

Auf deiner Homepage fiel mir die eigenwillige Rubrizierung der Arbeiten auf; sie sind weder alphabetisch noch chronologisch oder medial geordnet, sondern werden unter verschiedenen Oberbegriffen abgelegt.

Meine Ordnungssysteme entstehen häufig durch einen Störfaktor; es stört mich beispielsweise, etwas chronologisch zu ordnen. Eine mediale Ordnung macht in Bezug auf meine Arbeitsweise keinen Sinn, schon eher gibt es inhaltliche Bezüge und Zusammenhänge. Aber es ist eine bewegliche Ordnung, keine starre; es kann gut sein, dass ich die Arbeiten wieder umordne oder die Begriffe verändere.

Bevor wir auf die inhaltlichen Bezüge und Zusammenhänge eingehen, erlaube mir eine biografische Frage: Weshalb bist du Künstlerin geworden? War dies für dich immer schon klar, gab es frühe Hinweise oder sogar ein Schlüsselerlebnis?

Als Kind wollte ich Lokführerin werden, danach Liedermacherin. Künstlerin im engeren Sinn eigentlich nicht, schon eher sah ich mich als Dichterin. Mit 17 ging ich für ein Austauschjahr nach Venedig und wollte dort unbedingt aufs Liceo Artistico, was mir schliesslich auch gelang. Zurück in der Schweiz, überlegte ich Architektur oder Sinologie zu studieren; doch beides war mir am Ende zu funktional.

China scheint in deinem Leben schon früh eine Sonderstellung einzunehmen. In einem Presstext über dich ist folgende Geschichte zu lesen: <In ihrer Kindheit verfasste Bignia Wehrli in Fantasieschrift Briefe,

die sie während der Autofahrt aus dem Fenster warf, auf dass sie eines Tages, vom Wind getragen, in China ankämen.»¹

China war schon immer ein wichtiger Fantasieort. Mein Vater hatte in meinem Kinderzimmer ein Regal mit Büchern, auf deren Rücken lauter chinesische Zeichen standen. Diese Zeichen faszinierten mich und ich begann selbst eine Art Pseudochinesisch zu entwickeln; ich schrieb Zeichen auf einen Zettel, knüllte ihn zusammen, umwickelte ihn mit Klebeband und warf ihn aus dem fahrenden Auto. Ich stellte mir dabei vor, er lande erst in einem Bach, dann in einem Fluss und schliesslich auf verschlungenen Pfaden irgendwo in China.

Ich mag dieses Gefühl, etwas wegzuwerfen: Einerseits definiert man eine Wurfrichtung, andererseits lässt man das Geworfene los und übergibt es seinem Schicksal. Auf meiner Reise nach Tibet erinnerte ich mich an dieses Gefühl; ich empfand es als grossen Zufall, in eine bestimmte Gegend zu gelangen und dort einem bestimmten Menschen auf der Strasse zu begegnen. Daraus entwickelte sich die Arbeit *Imagination Transfers*, worauf sich der von dir zitierte Presstext bezieht. *Imagination Transfers* basiert auf einer Art Spiel, bei dem ich auf meinen Reisen in China und Europa verschiedene Bildvorstellungen von Zufallsbekanntschaften auf der Strasse sammelte: Ich hielt diese schriftlich fest und schickte sie zur Ausführung an eine Künstlerin, einen Künstler auf dem jeweils anderen Kontinent. Die realisierten Bilder brachte ich am Ende jenen Personen, die sie sich zu Beginn vorgestellt hatten, zurück.

Du warst an verschiedenen Kunstakademien; am längsten an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, zudem für ein Stipendium an der École des Beaux-Arts in Paris und schliesslich zwei Jahre an der China Academy of Art in Hangzhou. Darf ich mir deine Studienzeit als bruchlosen Übergang von solch prägenden Kindheitserinnerungen zu deiner heutigen künstlerischen Praxis vorstellen?

Eher nicht, meine frühe Studienzeit begann ziemlich klassisch mit Malerei. Ich arbeitete auch dort mit verschiedenen Strategien, aber schlussendlich fehlte mir dieser Zufallsfaktor, der mir ein wenig die Kontrolle entzog; ich blieb an der Idee des «schönen Bildes» kleben. Als Tätigkeit gefiel mir die Malerei sehr, doch ich suchte nach etwas,

¹ Katja Dannowski, Presstext *Imagination Transfers*, bautzner69, Dresden 2015.

das ich selbst noch nicht kannte; ein Bild, das nicht ich von Anfang bis Ende entworfen hatte. Paris wurde prägend für eine neue Art zu arbeiten, was jedoch eher durch die Situation, das Herumstreunen und Entdecken innerhalb der Stadt angeregt wurde. Ich malte in Paris zwar noch, doch probierte ich zugleich sehr viele neue Ansätze aus, experimentierte mit Video und begann mit den Stadtalphabeten.

Die Stadtalphabete sind eigentlich einfache Übersetzungen von Spaziergängen in Zeichen, indem man den zurückgelegten Weg aus der Vogelperspektive nachzeichnet. Ich frage mich, ob man bei solchen Transformationen mehr gewinnen kann als das, was man am Anfang hineinsteckt? Wird das Resultat der Übersetzung nicht einfach umso verworrener, je abstruser man den Übersetzungsmechanismus konzipiert?

Ich hatte nicht vor, aus Spaziergängen ein Alphabet zu machen. Ich zeichnete lediglich über Monate hinweg mit Hilfe eines Stadtplans meine täglichen Wege durch Paris auf Transparentpapier, und erst zurück in Dresden fiel mir die Nähe zur Schrift auf. Wenn ich nun die Chronologie der Tage verschiebe, ihre Abfolge wie beim Alphabet mit seinen 26 Buchstaben neu zusammensetze, entstehen neue Kontexte und eine Ordnungsvielfalt, die neue Bedeutungen ermöglichen. Mich interessierten das Prinzip von Schrift sowie die Ablösung und Kodierung eines Weges zum Zeichen; dank der Zeichen konnte ich mich an jeden Weg erinnern. Aber ich entwickelte nicht zuerst ein Konzept.

Das Verhältnis von Werk und Konzept müssen wir genauer betrachten. Mich interessiert, wie präzise Konzept und dazugehörige Versuchsanordnung in deiner Arbeit jeweils vordefiniert werden und was jeweils offenbleibt. Ich habe deine Arbeiten nie als Deklinationen verstanden, geschweige denn als Exerzitien mit vorab bekanntem Resultat, aber ich dachte, das Konzept stehe erstens klar am Anfang einer Arbeit und sei zweitens relativ detailliert ausgearbeitet.

Ich beginne selten mit einem Konzept, das dann beispielsweise ein anderer ausführen könnte. Zu Beginn gibt es eine Idee, daraus entsteht eine Versuchsanordnung, und bei der Umsetzung kommen häufig neue Faktoren und Elemente hinzu. Erst wenn sich die Idee mit dem Material und der Realität einer Situation verbindet, wird es interessant.

Da liegt das Überraschungsmoment; hier entsteht die Übersetzung, die Transformation. Es zeigt sich eine neue Richtung und ich muss die Dinge wieder neu zusammenbringen.

Wir sprechen bereits von Übersetzung. Und damit von einem Motiv, das in sehr vielen deiner Arbeiten eine prominente Rolle spielt. Du selbst sprichst vom «Erfinden von Notationsmethoden und Messinstrumenten» und vom Interesse an «Übersetzungs- und Transformationsprozessen».² Ich frage mich, was genau dich an der Übersetzung respektive den verschiedenen Arten von Übersetzung interessiert. Übersetzen kann eine kognitive Leistung sein, beispielsweise wenn man einen Text in eine Fremdsprache übersetzt, oder es kann eine mediale Transformation sein. Oder steckt womöglich ein Konzept von Synästhesie dahinter, in dem Sinne, dass alles ineinander übersetzbar und miteinander verbunden ist?

Nein, es geht mir um den Transfer einer Sache an einen neuen Ort, in einen neuen Zusammenhang. Wenn ich beispielsweise die Figur eines Weges vom Stadtplan löse, entsteht ein Zeichen, das eine neue Sichtbarkeit und Identität gewinnt. Diese neue Erscheinung ist für mich nur bedingt vorhersehbar. Mir gefällt das Wort Übersetzung, weil darin die Idee eines Weges oder Prozesses enthalten ist, medial oder zeitlich. Die Verwandlung kann ich zwar durch die Definition der Versuchsanordnung lenken, doch ereignet sie sich im Zusammenspiel von Kontrolle und Kontrollverlust.

Das müsste auch bedeuten, dass es Experimente gibt, die kein befriedigendes Resultat liefern. Oder anders formuliert: Als Antwort kann herauskommen, dass die Frage falsch gestellt war.

Es gibt immer wieder Arbeiten, die scheitern, beispielsweise die ersten Versuche zu *Sonnenzirkel*. Ich hatte bereits in *Blindgang gegen die Sonne* mit Sonnenlicht und einer Lochkamera gearbeitet; ich setzte mir die Lochkamera als Brille auf, sodass ich selbst nichts sehen konnte, während in ihrem Inneren zwei die Augen bedeckende Fotopapiere belichtet wurden. Die Idee der Weiterentwicklung war nun, dass nicht ich, sondern etwas anderes sich bewegen sollte; und ich entschied mich für einen Fluss. In einer kleinen Bonbonschachtel machte ich erste Experimente. Während es bei Trockenübungen in der Hand stets

² Bignia Wehrli, <http://www.bigniawehrli.de/index.php?/about-me/> (März 2018).

Belichtungsspuren auf dem Papier gegeben hatte, war bei ersten Versuchen auf dem Fluss rein gar nichts zu sehen: Das hat mich wahnsinnig geärgert, das konnte doch nicht möglich sein! Im Sommer probierte ich es in Sternenberg in einem Planschbecken im Garten erneut, und es bildeten sich immer diese Kreise. Ich hätte nie gedacht, dass sich eine Kreisform ergeben würde und rätselte eine Weile, bis mir klar wurde, dass das Wasser das auf ihm Schwimmende wie eine Wasserwaage horizontal trägt und zugleich dazu tendiert, es in Rotation zu versetzen; somit wird die ins dunkle Gehäuse geworfene Sonne sozusagen zur Zirkelspitze. Schliesslich konnte ich mit dem Satz des Pythagoras auch berechnen, weshalb sich zuvor nichts abgezeichnet hatte: Der Sonnenstand in Berlin war im März viel zu flach gewesen und der Kreis deshalb stets grösser als meine Schachtel. Nach den ersten Aufnahmen auf der Töss wurde mir klar, dass die Zeichnung genauer betrachtet keinen Kreis, sondern eine Spirale ergibt, aufgrund der langsam steigenden oder sinkenden Sonne, weshalb ich unbedingt längere Belichtungen auf längeren Strecken festhalten wollte. Also: Es gibt eine Entdeckung, die ich dann weiterverfolge, und auf ähnliche Weise entwickelt sich aus der einen Arbeit häufig die nächste.

Gibt es eine ähnliche Anekdote zu jeder Arbeit? Also beispielsweise bei *Triklang*, wie kommt man auf die Idee, eine historische Landvermessung des 19. Jahrhunderts mithilfe eines selbst gebauten Streichinstruments in Musik zu übersetzen?

Triklang basiert auf der Zufallsbegegnung mit einem Geodäten, der nach einer Performancelesung auf mich zukam und mir eine trigonometrische Landkarte zeigte. Er fragte ganz direkt, ob ich mir vorstellen könnte, zum Jubiläum «150 Jahre Gradmessung im Königreich Sachsen» ein Projekt zu machen. Dieser Kontext hatte zunächst gar nichts mit Kunst zu tun, aber die Karte inspirierte mich sogleich: Triangulation, Triangel, Dreiklang, da war schon der Akkord als musikalisches Element enthalten. Mir kam die Idee, die Karte in ein musikalisches System zu übersetzen und Distanzen als Töne hörbar zu machen. Da meine musikalischen Kenntnisse bescheiden sind, kontaktierte ich einen befreundeten Komponisten, Peter Andreas, und daran anschliessend einen Instrumentenbauer aus der Schweiz. Die Arbeit ist beinahe exemplarisch für mein

Interesse an fremden Disziplinen oder generell an Fremdland; ich mag das Betreten von unbekanntem Terrain, mich dort allmählich anzupassen, heimisch zu werden und gleichzeitig fremd zu bleiben.

Selbst wenn wohl jede Aufzeichnung immer auch eine Übersetzung ist, so halte ich deine Instrumente sehr viel mehr für Übersetzungsmaschinen als für Aufzeichnungsinstrumente. Ergeben sich diese Instrumente eigentlich immer aus dem jeweiligen Experiment oder ist es manchmal umgekehrt? Kommt es vor, dass du ein Instrument oder eine Maschine baust und dich dann fragst, was du damit tun kannst?

Ich baue ein Instrument eigentlich immer mit einer gewissen Absicht; es ist Teil einer Suche nach etwas. Es gab in der Vergangenheit hin und wieder Instrumente ohne Funktion, doch sind sie meistens Hilfsmittel, um etwas damit zu ermöglichen. Maschinen faszinierten mich schon als Kind, und ich träumte davon, eine Art Rechenmaschine zu erfinden, bei der man oben etwas einwirft und unten etwas anderes rauskommt.

Gerade deshalb hätte ich mir auch vorstellen können, dass es um den Bau solcher Maschinen geht. Der Bau von funktions- bis sinnlosen Maschinen ist ein durchaus mögliches künstlerisches Anliegen.

Da bin ich wohl technisch zu wenig perfektionistisch; ich bin eher eine Bastlerin. Und wenn ich etwas versuchen möchte, muss es oft schnell gehen. Wenn man ein Instrument als Instrument baut, geht man das wahrscheinlich anders an, auch mit anderen ästhetischen Standards.

Bleiben wir ein wenig bei einzelnen Motiven in deiner Arbeit. Es fallen mir vor allem zwei auf: Landschaft und Mensch. Landschaft kommt eigentlich immer vor, und zwar in Relation zu einem Körper; und in fast allen Fällen ist dieser Körper ein Mensch. Die *Sächsische Zeitung* schrieb einmal: «Die Schweizer Künstlerin Bignia Wehrli macht Land Art fürs 21. Jahrhundert.»³

Für mich ist Landschaft eine Angriffsfläche, wie das weisse Blatt Papier, auf dem man eine Zeichnung macht. Landschaft ist bereits beschrieben und spezifisch beschaffen. Eine Idee entsteht immer in Bezug zu einem Ort, Landschaft bietet eine Angriffsfläche, die nicht leer ist.

³ <http://www.sz-online.de/nachrichten/die-die-wandert-diese-strasse--359407.html> (März 2018).

Ich würde einen Schritt weitergehen und behaupten, dass die Landschaft bei dir eine Art Co-Autorenschaft übernimmt. Ich denke dabei auch an einen Künstler wie Hamish Fulton, der vielleicht ein ebenso untypischer Land-Art-Künstler ist wie du. Er selbst bezeichnet sich als Landschaftsmaler, und in der Tat kann man seine Arbeiten als intelligente Antworten auf die Frage verstehen, wie zeitgenössische Beiträge zur Landschaftsmalerei überhaupt aussehen können. Er versteht die Wanderung als kreativen Prozess, eine Art Mini-Roadmovie, bei dem durch die Landschaft – vielleicht auch durch den eigenen Körper, der sich ja anstrengen muss – etwas in Gang gesetzt wird. Landschaft wird hier zur Co-Autorin, und ich bin der Meinung, dass das bei dir ebenso der Fall ist.

Das ist ein schöner Gedanke. Und ich denke, er trifft zu.

Es geht auch um die Frage, wie viel Autorenschaft du selbst haben möchtest und wie viel du ganz gezielt jemand anderem überlässt. Es gibt Künstlerinnen und Künstler, die jeglichen externen Einfluss zu minimieren versuchen, weil sie ein möglichst kontrolliertes Produkt wünschen. Mich interessiert, wie du dich da positionierst.

Etwas aus der Hand zu geben, ist für mich ein wichtiges Moment. Das kann auch mit Enttäuschung verbunden sein: wenn man etwas mit einer Erwartungshaltung macht, und dann ergibt sich etwas ganz anderes. Aber nur dort setzt das Entdecken ein, wo die Landschaft, die Gegebenheiten, die Bedingungen, die Situation, das Produkt für mich neu und auch fremd, eine Überraschung sind.

Ich verstehe den Essay von Boyan Manchev ebenfalls in diese Richtung. Die nichtmenschlichen Akteure, von denen er spricht, wären in deinem Werk dann beispielsweise die von dir gebauten Instrumente oder die rahmende Natur, also dasjenige, was ich als Co-Autoren bezeichne.⁴

Das verstehe ich auch so und es passt ja zum Titel des Essays: *Was wollen die Dinge?* Es geht um Materie und Dinge nicht nur als Objekte,

4 «An artistic operation where the media are conceived as dynamic transformers, meant to inject autonomous agency and therefore autonomous will to an inanimate agent (or patient), thus opening a possibility for non-human actors to enter the stage of (aesthetic) production of meaning.» Boyan Manchev, *What do the things want?*, <https://boyanmanchev.net/en/books-and-essays/theory/what-do-the-things-want.html> (März 2018).

sondern als performende Akteure, die eine eigene Energie und Aktivität mitbringen. Dieser Gedanke gefällt mir sehr.

Denkt man das weiter, so kommt man zur Verdinglichung von Autorenschaft. Ich finde das äusserst spannend, obwohl es meine Vorstellungskraft übersteigt: Was ist eine Verdinglichung von Autorenschaft? Wenn es darum geht, dass jedes Instrument, das du baust, sich zu einem bestimmten Anteil als Autor miteinbringt, indem es seine mediale Funktion verrichtet, so kann ich das verstehen; das entspricht eigentlich nur der Einsicht, dass jedes Medium immer auch mitbestimmt, was ausgesagt wird. Aber wenn man es als Zukunftsvision versteht, in der die Dinge immer mehr eigenes Leben bekommen und sich untereinander vernetzen, dann wäre die Verdinglichung von Autorenschaft wohl weitaus mehr als eine bisherige Erkenntnis der Medientheorie.

Der Gedanke hat etwas Unheimliches, aber die Verdinglichung von Autorenschaft gefällt mir als Konzept. Es hat etwas Erleichterndes, wenn die Künstlerin, in diesem Fall ich, eher eine Verursacherin ist. Ich initiiere etwas und schaue dann selbst auch zu. Ich kreierte einen Raum, in dem Dinge stattfinden können.

Ich finde den Begriff Verursacherin ausgesprochen treffend. Mir kommt Roman Signer in den Sinn, denn auch er kontrolliert die Versuchsanordnung und weiss doch nicht exakt, was am Ende rauskommt. Als ich die Flossfahrt von *Sonnenszirkel* zum ersten Mal sah, erinnerte ich mich an einige frühe Arbeiten von Simon Starling. Etwa *Shedboatshed*, als er aus einem Holzschuppen ein Boot baute, mit diesem den Rhein hinunter nach Basel fuhr, wo er aus dem Boot wiederum den ursprünglichen Schuppen zimmerte.⁵ Gerade bei Starling geht es stark um Zustandsänderungen, was wiederum Transformationsprozesse sind; und vielleicht um den Energieerhaltungssatz.

Zustandsänderungen interessieren mich natürlich. Unter dem Aspekt des Energieerhaltungssatzes habe ich jedoch noch nie über meine Arbeit nachgedacht. Gerade die Fotografie ist ja ein energetischer, also ein physikalischer Prozess; wie das Licht die Silberbromide knackt ... Aber solche Fragestellungen waren für mich kein wirklicher Impuls für die Arbeit, ich dachte dabei eher an das Bild als Spur einer Berührung.

⁵ Simon Starling, *Shedboatshed*, 2005, Holzhütte, 390×600×340 cm.

Die unbelebte Natur tendiert ja von sich aus zur Unordnung. Ich denke an den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik: In einem abgeschlossenen System kann die Entropie nur zunehmen. Was etwas vereinfacht heisst, dass die Welt eines Tages in völliger Unordnung respektive im Chaos endet. Der Organismus auf der anderen Seite schafft Ordnung. Du hast den Zufall erwähnt; der ist ja eine Form von Unordnung, die durch die Natur eingebracht wird.

Ich sehe gerade wieder das Bild einer Maschine vor mir: Der Prozess der Natur gleicht insgesamt einem Apparat, einer Maschine, die kriecht. Wenn man an Sterne und Planeten und die physikalischen Kräfte, die hier zusammenspielen, denkt, dann handelt es sich um eine universale Ordnung; für mich eigentlich ein Wunder an Ordnung. Die Spur eines Menschen auf der Erde erscheint dagegen zufällig, ja geradezu lächerlich.

Ich möchte noch etwas genauer betrachten, auf welche Weise der Mensch innerhalb der Landschaft in deinen Arbeiten erscheint. In der Regel performst du selbst, allerdings nicht als Individuum mit spezifischer Biografie und Befindlichkeit, sondern als Statistin respektive Agentin.

Es ist eigentlich relativ unwichtig, dass ich es bin, und doch: Wenn ich jemand anderen als Schauspielerin oder Schauspieler nehmen würde, gäbe es Entscheidungen zu treffen: Mann oder Frau? Gross oder klein? Diese Fragestellungen bedürfen einer Wahl und werden dadurch wichtig. Mache ich es selbst, fällt diese Wahl weg.

Genau das finde ich spannend. Abgesehen davon lohnt es sich anzuschauen, wie allgemein respektive mit welchem Selbstverständnis der Mensch in deinen Arbeiten erscheint. Nicht nur die Landschaft scheint beispielsweise in *Triklang* einem Gemälde von Caspar David Friedrich entnommen zu sein, auch stehst du selbst, das Ohrmeter spielend, auf den jeweiligen Triangulationspunkten wie *Der Wanderer über dem Nebelmeer*.⁶ Man könnte anders posieren und man könnte es vollkommen anders filmen. Das romantische Verhältnis von Mensch und Natur erscheint mir als ein Motiv, das in deiner Arbeit möglicherweise eine Rolle spielt.

Caspar David Friedrich hat viele seiner Bilder nun einmal im Gebiet um Dresden herum gemalt.

6 Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Öl auf Leinwand, 94.8×74.8 cm, Hamburger Kunsthalle.

Ich glaube, dein subjektives Erlebnis beim Einspielen der Arbeit ist dennoch relevant; und hat durchaus mit einem romantischen Verständnis vom Verhältnis zwischen Mensch und Natur zu tun.

Die Realisation einer Arbeit ist ein Erlebnis, und ich hatte Spass, an all die merkwürdigen Orte zu reisen. Dadurch, dass ich im Bild bin und performe, erfahre ich die Arbeit natürlich anders, als wenn ich das Bild von aussen dirigiere. Ich weiss nicht, was herausgekommen wäre, hätte ich mit einer professionellen Musikerin oder einer Schauspielerin gearbeitet. Die Situation mit einer Filmcrew wie auch die Arbeit wären ganz anders. Aber so romantisch der Mensch in der Landschaft sein mag, so hat er gerade in *Triklang* auch etwas Komisches, Absurdes.

Von der Verbundenheit zwischen Mensch und Natur als romantische Utopie gleich zu einem noch kontroverseren Begriff: Heimat. Ist die Heimat auch nur ein zufälliges und notwendiges Setting? In *Sternenschrift* geht es um Arbeitswege deines Vaters in Sternenbergr, wo du aufgewachsen bist, *Von Heiletsegg bis Allenwinden* ist ebenso vor deiner einstigen Haustüre entstanden.

Statt *Von Heiletsegg bis Allenwinden* wollte ich ursprünglich die Seidenstrasse vermessen. Ich reiste auf dem Landweg von China zurück nach Deutschland und fragte mich, wie schwer dieser Weg von Hangzhou nach Berlin eigentlich wiegen würde. Ich überlegte mir eine Konstruktion, die während meiner Reise einen Faden abrollen würde. Absolut nicht machbar.

Ich verstehe Heimat eher als das jeweilige Umfeld, den Ort, an dem man ist und an dem man sich auskennt. Ich meine damit weder Edelweiss noch Kuhglocken, noch Heidi oder irgendein problematisches politisches Konzept aus der rechten Ecke.

Wenn ich das Wort Heimat höre, sträuben sich mir zunächst einmal die Nackenhaare. Aber es ist schon so, dass ich einen Bezug zu dem habe, was ich mache. Wenn ich keinen Bezug zu einem Thema oder Ort habe, dann liegt es für mich einfach nicht auf der Hand. Viele Arbeiten sind auch deshalb in Sternenbergr entstanden, weil ich den Ort sehr gut kenne; ich habe Atelier und Dunkelkammer dort, also alle Bedingungen

für kurze Realisationsprozesse. Ich finde es aber wichtig, dass sich die Arbeiten am Ende wieder vom jeweiligen Ort ablösen.

Im Text zu deiner Ausstellung in der Kunsthalle Winterthur schrieb ich über den Dreiklang von Aufzeichnung, Aufzeichnendem und Aufgezeichnetem. Die pseudosemiotische Formulierung wählte ich dabei nicht zufällig, und doch ist es mir bisher nicht gelungen, deine Arbeit in eine kohärente Beziehung zur Zeichentheorie zu bringen.

Das Zeichenhafte liegt für mich ganz nahe beim Motiv der Übersetzung, wobei damit eher eine Vorgehensweise als ein spezifisches Thema gemeint ist. Am Zeichen interessiert mich sein Verweischarakter, während es gleichzeitig etwas Eigenes ist. Der Verweis muss dabei nicht dokumentarisch, sondern kann auch fiktional sein oder lediglich eine Spur andeuten: Es befindet sich in einer Zwischenzone von Realität und Bild. Ich fühle mich näher bei der Schrift als beim Bild. Dies gilt auch für meine Werke, die ich eher als etwas Geschriebenes denn als etwas Gezeichnetes verstehe. Ich weiss nicht, woher das kommt, vielleicht weil Schrift Zeit auf lineare Weise festhält, ähnlich der Linearität des Notierens in der Musik. Sie speichert Zeit, und zugleich nimmt sie dich an einen anderen Ort mit – in eine Geschichte, einen Krimi, irgendwohin.

Ich finde gerade dieses Mitnehmen ist wiederum stark mit Bildern verbunden: Geschriebenes ist am Ende wohl dazu in der Lage, in unserer Vorstellung Bilder hervorzurufen, die in ihrer Intensität mit nichts Realem vergleichbar sind.

Die Vorstellung, also dasjenige, was nicht in der Ausstellung präsent ist, wozu auch der Prozess gehört, ist für mich ein wichtiger Bestandteil. Die Arbeiten sind etwas Verschlüsseltes, codierte Geschichten oder Informationen. Wenn man den Schlüssel zum Code nicht hat, so bleiben sie kryptisch; wie ein unverständliches Zeichen Gekritzelt bleibt. Mir gefallen auch Logos oder Signete; wenn sich etwas zusammenzieht, das wieder aufgeschlüsselt werden kann. Womöglich zu etwas ganz anderem als ursprünglich gemeint. Das Indiz, das der Betrachterin, dem Betrachter eine Art Rätsel aufgibt, ist für mich bei jeder neuen Arbeit immer wieder Teil einer grundsätzlichen Fragestellung: Wie stark soll dieses Rätsel sein? Oder ist es womöglich hinderlich, indem es den Betrachtenden

die Freiheit der Wahrnehmung nimmt? Sollte man vielleicht das eine oder andere Rätsel zwecks besserer Verständlichkeit weglassen? Insbesondere in der Präsentation geht es um die Frage, wie viele Fragezeichen man aufwerfen möchte.

Mitunter werden performative und dokumentarische Aspekte deiner Versuche Teil der Ausstellung und damit auch des Werkes. Manchmal machen sie die Installation rätselhafter, manchmal geschieht das Gegenteil: In *Sonnenzirkel* sind sowohl das ausgestellte Floss als auch das Video von seiner Fahrt auf dem Fluss eindeutig Teil einer Erklärung dessen, was an der Wand in den Rahmen zu sehen ist. Hätte man nur die Bilder, würde der Prozess ihrer Entstehung zum Verschwinden gebracht werden. Deshalb verstehe ich in *Sonnenzirkel* die Requisiten als Teil einer Erklärung, die für die Rezeption als autonomes Werk nicht unerheblich ist.

Ich denke, beides sind Indizien dafür, dass die Bilder eine Reise gemacht haben. Und das ist mir wichtig, denn es eröffnet einen Spannungsbogen zu diesen relativ kryptischen Bildern. Dieser Sprung in die Vorstellung, in die Zone des Entstehungsprozesses ist bei jeder Arbeit wieder anders und muss immer neu austariert werden. Hin und wieder braucht es einen Text, wobei ich es vorziehe, wenn sich die Arbeit vor allem visuell erklärt. Für mich darf es da gerne Lücken geben – als Zwischenraum verkörpern sie immer auch Freiheit –, und ich würde diese nicht komplett schliessen wollen. Aber da sind die individuellen Bedürfnisse wohl verschieden. Sagen wir so: Ich hoffe, dass meine Arbeiten eine unmittelbare Wirkung entfalten, ohne dass man dabei alles verstehen muss. Wer sich interessiert, kann sich auf die Geschichte, den Prozess, den Vorgang oder die Recherche einlassen, aber Genuss muss auch ohne jeden Begleittext möglich sein.