

## Interview mit Stefan Burger, 3. Juli 2008, SIK-ISEA

Interview mit Stefan Burger (SB)

Geführt von Stefanie Kasper (SK), SIK-ISEA

Im Atelier des Künstlers, Zürich

3. Juli 2008

SK: Wir befinden uns in Deinem Atelier in der *Binz39*. Wie lange arbeitest Du schon hier?

SB: Seit Februar 2007. Das Atelierstipendium dauert in der Regel zwei Jahre, manchmal auch nur ein Jahr. Mir haben sie das Atelier für zwei Jahre gegeben, das heisst, im Februar nächsten Jahres bin ich wieder draussen.

SK: Wo hast Du vorher gearbeitet?

SB: Davor hatte ich erstmal für ein halbes Jahr kein Atelier, nachdem ich wieder aus Genua zurückgekommen bin. Ich war ja ein halbes, beziehungsweise ein dreiviertel Jahr in Genua im Atelier der Stadt Zürich<sup>1</sup>. Davor hatte ich ein Atelier mit Freunden, da wo jetzt das Café „Kafischnaps“ ist.

SK: Mit wem hast Du dieses Atelier geteilt?

SB: Das waren Leute, mit denen ich studiert habe. Basil Stücheli, ein Fotograf, Lisa Biedlingmaier, eine Stuttgarter Fotografin und Kollegin aus der *forschungsgruppe\_f*, Cora Piantoni, die auch mit mir studiert hat und Siri Peyser, die jetzt beim *White Space* involviert ist.

SK: Was sind für Dich die grössten Vorteile oder auch Nachteile, in der *Binz39* arbeiten zu können?

SB: Ich finde es ganz okay hier. Man ist vielleicht ein bisschen distanziert, weil jeder an seinem Zeug rumbastelt. Für mich ist es vor allem räumlich ein Vorteil, da es schwierig ist, in Zürich einen guten Raum zu finden. Ich finde es auch netter, wenn sich an einem Ort etwas ballt und Leute im gleichen oder einem ähnlichen Bereich arbeiten. So etwas ins Leben zu rufen, würde mich persönlich wohl zu viel Energie kosten.

SK: In der *Binz39* gibt es auch immer wieder Wechsel in der Belegschaft der Ateliers.

SB: Ja, die Rotation ist natürlich sehr erfrischend. Es kommen zum Teil auch Gäste aus dem Ausland, wenn ein Atelier frei wird. Letzthin waren Rob (Hamelijnck) und Nienke (Terpsma) da. Die haben das Magazin *Fucking good Art*<sup>2</sup> gemacht.

SK: Die Publikation, die im Zusammenhang mit der Ausstellung *Shifting Identities*<sup>3</sup> im *Kunsthaus Zürich* entstanden ist?

SB: Die beiden haben hier ihr Basis-Camp gehabt und zwei Monate lang produziert.

SK: Ich würde gerne noch ein paar Fragen zu Deiner Biographie stellen: Du bist 1977 in Müllheim/Baden in Deutschland geboren und hast dort auch Deine Jugend verbracht.

SB: Ja.

SK: Was war für Dich ausschlaggebend, 1999 in die Schweiz zu kommen und an der *Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich*<sup>4</sup> zu studieren?

SB: Ich habe davor kurz in Los Angeles gelebt und zwei, drei Jahre in München. Ich bin damals wegen des Zivildienstes nach München gezogen. Schon während der Schule, noch in Müllheim, habe ich mit Malerei angefangen. Meine Ursozialisation fand in der konkreten Malerei statt. Damals hatte ich während zwei bis drei Jahren einen Lehrer, Martin Wörn. Mittlerweile hat er aus seinem Atelierbetrieb einen Galeriebetrieb für konkrete internationale Kunst gemacht<sup>5</sup>. Er war ein Schüler Peter Staechelins, der an der Pädagogischen Hochschule Freiburg einen Lehrstuhl für Kunsterziehung inne hatte. Wörn war recht orthodox, wie ich mich erinnere, aber fachlich ein kompetenter Typ. Gleichzeitig habe ich mich immer schon für Fotografie interessiert. Mein Vater hatte eine Dunkelkammer im Keller, in der wir gemeinsam mit Nivea Creme Fotogramme schmierten.

SK: Wie alt warst Du damals ungefähr?

SB: Das war noch zu Gymnasiumszeiten. Während ich in München war, habe ich die Fotografie für mich weiterverfolgt. Es war auch gut, dass ich eine Stelle an einem Ort hatte,

wo es wieder ein Fotolabor gab. Da habe ich für mich, oft nachts, nebenher gearbeitet. Und es gab dort wiederum jemanden, Michael Jochum, bei dem ich kurz zur Schule ging. Er leitete einen Volkshochschulkurs, wo sich die jungen Fotografen ein bisschen gefunden haben. München war gewissermassen eine Hochburg für junge Fotografie, auch mit dem *Jetzt-Magazin*<sup>6</sup>. Doch ich kannte mich damals noch nicht so gut aus. Ich war ein Halbwissender, Halbinteressierter.

SK: Man fängt mal irgendwie an.

SB: Genau, man fängt mal an. Und irgendwer hat mir dann gesagt, dass die Schule in Zürich gut sei, worauf ich mir das Ganze einmal angeschaut habe. Ein sehr guter Freund von mir, der mit mir zur Schule ging und der später dann in Essen studiert hat, und ich haben uns damals gemeinsam auf Bewerbungstournee begeben. Es waren noch die *Folkwang Hochschule* in Essen, die HGB Leipzig<sup>7</sup> und eben die HGK Zürich im Spiel. Das waren für mich damals die interessantesten Orte, um Fotografie zu studieren.

SK: Spielt es auch eine Rolle, welche Stadt Dir am ehesten zusagt?

SB: Da hatte ich keine Präferenzen. Ich hatte das Gefühl, dass in Zürich die beste Schule ist. Ich hätte auch nach Leipzig gehen können, aber das fand ich von vornherein ein bisschen verklemmt, und im Nachhinein hat sich mir das auch so ähnlich bestätigt. So war ich hier in Zürich ganz gut aufgehoben, und die Stadt ist doch recht niedlich.

SK: Welches sind für Dich die wichtigsten Erfahrungen, die Du während der Zeit an der Schule gemacht hast?

SB: Es war ein kurzes Studium, vier Jahre dauerte es. Damals war es noch ein Fachhochschulstudium. Ich fand am generellen Konzept der Hochschule gut, dass die ganze Spannweite von Angewandtem bis zu künstlerischen Ansätzen in der Fotografielehre angeboten wurde. Man hatte es in der Hand, wohin man sich selbst orientieren wollte. Aber es gab, was ich eben gut fand, eine ziemlich intensive Projektarbeit in beiden Feldern, die sich oft auch überschneiden haben. Das war das eine. Es war auch oft der Fall, dass Betriebe von ausserhalb an den Fachbereich herangetreten sind und gefragt haben, ob wir nicht etwas machen könnten. Zum Beispiel hat das Schauspielhaus für die Gestaltung der

Jahresbroschüren oder dergleichen angefragt. Das waren dann bereits kleine Ernstfallsituationen. Ich fand das recht förderlich. Damals war ich noch unentschlossen, habe mich dann später aber doch für die Kunst interessiert. Es war jedoch schon als Gespenst immer da, dass es mit der Kunst schwierig werden könnte.

SK: Du meinst, es war präsent, dass es schwierig werden könnte, von der Kunst allein leben zu können. Diese Überlegungen machen sich wahrscheinlich die meisten angehenden Künstler. Doch wenn der Praxisbezug schon über Kooperationen und Projektarbeiten hergestellt wird, ergeben sich sicherlich auch Kontakte ausserhalb des Hochschulbetriebs. Hat es sich bei Dir so verhalten? Bist Du dank der Vermittlungstätigkeit der Schule mit Personen in Verbindung gekommen, die sich für Deinen Werdegang als wichtig erwiesen haben?

SB: Ja, eigentlich in zwei Fällen. Georg Winter, der als Gastprofessor die ganzen vier Jahre an der HGKZ war, ist für mich bis heute eine wichtige Figur. In meiner künstlerischen Arbeit hat er vieles mitgeprägt und mitgeformt. Er ist auch in der Künstlergruppe forschungsgruppe\_f aktiv, die damals im Hochschulkontext als Projekt entstanden ist. Und auch Beda Achermann vom Studio Achermann. Er hat schon relativ früh immer wieder beobachtet, was sich im Studienbereich tut. Seitdem machte ich öfter mal was für das Studio Achermann. Das ist die Werbeagentur, für die ich arbeite, wenn ich etwas im angewandten Bereich mache.

SK: Arbeitest Du öfter im angewandten Bereich?

SB: Eigentlich weniger. Bei Beda Achermann finde ich es gut, dass er immer wieder Aufträge machen kann, die interessant sind und oft Carte blanche-Charakter haben. Das mache ich einfach gerne. Oft ist das aber nicht so rentabel. Für das Schauspielhaus habe ich öfter mal die Plakate gemacht in den letzten Saisons, und die haben halt auch – sagen sie zumindest – nicht viel Kohle.

SK: Du hast nun schon mehrmals die forschungsgruppe\_f erwähnt, die 2000 ins Leben gerufen worden ist. Du gehörst zu den Gründungsmitgliedern. Kannst Du ein bisschen ausführen, was die Hintergründe und Ziele dieser Forschungsgruppe sind? Seid ihr überhaupt noch aktiv?

SB: Ich weiss gar nicht, was da aktuell ansteht. Die Gruppe hat sich ziemlich zerfleddert. Ursprünglich haben sich die Leute vor allem um Georg (Winter) gruppiert, der eben als Fotografiedozent nach Zürich kam. Der Georg hat auf jeden Fall einen schrägen Wind ans Institut gebracht, vor allem in Bezug auf das, was man von der *Hochschule für Kunst und Gestaltung* so kannte, was dort an Fotografie gepflegt wurde. Das war alles ein bisschen à la späte 1990er-Jahre, ein bisschen „tillmanig“, diese gepflegte Aufgeblitztheit, diese Lifestyligkeit, und vor allem von der Strategie her eine arg am Bildhaften orientierte Fotografie. Diese Tendenz hat er aufgebrochen, indem er von vornherein gesagt hat, er verzichte in seiner Fotografie vollständig auf bildhafte Ergebnisse. Es gab dann gewisse Leute, die sich dafür interessieren konnten. Er hat uns erst mal vor den Kopf gestossen. Das war ein über Jahre dauernder Prozess, an dem man sich auch aufgerieben hat. Man kommt ja aus der eigenen Bildproduktion, möchte in erster Linie Bilder machen, und dann gibt es diesen Gedanken, dass es Fotografie gibt, die auf Performance basiert oder die sich an performativen Strategien orientiert. Darum herum ist diese forschungsgruppe\_f entstanden. Ich weiss nicht, ob man das so auf den Punkt bringen kann. Deshalb hiess es forschungsgruppe\_f, wegen „Fotografie“.

SK: Könnte man sagen, dass es um die Frage ging, wie man das Medium gattungsübergreifend erweitern kann, damit die Fotografie nicht nur im Abbildhaften verbleibt?

SB: Doch, das kann man eigentlich so sagen. Das war die Ausgangssituation, die sich dann je nach Anlass weiterentwickelt hat. Es gab unterschiedliche Engagements. Einmal zum Beispiel bei einer Ausstellung im ZKM in Karlsruhe, die *Iconoclash – Jenseits der Bilderkriege*<sup>8</sup> hiess. Wir haben in der Ausstellung eine büroartige Situation eingerichtet und zum Beispiel Rezeptionsversuche mit Besuchern gemacht. Am Anfang hatte das noch einen ziemlich verschulden Charakter. Doch auf die Dauer hat sich die Tätigkeit der Gruppe dann in präzisen und sehr individuellen Beiträgen niederschlagen können. Andererseits ist die forschungsgruppe\_f auch zunehmend unübersichtlicher geworden, weil da Leute aus Nürnberg, aus Stuttgart, aus Budapest mitgemacht haben und es sehr flache Hierarchien gab.

SK: War der Ansatz der forschungsgruppe\_f vorwiegend ein experimenteller?

SB: Das war auch ein Credo. Es ging auch darum, etwas herauszufinden, eine experimentelle Versuchsanordnung in der Kunstproduktion oder während des Studiums zu wagen, um an Dinge heranzukommen, die man vielleicht nicht erwartet hat, um irgendetwas aufzuspüren, vielleicht auch, weil es ein deklariertes „Feindbild“ gab. Das hört sich jetzt so an (lacht). In den 1990er-Jahren war das dieser Fotografieboom mit den Tafelbildern und foto-ornamentalen Orgien.

SK: Gewissermassen eine überästhetisierte Art von Fotografie?

SB: Ja, und dieser Hype, der in den 1990er-Jahren um die Fotografie stattfand! Wir haben uns gesagt, wir wenden uns auch deswegen vom Bild ab. Das ist jetzt alles etwas überspitzt formuliert von mir, aber so war halt die Stimmung. Ob man dieser Tafelbildfotografie etwas Adäquates entgegenhalten konnte, sei jetzt mal dahingestellt. Aber als Ansporn und als Ausgangssituation fand ich das eigentlich sehr fruchtbar.

SK: Von Deiner Ausbildung zu Deiner Ausstellungstätigkeit: Du stellst momentan vorwiegend in Deutschland und der Schweiz aus. Wie beurteilst Du die Arbeitsbedingungen und die Förderinstrumente für junge Künstlerinnen und Künstler in diesen beiden Ländern?

SB: Ich glaube, in der Schweiz ist die Situation schon echt gut, was die Förderung angeht. Ich kann nicht direkt vergleichen, weil ich nie länger in Deutschland vor Ort gearbeitet habe. Aber die Förder- und Projektmittel sind in der Schweiz richtig grosszügig. Das ist schon hilfreich. In der Schweiz gibt es auch, wenn ich zum Beispiel mit Berlin oder Leipzig vergleiche, eine ganz andere Arbeitsaktivität und Arbeitsintensität, je nachdem, in welcher Szene man sich bewegt. In Berlin ist die Stimmung oft ein bisschen so, „ach, ich kaufe mir jetzt erst einmal die Süddeutsche und setze mich ins nächste Café“. Hier ist es sehr viel organisierter, straighter, geschäftiger. Von vornherein hat man das Gefühl, dass es hier eine selbstverständliche Professionalität gibt. Ich denke, das hängt auch damit zusammen, dass es all diese Fördermittel gibt, und man weiss, dass man sich immer wieder darum bewerben kann. Man macht sein Portfolio und orientiert sich an den anderen.

SK: Dank der Fördergelder kann man vielleicht auch seine ganze Energie darauf verwenden, Kunst zu machen und muss nebenher nicht unbedingt noch zwei, drei Jobs annehmen.

SB: Wobei, am Anfang ist es immer hart.

SK: In der Schweiz hat man auch die Möglichkeit, sich an verschiedenen Orten für Stipendien und Werkbeiträge zu bewerben.

SB: Ja, das ist tatsächlich einfacher. Das finde ich natürlich auch gut. Der allgemeinen Mentalität der Schweizer entspricht es, eher eine breitere Mitte zu fördern. In Deutschland ist es viel elitärer. Je nach Auffassung kann das Ganze auch schlecht sein. Ich persönlich finde es eigentlich gut.

SK: Insbesondere am Anfang einer Laufbahn. Es ist ja nicht absehbar, wie sich ein Künstler weiterentwickelt. Du hast auch bereits einige Preise gewonnen und konntest mit dem Atelierstipendium der Stadt Zürich<sup>9</sup> nach Genua. Wie hast Du den Aufenthalt in Genua erlebt? Genua ist ja nicht unbedingt ein pulsierendes Zentrum der Gegenwartskunst wie zum Beispiel Berlin, New York oder Shanghai.

SB: Shanghai? Davon hab ich noch gar nichts mitgekriegt (lacht). Das ist wohl an mir vorbeigezogen (lacht).

SK: Das hast du wohl einfach ignoriert (lacht). Hast Du in Genua in einer Ateliergemeinschaft gearbeitet?

SB: Nein. Das Atelier liegt in einem ehemaligen Klostertrakt, mitten im Zentrum, wunderschön. Genua ist nicht wirklich eine aktive Stadt, was zeitgenössische Kunst angeht. Aber ich persönlich mag das lieber, als in diesen Epizentren unterwegs zu sein. Für mich und meine Arbeit ist es fruchtbarer, wenn eine Stadt auf anderen Feldern etwas Interessantes zu bieten hat, was in Genua absolut der Fall ist. Ich finde Genua sehr interessant, weil da – wie soll ich sagen – eine ganz eigenartige Melancholie herrscht. Das Hafengeschäft ging in den 1980er-Jahren kaputt, und seitdem ringt diese Stadt mit ihrer Identität. Insbesondere die Altstadt ist von diesem Groove gezeichnet. Italien ist im Moment eh ein eigenartiges Land, auch politisch.

SK: Es gibt fast keine Ballungszentren zeitgenössischer Kunst in Italien. Aber das hat Dir anscheinend grad gepasst?

SB: Ja, das hat grad gepasst. Deshalb war ich auch immer so begeistert von Los Angeles. Diese Stadt stand immer ein bisschen im Schatten von New York und hat einen anderen Weg genommen. Gut, Los Angeles ist seit ein paar Jahrzehnten auch zu einer Metropole für bildende Kunst geworden, aber auf Umwegen. Berlin ist schon auch interessant als Stadt. Aber für ein halbes Jahr da hinzugehen, fände ich für mich total überflüssig.

SK: Es gibt sehr viele junge Künstlerinnen und Künstler aus der Schweiz, die eine Zeit lang in Berlin leben und die Atmosphäre dort sehr inspirierend finden. Vielleicht wird eine romantisierende Sicht auf diese Stadt geradezu kultiviert. Das kann längerfristig problematisch sein.

SB: Ja, absolut. Ich finde, dass Berlin im Kunstbereich mittlerweile sehr verfahren ist, insbesondere, weil dort massenhaft Aktivitäten stattfinden. Das ist natürlich auch gut. Aber, ich weiss nicht recht, mir kam es immer ein bisschen abgegrast vor.

SK: Wenn die Kunstszene in einer Stadt Fuss gefasst hat, hält natürlich auch der Kunstmarkt Einzug. Auch in Zürich gibt es viele Galerien und nicht kommerzielle Kunsträume, die eine vermittelnde Funktion übernehmen. Du selbst hast mehrere Male bei *Les Complices* ausgestellt als Andrea Thal und Jean-Claude Freymond-Guth zusammen den Kunstraum geführt haben<sup>10</sup>. Und jetzt wirst Du von *Freymond-Guth & Co. Fine Arts*<sup>11</sup> vertreten. Wie kamen diese Kontakte zustande?

SB: Ins *Les Complices* wurde ich von der Andrea eingeladen. Mit dem Jean-Claude hatte ich eigentlich nur peripher zu tun. Dann hat er sich irgendwann entschlossen, eine Galerie zu gründen. Ursprünglich sah das Konzept so aus, dass Künstlerfreunde mit ihm zusammen die Idee dieser Galerie und einer kommerziellen Vertretung mitentwickelt haben. Mittlerweile ist das schon ein bisschen anders. Solche Vorhaben werden wohl oft geerdet durch die realen Umstände. Dann hat er mich irgendwann angefragt, und ich habe halt ja gesagt (lacht). Es gab damals noch ein anderes Angebot. Aber man kennt sich da auch nicht so richtig aus. Ich habe damals schon mit der Galerie *Marion Scharmman*<sup>12</sup> in Köln zusammengearbeitet. Irgendwie kommt das doch auch ins Visier, wenn es darum geht, sich zu positionieren und ein bisschen Geld reinzubringen. Ich bin nach wie vor auch skeptisch gegenüber dem Kunstmarkt. Aber die Zeiten haben sich geändert, im Gegensatz zu Phasen, wo die Künstler mit dem Markt nichts zu tun haben wollten. Es hat sich auch dahingehend verändert, dass man heute eher

versucht, daraus situative Energie zu ziehen und das Ganze nicht mehr so ideologisch verpönt ist.

SK: Schliesslich ist man als Künstler auch auf die Vermittlung durch Galerien angewiesen, um überhaupt weiterarbeiten zu können. Das ist einfach eine Notwendigkeit.

SB: Absolut. Aber aus diesem ambivalenten Verhältnis zum Kunstmarkt kann man auch viel Energie schöpfen. Dadurch, dass man versucht hat, da immer so durchzutänzeln, ist auch viel Interessantes entstanden. Bei wem habe ich das letztthin gelesen? Heute gebe es ein Problem, weil eben genau diese Gegenpart-Situation nicht mehr da ist. Es gibt einfach keine subversive Logik mehr. Machen wir alle den Laden zu.

SK: In Deinen Arbeiten übst auch Du – auf humorvolle Art und Weise – Kritik am Betriebssystem Kunst, am Kunstmarkt, am Ausstellungsbetrieb, an der Kunstgeschichte und ihren Mythologien. Und gleichzeitig bist Du selbst ein Teil dieses Systems.

SB: Viele Mechanismen bleiben einfach. Deswegen kann man die Sache auch heute noch mit einer gleich scharfen Polemik anfassen. Aus manchen Blickwinkeln betrachtet, ist für mich diese gleich scharfe Polemik hoch aktuell. Ich finde, es hat sich doch noch nicht geklärt. Der Betrieb organisiert sich immer noch in stark hierarchischer Art und Weise.

SK: Deshalb ist es auch immer noch nötig, zu polemisieren und die Diskussion darüber aufrecht zu erhalten?

SB: Ich finde schon. Und man kommt eh nicht darum herum, Teil davon zu sein.

SK: Aber es gab ja auch Künstler, die versucht haben, darum herum zu kommen. Du hast kürzlich eine Arbeit über einen solchen Künstler gemacht, André Cadere<sup>13</sup>. Er hat mit seinen Interventionen sehr konsequent gegen den Markt und gegen das institutionalisierte Ausstellungswesen gearbeitet. Drückt sich in solchen Zitaten nicht auch Wehmut aus, weil eine derart konsequente Haltung letztlich zum Scheitern verurteilt ist?

SB: Ja, in der Arbeit, die ich über André Cadere gemacht habe, klingt schon eine Melancholie an, dass vor einiger Zeit in dieser Logik alles noch sinniger war. *Genova-Boccadasse/lunedì 12*

*Maggio 1975* ist ja ein Reenactment einer Aktion von ihm, die er in Genua in den 1970er-Jahren mal gemacht hat. Diese Situation habe ich nochmals inszeniert und in dieser etwas schmierigen Sonnenuntergangsästhetik fotografiert. Ein bisschen spiele ich damit auch auf eine „Softporno-Ästhetik“ an, die heute in der Konzeptkunst vollkommen unradikal daherschmiert. Das ist die andere Ebene in dem Bild. Es ist natürlich schon auch eine Art Hommage, eine Verbeugung vor einer Position wie André Cadere. Ich finde ihn in seiner Radikalität schon auch bemerkenswert. Das ist dann vielleicht die dritte Ebene.

SK: André Cadere war zeitlebens kommerziell nicht erfolgreich und hat nur in einer kürzeren Arbeitsspanne von etwa zehn Jahren gearbeitet. Er wird jetzt erst wieder entdeckt als Position der 1970er-Jahre, die in ihrer Radikalität damals auf verlorenem Posten stand.

SB: Heute ist es natürlich etwas anders. Aber es gibt auch heute noch Künstlerinnen und Künstler, die auf einem anderen Weg das bringen.

SK: Hast Du grad jemanden im Kopf?

SB: Wen ich sicherlich sehr schätze, jemand, der das immer der Situation entsprechend perfekt löst, ist Andreas Slominski. Es ist natürlich schwierig, das so zu vergleichen. Das sind ja oft auch Weiterentwicklungen oder Ergebnisse, die dann wieder zu anderen Ergebnissen führen. Bei Slominski gibt es durchaus auch dieses Spiel mit dem Verhältnis Produzent, Betrachter, Institution. Das kommt vielleicht etwas subtiler daher, hat aber doch auch eine Schärfe, wenn man genau hinsieht.

SK: Die Kritik kann durch die Hintertür angebracht werden.

SB: Alles ist professionalisiert.

SK: Du hast Fotografie studiert, aber es ging Dir immer auch darum, über den Tellerrand des Mediums zu blicken. Du arbeitest heute skulptural oder mit Video, sehr oft auch installativ, performativ. Ist das Medium Fotografie im klassischen Sinne für Dich tot, wie man auch einst vom Tod der Malerei gesprochen hat? Oder siehst Du in diesen gattungsübergreifenden Erweiterungen, die Du unternimmst eine Möglichkeit, wie das Medium weiter bestehen kann?

SB: Ja, vielleicht eher so. Bei mir ist es so, dass die Fotografie das Kerngeschäft bleibt, von dem ich aber immer ausufere oder austrete, Schlenker schlage und danach immer wieder zurückkomme. Ich habe vielleicht auch gelernt, aus der Situation heraus die nötigen Mittel zu wählen. Es gibt bei mir kein Programm. Ich beschränke mich nicht auf eine bestimmte Palette und treffe Entscheidungen von meinen Werkzeugen ausgehend, sondern ich warte ab, was die Situation mitbringt und reagiere darauf. Ein bisschen aikido-mässig, wenn man von vorhandenen Kräften geleitet wird, reaktiv eben. Deswegen war die Fotografie immer mein Stammmedium. Es ist gut zu wissen, dass das geht und dass man nicht zwangsläufig immer alles mit einem Werkzeug lösen muss. Aber ich mute mir deswegen nicht alles zu.

SK: In welcher Beziehung stehen die verschiedenen Ausdrucksmedien in Deiner Arbeit? Vielleicht kannst Du ein Beispiel anführen, wie Du situativ auf Räumlichkeiten, auf Kontexte von Ausstellungen, auf bestimmte Themen reagierst.

SB: An welchem Punkt ich mich für welches Medium entscheide? Das passiert im Arbeitsprozess. Wobei es bei mir schon Themenkomplexe gibt, in denen es sich immer wieder um die Fotografie und um das fotografische Schaffen selbst dreht.

SK: Also in Arbeiten über Fotografie?

SB: Ja genau. Deswegen habe ich vielleicht vorhin auch von einem Kerngeschäft gesprochen. Das ist eine Dauerfrage, die immer wieder auftaucht.

SK: Du kreist um das Medium, hinterfragst es immer wieder und versuchst auch neue Aspekte davon aufzuzeigen?

SB: Das ist dann vielleicht schon die Sozialisation.

SK: Dann dreht sich die Kunst um sich selbst?

SB: Ja, teilweise natürlich schon. Viele finden das ja verwerflich. Ich finde aber, es ist unter fachlichen Gesichtspunkten auch normal, dass es darum geht, immer wieder zu reflektieren, was der Stand der Dinge ist, auch für einen selbst. Wie stehe ich da mit dem, was ich mache im Zusammenhang mit der Welt und auch mit der Kunstgeschichte? Die Kunstgeschichte ist für mich auf eine andere Art auch verfügbares Material, formbares Material. Ich finde, das

sind Ergebnisse, die weiterentwickelt werden können und weiterentwickelt werden sollen. Es ist bei mir oft so, dass ich mir dann sage, dieser Aspekt interessiert mich, oder das ist eine Gegebenheit, an die ich jetzt mal andocke.

SK: Du unternimmst diese Weiterentwicklungen auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Mir ist aufgefallen, dass Du nicht wenige Heroen der Kunstgeschichte in Deinen Arbeiten zitierst: On Kawara mit *Swollen concept-piece*<sup>14</sup>, Marcel Duchamp beispielsweise in den *Studies for Anti-Fountain*<sup>15</sup>, Walter de Maria in *Da Maria*<sup>16</sup>, oder auch Helmut Newton in der konzeptuellen Fotoarbeit *Helmut Newton 1920–2004*<sup>17</sup>. Zu den erwähnten Künstlern hast Du wahrscheinlich jeweils unterschiedliche Einstellungen. Wann geht es Dir darum, eine Hommage zu machen und wann nehmen Deine Zitate kritische Züge an?

SB: Ich versuche direkte Bösartigkeiten eigentlich zu vermeiden. So instinktiv passiert das wahrscheinlich manchmal doch. Vielleicht behandle ich das aus einer anfänglichen Lagebestimmung heraus eher gleich, soweit das geht. Oft ergeben sich die Arbeiten auch aus Zufällen. Die On Kawara-Replik ist zufällig entstanden. Ich habe im Brockenhaus eine Art Kissen gefunden, und gemerkt, dass es sich um ein Format handelt, das On Kawara auch verwendet hat. Das Kissen war mit Watte unterstopft und gefüttert. Das sind dann so Gedankenkurzschlüsse, die plötzlich zu etwas führen. Ein anderer Zufall ist eigentlich auch in Zusammenhang mit Helmut Newton und seinem Unfall- und Todesort in Los Angeles zu nennen. Das hat mich plötzlich deswegen interessiert, weil dort genau die Stelle ist, von welcher aus Ed Ruscha seine legendäre Arbeit *Every Building on Sunset Strip* gemacht hat. Ich habe mir gedacht, ich guck jetzt mal nach, was denn an dieser reellen Schnittstelle von kunstgeschichtlichen Ereignissen vor Ort spürbar ist. Deswegen ist die Fotostrecke *Helmut Newton 1920–2004* entstanden, die die Frage ein bisschen entwickelt, wie ein verlorener Blick oder auch eine Art Ortsbestimmung.

SK: Hast Du bei dieser Fotoarbeit inszenatorisch eingegriffen oder hast Du vorgefundene Situationen fotografiert?

SB: Das waren vorgefundene Situationen. Ich habe da eigentlich nur mit dem fotografischen Akt eingegriffen.

SK: Und eine fotografische Bestandesaufnahme gemacht, was von diesen Ereignissen noch spürbar ist?

SB: Ja, einerseits, was da spürbar ist. Und mich interessiert eben auch, was das zu tun hat mit dieser Mythologisierung in der Kunst. Wie sieht denn so was vor Ort aus? Dort befindet sich geographisch betrachtet der tatsächliche Endpunkt eines fotografischen Schaffens. Und dann gibt es diese zufällige Schnittstelle mit einem anderen fotografischen Schaffen, eine Art Rechts-vor-links-Situation.

SK: Natürlich erst, wenn man den Blick darauf richtet. Den meisten Leuten ist es nicht bewusst, was sich an diesem Ort ereignet hat oder für wen dieser Ort sonst noch eine Bedeutung haben könnte. Oder gibt es dort ein Denkmal?

SB: Es gibt ein Denkmal. An dem Punkt, wo Newton mit dem Auto in die Mauer gefahren ist, wurde eine Tafel eingelassen, wie ein Grabstein. Das fand ich eben das Erstaunliche daran. Über diese Plakette bekommt dieser Ort erst diesen skulpturalen Charakter. Eigentlich ist es eine Art soziale Skulptur, soziale Plastik.

SK: Du gehst sehr ernsthaften Fragestellungen nach, und doch gibt es in Deiner Arbeit auch diese erzählerische Leichtigkeit. Sind Humor, Witz und Verve für Dich wichtige Aspekte Deines Werks?

SB: Ich würde sagen schon, aber andere stören sich immer dran. Ich meine, das ist natürlich Geschmackssache.

SK: Wieso soll man sich daran stören?

SB: Ich finde das in meiner Arbeit für mich einfach eine angemessene Strategie, weil es eben oft um allgemeine Missverständnisse geht, um genau diese Missverständnisse, die in diesem Dreiecksverhältnis Produzent – Betrachter – Institution entstehen. Eigentlich ist das ja eine Grundkonstellation, die erweiterbar ist. Es kommen oft noch andere Mithörer, Mitsprecher ins Spiel. Dann wird das Gespräch an sich auch missverständlicher. Humor ist das Organ, durch das Missverständlichkeit am plastischsten formulierbar wird.

SK: Und Humor hat auch eine befreiende Funktion. Wenn man auf der Ebene des Humors einen Einstieg findet, ist das eine gute Basis, sich mit dem Werk zu beschäftigen.

SB: Das ist natürlich eine gute Basis. Oft ist es ja so, dass ich von vornherein unlösbare, missverständliche Konstruktionen liefere, die schlussendlich einen konstruktiven Charakter haben.

SK: Mich erinnern Deine Arbeiten von den Konzepten oder den Bildtiteln her auch an dadaistische Strategien: *Kleine Generalversammlung von Diversem im Kontext*<sup>18</sup>, *Melancholischer Blick nach vorne, orthopädische Leuchtung von hinten*<sup>19</sup>, *Sprung ins Leere unter Begutachtung einer Expertenkommission*<sup>20</sup>. Zum Teil wirken diese Bildttitel in Zusammenhang mit den Werken sehr lapidar illustrativ, zum Teil sind sie auf ironische Art und Weise extrem hochgeschraubt, verwirrend. Zuerst wird vermeintlich vom Inhalt des Werks abgelenkt, um danach doch darauf zuzusteuern.

SB: Da ist vielleicht schon eine ähnliche Strategie dahinter. Vielleicht kommt es auch oft so zustande, dass die Zuschreibung durch Titel etwas anderes meint als das Bild, das man als Betrachter zuerst entziffert. Das ist vielleicht die Schnittstelle, an der der Humor sich entfaltet.

SK: Und zu einem Vermittlungsinstrument wird?

SB: Ja, genau.

SK: Ist die Titelfindung bei Dir Teil des Werkprozesses oder wieder situationsabhängig?

SB: Ein bisschen beides. Zum Teil ist es so, dass ich zu einem Titel ein Werk konzipiere. Oder anders herum; zuerst wird das Werk gemacht, aber eigentlich entsteht der Titel schon simultan. Der Name ist in der Arbeit angelegt. Ich habe einen Einfall zu einer Sache. Oft kristallisiert sich der Titel irgendwie heraus, oder oft ist was schwammig da. Das, was sich an einem Werk schon mal klären lässt, ist halt das, was über den Titel ausgedrückt wird. Dann wird der Titel zur zentralen Hilfe, um das Werk daran auszuformulieren oder zu entwerfen.

SK: Du arbeitest auch mit Stefan Meier zusammen und zwar unter dem Namen des fiktiven Künstlers Stéphane oder Stefan Müller. Wie ist es zu Eurer Zusammenarbeit gekommen und was hat Euch dazu bewogen, unter einem Pseudonym, unter dem Namen eines fiktiven Künstlers aufzutreten?

SB: Stefan Meier und ich haben zusammen studiert und uns auch lange eine Wohnung geteilt. Wir wurden angefragt, ob wir in der *Galerie Royal* in München zusammen eine Ausstellung machen wollen. Wir wollten diese Gelegenheit nutzen, um gemeinsam etwas zu lancieren. In dem Moment haben uns diese Künstlermythologien und mythischen Künstlerfiguren sehr interessiert. Wir sind darauf gekommen, weil wir beide so lapidare, so untaugliche Künstlernamen haben. Das wollten wir toppen, indem wir als Trio mit einem Stefan Müller auftraten. Es hat sich aber in der ganzen Produktion dieser Show herausgestellt, dass es tatsächlich einen Stefan Müller gibt, einen Maler aus Köln oder Düsseldorf, der von der *Galerie Grässlin* vertreten wird. So ein aufgeräumter Abstrakter. Das hat dann tatsächlich zu Verwirrungen geführt. Als dann die Ausstellung bei Kunstaspekte und so aufgelistet war, wurde sie mit dem tatsächlich existierenden Stefan Müller verlinkt. Ich glaube, seine Galerie hat unsere Ausstellung tatsächlich in seiner Vita aufgeführt. Es ist zufällig das passiert, was wir uns für unsere Ausstellung vorgestellt haben.

SK: Dann ist also dieses Verwirrspiel mit den realen und fiktiven Künstlerpersönlichkeiten voll auf gegangen.

SB: Stéphane Müller ist es erst geworden in Zusammenhang mit der *Regionale*<sup>21</sup> im *T66 Kulturwerk* in Freiburg 2007. In der *Regionale* werden immer Ausstellungen mit Beteiligung von Künstlern aus allen drei Ländern gemacht. So haben wir kurzerhand den Stéphane Müller zum Elsässer erklärt.

SK: Das war die Ausstellung *Gammlige Konzepte 3*. Dazu hat Dietrich Roeschmann eine Besprechung<sup>22</sup> geschrieben, in der von Slapstickversionen der Kunstgeschichte die Rede ist. Hab Ihr Euch in dieser Formulierung wieder gefunden?

SB: Ja, ich meine, das war natürlich überspitzt formuliert. Aber ich fand das in Ordnung. Es hat natürlich etwas Derbes, aber das kann man schon gelten lassen. In der Ausstellung haben wir nochmals diese Kloböden gezeigt, dieses Duchamp-Zitat<sup>23</sup>. In der Ausstellung sind

legendäre Figuren der Kunstgeschichte als Gespenster wieder aufgetaucht. Mehr oder weniger zitiert. Wir haben das so erklärt, dass in der Ausstellung alles fiktive Arbeiten von Stéphane Müller zu sehen sind...

SK: ...der sich auch an der Kunstgeschichte abarbeitet. Stehen diese legendären Figuren der Kunstgeschichte manchmal auch beim eigenen Schaffen im Wege?

SB: Aha! Nein, eigentlich nicht. Das ist ja oft so ein Vorbeischlittern. Die Kunstgeschichte liefert formbares Material. Wir hatten bisher noch nicht mit Plagiatsvorwürfen zu kämpfen. Aber darum geht es ja auch nicht. Aber gut, es gibt auch andere Stimmen, die dann sagen, diese Hangelei sei ein bisschen richtungslos. Aber wie ich bereits sagte, das sind vorhandene Strukturen, die nutzbar sind.

SK: Du hast jetzt parallel im *Kunsthaus Baselland*<sup>24</sup> in Muttenz mit Gavin Turk ausgestellt, der auch aus dem Fundus Kunstgeschichte schöpft und mit Zitaten arbeitet. Erschrickt man da manchmal, dass man nicht der Einzige ist, der so arbeitet?

SB: Nein, eigentlich nicht. Ich bin der Ansicht, dass solche Sachen nicht pachtbar sind. Wenn man genau hinschaut, ist das Ergebnis sowieso etwas Anderes. Und diese Strategie hängt natürlich auch mit der heutigen Verfassung der Welt zusammen. Sampling und Reformulierungen und Rückbesichtigungen sind gängige postmoderne Verfahrensweisen und heute legitime Techniken, um alles nochmals neu zu mischen.

SK: Im Kunsthaus Baselland fand 2008 Deine erste institutionelle Einzelausstellung statt. Allgemein ist 2008 für Dich bisher ein sehr ereignisreiches Jahr mit verschiedenen Ausstellungsbeteiligungen. Du bist auch im Kunsthaus Zürich in der Ausstellung *Shifting Identities*<sup>25</sup> mit einem Werk vertreten, das ich allerdings nicht auf Anhieb gefunden habe. Deine Arbeit hätte doch im Rodin-Saal ausgestellt sein sollen?

SB: Schlussendlich doch nicht. Ich habe das Konzept geändert. Jetzt ist draussen beim *Höllentor* eine Regentonne installiert. Was ich eigentlich lustig fand. Sie haben mich eingeladen, eine Arbeit in Zusammenhang mit der Sammlung zu entwickeln. Ich bin dann öfters im Kunsthaus rumgeschlurft und habe geschaut, was man da machen könnte. Beim *Höllentor* ist mir aufgefallen, dass im Zuge der Renovation letzten Jahres hinten ein

Regenrohr angebracht wurde, damit das sich sammelnde Regenwasser abfließen kann. Das empfand ich schon als einen ordentlichen Steilpass, der mir da zugeflankt wurde! Ich habe das ganze so umbauen lassen, dass die Regenrinne leicht rausgeht, mit einem Haken. Das Regenwasser wird jetzt in einer Regentonne gesammelt und einmal pro Woche, wenn geputzt wird, hat das Putzpersonal den Auftrag bekommen, mit diesem Höllentorwasser den Raum der Beuys-Installation *Olivestone* zu putzen. Das ist eine delegierte Performance, kann man sagen. Mit dem Wasser wird der Raum geputzt und danach wird dieses Putzwasser im Innenhof vom *Kunsthhaus* ausgeschüttet. Der ganze Ablauf wird jedes Mal auf Video akribisch dokumentiert. Und weil dieser Putzvorgang jedes Mal gleich abläuft, dauert jedes Video etwa dreissig Minuten. Es gibt dann am Ende, weil das jeden Mittwoch passiert, acht Videos, die eigentlich genau gleich verlaufen. In der Arbeit geht es um eine flüssige Wegführung an der Institution oder an einer Seite der Institution entlang.

SK: Auch ein bisschen durch die Kunstgeschichte durch?

SB: Ja, auch ein bisschen durch die Kunstgeschichte durch.

SK: Das Werk wird nicht klassisch in einem Ausstellungsraum präsentiert, sondern es zirkuliert und macht andere Aspekte der Institution sichtbar.

SB: Genau. Die Institution ist plötzlich Teil der Plastik.

SK: Um nochmals auf Deine zahlreichen Ausstellungen in diesem Jahr zurückzukommen: Wächst da nicht auch langsam der Druck?

SB: Der Druck? Ja, schon ein bisschen, rein technisch wächst der schon. Es gibt plötzlich mehr Engagements, und es muss alles flüssig gehen. Plötzlich ist man dazu aufgefordert, etwas rapider zu entwerfen und umzusetzen. Damit tue ich mich ein bisschen schwer. Obwohl das gehört eigentlich bei mir dazu, dass ich oft erst dann etwas raus bringe, wenn ich dazu gezwungen werde. Ich brauche diese Anlässe, nicht nur zeitlich, sondern weil ich oft auch situationsbezogen entwerfe. So gesehen ist es nicht schlecht. Der Druck, der war irgendwie vorher schon da.

SK: Aber er geht in eine andere Richtung?

SB: Er geht vielleicht in eine andere Richtung. Aber die Frage ist natürlich immer, ob eine Arbeit besteht und ob alles klappt. Es tut auch mal gut, wenn man sieht, dass es irgendwie dann doch funktioniert.

SK: Das gibt wieder Vertrauen in die eigene Arbeit.

SB: Die Zweifel, die wird man generell nicht los. Bis jetzt war es finanziell immer sehr schwierig. Jetzt ist es ein bisschen entspannter, wenn Engagements da sind, bei denen man nicht immer alles aus eigener Kasse finanzieren muss. Das ist irgendwie anders, aber da kommen halt auch andere Probleme.

SK: Man steht auch mehr in der Öffentlichkeit.

SB: Das ist mir egal.

SK: Welche Arbeiten, die Du im Laufe der Jahre gemacht hast, hältst Du für besonders wichtig für Deine Entwicklung?

SB: Wenn ich so zurückblicke, finde ich immer an gewissen Arbeiten etwas, mal mehr und mal weniger. Eine Arbeit, die ich bis heute sehr gerne habe, ist *1,5 Jahre Nadelfilz im Fotohof*<sup>6</sup>. Mit dieser Arbeit habe ich für mich entdeckt, dass ein Werk einen amorphen Charakter haben kann und unterschiedlich einsetzbar ist. Die gleiche Arbeit hat einen Gastauftritt gehabt als *Scheisskiste*.

SK: Also der Nadelfilz in der Verpackung?

SB: Die ist einfach geschlossen. Die Arbeit wiegt fast so viel wie ein Klavier. Das ist noch lustig, deshalb war es immer ein enormes Problem, wo die Arbeit untergestellt werden soll. Die war dann bei Freunden im Atelier und musste wieder wegtransportiert werden. Sie war ein richtiges Sorgenkind... Daraus heraus hat die Arbeit auch ein Eigenleben entwickelt. Das fand ich schon lustig, dass die als abgelehntes Schenkungsstück irgendwie so herumirrt.

SK: Ein ungeliebtes Kunstwerk, eine Dokumentation, die keiner will.

SB: Das gibt es bei anderen Arbeiten schon auch. Zum Beispiel *Kleine Generalversammlung von Diversem im Kontext*. Die hat auch plötzlich eine amorphe Identität gehabt. Die Arbeit sollte nochmals ausgestellt werden im *Kunstmuseum Thun im Projektraum enter*<sup>27</sup>. Und anstatt sie nochmals so auszustellen, beschloss ich, sie um 90 Grad zu kippen und dem Bogenschützenverein Thun als Zielscheibe<sup>28</sup> zur Verfügung zu stellen.

SK: Auch wieder eine delegierte Performance.

SB: Vielleicht macht es mir auch am meisten Spass, wenn sich eigene Sachen nochmals weiterentwickeln dürfen oder ich sie umnutze oder sie sogar eine Art Eigenleben gewinnen.

SK: Das war ja auch der Fall bei *Runaway Sculptor*<sup>29</sup>, als Du mit Betongüssen gearbeitet und diese nochmals abfotografiert hast.

SB: Ja genau. Aus der ursprünglichen, fixierten Skulptur ist wieder etwas „Flüssigeres“ geworden. Das Nebenprodukt, die Produktionsästhetik hat da schlussendlich zum besseren Produkt geführt. Diese Arbeit habe ich jetzt eingetauscht. Es gibt ein Projekt „Artists for Tichy“ von der *Tichy-Foundation*, die den ganzen Nachlass von Miroslav Tichy verwaltet. Die tauschen Arbeiten mit Künstlern und haben mich jetzt nach dieser Arbeit gefragt und ob ich rückwirkend eine Skulptur zu diesem *Runaway Sculptor* machen würde. So ergibt sich dann plötzlich ein Ping-Pong. Von einer Arbeit prallt man immer wieder ab und kommt dann woanders hin.

SK: Welche Projekte stehen in nächster Zukunft an?

SB: Ja, es gibt ein paar Sachen, die ich gerne machen würde. Aber das fällt wohl dieses Jahr ins Wasser. Ich würde gerne an dieser *Helmut Newton*-Arbeit in Los Angeles vor Ort arbeiten. Eher eine narrative, filmische Sache, bei der ich diese ganze Szenerie als Bühne nutzen würde. Das geht aber dieses Jahr wahrscheinlich zeitlich nicht. Und dann gehe ich ab August bis September nach Genua. Dort habe ich mir einen kleinen Raum zum Arbeiten gemietet und dort will ich ganz abgekoppelt von Anlässen und Engagements Fotoarbeiten machen. Ich weiss noch nicht, wie das sein wird. Ich geh einfach mal hin. Das ist, was ich kurzfristig plane. Dann gibt es im November eine Einzelausstellung bei einer Londoner Galerie, *Laura Bartlett*<sup>30</sup>. Da werden wahrscheinlich auch neue Arbeiten zu sehen sein...

© SIK-ISEA; Die Interviews werden wie folgt zitiert: Interview von Stefanie Kasper mit Stefan Burger, 3. Juli 2008, SIK-ISEA.

- 
- <sup>1</sup> *Stipendium für bildende Kunst der Stadt Zürich, Atelier Genua*, 2005.
- <sup>2</sup> Robert Hamelijnck u. a. (Hrsg.): *The Swiss Issue. A field study on art & market*, Fucking good art, 20 (Winter 2008), Rotterdam: Episode Publ., 2008.
- <sup>3</sup> *Shifting Identities. (Schweizer) Kunst heute*, Kunsthaus Zürich, 6.6.2008–31.8.2008; *Shifting Identities. (Schweizer) Kunst heute*, hrsg. Von Mirjam Varadinis, Ausst.-Kat., Kunsthaus Zürich, 2008.
- <sup>4</sup> Früher: *Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich*; heute: *Zürcher Hochschule der Künste*.
- <sup>5</sup> *Galerie Konkret Martin Wörn*, Sulzburg/Breisgau.
- <sup>6</sup> „Jetzt“ war von 1993 bis 2002 das Jugendmagazin der Süddeutschen Zeitung.
- <sup>7</sup> *Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*.
- <sup>8</sup> *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst*, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 4.5.2002–1.9.2002.
- <sup>9</sup> *Stipendium für bildende Kunst der Stadt Zürich, Atelier Genua*, 2005.
- <sup>10</sup> *Portrait of Stefan Burger as Pencil of Nature*, Les Complices\* Espace libre + Edition, Zürich, 23.6.2005–9.7.2005; *Stefan Burger. Kleinere Unsicherheitsgesellschaften*, Les Complices\* Espace libre + Edition, Zürich, 27.9.2006–21.10.2006; *Block 2008. Ein Jahr, 366 Bilder, 12 Fotografinnen und Fotografen*, Les Complices\* Espace libre + Edition, Zürich, 17.10.2007–3.11.2007.
- <sup>11</sup> *If on a winter's night a traveller*, Freymond-Guth & Co. Fine Arts, Zürich, 16.12.2006–21.1.2007; *Stefan Burger. (Über Sommer) plötzlich weggerutschte Parameter*, Freymond-Guth & Co. Fine Arts, Zürich, 23.8.2007–15.9.2007.
- <sup>12</sup> *Stefan Burger. Innenparasiten des Menschen*, Kunstraum Marion Scharmann, Köln, 29.4.2006–9.6.2006; *Stefan Burger. The Innocent Eye Test*, Marion Scharmann, Köln, 17.4.2008–30.5.2008.
- <sup>13</sup> Stefan Burger, *Genova-Boccadasse/lunedì 12 Maggio 1975*, 2008, 142 x 120 cm, Ed. 5/5 + 2 AP.
- <sup>14</sup> Stefan Burger, *Swollen concept-piece (with the need to lay down for a while)*, 2006, Acryl auf Leinwand, 25, 4 x 34, 3 x 9 cm, Unikat.
- <sup>15</sup> Stefan Burger, *Studies for Anti-Fountain, #002/#092/#092*, 1981-2006 (Projekt in Weiterführung), PVC auf Spanplatte, je 90 x 158 cm.
- <sup>16</sup> Stefan Burger, *Da Maria*, 2006, C-Print, 30 x 40 cm, 5/5 + 2 AP.
- <sup>17</sup> Stefan Burger, *Helmut Newton 1920–2004*, 2007, Inkjetprint auf Holz, 14 Teile, 300 x 400 x 30 cm.
- <sup>18</sup> Stefan Burger, *Kleine Generalversammlung von Diversem im Kontext*, 2006, Inkjetprint auf Holz, 300 x 180 x 100 cm, Unikat.
- <sup>19</sup> Stefan Burger, *Melancholischer Blick nach vorne, orthopädische Leuchtung von hinten*, 2006, C-Print, 115 x 85 cm
- <sup>20</sup> Stefan Burger, *Sprung ins Leere unter Begutachtung einer Expertenkommission*, 2006, Inkjetprint auf Holz, Holz, Metall, Beton, 420 x 210 cm.

- 
- <sup>21</sup> *Regionale 8. Stefan Burger, Stefan Meier und Stéphane Müller*, T66 Kulturwerk, Freiburg, 24.11.2007–21.12.2007.
- <sup>22</sup> Dietrich Roeschmann, *Slapstickversionen der Kunstgeschichte*, in: *Regioartline*, 6.12.2007, Online:  
<http://www.regioartline.org/index.php?p=detail&id=5968&back=search&L=oregioartline.org>, 6.12.2007, (Stand 25.3.2009).
- <sup>23</sup> Stefan Burger, *Studies for Anti-Fountain*, #002/#092/#092, 1981-, PVC auf Spanplatte, je 90 x 158 cm.
- <sup>24</sup> *Stefan Burger. Runaway Sculptor*, Kunsthau Baselland, Muttentz/Basel, 5.4.2008–4.6.2008.
- <sup>25</sup> *Shifting Identities. (Schweizer) Kunst heute*, Kunsthau Zürich, 6.6.2008–31.8.2008; *Shifting Identities. (Schweizer) Kunst heute*, hrsg. Von Mirjam Varadinis, Ausst.-Kat., Kunsthau Zürich, 2008.
- <sup>26</sup> Stefan Burger, *1,5 Jahre Nadelfilz im Fotohof*, 2004, Nadelfilz, Transportkiste, Briefe, C-Prints, Masse variabel.
- <sup>27</sup> *Stefan Burger*, Projektraum enter, Thun, 7.9.2007–14.10.2007.
- <sup>28</sup> Stefan Burger, *Kleine Generalversammlung von Diversem im Kontext (Thuner Deutung)*, 2007, Inkjetprint auf Holz, Aluminiumpfeile, Masse variabel, Unikat.
- <sup>29</sup> Stefan Burger, *Davongelaufener Bildhauer*, 2008, Inkjetprint auf Wand, Dimension variabel, Ed. 5/5 + 2 AP, 2 („Die Arbeit *Davongelaufener Bildhauer* zeigt eine inszenierte Fotografie des hypothetisch abgebrochenen Produktionsprozesses der Plastik *Ohne Titel* von 2006“)
- <sup>30</sup> *Stefan Burger*, Laura Bartlett Gallery, London, 28.11.2008–17.1.2009.