

**DAS LEBEN ALS STEIN-
BRUCH FÜR DIE KUNST**

*Christoph Lichtin im
Gespräch mit Urs Lüthi*

Das Leben als Steinbruch für die Kunst
Christoph Lichtin im Gespräch mit Urs Lüthi / Luzern 18. August 2009

CL: Ich möchte in unserem Gespräch mit deiner Kindheit beginnen. Es ist bekannt, dass du dich bereits als Kind für Kunst interessiert hast. Wie ist dieses Interesse eigentlich begründet, wann wurde dir überhaupt bewusst, dass du dich für Kunst interessierst?

UL: Ja, so ganz genau weiss ich das natürlich auch nicht mehr, aber ich erinnere mich, dass ich schon in der Primarschule versucht habe, selbst eine Art Lexika zu machen, weil ich ja keine Kunstbücher hatte. Anstatt aufzupassen habe ich dann beispielsweise das Geburtsdatum von Rembrandt aufgeschrieben und wann er gestorben ist und solche Sachen. Das ist mir noch im Bewusstsein, aber wie das kam und was das genau war, das weiss ich nicht wirklich genau. Ich weiss dann, dass ich mit einem Schulfreund zusammen, das muss auch so in der 4. oder 5. Primarklasse gewesen sein, in Luzern und in Kriens, wo ich aufgewachsen bin, Künstler besucht habe. Wir haben einfach an der Haustür geklingelt.

CL: Das ist für ein Kind sehr aussergewöhnlich. Was hat dich damals an Künstlern fasziniert?

UL: Das ist schwer zu sagen... Ja, dass das Leute waren, die das gemacht haben, was *sie* wollten, wahrscheinlich. Dass das Leute waren, die konnten tun und lassen, was sie wollten. Und das ist glaub ich schon ein Punkt bei mir gewesen, ich hab es noch nie gemocht, wenn man mir sagte, was ich tun soll. Schon als kleines Kind nicht, und das scheint sich jetzt in meiner Tochter wieder so weiter zu entwickeln. Die hat auch schon mit 6, 7 Jahren gesagt: „Papa, ich glaub ich muss mal so was werden wie du.“

CL: Wie war das denn in der Familie, hat da Kunst irgendeine Rolle gespielt, habt ihr beispielsweise Bilder gehabt?

UL: Nein... Mein Grossvater, der Vater meiner Mutter, von dem wusste ich, dass der irgendwie ein Spinner gewesen sein muss, und der hat ein bisschen für sich gemalt. Den hab ich aber nie kennen gelernt, er ist vor meiner Geburt gestorben. Er war ein Abenteurer und ein bisschen ein missratener Sohn. Und es gab ganz bestimmte Geschichten, die meine Mutter immer mal wieder erzählt hat, wenn sie meinte, ich sei wie der Grossvater. Der ist offenbar mit 16 in den Fernen Osten abgehauen und war dort so ein bisschen Erfinder und hat Elektrizitätswerke aufgebaut, und am Schluss seines Lebens war er Sargmacher. Der war eine Figur, von der es immer hiess, der sei ganz toll, aber der habe es nie zu was gebracht.

CL: Kannst du dich an Museumsbesuche mit der Familie erinnern?

UL: Seltsamerweise war damals das Museum in Luzern für mich überhaupt keine Adresse. Mit der Familie habe ich es nicht besucht. Und ich alleine konnte mir wahrscheinlich auch den Eintritt nicht leisten...

CL: Es war gar nicht präsent?

UL: Es war schlicht und einfach nicht präsent. Ich war zwar öfters bei Siegfried Rosengart in der Galerie, der diesem Kind geduldigst seine Picassos zeigte, ich war wie gesagt bei lokalen Künstlern wie Hans Bachmann, Leopold Haefliger und andern, aber vom Museum, da ist keine Erinnerung geblieben, auch nicht, dass da mal eine Ausstellung war, wo ich gedacht

hab, das ist aber interessant. Das war wie nicht vorhanden für mich... Eigenartigerweise erinnere ich mich aber jetzt an die Waldbilder von Robert Zünd, die mich sehr beeindruckt hatten, und die muss ich ja da gesehen haben.

CL: Aber irgendeinmal wurde ja dir und deinem Umfeld bewusst, dass du einfach wahnsinnig gut zeichnen kannst. Hat deine zeichnerische Begabung und die damit verbundene Bestätigung in der Kindheit eine Rolle gespielt, in der Schule?

UL: Och... zuerst mal nicht. Ich habe mir eigentlich auch erst in letzter Zeit erstmals überlegt, warum ich zu zeichnen anfing. Ich hatte ganz sicher eine natürliche Begabung, das weiss ich, das konnte ich irgendwie einfach, aber wahrscheinlich hab ich das intensiv betrieben, weil ich so viele Geschwister hatte und mich abgrenzen wollte. Ich nehme heute an, dass ich deshalb so eine Ecke gesucht habe, wo man mich in Ruhe liess, wo ich meine Sache machen konnte.

CL: So eine Art Rückzugsmöglichkeit.

UL: Ja genau. Später hab ich das natürlich ausgenutzt und zum Beispiel im Gymnasium in Glarus von den Lehrern Karikaturen gemacht, statt dem Unterricht zu folgen, und die habe ich dann an die Klassenkollegen verkauft.

CL: In Glarus bist du Lill Tschudi begegnet, einer Schweizer Künstlerin, die in den 1930er Jahren ein sehr eigenständiges Werk geschaffen hat, sie hat Holzschnitte gemacht und dann auch abstrakt gearbeitet. Wie bist du zu Lill Tschudi gekommen?

UL: Höchst seltsam [lacht]. In dieser Zeit war ich ja immer hin und her gerissen, ich mochte eigentlich keine moderne Kunst. Ich fand als Kind eigentlich nur Rembrandt gut. Und zwar bis zu einem ganz bestimmten Erlebnis, das muss ungefähr 1960 gewesen sein, als ich mit meiner Mutter in der Kunsthalle Basel eine Mark Rothko-Ausstellung sah. Ich weiss noch heute, dass ich durch diese Ausstellung gegangen bin und immer geschimpft habe: „So was Blödes, diese schrecklichen Bilder, riesige Farbflecken und -schmieren“, und so was, und meine Mutter hat nichts dazu gesagt. Als wir wieder draussen waren, hab ich gemerkt, dass mir völlig schwindlig war, ich musste mich hinsetzen. Also ich war körperlich fix und fertig von dieser Ausstellung, und da hab ich irgendwie gemerkt: Hoppla, da war was! Und das war der Zeitpunkt, wo ich anfing, diese Art von Kunst anders zu sehen. Es war wirklich so ein Knack-Erlebnis. Zur selben Zeit, da wohnten wir in Schwanden, wo die Lill Tschudi auch wohnte mit ihrer Schwester, die hat Porzellan-Malkurse gegeben, vor allem für Damen. Und ich weiss nicht wie, aber meine Mutter hatte immer ein Faible für solche Sachen und sagte, du könntest doch auch..., das zahl ich dir... könntest mir so Teller bemalen... Jedenfalls über diese Porzellan-Malkurse kam ich in dieses Haus. Und da war eben auch die Lill Tschudi und die hat im selben Atelier ihre Linolschnitte gemacht. Immer mehr hab ich nur noch mit ihr geredet, das Porzellanmalen war für mich wirklich ein bisschen öd. Die Lill war aber irgendwie von mir angetan und hat mir alles gezeigt. Und was mir dort besonders gefallen hat, war wie diese Leute lebten, das kannte ich ja alles so nicht. Die hatten einen richtig schönen, fast englisch geführten Haushalt, da gab's Tea Time um vier Uhr mit Silbergeschirr und so was, und Butter-Toast zum Tee, ich war total beeindruckt von der Kultur, die dieses Haus ausstrahlte. Das war etwas, was mich wahnsinnig angezogen hat, schon als Kind. Und Lill Tschudi hat mir dann gezeigt, was sie machte, und wir haben zusammen über Kunst geredet. Aber es war nicht so, dass ich bei ihr Unterricht hatte, denn eigentlich war ich ja für etwas anderes da.

CL: Hat sich denn deine Mutter für zeitgenössische Kunst interessiert, wenn sie mit dir in eine Mark Rothko-Ausstellung gegangen ist?

UL: Sie hat sich nicht wirklich für zeitgenössische Kunst interessiert, sie war einfach allem Musischen gegenüber immer offen. Da *ich* mich dafür interessiert habe, ist sie mit mir zu solchen Ausstellungen gegangen, sie hat mich mit dem Auto hingefahren. Sie war einfach sehr aufgeschlossen. Mein Vater fand das ganz schrecklich, dass sein Sohn nicht Ingenieur werden will oder Techniker, das wäre sein Traum gewesen. Meine Mutter hat mich immer heimlich unterstützt und mir ein bisschen Geld zugeschoben, sofern sie konnte, damit ich mir ein bisschen Farbe kaufen konnte. Aber ich habe dann schnell selber Geld verdient. Die Lill Tschudi zum Beispiel hat mir ab und zu kleine Aquarelle abgekauft, da konnte ich mir meine Farben selbst kaufen.

CL: Gibt es denn weitere Ausstellungserlebnisse aus jener Zeit? Einmal warst du doch mit der Familie in Venedig an der Biennale?

UL: Das war ein Zelturlaub in Jesolo, meine Mutter hatte irgendwie ein Familienzelt gezimmert, ich habs gehasst... und da war gerade eine Biennale in Venedig, da wollte ich unbedingt hin. Da ist sie mit mir von Jesolo rüber zu den Giardini gefahren, das war für mich ein wahnsinniges Erlebnis. Ich wusste, das ist die Welt in der ich mich bewegen will. Ich hab mir gesagt – das tönt dann immer so seltsam, wenn man das später sagt, aber es war wirklich so – da will ich mal mit dabei sein. Das muss sein.

CL: Du hast das Gymnasium in Glarus mit 15 abgebrochen, weil du an die Kunstgewerbeschule Zürich wolltest. Du hast dann auch die Prüfung gemacht, war da schon die Entscheidung da, Künstler werden zu wollen?

UL: Ja, schon lange vorher! Bevor ich da hin bin, hatte ich ja schon zwei Ausstellungen! Mein Musiklehrer im Gymnasium, Jakob Kobelt hiess der – das ist eine berühmte Musikerfamilie im Glarnerland –, hatte für mich eine Ausstellung in der Aula organisiert. Die zweite war wenig später im Stadthaus Glarus. Da war ich so 13, 14 Jahre alt.

CL: Also war das für dich eigentlich folgerichtig, diese Schule nicht durchzuziehen und nach Zürich an die Kunstgewerbeschule zu gehen.

UL: Ja absolut! Dort gab es für mich einen wichtigen Lehrer, der hat bei mir gerade in Bezug auf die zeitgenössische Kunst Entscheidendes ausgelöst, das war Hansjörg Mattmüller. Der war in meinen Augen ein wirklich guter Lehrer, er hat mich unglaublich motiviert, aber auch kritisiert. Mit ihm hab ich mich ständig gestritten. Der hat mich meine Sachen machen lassen, wobei er oft sagte: „Du bist ein Verschwender, du bist ein Verschwender“, ich hab nämlich immer Sachen angefangen und sie dann mitten drin liegen lassen oder weggeschmissen. Und da hat er gemeint: „Wenn du das nicht lernst, dein Ding zu nehmen und zu Ende zu führen, egal ob du scheiterst oder nicht, dann wird es nie was werden können...“. Das war ein ganz wichtiger Lehrer, ich denke auch für David Weiss – wir waren ja bei ihm in derselben Klasse –, der hatte wirklich viel Ausstrahlung, und der hat uns die zeitgenössische Kunst nahegebracht, was sonst in der Kunstgewerbeschule nicht so üblich war. Wir haben alle Pop Art-Ausstellungen besucht, das war so 1962, 63.

CL: Du hast zu Beginn deiner künstlerischen Laufbahn verschiedene Dinge ausprobiert: eine sehr gestische, abstrakte Malerei steht am Anfang, dann folgen die popartigen Bilder, die ein Kritiker, Fritz Billeter, „ironisch-wohlfeil“ genannt hat, weil die Farben rosa und hellblau, die

du auch später verwendest, eine grosse Rolle spielen. 1966 findet in Bern in einer Galerie deine erste wichtige Einzelausstellung statt, organisiert von einem deiner Freunde. Was ist heute für dich rückblickend das Wichtige an dieser Ausstellung?

UL: Naja, weil's halt die so genannte erste war, wird sie immer erwähnt, aber es ist nicht nur das. Wenn mich heute meine Studenten fragen: „Wie macht man's denn, wenn man Künstler ist und wie bekommt man eine Ausstellung?“, da ist man ja immer ein bisschen ratlos und sagt: „M-mh... äh schwierig.“ Ja? Und das war einfach ein unglaubliches Ding, wie damals diese Ausstellung in Bern aus einer Synergie heraus entstanden ist... Ich hatte gar nichts, ich war Hilfsgrafiker in Zürich bei der Zeitschrift Annabelle, und da haben sich einfach eine Handvoll Freunde von mir zusammen getan und jeder auf seine Art so viel Einsatz gebracht, dass das einfach geklappt hat. Das war total irre, ja? Also als Beispiel: Einer hat die Bilder fotografiert, die ich grade gemacht hatte, die waren noch nass. Und dann eines Tages – ich wusste zum Glück nichts davon – klingeln die beim damaligen Chef des Feuilletons des Tagesanzeigers, Dr. Fritz Billetter, abends um halb acht an dessen Haustür und sagen, sie möchten ihm was zeigen. Da meinte der: „Ihr spinnst wohl... was soll das... ruft zuerst mal an...“, doch die waren so penetrant, und damit die ruhig blieben, hat er das Schächtelchen genommen und einen Blick drauf geworfen und meinte offenbar – ich kenn's nur aus Erzählungen, aber vom Fritz selber –: „Das ist aber toll, wer ist das?“ Jedenfalls kam es so, dass er in Bern die Einführung gemacht hat, er kam, das Fernsehen kam, machte für die Tagesschau einen Bericht. Das war also eine Freundesclique, die das organisiert hat, das war für mich sicher das Wichtigste dran. Im Nachhinein ist sicher auch wichtig – das war mir damals nicht so bewusst –, dass ich etwas Gesamtes wollte, dass ich nicht einfach ein paar Bilder aufhängen wollte, ich wollte ein gesamtes Ambiente im Raum, auch so eine Art von Performance kreieren. Das war seltsamerweise schon damals der Fall. Heute ist der Aspekt der Architektur oder der Räumlichkeiten oder Zwischenraumgeschichten viel bewusster und sehr viel wichtiger geworden, aber dieser Wunsch war damals schon irgendwie da.

CL: Das Umfeld und damit auch die Zusammenarbeit und die gegenseitige Hilfe zwischen Künstlerkollegen hat da eine Rolle gespielt, du hattest nicht die materiellen Möglichkeiten...

UL: Allein hätte ich das gar nie auf die Beine gekriegt. Und darum sage ich auch meinen Studenten immer wieder, schliesst euch zusammen, mietet – ich weiss nicht, in Berlin, ist ja egal wo – irgendeinen Laden und macht einfach mal was, wartet nicht, bis irgendein komischer Galerist bei euch im Atelier steht, das bringt's nicht, ihr müsst die Sache selbst in die Hände nehmen, ihr müsst nicht warten, bis man euch etwas erlaubt.

CL: Etwas später mit dabei war ja auch David Weiss, mit ihm hast du das Atelier geteilt und auch kreativ zusammen gearbeitet. Das ist aus heutiger Sicht natürlich eine besondere Situation, wenn man weiss, mit wem David Weiss nachher gearbeitet hat und immer noch arbeitet. Wie kann man sich diese Zusammenarbeit vorstellen?

UL: Wie gesagt, David und ich waren zusammen am Vorkurs der Kunstgewerbeschule in derselben Klasse und haben uns dort befreundet, haben uns aber nach diesem ersten Jahr Kunstgewerbeschule eigentlich wieder ein bisschen aus den Augen verloren. Ich war dann bei meiner Freundin in Mailand, er ist nach Basel an die Kunstgewerbeschule gegangen, weil die dort eine Bildhauerklasse hatten, und hat dort ein Jahr oder zwei studiert. Als er dann zurück kam nach Zürich und ich kam auch gerade von irgendwo, haben wir uns wieder in Zürich gesehen und getroffen und haben zusammen im Niederdorf ein Atelier gemietet. So ein Hinterhof-Atelier, das wurde dann Ende der 60er Jahre zu einem der Anlaufpunkte in Zürich. Allerdings mehr von Davids Seite her als von meiner, weil ich immer eher zurückgezogener

war und David der kommunikativere. Das war so ein richtiger Anlaufpunkt, da kamen die Leute einfach so, das war schon fast ein Szenetreff. Der David hat zu der Zeit noch nicht so viel Kunst gemacht, hat aber sehr unaufgeregt und wunderbar gezeichnet. Es gibt ganz wunderbare Büchlein von ihm, die die Leute aber natürlich nicht so kennen, es gibt eines das heisst „Das Regenbüchlein“. Das sind fast comicstripartige Zeichnungen, man sieht immer nur kleine Männchen, die irgendwie in der Stadt rumhängen, was wir damals auch immer gemacht haben, und es regnet das ganze Büchlein durch. Ich hab da schon relativ „grossartige“ Kunstproduktionen gemacht, eben so die Bilder, wie wir sie auch hier in Luzern in der Retrospektive hatten. Das Atelier hatten wir, glaub ich, so ab 67, ungefähr bis 71. Und dorthin kam dann eines Tages auch der Peter Fischli, hat an die Tür geklopft, der war für uns ein Kind, der war ganz jung, der ging noch zur Schule, fünf Jahre jünger als ich und sechs Jahre jünger als der David, also da kam so ein Schulbub. Und der Billeter hatte ihm gesagt, geh doch mal vorbei, da darfst schon anklopfen. Wir haben ihn rein gelassen und dann kam er immer wieder. Später hat er dann oft für mich gearbeitet. Wenn ich grad ein bisschen Geld hatte, hab ich ihm was gegeben, dann hat er für mich was gearbeitet. Und wie das so ist, 71 oder so, da wurde dann alles wieder anders, David zog dann ins Tessin...

CL: Von 1970 gibt es diese berühmte Fotoarbeit, die „Sketches“, mit Willy Spiller, David Weiss und dir. Das ist vielleicht die bekannteste Manifestation dieser Zusammenarbeit.

UL: Das war aber eigentlich nicht 70, dann wurden die als Edition bei Toni Gerber herausgegeben. Die Fotos waren so von 68, 69, die sind im Laufe eines Jahres entstanden ungefähr, und dann zu der Ausstellung, die war glaube ich im Herbst 70 bei Toni Gerber, hat der Toni sie dann als Mappe verlegt.

CL: Aber die Art der Kooperation in diesen Fotos, mit einem Partner oder einem Gegenüber, das beginnt eigentlich dort mit David Weiss. Aus dieser Zeit gibt es auch Fotos mit Manon. Sie ist ja wichtig in den Arbeiten in dieser Zeit, denn es sind die ersten Fotos mit einer Partnerin, und sie ist vielleicht die bekannteste von allen, weil sie dann die Fotografie ähnlich verwendet hat und auch selbst als Künstlerin mit einem eigenen Werk in Erscheinung getreten ist. Wie muss man sich die Zusammenarbeit damals mit Manon vorstellen, war das eine Kooperation im künstlerischen Sinne oder ist sie mehr eine Person, die in deinen Werken auftritt? Sind das deine persönlichen, alleine von dir nur autorisierten Werke, und sie ist nur eine Protagonistin darin?

UL: Ja was heisst „nur“? Ich denke, das Wort „nur“ ist falsch dabei. Meine künstlerische Entwicklung, wenn man sie rein künstlerisch sieht, die hat mit Manon wenig zu tun. Aber in dieser Zeit – sie war meine Frau – war sie in einem ästhetischen Sinne wichtig für mich, in einem modischen, ästhetischen, heute würden wir Lifestyle sagen. Die Manon ist immer eine stilsichere, geschmacksichere Person gewesen, sie hat zudem wahnsinnig gut ausgeschaut und war sehr präzise. Das bewegte sich aber vornehmlich auf einer der Mode zugewandten Ebene, sie hat ja damals Mode gemacht. Das Ende unserer Beziehung war dann im Grunde genommen als sie eine Boutique eröffnet hat, und sie hätte gerne gehabt, dass ich da mitarbeite... Ich habe aber gesagt, das ist nicht mein Ding, das musst du selber machen. Aber sie hat natürlich in dieser Zeit mein ästhetisches Empfinden stark beeinflusst, sagen wir mal so ab 67 bis 70, so wie ich mich gekleidet habe, wie wir zusammen gelebt haben, das ist ganz stark von ihr ästhetisch geprägt gewesen, aber nicht künstlerisch, das waren Dinge, mit denen sie sich damals nicht beschäftigte. Sie hat ja mit ihrer eigenen Kunstproduktion erst einige Jahre später angefangen.

CL: Aber eben vielleicht in Bezug auf diese Kunst des Inszenierens, da hat sie einen Impuls gegeben?

UL: Absolut, ganz bestimmt! In einer ästhetischen Richtung, die mir sehr gefallen hat... ich bin auch ein Oberflächen-Ästhet, da hat sie sicher ziemlich viel Einfluss gehabt.

CL: Also ist es mehr vielleicht das Formale, wo sich irgendwie auch etwas wie ein Zeitgeist trifft in deiner Arbeit...

UL: Ja, nur die Entscheidung, das Konzept meiner Arbeit, das hat vielmehr mit der Auseinandersetzung mit David Weiss, mit Markus Raetz, mit Jean-Frédéric Schnyder, mit den Künstlerfreunden zu tun. Die Entscheidung in dieser Zeit, dass ich in meiner Arbeit einen Bruch mache und mit Fotos arbeite und mit mir als Person arbeite, das hatte ganz wesentlich mit sehr intensiven LSD-Erfahrungen zu tun, ungefähr so um 67/68, wo ich eigentlich fast nur rumgereist bin.

CL: Also war dir damals schon sehr bewusst, dass du den Fokus deiner Kunst auf deine Person legen willst?

UL: Das war ein eigentlich ein Entschluss, oder besser gesagt eine Einsicht, zu der ich über diese Drogengeschichte gelangt bin... wahrscheinlich wäre ich ohne diese auch drauf gekommen, aber das war der Auslöser, diese Erfahrungen, als mir klar wurde, ich kann die Welt, wie ich sie sehe, nur über mich selber erzählen, weil nur ich der Filter bin, um meine Wahrheiten zu erzählen. Das war ein konzeptueller Vorgang, den ich nur für mich alleine treffen konnte.

CL: Wie hat denn diese LSD-Erfahrung diesen Entscheid ausgelöst?

UL: Ja, auf so einem Trip, oder mehreren solchen Trips habe ich gespürt, dass ich nur über mich selber etwas ausdrücken kann. Und vielleicht über ein Jahr oder so ist diese Entscheidung immer mehr gereift. Da lag sicher noch ein Missverständnis mit drin, weil ich damals meinte, dass dadurch das Leben und die Kunst identisch würden. Erstmal, ja? Ich habe natürlich sehr schnell gemerkt, als ich ernsthaft daran gearbeitet habe, dass es natürlich in keinsten Weise so ist, sondern eigentlich das Gegenteil, dass das eigentlich fast noch krasser wird, diese Trennung. Aber trotzdem, es ist bis heute so, dass ich die Gründe für meine Entscheidungen, die ich in meiner Arbeit treffe, immer ganz nah bei mir suche. Also, blödes Beispiel: Ich hab Lust, eine Skulptur zu machen, dann geh ich nicht hin und mach irgendeine Skulptur, sondern da mach ich eine Figur von mir. Oder ich finde, da muss ein Bild hin mit Punkten. Ja? Dann geh ich nicht und mache irgendwelche Punkte, sondern mach eben ein Punktbild mit meinem Sternzeichen. Damit ich nicht geschmäckerliche Lösungen treffe oder Entscheidungen fällen muss, suche ich mir einen Grund, der bei mir liegt, in meiner Geschichte, in meinem Leben. Damit ich sagen kann, darum habe ich das gemacht für mich, und damit ich nicht sagen muss, hat mir halt gefallen.

CL: Dir war ja damals schon bewusst, dass dieses Weiterverfolgen deines Lebens natürlich bis zum Tod geht...

UL: Ja, absolut.

CL: Und du hast dieses Älterwerden schon damals in einer Arbeit thematisiert...

UL: Es war natürlich einkalkuliert und bewusst gesetzt, dass man auch immer scheitert, wenn man mit diesen Dingen arbeitet. Als ich diese Geschichte gemacht habe, wo ich immer älter werde, da wusste ich ja, dass das ab einem bestimmten Punkt nur noch eine Farce wird. Aber ich hab ja ganz bewusst immer dieses Scheitern des Resultats in Kauf genommen, eben um zu zeigen, dass das ja immer alles ein Scheitern ist und dass es ja nur in der Kontinuität eines Lebens dann einen Sinn macht, weil das eine sich wieder über das andere setzt.

CL: Es gibt da aus kunsthistorischer Sicht eine interessante Parallele zu andern Künstlern, die sich auch mit der Inszenierung ihrer Lebenszeit oder dessen Verlauf beschäftigt haben, zum Beispiel zu Roman Opalka, oder zu anderen wie Vito Acconci, der, wie du auch, mit Video und Fotografie gearbeitet hat...

UL: Gilbert & George...

CL: Auch Gilbert & George. Die frühen Schwarzweiss-Fotos sind deine berühmtesten Werke, sie werden heute von wichtigen Museen wie dem Centre Pompidou gekauft. Wie hast du dich damals in diesem Kontext gesehen, war dir das bewusst, dass du dich da in die absolute Avantgarde situiert hast?

UL: Das wollte ich natürlich auch. Ich wollte nicht ein Glarner oder Luzerner Künstler sein oder so was. Ich wollte schon an vorderster Front stehen. Allerdings, als ich anfang mit diesen Fotos, da kannte ich weder den Acconci noch Gilbert & George. Das sind ja auch Zeitgeist-Geschichten, die da auftauchen, da beschäftigen sich immer mehrere Menschen damit, so einmalig ist keiner, dass er das ganz alleine macht... und trotzdem, gerade Acconci, Gilbert & George fühle ich mich sehr verwandt. Oder auch den frühen Arbeiten von Polke. Den Polke kannte ich schon, aber nicht unbedingt was er damals mit Fotos gemacht hatte, und Gilbert & George hab ich ja eigentlich erst in Luzern kennen gelernt. Und das war glaub ich 72, als die ihre „Singing Sculpture“ aufgeführt haben und eine Ausstellung hatten. Aber sonst hab ich vieles gekannt, aber die oben genannten waren ja damals genau so unbekannt wie ich selbst auch.

CL: Ich möchte auf ein paar Details dieser berühmten Werke wie „Lüthi weint auch für sie“ oder „Selbstporträt mit Mützchen“ zu sprechen kommen. Du fandest innerhalb eines Zeitraums von vielleicht drei Jahren ab 1970 zu unglaublichen Bildfindungen. Wie sind dir diese Motive zugefallen? Sind das Bilder, die lange gereift sind, oder muss man sich eher vorstellen, dass dir im kreativen Prozess vor der Kamera gewisse Ideen zugefallen sind? Einfacher gefragt: haben gewisse Requisiten Bildideen ausgelöst, oder war es eher umgekehrt, dass du Ideen hattest und dir die Szenerie dafür gesucht hast?

UL: Also diese Bildideen sind meistens – wobei es gibt kein absolutes Rezept, weil es immer wieder anders ist – aber die meisten dieser Bilder sind eigentlich sehr geplant entstanden und meistens waren's Dinge, die ich längere Zeit mit mir rumgetragen habe und nicht so recht wusste, wie jetzt und was... und natürlich grade so in dieser Zeit, wo man immer so ein bisschen mit Freunden zusammen war – der David im Atelier, da kommt einer zu Besuch, und da flachst man rum, man redet über dieses und jenes – war das manchmal auch so ein bisschen wie ein Pingpong-Spiel. Also zum Beispiel das Mützchen-Bild: Ich hab irgendwo mal einen Typen auf einem Fahrrad in der Stadt gesehen, der hatte eine Zipfelmütze, die so hoch stand, und ich bin fast gestorben vor Lachen, fand das einfach unglaublich und hab im Atelier erzählt, ich will so ein Bild machen mit so einer Mütze. Und da hat die Carmen, die damalige Freundin von David gesagt, ja, bring mir Wolle, ich strick dir die. Dann hat die diese Mütze mal gestrickt, die sah dann aber ziemlich anders aus als die von dem Typ auf

dem Fahrrad, und die war aber eigentlich im Grunde genommen noch crazier. Viel mehr phallisch und auch so läppisch gestrickt. Und David hatte eine alte Couch im Atelier stehen, eben so wie eine Psychiater-Couch, da hab ich gedacht, das ist doch, als Liegende mit dieser phallischen Mütze, eine Hommage an Freud, und habs halt mal probiert. Aber wie gesagt, das war eine längere Geschichte, nix von schnell, schnell. Oder bei „Lüthi weint auch für Sie“, da waren lange Vorüberlegungen, also... Das Bild ist eigentlich zuerst mal als Plakat für die Ausstellung bei Toni Gerber entstanden, da wollte ich eigentlich schon ein Bild, das ein bisschen so ein Schocker ist. Und wenn man sich vorstellt, dass damals der Vietnamkrieg im vollen Gange war und überall John Waynes rumliefen, war das natürlich schon ein bisschen heavy so ein Typ, der aussah wie Anne Frank und Krokodilstränen und so... das war schon ein starkes Stück, das hat auch wie eine keine Bombe eingeschlagen. Aber ich wollt's nicht bloss als Plakat, ich wollt's auch ein bisschen dezenter. Das war eines der ersten dieser Art Selbstbildnisse, eben nicht mehr so Spielereien wie mit dem David, sondern ein wirklich geplantes Porträt. Aber eigentlich sind die allermeisten dieser Selbstporträts geplant, die Requisiten sind dazu gebaut oder gesucht. Und meistens sind es auch länger gereifte Geschichten. Es ist natürlich manchmal auch passiert, dass auf einmal etwas so einfach – zack! – da war. Aber ich hab nie eine Kamera aufgestellt – dann irgendwie rumprobiert. Ich fang auch nicht irgendwas an zu malen, das ist nicht meine Art.

CL: Wir haben über das Verhältnis von Kunst und Leben gesprochen. Du hast gesagt, dass du anfänglich gedacht hast, das sei vielleicht irgendwie zu verbinden, doch das trennt sich dann immer mehr. Das zeigt sich auch hier: Du baust zwar ganz gezielt persönliche Dinge ein, realisierst aber eben dann Kunstwerke, die etwas Allgemeines meinen. Wie kann man das noch ein bisschen differenzieren, diese Abgrenzung. Du bist ein Beobachter deines Lebens, das du dann als Kunst umsetzt oder auch inszenierst. Könnte man sagen, dass dein Leben ein Steinbruch ist, von dem du immer wieder abträgst und etwas daraus machst?

UL: Ja, das kann man so sagen. Aber ich möchte ja schlussendlich nicht mein Leben erzählen. Ich sehe mich ja nur als einer, der auch nicht viel anderes macht als alle andern. Wir machen alle ungefähr dasselbe, so in grösseren Bögen. Und so viele unterschiedliche Gefühle haben wir auch nicht. Ich kann sie aber nur von mir nehmen. Ich bin der rote Faden durch das ganze brüchige Ding. Ja? Und ich hab auch glaub ich schon ziemlich viel ausprobiert, was man so in einem Leben alles machen kann. Also insofern denke ich, sind meine Arbeiten auch ein sehr allgemeines Bild, was halt ein Leben so ist und wie ein Mensch sich situieren oder darstellen kann.

Mir ist einfach immer klarer geworden, dass ich über diese Situierung in der Kunst erst zu einem guten Leben komme, dass das eigentlich der Grund ist, warum mein Leben gut ist. Und nicht das Leben an sich. Das Leben an sich ist eher öde und langweilig und banal. Und in der Kunst kann ich mich so artikulieren und formulieren, wie ich es im Leben niemals könnte. Man wäre gar nicht gesellschaftsfähig wenn man mit dem, was man in der Kunst radikal formuliert, im Leben auftreten würde. Da müsste man alleine leben in irgendeiner Höhle, auf einem Berg oder ich weiss nicht wo. Aber diese Kompromisslosigkeit, die ich in der Kunst leben kann, die ist einmalig, ja? Das gibt einem so eine unglaubliche Freiheit im Kopf und in der Seele, dass man dann irgendwie auch das Leben ertragen kann. Ohne jetzt zu sagen, das Leben sei total scheisse. – Muss es ja nicht sein, aber das wird schon noch mal ein bisschen grösser, das Ganze dadurch, finde ich.

CL: Mitte der 70er Jahre entstehen dann auch Farbfotos und irgendeinmal gegen Ende der 70er Jahre ist dieses Medium für dich durchgespielt. Eine der letzten Fotografien zeigt dich auf einem Hochhausdach: Du sitzt nackt, mit kahlgeschorenem Schädel auf einem Balken, an dem du selbst sägst. Was ist passiert in diesem Bild?

UL: Relativ einfache Ausdrucksformulierung: dass ich ein bisschen die Nase voll hatte damals... Also man muss sich vorstellen, ich wurde relativ schnell, ohne selber wirklich viel davon zu merken – grade über die Schiene Italien – zu einem Kunststar, zwar ohne einen grossen Markt, aber trotzdem sehr angesagt. Eigentlich war ich innerhalb von zwei, drei Jahren so was wie ein Markenzeichen. Also ein Bild von mir war nur ein Bild von mir, wenn mein Kopf drauf war. Ich hab ja immer auch anders gearbeitet. Und zu den Porträts gab's sehr oft auch Raumaufnahmen oder ein Stilleben oder so. In Italien haben sie die aber meistens gleich weggeschmissen, oder haben gesagt, sie seien gestohlen worden oder irgendwie so was. Auch hier in Luzern – ich erinnere mich an die Transformer-Ausstellung – haben viele Leute gesagt das sei nicht gut, dass ich da noch diese Räume mache, was denn diese zu bedeuten hätten...

CL: Also auf dieser Fotografie hast du dich eigentlich selbst aus deiner Kunst entfernt...

UL: Ich war mir sehr bewusst, dass ich mir da den Ast absäge. Ja? Aber ich musste das tun, weil meine Auffassung von Kunst nicht die ist, einfach ein Markenzeichen zu entwickeln und das dann repetitiv ein Leben lang zu machen. Ich wollte und will die Welt immer wieder aus anderen Winkeln zu betrachten versuchen, aus einem andern Sichtbereich, aus einem anderen Gedanken heraus. Sonst brauch ich nicht Künstler zu sein. Ich habe kein Interesse, dieses einmal geschaffene Label einfach nur noch zu variieren. Und ich brauch auch dieses Abenteuer für mich selber, auch wieder etwas falsch zu machen und etwas nicht zu können. Das Scheitern ist ein ganz wichtiger Faktor, auch wenn der in der Kunst nicht sehr geschätzt wird. Aber es ist ein ganz wichtiger Faktor, dass man sieht, da ist was schief gegangen und dann wurde wieder neu angefangen und noch mal probiert und anders rum probiert.

CL: Du hast ja dann deine Malerei wieder aufgenommen, eine ganz andere Malerei als in den 60er Jahren, und in diesem Medium wie einen neuen Anlauf genommen. Das Publikum hat relativ heftig darauf reagiert. Warst du selber überrascht, wie heftig diese Reaktionen waren?

UL: Natürlich war ich überrascht, wie heftig sie war, gleichzeitig war ich mir schon bewusst, dass das so kommen wird. Eben, deshalb gibt's auch dieses Bild mit dem „Ast“, der da abgesägt wird. Es ist nur manchmal schwierig, *wie* dann so eine Reaktion kommt, weil sie dann noch mal anders kommt, als man denkt. Also, weil fast zeitgleich ein weltweites Revival von Malerei stattfand – allerdings in einer völlig expressiven Art, nämlich durch die so genannt „Jungen Wilden“ –, wurde meine Malerei, wie das immer so ist, wenn so eine Zeitgeist-Erscheinung kommt, unter diesem Aspekt beurteilt und keiner hat sich die Gedanken gemacht, ob das vielleicht ganz anderes gemeint ist. Also jetzt ist halt wieder Malerei angesagt, jetzt macht der auch Malerei, hiess es dann. Und dann fand man die aber nicht so heftig wie die von Martin Disler, zum Beispiel. Und eigentlich hat man's aber genau so angeschaut, wie man auch einen Disler angeschaut hat oder einen Dokoupil oder einen Walter Dahn. Das war aber nie in meiner Absicht, ich hab nie in meinem Leben eine expressive Art von Kunst gemacht.

CL: Aus heutiger Sicht sind diese augenscheinlichen Brüche, die man damals sah, ja eigentlich keine Brüche mehr, sondern eine Entwicklung innerhalb einer konstanten Beschäftigung mit dir.

UL: Ich hab natürlich auch gesehen, dass für die, denen ich das zumute, das natürlich nicht so einfach ist, aber ich hatte ja gar keine Wahl, ich muss einfach das machen, was ich machen muss. Egal was kommt.

CL: Dennoch gibt es trotz diesen inhaltlichen Bezügen durch das Gesamtwerk auch Dinge, die anders oder neu oder stärker gewichtet sind als früher. Gerade mit deinem Umzug nach Deutschland hat sich dein Werk doch sehr gewandelt. Wie war dieser Wechsel für dich, ergab sich da für dich allein durch den Standortwechsel nach Deutschland auch eine Veränderung... es ist eine andere Kunstlandschaft?

UL: Nicht nur die Kunstlandschaft, Deutschland ist sehr anders als die Schweiz. Seit ich in Deutschland bin, hab ich viel mehr versucht, meine Arbeit zu verallgemeinern, also weniger autobiographisch werden zu lassen, ein bisschen weiter weg von mir zu rücken. Der Umzug nach Deutschland hat auch eine viel stärker theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst zur Folge gehabt. In der Schweiz haben wir selten wirklich zusammen über Kunst geredet. Man hat Scherze gemacht und ein bisschen flotte Sprüche, aber man ging nie so richtig an's Eingemachte. In Deutschland ist es so, dass Du eigentlich Deine Welt, die Du Dir so erschaffen hast, immer wieder verteidigen und irgendwie wieder neu zusammentragen und auch nach aussen absichern und rechtfertigen musst. Das mag wahnsinnig anstrengend sein, aber es hilft, mehr Klarheit darüber zu erreichen, an was man da eigentlich so ist. Und in der Schweiz oder in Italien sagt man dann, ach der macht halt sein Zeug.... oder, ach das langweilt mich... Da ist einfach nicht so eine Konfrontation. Es weht ein anderer Wind in Deutschland, da will man Genaueres wissen. Und 91 kam dann in Deutschland das Unterrichten dazu. Ich wollte das eigentlich zuerst nicht, weil ich dieses ewige Verteidigen und Erzählen ja auch mühsam fand, ich bin ja auch Schweizer. Ja? Aber irgendwie hab ich gemerkt, dass mir das verdammt gut tut. Die Gefahr ist, dass man bequem wird und einschläft über dem, was man schon gemacht und erreicht hat. Ich habe gemerkt, dass diese Auseinandersetzung in meiner Arbeit wichtig ist. Dann gab's einen nicht zu unterschätzenden Punkt: Ich habe, als ich nach München kam, Gerhard Merz kennen gelernt und war eine Zeitlang mit ihm befreundet. Die Auseinandersetzung mit ihm etwa über die Kompromisslosigkeit in der Kunst, über Ad Reinhardt, den Minimalismus, alle diese Theorien, das war für mich eine wahnsinnig inspirierende Geschichte, von der Sache her war die unglaublich interessant und wir hatten Auseinandersetzungen, wie ich sie sonst mit Niemandem hatte: was Kunst ist und wie man zum Beispiel mit Räumen umgehen kann. In den ersten Münchner Jahren war ich vom Formalen her gesehen stark von ihm beeinflusst.

CL: Über Kunst zu reflektieren, war nicht nur in dieser Freundschaft wichtig, sondern ist es auch als Dozent. Doch sich über seine künstlerische Herkunft und über sein Interesse im Klaren zu sein und die Beziehungen zum Werk herzustellen, ist nicht leicht, und womöglich sogar öffentlich darüber zu reden, machen viele Künstler nicht gern. Also von Einfluss spricht man nicht gern, du hast aber...

UL: Ja, aber ich finde, Einflüsse sind die halbe Miete! Kein Mensch ist unbeeinflusst von irgendwas. Immer zu sagen „nein, nein, ich weiss von nichts, ich hab alles selber erfunden“, das ist doch alles ein Blödsinn! Wir sind permanent von irgendwas beeinflusst, und das ist auch gut so! Wir müssen uns ja von starken Dingen beeinflussen lassen, wie soll es denn sonst gehen, erfinden können wir's ja auch nicht.

CL: Im Gegensatz zu anderen Künstlern, die eigentlich über ihre Arbeit nicht gerne sprechen, um gewisse Einflüsse auf ihr Schaffen ja nicht öffentlich zu machen, bist du dieser Erwartungshaltung, sich über seine Kunst und deren Kontext zu äussern, sogar in deinem Werk nachgekommen. Du hast zum Beispiel 1998 „Die ideelle Skulptur“ gemacht, die vereint

20 Publikationen, die für dich und deine Arbeit von grosser Bedeutung waren. Hier legst du sozusagen offen dar, wo deine Wurzeln liegen.

UL: Dazu muss man vielleicht noch sagen, dass das natürlich auch fast schon eine Karikatur davon ist, weil es natürlich nicht nur diese 20 lächerlichen Büchlein sind.

CL: Klar!

UL: Aber mir war eigentlich vor allem wichtig zu zeigen, dass man sich schliesslich mit Dingen beschäftigt und nicht alleine ist in dieser Welt der Kunst.

CL: Also ist es auch eine Verortung innerhalb einer grossen Künstlergemeinschaft?

UL: Sicher, ja. Man hat ja auch viele Väter, wenn man Kunst macht. Und grade wenn man heute Kunst macht. Immer wieder merke ich, dass viele Menschen, die Kunst rezipieren, also Kritiker und Museumsleute, damit überhaupt nicht klar kommen, sie suchen immer noch nach dieser Avantgarde des 20. Jahrhunderts, also: Wer hat wo, was erfunden? Und sie haben überhaupt nicht gemerkt, dass wir eigentlich die erste Generation nach der Kunst des Handwerks, nach diesem 20. Jahrhundert sind, die diese Art von Avantgarde nicht mehr befriedigen dürfen, nicht mehr müssen und nicht mehr können. Ich glaube, dass es auch heute wirklich völlig ein Anachronismus wäre, avantgardistisch zu denken. Wir müssen eher die Dinge wieder ins rechte Licht rücken! Und mit diesem bereits erfundenen Vokabular eigene Geschichten erzählen. Wirkliche eigene Geschichten und nicht irgendeinem -ismus oder einem Neuheitsgedanken oder der Vorstellung einer geradlinigen Entwicklung nachhängen.

CL: Trotzdem gibt es dieses Interesse nach dem Typischen oder nach der spezifischen Leistung, die jemand in der Kunst macht, es gibt diese „Trademarks“, die man auch mit dir in Verbindung bringt. Du hast dies an der Biennale in Venedig 2001 im Schweizer Pavillon auf überraschende Weise thematisiert, indem du Deine bekannten frühen Fotografien nochmals hervorgeholt, neu verarbeitet und in vorausschauender Ahnung selbst zu deinen „Trademarks“ erklärt hast.

UL: Ja, das ist natürlich aus der Einsicht und aus der Resignation heraus entstanden, dass ich als einzelner Mensch überhaupt keine Chance gegen diese Art von Vermarktung habe, ausser ich würde mich jetzt ganz da raus ziehen. Da hab ich halt gesagt, na ja dann, mach ich euch halt dieses Signet, aber ich mach es nur als Erkennungszeichen und mach drum herum um diesen Kopf das, was ich will.

CL: War auch ein bisschen Trotz dabei?

UL: Ja natürlich! Das ist Trotz und Resignation und Frechheit und alles zusammen. Auch eine ganze Portion Ironie. Ich find's auch witzig zu sagen, OK, ihr könnt das als Signet haben, und ringsherum bau ich mir aber dann das, was mir passt.

CL: Dann war das damals auch im Hinblick auf die Rezeption durch das Kunstpublikum gerichtet, zu sagen, du möchtest gewisse Dinge noch mal fokussieren und auch neu ordnen?

UL: Ja ich will natürlich auch, dass man diese Linie in meinem Werk sieht. Ich möchte, dass man mein Werk nicht immer nur in Bezug auf das Neuste oder das Alte sieht, sondern eben als eine Kontinuität, vielleicht mit Brüchen drin, aber dass man es irgendwo als Ganzes versteht, eben das Leben eines Künstlers, schlussendlich das Leben eines Menschen. Und

deshalb hilft natürlich wiederum dieses Köpfchen, wenn sonst die Sachen formal und medial so unterschiedlich sind, weil damit ein Faden drin ist, den man wieder erkennen kann. Am Formalen kann man ja meine Arbeit nicht unbedingt wieder erkennen.

CL: Dein Werk ist damit eigentlich selbst eine neue Quelle deiner Kunst geworden, weil es selbst Kunstgeschichte geworden ist. Sind deine frühen Fotos auch für dich Kunstgeschichte?

UL: Ja, sicher.

CL: Und so wie du gesagt hast, dass es eigentlich keine Avantgarde mehr gibt, dass es nur die Möglichkeit gibt, aus diesen wichtigen formalen, inhaltlichen künstlerischen Setzungen etwas Neues zu machen, sei es jetzt Picasso oder sei es nun auch dein eigenes Werk, so sind eigentlich auch neuere Werke von dir zu verstehen. „I'd like to be a Cubist Sculpture“ ist ja sowohl ein neuer Lüthi als auch ein kubistisches Zitat. Aber war hier in erster Linie die Einsicht ausschlaggebend, dass eine Avantgarde nicht mehr möglich ist? Oder ist nicht auch eine Nostalgie dabei, dass gewisse Dinge heute halt nicht mehr gehen – und trotzdem wär's halt schön, solche Skulpturen zu machen?

UL: Das ist ganz sicher auch mit drin, weil ich diese Art von Kunst sehr liebe. Es ist eigentlich meine künstlerische Heimat oder sagen wir mal „Väterschaft“. An denen hab ich mich entwickelt, an dieser Art von Kunst. Und ich liebe diese Art von Kunst und ich drück mich da drin wahnsinnig gerne aus. Aber es hat ja eine Brechung drin, es ist dann eben doch wieder neu. Ich geh ja nicht hin und kopiere das, sondern es ist ja nur so ein Hauch davon.

CL: Aber es ist auch ein Statement, dass man diese Kunst so benützen und übernehmen darf, und die Inspiration auch offen zeigen kann? Es ist ja nichts versteckt, der Kubismus ist ja im Titel angesprochen?

UL: Jaja sicher. Klar. Ich verstehe im Grunde genommen das, was das 20. Jahrhundert an Kunst hervorgebracht hat wie das Abschliessen der Erfindung eines Alphabetes, im formalen Sinne jetzt. Und das ist für mich ein bisschen wie bei einem Schriftsteller, der geht auch nicht hin und erfindet noch andere Buchstaben zum Alphabet, sondern er macht eigene Sätze, eigene Worte und erzählt dann eine gute oder eine blöde oder eine sehr, sehr tolle Geschichte, und erst an deiner eigenen Geschichte entscheidet sich, ob das gute Kunst ist oder nicht.

CL: In einer neueren Skulptur mit dem Titel: „Selbstportrait mit leeren Händen“, gehst du sogar noch weiter zurück auf eine Heiligen-Darstellung. Es ist ein Selbstporträt, aber im Gewand eines Kardinals oder Papstes, mit ausgestreckten leeren Händen. Du hast eine Clown-Nase an. Die Skulptur erinnert an Watteaus „Gilles“ oder vielleicht äusserlich auch an den Schweizer Clown Grock, es sind verschiedene Referenzen möglich. Der Künstler als Clown ist ein Bild, das nicht nur in deinem Gesamtwerk immer wieder vorkommt, sondern es ist auch eine mögliche Rolle, die man dem Künstler in unserer Gesellschaft beimisst. Diese Skulptur sieht jedoch eher so aus als hätte sie keine Spässe mehr auf Lager: Du stehst mit leeren Händen da. Ist das so eine Figur, die eine Veränderung zu etwas Neuem zeigt? Bahnt sich da wieder ein Abschluss einer Phase an?

UL: Das kann ich nicht sagen, das weiss ich einfach nicht. Das kann sein, das muss nicht sein. Ich seh's eigentlich nicht, ich seh's eher im Bereich von den Figuren, wie ich sie jetzt in letzter Zeit gemacht hab, einfach sehr kompromisslos und sehr einfach. Und überdies habe ich schon ein Bild gemacht mit diesem Thema, „Der Mann mit den leeren Händen“. Im Grunde genommen ist es ganz einfach. Ich stehe heute mit 62 Jahren da und hab nichts in den

Händen. Ich mache eine riesige Retrospektive. Ja? Die Ausstellung ist weg, und so fühl ich mich dann: ich steh da, guck mir in die Hände und denke..., oh scheisse. Aber wie gesagt, die Sachen entstehen ja aus dem Leben heraus. Was an mich heran getragen wird, das inspiriert mich oder ich denk darüber nach. Und als man mir eine Ausstellung im Museum in Rom anbot, habe ich gedacht, irgendwie ist das schon ziemlich irre, ausgerechnet nach Rom irgendwelche Skulpturen zu tragen. Das ist eben wie Eulen nach Athen tragen oder so was. Ich habe dann gedacht, dann muss ich also für Rom *noch* eine machen [lacht]. Und was kann das eigentlich anderes sein als so ein dummer Heiliger. Eben, erstens war ich noch beschäftigt mit dem mit den leeren Händen, den ich sowieso auch gerne als Skulptur gemacht hätte, dann mit Rom und den Heiligen und den vielen Skulpturen, und irgendwie ist der so zusammengewachsen. So muss man sich das vorstellen. Und diese Mehrdeutigkeit, die ist mir wichtig, dass es immer verschiedene Wege in die Arbeit hinein gibt.

CL: In Rom zeigst du auch eine Arbeit, in der deine Tochter Maria vorkommt. Sie ist am Tanzen über einem Grundrhythmus, der eigentlich ein Herzrhythmus ist... Was bedeutet diese Arbeit?

UL: Ja wie das halt so ist, früher hab ich mich mehr mit Schönheit, mit Erotik, oder mit Sex oder so was auseinandergesetzt. Heute muss ich mich mehr mit Tod und Krankheit auseinandersetzen. Ob ich will oder nicht, aber es hat ja schliesslich alles was damit zu tun. Das Video ist im Grunde genommen eine „Ex Voto“-Geschichte, die also mit Überleben, mit Heilung, mit Dankbarkeit, dem Schicksal, ich weiss nicht mit was allem zu tun hat, ein bisschen ein religiöser Aspekt gehört da auch mit rein. Und es ist eine sehr direkte Umsetzung einer Krankheitsgeschichte... die ich aber eigentlich so gar nicht benennen möchte. Im Video ist auf der einen Seite eine gemorphte Darstellung dieses Tanzes, was im Schnitt fast wie eine Kamera-Fahrt durch die Körper-Röhren ausschaut. Und daneben tanzt Maria in Zeitlupe, so dass es beinahe wirkt, als würde sie fliegen. Das war mir wichtig, nicht so sehr das Tanzen als das Fliegen, aber das hat ja oft etwas Gemeinsames. Da sind zwei Herzschläge, die überlappen sich manchmal, der eine ist – sinnbildlich – meiner und der andere ist ihrer, die treffen sich manchmal und dann gehen sie wieder auseinander und das ergibt so einen... Drumbeat. Wichtig war mir diese Ablösung..., dass etwas von mir da weiter fliegt..., sich etwas ablöst über diesem Herzschlag von mir. Und dazu tanzt sie eigentlich und fliegt fast weg, also es ist schon fast kitschig, ja? Wenn man's erzählt. Zum Glück muss ich's normalerweise nicht erzählen [lacht]...