

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 71 (1984)
Heft: 7/8: Frank Gehry

Artikel: Empfindliche Gleichgewichte
Autor: Cahn, Miriam / Stalder, Anselm / Heller, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54265>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Empfindliche Gleichgewichte

Anlässlich der Biennale in Venedig stellen wir die beiden Künstler vor, die dort die Schweiz vertreten: Miriam Cahn und Anselm Stalder. Die Interviews mit beiden machte Martin Heller.

M.C.: «Ich gehe von meiner Arbeit aus und nicht von dem, was von aussen an mich herangetragen wird. Im Zentrum steht immer meine Arbeit.»

A.S.: «Die Ausstellungen müssen an die Arbeit gebunden sein und nicht die Arbeit an die Ausstellungen – das ist zwar simpel, aber das dreht sich im Kunstbetrieb unheimlich rasch um...»¹

Alle zwei Jahre wieder: die Biennale von Venedig, Leistungs-

schau im Nationenvergleich, ein Kunstspektakel, das seine Attraktivität einer Mischung aus ehrenwerter Tradition, morbider Sommerfrische und dosierter, punktuell auch schon einmal überbordender Experimentierfreude verdankt. Beim Durchblättern der Berichterstattungen fällt auf, wie sehr und oft Atmosphärisches rapportiert wird, Anekdotisches auch, Geschichten am Rande der grossen Konzepte. Venedig ist nicht Kassel, Venedig ist etwas Besonderes.

Wer als Künstler nach Venedig eingeladen wird, vertritt nicht allein sich selbst, sondern auch sein Land – oder zumindest jenes, das meint, seines zu sein. Das macht die Sache natürlich kaum einfacher. Wo Kunst von heute auf Ausstellungsstrukturen des späten 19. Jahrhunderts trifft, da mag sich nicht jeder in gleichem Masse als Kulturexport hergeben.

Ohnehin gehen die Ansichten darüber auseinander, wie denn die

Schweiz bei derartiger Gelegenheit aufzutreten habe. Bodenständig? Solide? Im Vertrauen auf innere Werte? Oder, entgegen aller nationalen Tradition, auf äussere? Einzig nach internationalen Massstäben? Oder im föderalistisch einwandfreien Turnus zwischen Künstlerinnen und Künstlern der einzelnen Landesregionen? Verständlich, dass sich die für die Selektion zuständige Eidgenössische Kunstkommission schon des öftern und von allen Seiten den Vorwurf diffuser, von Kulturverwaltermentalität durchtränkter Kriterien gefallen lassen musste.

Die Situation produziert Konflikte. Und doch gilt die Teilnahme an der Biennale gerade unter den Künstlern nach wie vor viel. Sie werde, sagt Anselm Stalder, als wichtiger, attraktiver Karriereschritt gewertet. Er selbst sehe das auch in dieser Richtung, habe zwar Vorbehalte, aber doch nicht so viele, als dass der Genuss am ganzen Rummel unterdrückt würde.

Stalder weiss, wovon er redet. Vom 10. Juni bis Ende September vertreten er und Miriam Cahn die Schweiz an der 41. Biennale von Venedig.

Eine unerwartete Auswahl. Sie signalisiert eine deutliche Abkehr vom Prinzip retrospektiver Würdigungen für geleistete Künstlerdienste. Zwar war da bereits vor zwei Jahren die frische, beeindruckende Einzelausstellung Dieter Rots. Im Gegensatz aber zum doch schon bestandenem Islandschweizer gehören Miriam Cahn und Anselm Stalder zu jener Künstlergeneration um die Dreissig herum, die früher nicht den Hauch einer Chance zur offiziellen Reise nach Venedig gehabt hätte.

M.C.: «Ich bin froh, dass meine Arbeit für Venedig schon jetzt fast fertig bereit liegt – das macht den Kopf frei für andere Dinge. Wenn der Druck von aussen auf uns zu stark wäre, wenn ich das Gefühl hätte, meine Vorstellungen nicht völlig umsetzen



zu können, würde ich eine Ausstellung absagen. Selbst die Biennale. Aber eigentlich spüre ich jetzt weniger einen Druck als vielmehr etwas ungewöhnliches Spielerisches...»

Wer sind Cahn und Stalder? Zuerst die äusseren Parallelen: beide sind im Verlauf der letzten vier, fünf Jahre bekannt geworden, haben die Möglichkeit von Ausstellungen an prominenten Adressen erfolgreich genutzt, viermal überdies bereits zusammen, kennen und ergänzen sich. Ein «eingefahrenes Team» also, nach ihren eigenen Worten, das aber keineswegs eine eigentliche Teamarbeit forcieren will. Was sie verbindet, ist vielmehr ein gegenseitiges Verständnis, ein Respektieren, Erfühlen und letztlich auch intuitives Aufnehmen der Intentionen des andern.

Zum erstenmal gemeinsam ausgestellt haben sie vor nunmehr drei Jahren, mehr oder minder beiläufig, an einer Gruppenausstellung Jean-Christophe Ammanns in der Kunsthalle Basel. Die Vertrautheit, die sich seither entwickelt hat, soll nun in Venedig ein vorläufig letztesmal in eine konkrete Ausstellung einfließen. Dabei hat Miriam Cahn für ihre grossen, schwarzen Kreidezeichnungen innerhalb des Schweizer Pavillons eine andere, geschlossenerere Raumsituation gesucht und auch gefunden als Stalder, der fünf Plastiken und ein Bild in vielschichtiger Offenheit zusammenführt. Die deutlich abgegrenzten Bereiche infiltrieren indessen einander, um gerade auf diese Weise die je spezifischen Qualitäten und Unterschiede zweier Seh- und Denkweisen zu präzisieren.

A.S.: «Unter Raumbezogenheit verstehe ich im Grunde eher den Bezug auf einen Gedankenraum, auf eine vor allem gestalterische und psychische Grösse. Und dabei ist natürlich in Venedig die Ausstellung von Miriam ein Teil dieses Gedankenraums – ich weiss, da wird etwas sein, das mit dem zu tun hat, was ich von ihr zuletzt gesehen habe. Dieses bestimmte Weitergehen, das ich von ihr erwarten kann, unterstützt mein eigenes Risiko und ist eine Gegebenheit, mit der ich rechnen kann. Deshalb sind auch Bezüge wie die zwischen meinen elf Soldaten und ihren dreissig, vierzig Frauen eben ganz und gar nicht zufällig...»

Elf Soldaten in einer Marschübung und dreissig, vierzig Frauen: Elemente der Biennale-Arbeiten von

Cahn und Stalder, die aus dem ihnen zugewiesenen Spannungsverhältnis heraus wiederum individuelle Werkzusammenhänge illustrieren. Es gibt hier nicht nur Parallelen. Das «Gespann» – auch das ein Ausdruck Cahns – besteht aus zwei Persönlichkeiten mit eigenem Kopf, eigener Geschichte und eigener Sprache.

Dabei scheint der Weg, den die fünfunddreissigjährige Miriam Cahn in den letzten Jahren gegangen ist, auf den ersten Blick bruchloser, fließender, kontinuierlicher zu sein. Geprägt durch das Erstarren einer bewusst feministischen Ästhetik, hat sie in extrem körperbezogener, in physischer Entäusserung vorangetriebener Zeichenarbeit Position bezogen. Gegen die – männlich orientierte – Kunsttradition, gegen die – durch Männer vollzogene – Vergewaltigung der Welt, gegen die – von Männern geregelte – Vergabe der gesellschaftlichen Rollen. Und für ein weibliches Selbstverständnis, das aus den Bildern der eigenen Biografie neue, weiter ausgreifende Bilder des Fortschreitens schafft, Bilder der Stärke und des Vertrauens.

Schwierig, das alles auf ein paar Sätze zu reduzieren, ohne nur eindimensional zu werden. Die Zeichnungen, Installationen, Raum- und Ausstellungskonzepte Miriam Cahns bilden ein Netz, das die Momente ihrer Betroffenheit in immer neuen Variationen verknüpft. Erst im Blick aufs Ganze wird da so etwas wie eine behutsame, aber stetige Erschliessung neuer Gesichtspunkte spürbar. Ging etwa die letzte grosse Einzelausstellung² noch von der Polarität eines männlichen und eines weiblichen Ausstellungsbereichs aus, so ist gerade damit die männliche Seite abgeschlossen worden. Die Symbolik der Gegenstände interessiert Cahn nicht mehr. In einer auch formal – über fast schon malerische, die schwarzweisse Härte in ein Grauspektrum überführende Ausdrucksformen – nachvollziehbaren, unverstellten Zuwendung auf Körperindividualitäten nähert sie sich einer un-sentimentalen, lebensfähigen Vorstellung von Autonomie.

M.C.: «Ich zeige in Venedig aneinandergeschaltete, drei Meter hohe Blätter, die eine Raumarbeit ergeben: «Das wilde Lieben». Also rundherum eine Art Fries mit Frauenfiguren in meiner Lebensgrösse, denen die Betrachter Aug in Auge sehen, entgegenstehen, von denen sie zurücktreten oder auf die sie zugehen könnten.»



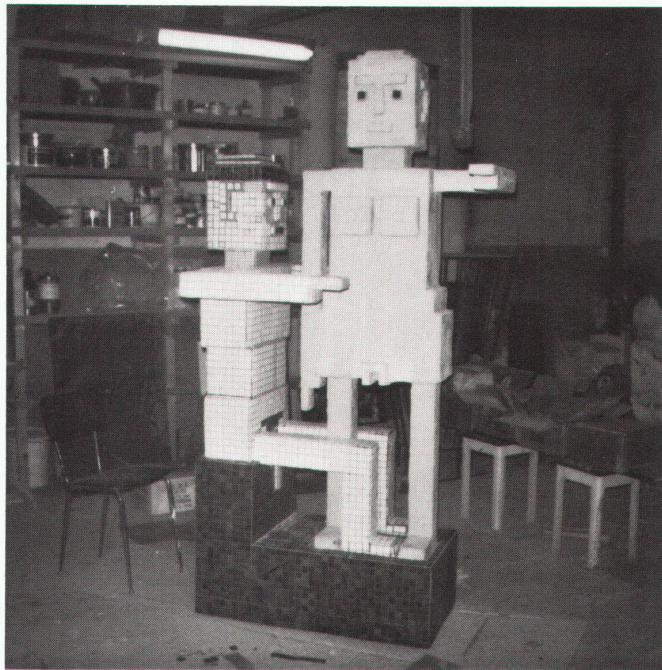
Wer sich dagegen Anselm Stalders Werk aussetzt, wird mit etlichen Irritationen rechnen müssen. Stalders Arbeiten definieren ein merkwürdiges, differenziertes Kräftefeld zwischen gedanklicher Konstruktion, beunruhigender, bisweilen mit simpelsten Bildfindungen kokettierender Ikonografie und einer trockenen, von handwerklicher Perfektion getragenen Sinnlichkeit. Treten doch einmal Schmelz, Unmittelbarkeit und rhetorische Überzeugungskraft in den Vordergrund, so sind sie gewiss das Ergebnis kalkulierten Abwägens der bildnerischen Mittel und ihrer Wirkung. Jede nähere Erkundung führt in den Fluss einer methodisch vorgehenden, prüfenden, von Fall zu Fall auswertenden oder eliminierenden Arbeitsweise. Es gebe bei ihm, bestätigt Stalder, so etwas wie einen ständigen Arbeitsstrang, aus

dem heraus sich dann verschiedene Werkvorstellungen kristallisierten, und die wiederum würden dann – etwa im Hinblick auf eine Ausstellung – allmählich konkreter.

Also auch hier eine fesselnde Kontinuität unter der vielgestaltigen Oberfläche. Die Brüche haben System. Ständige Selbstreflexion und Disziplin bringen es fertig, dass sich die einzelnen Werke genau dann und in genau der ihnen gemässen Form zu ereignen scheinen, wenn die Zeit dafür reif ist.

¹ Miriam Cahn: «Das wilde Lieben.» 1984. Raumarbeit

² Anselm Stalder: «Die Marschübung.» 1984. Holz, Lack. 11 Teile, je 140×50×100 cm (Atelieraufnahme)



3

Bezeichnend dafür ist beispielsweise jener Schritt, der den Maler Stalder vor nunmehr zwei Jahren zur Plastik geführt hat – an jenem Punkt nämlich, an dem die Bilderproduktion des damals kaum 26 Jahre alten Künstlers allzu einfach, allzu widerstandslos zu fließen schien. Anselm Stalder im Gespräch mit Dieter Koeplin: «In diesem Moment musste ich die Handbremse ziehen, um die Bildarbeit und die Malerei zu überdenken. Ich kann das nur machen, indem ich mich in ein Abenteuer stürze, also etwas anfangen, was ich noch nicht überblicke, und wo ich auch technisch wieder zum Anfänger werde.»³

Selbstlimitierung als Anstoss. Und dann, im gleichen Tempo wie vorher, die Erprobung neuer Mittel in der Plastik. Stalder lernt technische Möglichkeiten kennen, fordert die Handwerker, mit denen er liebend gerne zusammenarbeitet, beweist ihnen mit unwahrscheinlicher Zähigkeit, dass das, was ihnen unmöglich schien, eben doch realisierbar ist. Das Resultat für Venedig: ein geplätteltes Liebespaar, ein Neptundreizack mit Olympiapodest und lackglänzendem Fisch, eine kleine Arbeit mit dem Titel «Der Empfänger» sowie die schon erwähnten elf Soldaten, die das müde Pathos italienischer Provinzbahnhöfe evozieren.

Schliesslich noch ein Bild, das «Der Rücktritt des Machbaren» heisst. Hilfen, die über eine nackte Aufzählung hinausführen, liefert Anselm Stalder vorderhand nicht. Im Druck, den diese dreidimensionalen Imaginationen auffangen, findet sich der Betrachter wieder.

A.S.: «Erst im Verlauf der Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten der Biennale, mit den Leuten dort, mit Reisen nach Italien, ist mir klargeworden, welche Arbeiten für diese Situation überhaupt in Frage kommen. Darauf habe ich detaillierter an diesen Stücken gearbeitet, auch Pläne gezeichnet, ausgehend von einer Zusammenstellung von vier grösseren und einer kleineren Plastik und zusätzlich einer Auswahl von Zeichnungen. Nach einiger Zeit ersetzte ich die Idee mit den Zeichnungen durch ein Bild. Das Ganze ist dadurch einfacher, aber auch komplizierter geworden – jedenfalls wollte ich nicht, dass da vierzig Zeichnungen im Sinne einer Rechtfertigung einmal mehr als Rettungsanker herumhängen und von der Auseinandersetzung mit den plastischen Arbeiten ablenken. Damit hat sich die Situation geklärt.»

Um nochmals auf die Eidgenössische Kunstkommission zurückzukommen: auch wenn sich die Se-

ktion von zwei derart jungen Künstlern vor dem Zeitgeist allemal rechtfertigen lässt, so ist ihr dennoch einiger Mut zu attestieren. Sie hat sich im Vergleich zu früheren Jahren gehörige Unsicherheiten eingehandelt. Für Künstler wie Cahn und Stalder ist eine Ausstellung nur bedingt im voraus planbar, und schon gar nicht als Rechenschaftsbericht über allfällige vielversprechenden Talente. Eine Ausstellung bedeutet, die momentane Arbeitssituation auf konkrete räumliche, vielleicht auch stimmungsmässige Gegebenheiten zu verdichten. Vor allem aber: die Verantwortung für eine Ausstellung liegt einzig beim Künstler, und jede Arbeit daran ist nur in einem äusserst empfindlichen Gleichgewicht möglich. Eine Kommission hat in diesem Gleichgewicht nichts mehr zu suchen.

M.C.: «Mein Denken hat seine Wurzeln ganz eindeutig in den siebziger Jahren – gerade auch dort, wo es um die Frage geht, was eine Ausstellung denn überhaupt darstellt. Ich finde es in Ordnung, wenn eine Arbeit für sich spricht, aber meine Arbeit kann nur dann für sich sprechen, wenn sie in einem bestimmten Umkreis funktioniert, weil sie eine Körper- und Raumarbeit ist. Es braucht eine Mischung aus beidem für mich: Was ist Raum im weitesten Sinne? Was ist eine Ausstellung? Wer macht sie überhaupt?»

Es gibt zwischen Miriam Cahn und Anselm Stalder noch eine weitere, massgebende Gemeinsamkeit. Beide treffen sich in einem tiefen Misstrauen gegenüber glatten, konsumfreundlichen Kunstmodetrends. Solche Skepsis hat ihren Hintergrund. Die Biennale stimuliere nicht zuletzt jene Leute, so Stalder, für die das Organisieren einer Ausstellung den absoluten Vorrang vor der Auseinandersetzung mit der künstlerischen Arbeit hat. Um Konzessionen kommt wohl keiner herum – alles andere wäre Augenwischerei. Das Gespräch mit den beiden Schweizer Vertretern, im Vorfeld der Biennale, in einer doch belastenden Zeit, hakt des öftern an der Gefahr solcher Vereinnahmungen fest. Die Zwänge, denen ein Künstler sich bisweilen mit aller Kraft verweigern möchte und die ihn doch ständig wieder auf feine, aber unübersehbare Weise einholen, sind enorm.

Cahn und Stalder reden nicht nur in ihren Werken eine engagierte, intelligente, eine im besten Sinne

professionelle Sprache. Eine Sprache, die Gegen-Standorte zu entwickeln, eine Haltung zu definieren sucht, um nach wie vor selbst die Massstäbe zu setzen bezüglich Sorgfalt, Intensität oder auch Tempo – in Venedig ebenso wie in Solothurn, La Chaux-de-Fonds oder sonstwo in der vermeintlichen Provinz. Sie sind sich darin einig, dass eine Ausstellung nur dort etwas bringt, wo Ausstellungsmacher und -macherinnen sich ebenso leidenschaftlich wie die Künstler dafür einsetzen.

Auch wenn in diesem Sinne jede Ausstellung zu Grenzsituationen führt und im Grunde ganz ähnliche Probleme stellt: die Biennale bildet eben doch eine besondere Herausforderung. Miriam Cahn und Anselm Stalder haben sie selbstbewusst und ohne falsche Bescheidenheit angenommen, im Vertrauen auf ihre eigenen Fähigkeiten, eine beharrliche Risikofreude und auf einen Rückhalt, der nicht allein auf Erfolgserlebnisse angewiesen ist. Die Kunstkommission hat nicht nur eine unerwartete und mutige, sondern auch eine gute Wahl getroffen.

Martin Heller

1 Alle nicht anders gekennzeichneten Äusserungen von Miriam Cahn (M.C.) und Anselm Stalder (A.S.) stammen aus einem Gespräch vom 28. Februar 1984 mit dem Autor.

2 Ausstellung «Das klassische Lieben. Arbeiten 1979–1983», Kunsthalle Basel 1983. Katalogtexte von Jean-Christophe Ammann und Theodora Vischer.

3 Ausstellungskatalog «Anselm Stalder. Der Bergbau», Kunstmuseum Basel 1982, S. 24/Anm. 27.

3 Anselm Stalder: «Das Liebespaar.» 1984. Holz, Styropor, Lentolite, Japan-Mosaik. Ca. 240×120×80 cm (Atelierraufnahme, Zustand Anfang März 1984)