platten kann ich hier herausnehmen und sie z.B. bei dir in die Wohnung stellen oder irgendwohin. Aber das kann ich mit der Malerei in Davos nicht. Die ist und bleibt dort.

**Publikum.** Ja. Aber die Verschiebung, die hier drin passiert, passiert auch in Davos.

**Adrian Schiess:** Kann - dagegen ist nichts einzuwenden. Trotzdem handelt es sich nicht um ein Kunstwerk, auch nicht um Kunst am Bau. Ich wurde angefragt, ein Farbenkonzept für dieses Gebäude zu entwickeln, zu sagen, welche Farben die vorgesehenen Flächen tragen sollten. Und zwar unter für mich strengen, rigiden Bedingungen: "Sportzentrum". Ich stellte mir vor, wie Sportler reinkommen, Spieler usw.

**Publikum:** Adrian sagte, er möchte sich nicht legitimieren, und jetzt wollen manche eine Antwort, die mit Legitimation in Zusammenhang stehen soll.

**Publikum:** Da hast du einerseits recht. Aber ich wollte darauf hinweisen, dass im Gespräch selbst die Rede mehrmals legitimiert worden ist und auch die Malerei, aber in einem anderen Legitimationszusammenhang, in dem der Kunst. Und Kunst legitimiert sich durch einen Anspruch auf Erkenntnisfortschritt.

**Adrian Schiess:** Das wage ich aber stark zu bezweifeln. Ich möchte von jeder Idee eines Fortschritts mittels Malerei Abstand nehmen. Das würde ja heissen, dass ich irgend etwas weiss, und ich weiss nichts!

**Publikum:** Nein, dass du etwas erreichen willst.

**Adrian Schiess:** Aber ich müsste dann ja schon in irgendeiner Weise etwas wissen oder ein Ziel haben, was ich auch nicht habe. Ich habe nur Zeit.

**Christian Kravagna:** Du betonst das immer wieder, dass es im Horizont deiner Arbeit angelegt ist, ein anderes Sehen zu wecken.

**Adrian Schiess:** Aus purer Neugierde, ja. Ich beziehe mich aber nicht auf eine Richtung. Wenn man von Fortschritt spricht, dann sehe ich ganz klar eine Richtung vor mir: Fortschritt...

**Publikum:** Man kann den Begriff auch so lesen, dass er etwas bezeichnet, das sich in alle Richtungen ausbreiten kann.

**Adrian Schiess:** Das wäre mir viel lieber. Das wäre dann so etwas wie ein zielloses Schauen.

Die Ausstellung von Adrian Schiess dauerte vom 7. April bis 17. Mai 1997. Einzelausstellungen von Adrian Schiess fanden in der Galerie Susanna Kulli 1988, 1991 und 1994 statt. In der Galerie Susanna Kulli waren Arbeiten von Adrian Schiess auch in folgenden Ausstellungen zu sehen: Helmut Federle, Olivier Mosset, Gerwald Rockenschaub, Adrian Schiess (1990); „ECART“, curated by John Armleder: Helmut Federle, Pierre-Andre Ferrand, Sylvie Fleury, Christian Floquet, Jeanine Gordon, Karen Kilimnik, Jean-Luc Manz, Christian Marclay, Thom Merrik, Olivier Mosset, Cady Noland, Erik Oppenheim, Steven Parrino, Gerwald Rockenschaub, Adrian Schiess, Michael Scott, John Tremblay (1993); Moritz Küng (Konzept): Helmut Federle, On Kawara, Walter Obholzer, Adrian Schiess, Albrecht Schnider (1994).

Christian Kravagna, geboren 1962, studierte Kunstgeschichte und Philosophie in Wien, lebt als freier Kunstkritiker in Wien. Kurator der Ausstellung „making art“, Kunstverein Klagenfurt 1993. Kurator der Vortragsreihe „Agenda / Perspektiven kritischer Kunst“, Wiener Secession 1997. Publikationen: „Privileg Blick / Kritik der visuellen Kultur“, Edition ID-Archiv, Berlin 1997; „progetto citta“, Sonderheft der Zeitschrift „opening“, März 1997; (mit Georg Schöllhammer) „Real Text / Denken am Rande des Subjekts“, Ritter, Klagenfurt 1993.

Copyright 1997 Galerie Susanna Kulli  
Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung & Lektorat: Galerie Susanna Kulli  
Fotografien: Heinz Köppel, Susanna Kulli, Adrian Schiess  
Gesamtherstellung:

Galerie Susanna Kulli, Davidstrasse 40, CH-9000 St.Gallen  
Telefon: 071 / 223 59 58, Fax: 071 / 223 59 35

ISBN