

Interview mit Christian Vetter, 17. April 2008, SIK-ISEA

Interview mit Christian Vetter (ChV)

Geführt von Stefanie Kasper (SK), SIK-ISEA

Im Atelier des Künstlers, Zürich

17. April 2008

SK: Beginnen möchte ich bei Deiner Ausbildung an der *Schule für Gestaltung Zürich*¹ zwischen 1991 und 1996. Wie bist Du darauf gekommen, dieses Studium in Angriff zu nehmen? Der Berufswunsch Künstler ist ja nicht gerade alltäglich. Ich kann mir vorstellen, dass man da unter Umständen auch gegen Widerstände oder gegen eigene Unsicherheiten ankämpfen muss.

ChV: Der Berufswunsch bildet sich ja fließend aus verschiedenen Interessen und Fähigkeiten. Bei mir war es so, dass ich mich im Gymnasium ganz allgemein für Lebensfragen interessiert habe, für Philosophie, Physik, Kunst, Musik, nachdem ich als Kind die handfesten Varianten wie Bauer, Schreiner oder Gärtner bevorzugt habe. Es war lange Zeit ziemlich offen, welchen Beruf ich lernen wollte. Entscheidend war vielleicht, dass ich in der Schule die besten Leistungen im Zeichenunterricht erbracht habe. Ich hatte mit Alex Hanimann zeitweise einen Zeichenlehrer, der selbst Künstler war und der mir auch die Gegenwartskunst näher gebracht hat. Das hat mir sehr gefallen, und ich wollte dasselbe machen wie er.

SK: Du bist also schon früh mit zeitgenössischer Kunst in Berührung gekommen. Das ist ja keine Selbstverständlichkeit. Bei vielen finden die ersten Begegnungen mit Kunst über Wandkalender mit impressionistischen Bildern oder Kirchenbesuche mit den Eltern statt.

ChV: Das war bei mir ebenfalls so. Meine Eltern haben mich überhaupt erstmals mit Kunst konfrontiert. Ich erinnere mich an einen Kunsthausbesuch in Zürich, ungefähr 1980, eine Ausstellung der grossen Maschinen von Tinguely². Das fand ich natürlich super als Kind. Ich kann mich erinnern, dass ich mich auch für Hundertwasser begeistert habe. Und recht früh, so mit siebzehn, habe ich zum ersten Mal Cy Twombly gesehen, und das hat mich ebenso sehr angesprochen. Ich hatte keine Berührungsängste und fand es völlig in Ordnung, dass man so komisch kritzelt wie Twombly. Ich glaube, ich bin da sehr natürlich hineingewachsen. Ich habe oft und gerne gezeichnet als Kind. Wenn ich jetzt meine Jugendzeichnungen

anschaue, die ich zum Glück behalten habe, dann sehe ich, dass ich zwar begabt war, aber nicht ausserordentlich begabt. Es war also nicht zwingend, diesen Weg einzuschlagen.

SK: Nochmals zur Hochschule für Gestaltung und Kunst. Du hast die Schule in den 1990er-Jahren besucht. Wenn Du Dich an diese Zeit zurückerinnerst, gab es für Dich damals an der Schule prägende Persönlichkeiten, ob Professorinnen oder Professoren oder vielleicht Mitstudierende? Oder allgemeiner gefragt: Wie hast Du die Zeit an der Schule erlebt?

ChV: Ich muss vorausschicken, dass ich die Zeichenlehrerklasse besucht habe und nicht die Kunstklasse. Das war eigentlich eine praktische Entscheidung, weil ich mir überlegt habe, wie ich meinen Lebensunterhalt bestreiten könnte, solange ich noch nicht bekannt bin. Ich hatte das Glück, dass die Zeichenlehrerklasse damals, anfangs der 1990er-Jahre, noch einen sehr grossen künstlerischen Freiraum bot. Das Didaktische kam eigentlich erst an zweiter oder sogar an dritter Stelle. Ich hatte damals noch die Gelegenheit, an vier Tagen pro Woche meiner künstlerischen Arbeit nachzugehen. Einige Lehrer wie zum Beispiel Theo Kneubühler, haben uns total den Boden unter den Füßen weggezogen, indem sie alles, was wir machten, in Frage gestellt haben. Das war manchmal hart, aber letztlich habe ich so gelernt, nach meinen wirklichen Interessen zu suchen, bevor ich mir überhaupt die Frage gestellt habe, was heute in der Kunst relevant ist. Heute würde ich jedoch auf keinen Fall mehr die Zeichenlehrerklasse besuchen, weil das Ganze jetzt sehr auf die Schule ausgerichtet ist.

SK: In der Kunstklasse stehen sicherlich auch andere Fragen im Vordergrund, zum Beispiel wie profiliere ich mich in der Kunstszene, wie schaffe ich es, erste Ausstellungen zu machen?

ChV: Es war natürlich umgekehrt auch so, dass mir dann das Wissen gefehlt hat, wie man sich in dieser Kunstszene zurechtfindet. Das musste ich mir selbst erarbeiten. Ich glaube, ich habe auch viele Fehler gemacht. Nicht zuletzt wird man oft auch ein bisschen belächelt, wenn man Künstler und Zeichenlehrer ist. Das macht so einen altbackenen Eindruck, nicht? Heute spielt das für mich keine Rolle mehr, weil das Gewicht jetzt ganz eindeutig auf der Kunst liegt.

SK: Es klafft in Deiner Biographie in dieser frühen Ausbildungs- und Arbeitsphase ein Lücke zwischen 1996 und 2001: Nach dem Studium 1996 wird gleich das Binz-Stipendium³ 2001 aufgeführt. Was ist in den fünf Jahren dazwischen alles so passiert?

ChV: Ich habe von Anfang an als Künstler gearbeitet, hatte jedoch die ersten vier Jahre eigentlich null Resonanz. Ich hatte kaum eine Ausstellung, ausser denen, die ich mir selber organisiert habe. In dieser Zeit war es für mich entscheidend, dass ich mit anderen Künstlerfreunden zusammen einen Kunstraum führte, das *Hotel*. Das gab es zwar nur zwei Jahre, war für mich aber eine Möglichkeit, mit der Kunstszene in Berührung zu kommen und zu lernen, wie man eine Ausstellung macht.

SK: Befand sich der Kunstraum *Hotel* in Zürich?

ChV: Der war in Zürich in der Lutherstrasse.

SK: Wer war denn da noch dabei?

ChV: Olaf Breuning, Christina Hemauer und ein Schulkollege von mir, Hans Diethelm waren von Anfang an dabei. Später sind verschiedene weitere Leute dazugekommen, u.a. Cat Tuong Nguyen oder Oliver Kielmayer...

SK: ...der heute als Kurator tätig ist. Und dann folgte das *Atelierstipendium Binz39*, das bestimmt ziemlich einschneidend war...

ChV: ...genau...

SK: ...um auch die Unterstützung von aussen zu spüren. Du warst da zeitgleich mit David Chioppo, Donato Amstutz, Andreas Dobler, Ingo Giezendanner, Kerim Seiler, Nicole Kästli...

ChV: ... Andro Wekua. Das war der grosse Auslöser. Ich glaube, von da an habe ich eine Resonanz gespürt. Es war einfach super, weil es diese Auseinandersetzung gab. Nicht mit allen Stipendiaten, aber doch mit einigen: Mit David zum Beispiel oder mit Andro, mit Donato. Da hatte ich das erste Mal das Gefühl, wirklich professioneller Künstler zu sein.

SK: David Chiello ist Maler und Zeichner, auch Andro Wekua hat einen künstlerischen Schwerpunkt in diesen Medien. War das für Dich immer schon klar, dass Malerei einen sehr breiten Raum in Deinem Werk einnehmen würde? Die Auseinandersetzung mit diesem Medium wurde doch bestimmt zu jener Zeit auch kritisch hinterfragt.

ChV: Für mich persönlich war es eigentlich fast natürlich, dass ich die Malerei als Medium benutzt habe. Ich bin da hineingewachsen, und ich habe mich mit der Malerei am intensivsten auseinandergesetzt. Nach aussen hin war das eine grosse Diskussion, der ich mich auch gestellt habe. Gerade in den 1990er-Jahren in Zürich war die Malerei überhaupt nicht akzeptiert – mit Ausnahme vielleicht der Nische einer reduzierten abstrakten Malerei. Man hat hier eben noch sehr lange vom „Tod der Malerei“ gesprochen, während andernorts in Europa schon lange wieder wie wild gemalt wurde. Das hat mich immer dermassen genervt, dass ich manchmal fast ein bisschen missionarisch versucht habe, dagegen anzukämpfen. Ich habe z. B. in unserem Kunstraum eine Ausstellung mitorganisiert: *Neue darstellende Malerei*⁴. Da haben wir Thomas Scheibitz zum ersten Mal in der Schweiz gezeigt, neben anderen gegenständlichen Schweizer Malern. Es war mir wirklich ein Anliegen, das zu tun.

SK: Auch um zu zeigen, dass es nicht einfach um eine reine Reflexion des Mediums geht, sondern dass es auch im Gegenständlichen weitergehen kann, über das Abbildende hinaus?

ChV: Genau. Also meine These damals – heute sehe ich es wieder etwas anders – war eben, dass dieser scheinbare Endpunkt der Malerei in der Moderne dazu geführt hat, dass sich das Medium Malerei eingehend selbst reflektierte. Nach fast einem Jahrhundert ist diese Analyse zu einem grossen Teil abgeschlossen. Vor diesem Hintergrund kann man das Medium Malerei wieder neu für das nehmen, wofür es auch da ist, nämlich einfach dazu, ein Bild zu malen. Ein Bild zu malen, heisst für mich nun aber auch, dass es eine Form von Abbildlichkeit gibt.

SK: Es ist aber schon bei Deinen ganz frühen Gemälden spürbar, dass es Dir nicht um eine 1:1-Wiedergabe, um eine mimetische Abbildlichkeit geht. Du hast 2001 mit Andro Wekua in der *Galerie Brigitte Weiss*⁵ in Zürich ausgestellt. Der Tenor der Kunstkritiker zu dieser Ausstellung lautete mehrheitlich: Bei Andro Wekua kommt eine Art psychologisch tiefgründige Persönlichkeitsbespiegelung in den Werken zum Ausdruck. Und bei Dir ist vor allem die poppige Farbigkeit, die präzise Malweise, die glatte Oberfläche aufgefallen sowie ein gewisser Hang zum Geometrischen. Sobald aber diese formalen Aspekte erwähnt waren,

kam man auf den Unterton Deiner Gemälde zu sprechen, dass etwas Abgründiges, etwas Unangenehmes in ihnen zum Ausdruck komme. Wie bist Du an Deine malerischen Themen herangegangen?

ChV: Ich glaube, hier muss ich einen grösseren Bogen schlagen. Als ich mit der Malerei angefangen habe, habe ich zuerst gegenstandslos gemalt, im weiteren Sinn abstrakt-expressionistisch. Ich hatte dann rasch das Gefühl, dass es mir zu einfach von der Hand ging. Es fehlte mir etwas, es wurde mir irgendwie zu beliebig. Dann habe ich mir Stück für Stück die Inhaltlichkeit erarbeitet. Ich bin zuerst fast konzeptuell vorgegangen, indem ich ganz einfach illusionistisch den Bildraum geöffnet habe, indem ich das, was bislang in der Fläche lag, perspektivisch in die Bildtiefe hinein gemalt habe. Das waren vorerst noch einfache, abstrakte architektonische Elemente, woraus sich daraufhin die Architektur als Motiv für mich entwickelt hat. Dann kam diese Phase, auf die Du mich angesprochen hast, mit den stilisierten Motiven wie den Fussballstadien. Nach und nach habe ich mir auf diese Weise ein Vokabular von Motiven erarbeitet. (Pause). Ich muss mich ein bisschen zurückerinnern, was mich damals wirklich daran interessierte, weil sich das heute sehr verschoben hat.

SK: Deine bevorzugten Motive und Deine Malweise haben sich im Vergleich zwischen damals und heute sehr stark verändert. Von den Inhalten her war bestimmt diese frühe Werkphase für Dich dennoch wichtig: Die Pseudoidylle der Swimmingpools, die Fussballstadien und natürlich später die Nazi-Interieurs.

ChV: Genau, das war dann schon ein bisschen später. Da hat sich das Interesse bereits verschoben. Ich habe zuerst einmal versucht, dem Plakativen und Allgemeinen auf die Spur zu kommen. Diese Swimmingpools z. B. sind Bilder, die fast unhinterfragt für Glück und Freiheit stehen. Es sind eine Art neue Sehnsuchtsbilder, vielleicht wie etwa in der Romantik die Nebellandschaften.

SK: Trotzdem sind bei Dir diese Sehnsuchtsbilder nicht so aufgeladen, dass man sich an diese Orte hinwünscht. Sie sind menschenleer, steril, verlassen. Du hast Bilder geschaffen, die das Gegenteil einer Idylle ausdrücken, eher Scheinidyllen.

ChV: Diese Bilder kennt man ja aus dem Ferienkatalog. Ich wollte die nicht einfach 1:1 kopieren. Mich interessierte die ihnen zugrunde liegende Form. Ich habe quasi alles

eingedampft auf die Grundformen und alles rausgekippt, was auf eine spezifische Situation hingewiesen hätte. Diese geschwungenen, modernistischen Formen der Swimmingpools oder das Geviert eines Fussballstadions sind ja fast moderne Ikonen. Die haben ein ungeheuer grosses Identifikationspotential.

SK: Dann stand bei Dir eher im Vordergrund, eine geometrische Form herauszuarbeiten, die Komposition dementsprechend auszurichten, als dass Du jetzt gesagt hättest, ich halte doch der ach so selbstzufriedenen Gesellschaft einen Spiegel vor und zeige diese vermeintlichen Orte des Glücks auf eine andere Art und Weise.

ChV: Das stimmt auf jeden Fall. Es war mir zu billig, die zugrunde liegende Naivität oder Konsumhaltung zu kritisieren. Das führt nirgendwo hin. Ich fand es viel interessanter, eine formale Schönheit dahinter zu zeigen, der man durchaus erliegen kann, auch wenn man das kritisch anschaut.

SK: Dann folgte die Beschäftigung mit der Geschichte oder auch mit Bildern, die wir uns von historischen Epochen machen. Von den Fussballstadien und den normalen Einfamilienhausarchitekturen wandtest Du Dich hin zu nationalsozialistischer Architektur, die auf eine ganz andere und viel bedrohlichere Weise Träger einer bestimmten Ideologie ist. Da ist inhaltlich ein grosser Sprung passiert.

ChV: Meine Motivation war jedoch ähnlich. Ich versuchte zu verstehen, wie die Nationalsozialisten diese Faszination auf die Menschen ausgeübt haben, mit welchen formalen Mitteln sie diese Macht und diesen Herrschaftsgedanken vermittelt haben. Ich bin der Überzeugung, wenn man das nationalsozialistische System verstehen will, dann muss man auch die eigene Faszination an der Macht und der Destruktivität kennenlernen. Darum habe ich damals versucht, mich auf diesem schwierigen Grat zu bewegen, wo die Faszination in Verbindung mit dem Abgründigen sichtbar wird. Es gibt viele Gründe, sich gerade als Schweizer mit diesem Kapitel der Geschichte zu befassen. Ich glaube wirklich nicht, dass wir uns selbstzufrieden zurücklehnen können.

SK: Hast Du diese Werkserie eigentlich auch nach fotografischen Vorlagen gemalt? Bei den Swimmingpools hast Du Ferienkataloge erwähnt, etwas, das jedem zur Verfügung steht. Wie verhielt es sich bei diesen Interieurbildern?

ChV: Ich habe bis vor einem Jahr meistens nach fotografischen Vorlagen gemalt. Bei den Swimmingpool-Bildern habe ich die Vorlagen stark vereinfacht und verändert. Bei den nationalsozialistischen Interieurs habe ich die Vorlagen fast 1:1 umgesetzt. Manchmal habe ich eine Schwarzweiss-Vorlage in Farbe übersetzt.

SK: Und woher hattest Du diese Bilder?

ChV: Ich lege mir immer grosse Bildersammlungen an. Bilder aus der Nazizeit findet man in einschlägigen Büchern, im Internet oder in Bibliotheken. Es ist erstaunlich, wie viel Bildmaterial aus dieser Zeit vorhanden ist.

SK: Du hast vorhin gesagt, Du habest eine Schwarzweiss-Vorlage in Farbe umgesetzt. Was hatte denn die Farbgebung in diesen Bildern für eine Bedeutung für Dich?

ChV: Ja, das war zu verschiedenen Zeitpunkten immer anders. Ich habe ganz früher sehr bunt gemalt. Ich habe versucht, mir einen bestimmten Umgang mit der Farbe anzueignen, habe aber auch gemerkt, dass die Farbe nicht meine Stärke ist.

SK: Du bist sehr selbstkritisch...

ChV: (lacht) ...doch, das empfinde ich so. Bei den Nazi-Bildern war es mir sehr wichtig, gerade nicht diese Patina zu reproduzieren, die zeigt, dass es um ein Ereignis geht, das fünfzig Jahre zurückliegt. Ich wollte die Bilder umsetzen wie normale Fotos und habe darum die Schwarzweiss-Vorlagen farbig gemalt. Später bei dieser Serie zur Familie Brown, die ich im *Museum Langmatt*⁶ gezeigt habe, war es wieder anders. Da habe ich mich ebenfalls auf historische Fotos bezogen und dabei zum ersten Mal konsequent auf Farbe verzichtet. Im Moment male ich ausschliesslich schwarzweiss. Ich versuche immer, die Malerei möglichst ökonomisch einzusetzen. Da sich meine Pinselsprache in letzter Zeit stark geöffnet und differenziert hat, will ich mit dem Verzicht auf Farbe die nötige Nüchternheit wieder herstellen. Im Ernst: Ich glaube, es geht in der Malerei heute als Letztes um Virtuosität. Es geht auch definitiv nicht um Schönheit.

SK: Bei dieser Langmatt-Serie findet wieder eine Auseinandersetzung mit Geschichte statt, genauer gesagt, mit einer grossbürgerlichen amerikanischen Familie, die sich um 1900 in der Schweiz niedergelassen hat.

Du wurdest als Sommergast im Sommer 2007 ins *Museum Langmatt* eingeladen. Hast Du eine Carte blanche bekommen oder gab es Vorgaben, inhaltliche Beschränkungen oder dergleichen?

ChV: Ich hatte tatsächlich sehr grosse Freiheit. Die einzige Vorgabe war, dass ich mich auf die eine oder andere Art mit dem Museum, mit der Sammlung oder mit der Geschichte, zum Beispiel auch mit der Industriegeschichte, auseinandersetzen musste. Mich hat das Fotoalbum der Familie am meisten interessiert, weil die Familie ohne Nachkommen und somit ein abgeschlossenes Stück Familiengeschichte ziemlich vollständig fotografisch dokumentiert war. Man sieht die Familie vom späten 19. Jahrhundert bis in die 1960er-Jahre in Bildern dokumentiert. Dass es da noch dieses Zerfallsmoment gab, das Ende der grossbürgerlichen Ära, das hat mich zusätzlich motiviert, mit diesen Fotografien zu arbeiten.

SK: Du bist also in einen sehr privaten Bereich vorgedrungen. Familienbilder sind immer auch etwas sehr Persönliches. Was hat Dich an dieser Familie speziell fasziniert?

ChV: Jeder Mensch steht ja in einer bestimmten Familienbeziehung. Das ist ein universales Thema. Faszinierend war, wie über die Bilder die Beziehungen der Familienmitglieder untereinander sichtbar wurden. Das beabsichtigte Repräsentative war oft sehr vordergründig, und das Problematische, die schwierigen Beziehungen, die enttäuschten Sehnsüchte waren ebenfalls sichtbar. Dieser Bruch zwischen der Repräsentanz und dem, was man eigentlich zu verstecken versuchte, hat mich enorm interessiert.

SK: Das kommt natürlich schon in Deinen Umsetzungen zum Ausdruck und wird, wenn Du das verbalisierst, noch klarer. Die Gemälde sind oft so angelegt, dass die Personen zwar gleichzeitig auf einem Bild erscheinen, aber in keine sichtbare Beziehung zueinander treten. Die Gesichtszüge sind verwischt, dunkle Partien wie Wände oder Blöcke stehen zwischen den Personen. Es gibt starke Trennungsmomente in dieser Bildserie. Man merkt, dass Du die Bilder analysiert hast und nicht einfach von einer Oberfläche ausgegangen bist.

ChV: Ich wollte die Fotografien konsequent in Malerei umsetzen und nicht einfach die Malerei als Kopiermedium gebrauchen. Das Dokumentarische fällt fast vollständig weg. Es ging mir am Schluss auch gar nicht mehr um diese eine Familie, sondern vielmehr um eine grundsätzliche Diskrepanz zwischen Wille und Realität, der wohl alle Menschen mehr oder weniger unterliegen.

SK: Ich finde, die Portraits, die Du von den Kindern der Browns und von Jenny Brown gemacht hast, stellen fast so etwas wie psychologische Bildnisse dar. (Pause). Zum Thema Portrait kommt mir auch Deine Arbeit im öffentlichen Raum⁷ in den Sinn, die sich ebenfalls in Baden befindet. Ich muss zuerst fragen, steht die überhaupt noch?

ChV: Ja, ja, schon (lacht). Aber das Ganze ist leider etwas problematisch. Aber das würde jetzt zu ausführlich, wenn ich darüber was sagen würde. Das ist meine erste und bisher einzige Arbeit im öffentlichen Raum, und leider gibt es einige technische Probleme...

SK: Konservatorischer Art?

ChV: Ja. Ich habe digitale Daten auf Duratransfolien belichten lassen, und die verbleichen viel schneller als ich gerechnet habe. Sie wellen und rutschen nach unten. Ein Desaster (lacht)!

SK: Aber ich denke mir, als die Arbeit entstanden ist, war für Dich bestimmt die Chance, Kunst im öffentlichen Raum zu machen, ausschlaggebend. War das eine direkte Anfrage oder ein Wettbewerb?

ChV: Es gab einen grossen Kunst am Bau-Wettbewerb für die ganze Umbauphase des Bahnhofs Baden⁸. Die dauerte etwa zwei, drei Jahre. Und diesen Wettbewerb hat, wenn ich mich jetzt richtig erinnere, Daniel Robert Hunziker gewonnen mit dem Konzept, nicht etwas Dauerhaftes zu machen, sondern eine Art Wechselausstellung im öffentlichen Raum. Mein Projekt war dann das letzte einer ganzen Reihe von Interventionen. Im Shopville gab es eine grosse weisse, hinterleuchtete Wand. Für mich war es relativ naheliegend, da etwas zu machen. Weil das aber sehr aufwändig war, hat man Geldgeber gesucht und beschlossen, etwas Dauerhaftes zu machen.

SK: Das ist ja bei Kunst im öffentlichen Raum ein grosses Thema: Wie geht man damit um, darf man gewisse Werke nach einiger Zeit wieder abbauen, abtransportieren? Stand für Dich von Anfang an fest, dass die Arbeit nur für eine bestimmte Zeit am Ort bleibt?

ChV: Es sollte doch an die zehn, zwanzig Jahre halten, und das tut es jetzt einfach nicht.

SK: Ich kam ja ursprünglich wegen der Portraits der Familie Brown auf diese Arbeit zu sprechen. Im Shopville in Baden hast Du damals grossformatige Close-Ups von Gesichtern gemacht. Allerdings kommen in diesen monumentalen Bildnissen nicht die Charakterzüge der Dargestellten zum Ausdruck. Es sind vielmehr mit Julian Opies Werken vergleichbare Portraits, die bestimmte Typen zeigen. Hast Du die Leute, die Du portraitiert hast, gekannt oder einfach willkürlich Modelle ausgesucht?

ChV: Nein, das sind alles Leute, die ich gekannt habe. Ich wollte die Einzigartigkeit dieser Menschen in einen allgemeinen, unpersönlichen Rahmen stellen wie Werbung, aber ohne Botschaft.

SK: Und das passiert dann wieder umgekehrt bei den Browns, wo Du von Unbekannten, ausgehend von Fotomaterial, Interpretationen eines Charakters oder einer psychischen Befindlichkeit wiedergibst. Insbesondere im Medium Portrait zeigt sich an diesen zwei Beispielen die extreme Entwicklung, die Du durchgemacht hast, wie ich finde. Es sind ja auch nach der Zeit, als Du 2007 in Peking warst, einige Portraits oder besser gesagt, Köpfe, entstanden. Die Beschäftigung mit dem menschlichen Gesicht zieht sich in Deinem Werk also bis heute durch.

ChV: Ich betrachte das Portrait eigentlich als die Königsdisziplin der Malerei. Ich habe sehr, sehr lange nach einer Möglichkeit gesucht, Gesichter und Köpfe zu malen. Und ich habe nie wirklich eine Form gefunden, die ich adäquat fand. Die Portraits der Familie Brown stehen für eine Übergangsphase in meinem Werk, in der ich weggekommen bin vom fotografischen Bild hin zu einer sehr persönlichen, sehr spezifischen Malsprache. Dabei habe ich immer wieder versucht, Köpfe zu malen, meistens mit sehr unbefriedigenden Resultaten. Jetzt habe ich, eigentlich zum ersten Mal, das Gefühl, dass ich eine Form dafür gefunden habe. Die Köpfe, die ich jetzt male, erinnern aber nur noch entfernt an Köpfe, da löst sich sehr vieles auf. Auch wenn das jetzt etwas abgedroschen tönt: Ich musste an diesen Punkt beim Malen

kommen, dass ich einen Kopf zu malen versuche und im selben Moment alles vermeide, was aussieht wie ein Kopf. Auf diese Weise geht es irgendwie.

SK: Das ist ein spannender Vorgang und erinnert mich so ein bisschen an die Bestrebungen eines Alberto Giacometti, bei dem es sich ähnlich mit der Darstellung der menschlichen Figur verhielt.

ChV: Bei Giacometti betrittst Du die Figur über das Auge. Bei mir ist der ganze Kopf durchlässig geworden, Du stehst eigentlich fast im Innern und schaust nach aussen.

SK: In der grossen Arbeit *50 works on paper*⁹ kommen Köpfe, Gefässe, Mauern und andere Strukturen nebeneinander vor. Es scheint da auch, als ob Köpfe zu Mauern werden würden, zu etwas Undurchlässigem und umgekehrt. Verslossenheit, Offenheit, Zwischenräume, Innen-Aussen: Diese Bereiche und Übergänge werden immer wieder thematisiert in Deinem Werk. Ich denke z. B. auch an die Installation *Inversion*¹⁰, wo es unter anderem um eine Umkehrung von Innen- und Aussenraum geht oder an Fotoserien, die Gebäude, Hausfassaden oder künstliche Landschaften zeigen und in denen auch immer wieder Durchblicke, Öffnungen auszumachen sind. Wie beurteilst Du diese Innen-Aussen-Thematik in Deinem Werk?

ChV: Ich glaube, in dieser Entwicklung, die bis jetzt gute zehn Jahre andauert, habe ich versucht, immer näher an mich selbst heranzukommen mit der Malerei. Ich habe von diesen allgemeinen Sehnsuchtsmomenten und den Erfahrungen mit Abgründen zu einer Auseinandersetzung gefunden, die sich mit der grundlegenden Frage beschäftigt, wie ich als Mensch in dieser Welt stehe. Was ist das für ein Raum, den ich einnehme? Wie funktioniert meine Wahrnehmung? Wie gelangt etwas von dieser äusseren Welt in meine innere Welt? Wo sind da die Übergänge? Stimmen diese Begriffe von „innen“ und „ausen“ für mich überhaupt noch? Oder gibt es nicht vielleicht Umkehrungen, so dass ich mich selbst als Aussenraum empfinde und die gegenständliche Welt immer mehr zu einer inneren Kugel zusammenschrumpft? Insofern glaube ich, hat es für mich eine Wende gegeben, wo sich mein Blick von aussen nach innen gerichtet hat, wenn man bei den Begriffen bleiben will. Das Mauerthema ebenso wie das Körper-Kopf-Gesicht-Thema beschäftigen sich genau mit diesen Übergängen.

SK: Mir kommen da auch Gemälde von René Magritte in den Sinn, zum Beispiel *La Condition humaine*. Ein Staffeleibild versperrt die Aussicht aus einem Fenster und gibt diese zugleich als Gemälde in einem gemalten Bild wieder. Da geht es um die Wahrnehmung eines Aussenraums und gleichzeitig eines Bildes. Diese ganzen Reflexionen über unsere Wahrnehmungsfähigkeit sind traditionell in der Kulturgeschichte verankert: Wo spielt sich die Wahrnehmung ab, was hat sie mit unserem Inneren zu tun und was hat sie überhaupt noch mit der Aussenwelt zu tun? Das sind sehr fließende Übergänge. Diese zu lokalisieren, ist sicher eine anstrengende künstlerische Forschungsarbeit.

ChV: Ja, es droht einem immer alles zu entgleiten.

SK: Es geht ja immer auch um die eigene Wahrnehmung und das eigene Sein, etwas, das vor allem einen selbst betrifft.

ChV: Genau. Ich habe mich natürlich auch mit René Magritte auseinandergesetzt. Bei ihm findet man sehr unterschiedliche Lösungen für dieses Problem. Es gibt Bilder, die sind eher illustrativ, sehr reizvoll in der Anschaulichkeit eines philosophischen Problems, aber eben illustrativ. Und es gibt Bilder, die eröffnen eine ganz seltsame Räumlichkeit, die mich dann wirklich sehr stark berührt.

SK: Magritte wird zwar zu den Surrealisten gezählt, aber trotzdem betrieb er eine sehr analytische Art der Malerei.

ChV: Also ich finde je länger je mehr genau das am Interessantesten, was eben noch nicht reflektiert ist. Ich habe die Grenze für mich selbst in der Malerei einen Schritt nach hinten verschoben, wo etwas vielleicht noch nicht Gestalt angenommen hat und sich erst auf der Leinwand formt. Das finde ich im Moment sehr viel interessanter. Aber genau hier, meine ich, befindet sich wirklich vages Terrain, wo einem sehr viel entgleitet. Das ist manchmal fast nicht zum Aushalten, wenn man geglaubt hat, dass man etwas festhalten kann und beim nächsten Bild ist es weg. Es ist einfach weg, es geht nicht mehr.

SK: Wann ist dann dieser Bruch in Deinem Schaffen ungefähr eingetreten?

ChV: Das kann ich ziemlich genau sagen: Vom Moment an, als ich nach China gegangen bin. In China habe ich mich von Anfang an getraut, anders zu malen und etwas zu machen, das mir schon sehr lange unter den Nägeln gebrannt hat. Es war gewissermassen ein überfälliger Schritt.

SK: Das war in der ersten Jahreshälfte 2007?

ChV: Genau.

SK: Hast Du ein Atelierstipendium bekommen?

ChV: Ja, von der *Stiftung GegenwART*¹¹ des Kunstmuseums Bern.

SK: Haben auch die räumliche Distanz und das Erleben einer anderen Kultur bei diesem Entwicklungsprozess eine Rolle gespielt?

ChV: Das war das Wichtigste, glaube ich.

SK: Und die Orientierung an chinesischer Philosophie?

ChV: Nein, das war es überhaupt nicht. Ich habe es zwar extrem anregend gefunden, in China zu leben. Aber das hat auf die Entwicklung in meiner Kunst keinen grossen Einfluss gehabt. Mit Ausnahme vielleicht der alten Tuschemalerei, für die ich mich schon sehr begeistern kann.

SK: Da kommt ja auch sehr stark das Gestische zum Tragen.

ChV: Und es liegt trotzdem auch eine unglaubliche formale Strenge darin, dass diese Felsen, so gestisch und so abstrakt sie gemalt sind, doch eine tradierte Form sind, die man über Jahrhunderte hinweg immer wieder sieht.

SK: Diese Vasen, die Du während Deines Aufenthalts in China gezeichnet hast, stellen Objekte dar, die fast schon wieder ikonenhaft wirken. Dennoch schwingt auch etwas Anderes mit.

ChV: Die Vase ist ähnlich wie die Mauer auch ein Objekt mit anthropomorphen Bezügen. Sie ist gleichzeitig Bildträger und dreidimensionales Objekt, ein Gefäss mit einem Inneren und Äusseren.

SK: Bisher haben wir vor allem über die Malerei gesprochen. Mit Deiner Malerei gehen ja auch Deine Installationen einher. Die Installationen sind fast nicht ohne die Malerei zu denken und werfen auch ähnliche Fragestellungen auf. Wie sind Malerei und Installation für Dich vom Arbeitsprozess her miteinander verbunden? Wann bevorzugst Du es, installativ zu arbeiten und wann bleibst Du lieber im zweidimensionalen Bereich?

ChV: Das hat mit äusseren Umständen zu tun. Die Malerei betreibe ich kontinuierlich für mich im Atelier weiter. Installationen realisiere ich spezifisch für Ausstellungen. Anders wäre das einfach aus logistischen Gründen nicht möglich. Natürlich sammle ich über die ganze Zeit hinweg Ideen für Installationen. Ich bin froh, wenn ich vor einer Ausstellung eine grosse Vorlaufzeit habe, weil die Installationen sehr viel Gedankenarbeit voraussetzen. Eine Installation wird meistens erst ein paar Tage vor der Ausstellung aufgebaut, daher muss ich mir lange und ganz gründlich überlegen, wie sie aussehen soll. Die Installation hat für mich den Zweck, heterogene Teile miteinander zu einem Ganzen zu verbinden. Wie Du gesagt hast, steht sie immer ganz eng im Zusammenhang mit der Malerei, beziehungsweise mit einer bemalten Oberfläche. Die Installation entstand aus dem Bedürfnis, diese Oberfläche von einer anderen Seite zu zeigen. Das gibt dann eine räumliche Komponente.

SK: Ich erinnere mich an verschiedene Installationen von Dir, wo auf einer bemalten Oberfläche nochmals Gemälde oder Fotografien angebracht sind, Bilder-im-Bild entstehen und es zu einer Durchdringung von Zwei- und Dreidimensionalität kommt. Du betreibst in gewissem Sinne räumliche Malerei.

ChV: Ja, das kann man so sehen. Ich versuche auch, die verschiedenen Medien miteinander zu verbinden. Es gibt medienspezifische Eigenheiten, Dinge, die man in einem Medium anders darstellt als in einem anderen. Die Malerei hat ihre Begrenzung, ebenso wie die Fotografie oder das Video Begrenzungen hat. Daher ist es interessant, diese Medien miteinander zu verknüpfen.

SK: Am Anfang dieses Gesprächs hast Du gesagt, dass Du früher immer nach fotografischen oder nach Bildvorlagen gemalt hast. In letzter Zeit erscheinen die Fotografien immer mehr als eigenständige Serien. Wird heute die Funktionszuweisung des Mediums Fotografie von Dir anders, neu gesehen?

ChV: Es hat insofern eine Ablösung stattgefunden, dass ich die Fotografie früher rein als Sammlung, als Archiv einsetzte, eigentlich als vermittelte Realität. Je mehr ich dann auf diese Bildvorlagen verzichtet habe, desto mehr ist die Fotografie als Bild, das einen anderen Realitätszugang hat als die Malerei, für mich interessant geworden. Es gibt qualitative Unterschiede zwischen der Installation, wo ich mich als Körper selber in einen modellhaften Raum begeben, der Fotografie, in der die sichtbare Realität gefriert, vieles ausblendet und auf einen Moment kondensiert wird, und der Malerei, die selber eine Realität erschafft. Man muss sich bewusst sein, dass die Realität nie absolut und umfassend wahrgenommen werden kann. Vielleicht erfahren wir auch aus der Reibung und den Verschiebungen unserer verschiedenen Wahrnehmungskonstrukte am meisten über die Realität. Frei nach Gertrude Stein: Eine Rose ist keine Rose ist keine Rose ist keine Rose.

SK: Ich hatte auch ein bisschen den Eindruck gewonnen beim Betrachten der Fotos, dass sich diese motivisch stark an Deine frühen Gemälde anlehnen. Ein sehr plakatives Beispiel: Früher hast Du Fussballstadien gemalt und kürzlich hast Du das Olympiastadion von Herzog & de Meuron in Peking fotografiert.

ChV: Das ist gewissermassen ein Selbstzitat. Mir gefällt am Olympiastadion von Herzog & de Meuron, dass es zumindest von aussen nicht als Stadion erkennbar ist, wohingegen mich früher gerade die Erkennbarkeit mehr interessiert hätte als die Ausnahme.

SK: Wie verhält es sich mit dem Motiv der Höhle oder mit den sehr kulissenhaft wirkenden Zoogehegen oder Ähnlichem? Diese Motive kommen sowohl in Deiner Malerei vor als auch in den Fotografien.

ChV: Es besteht einfach eine Faszination für bestimmte Motive. Und das sind oft diese künstlichen, von Menschen geschaffenen Landschaften, die in China sehr häufig anzutreffen sind. Andererseits versuche ich in den Fotografien oftmals Leerräume einzufangen, also etwas, das wirklich nur wahrnehmbar ist, wenn man es in einem bestimmten Kontext sieht. Als

gemalte Leere hätte es eine ganz andere Aussage, als wenn man es irgendwo mit einem Seitenblick in einer Stadt sieht, wie aus einem toten Winkel, der plötzlich ins Gesichtsfeld rückt. Es ist wirklich erstaunlich, wenn man anfängt, darauf zu achten, wie es in einer Stadt Orte gibt, die eine bezeichnete Oberfläche haben, die gegen aussen hin wirkt, und Orte, denen diese Haut fehlt und die eigentlich gar nicht existieren sollen. Das sind wie zwei verschiedene Städte in derselben Stadt.

In China sieht man das sehr schön, weil die Architektur oft noch etwas rudimentärer ist. Man sieht in die Struktur der Stadt hinein. Ein Gebäude ist in erster Linie ein Betongerüst mit Etagen und Stützpfeilern. Das wird dann über 30 Stockwerke hochgezogen. Eines Tages wird dann einfach die Fassade draufgeklebt. Und dann kommt die Nutzung. Das sind drei vollkommen unterschiedliche Dinge, die oft gar nichts miteinander zu tun haben. Wenn das Gebäude einmal nicht mehr genutzt wird, dann entsteht wieder eine Art Vakuum oder ein Leerraum.

SK: Du hast auch einen ganzen Gemälde-Zyklus zum Heiligen Hieronymus geschaffen, indem Du berühmte Maler zitierst, die sich diesem Thema gewidmet haben. Der Hieronymus-Zyklus steht einerseits thematisch als Einzellerscheinung in Deinem Werk, andererseits ordnet er sich wunderbar ein, durch die Malweise, aber auch durch das Thema der Höhle. Kannst Du etwas zu diesem sakralen Bildthema sagen und zu dieser Annäherung an diese Grossen Meister der Malerei? Wie siehst Du Deinen Umgang mit diesen Inkunabeln der Kunstgeschichte?

ChV: Ja, da bin ich vielleicht hoffnungslos naiv, nicht? Der Absturz ist natürlich vorprogrammiert.

SK: Von der handwerklichen Seite zumindest.

ChV: Nicht nur dort. Die ganze Bildererfindung, die ja gerade bei Bellini, bei Da Vinci so fantastisch ist, dass man nur fassungslos davor stehen kann als Maler. Ich sehe es insofern auch als Respektsbezeugung an die wirklich Grossen der Malerei und auch als Eingeständnis, dass diese Grossartigkeit heute gar nicht mehr möglich ist. Das Thema ist heute die Auflösung, glaube ich, die Auseinandersetzung mit dem Ende.

SK: Du verortest in der Gegenwart eine gewisse Endzeitstimmung?

ChV: Bei dieser Serie geht es für mich um den Bildverlust. Es ist nochmals ein Festhalten, eine Erinnerung an ein grossartiges Bild, bevor es weg ist. Ich empfinde den kulturellen Gedächtnisverlust als ein grosses Thema von heute. Was mich aber an der Bearbeitung religiöser Bilder der Renaissance ebenso stark interessiert, ist die Frage nach Erkenntnis oder sogar Erlösung. Das Grossartige an diesen Bildern ist ja, dass diese Maler immer konkrete Lösungen gefunden haben, wie sie ein bestimmtes religiöses Ereignis bildlich darstellen konnten. Hieronymus zum Beispiel trägt eine gewisse Ambivalenz in sich, er verkörpert, wenn man so will, das Scheitern. Die Geschichte geht so, dass Hieronymus ein Gelehrter ist, der auch die griechischen Philosophen lehrt und dann von der Kirche dafür bestraft wird. Er tut Busse, er geht in die Wüste, liest und übersetzt von da an nur noch die Bibel. Das ist eigentlich das Eingeständnis eines Scheiterns. Und gleichzeitig bleibt der Wunsch nach Erkenntnis. Bei Bellini sieht man ihn oft in ziemlich anthropomorphen Landschaften sitzen, Höhlen wie Körperhüllen.

SK: Wieder das Thema der Übergänge. Mir ist vorher noch etwas eingefallen, wegen der Naturdarstellung. Dich faszinieren diese künstlichen, von Menschen geschaffenen Landschaften mehr als die Natur an sich. Also auch hier etwas, wo ich fast den Verdacht habe, da wird nicht mehr eine Idylle in der Natur gesucht, sondern es wird die Scheinnatur herangezogen, die den Menschen als Projektionsfläche dienen kann.

ChV: Das ist für mich ein schwieriges Thema, ein sehr besetztes Thema, weil ich als Kind eine unglaubliche Natursehnsucht hatte. Ich litt enorm darunter, dass die Natur kaputt geht. Mittlerweile habe ich akzeptiert, dass die Zerstörung zur Menschheitsgeschichte gehört, dass der Mensch die Natur weitgehend ersetzt hat. Die Wahrnehmung dessen, was Natur ausmacht, hat sich im Vergleich zu früher bestimmt auch sehr verändert. Heute meinen wir mit Natur zum Beispiel die schöne Bergwelt, in der man sich erholen kann – das hat aber mit Natur eigentlich nur wenig zu tun. Wirkliche Natur steht in Opposition zum Menschen. Das gibt es heute wahrscheinlich gar nicht mehr, wo jeder Landstrich erschlossen und nutzbar gemacht worden ist. Ich glaube, der Mensch hat ganz konsequent versucht, diese Natur durch etwas vom Menschen Geschaffenes zu ersetzen. Das ist ein grosser Verlust, es ist zugleich aber auch die Geschichte der zivilisatorischen Errungenschaften, und ich weiss nicht,

wie man anders als gespalten darin stehen kann. Natürlich gibt es nichts Schrecklicheres als ein künstlich geschaffenes Paradies in Form eines Einkaufszentrums. Aber es ist menschlich.

© SIK-ISEA; Die Interviews werden wie folgt zitiert: *Interview von Stefanie Kasper mit Christian Vetter, 17. April 2008, SIK-ISEA.*

-
- ¹ Heutiger Name der Schule: *Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)*.
- ² *Jean Tinguely*, Kunsthaus Zürich, 11.6.1982–8.8.1982.
- ³ *Atelierstipendium Binz39*, Zürich, 2001.
- ⁴ *Neue darstellende Malerei. Babette Berger, Vincent Chablais, Thomas Scheibitz, Christian Vetter, Jurek Zaba*, Ausstellungsraum Hotel, Zürich, 21.8.1998–3.10.1998.
- ⁵ *Christian Vetter, Andro Wekua*, Galerie Brigitte Weiss, Zürich, 26.10.2001–22.12.2001.
- ⁶ *Christian Vetter. Das Haus, die Familie*, Museum Langmatt, Baden, 23.9.2007–18.11.2007.
- ⁷ Christian Vetter, *Jeannette, Mirjam, Tim, Alfonso, Zoë, Cat Tuong, Isabelle, Oliver*, 2003, NAB Leuchtwand im Metroshop, Bahnhof Baden.
- ⁸ *Infolge*, Kunstprojekte im Bahnhof Baden, Baden, 5.4.2000–28.5.2003.
- ⁹ Christian Vetter, *50 works on paper (Beijing 2007)*, 2007, Tusche und Gouache auf Papier, je 40,5 x 58 cm oder 28,5 x 40,5 cm. Siehe dazu: *Christian Vetter. 50 works on paper*, Zürich: Edition Fink 2008.
- ¹⁰ Christian Vetter, *Inversion / Hommage an Thomas Edison*, 2005, Installation: Holz, Farbe, Stoff, Bilder, Lampe, 400 x 700 x 180 cm.
- ¹¹ *Atelierstipendium der Stiftung GegenwART*, Bern, Atelier Peking, 2007.