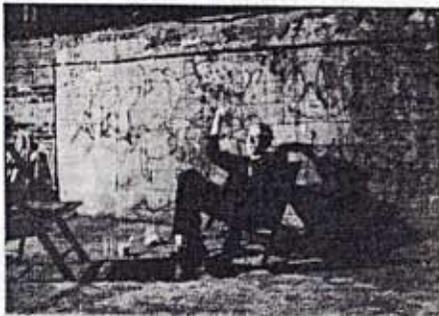


OLIVER KIELMAYER: Im Rahmen eines Atelierstipendiums ging Klaus Lutz 1993 nach New York. Dort mietete er sich in eine wenige Quadratmeter grosse Wohnung in Manhattan ein, in der er bis heute seine 16-mm-Filme produziert. Mittels Mehrfachbelichtung generiert er Kunstwelten, die infolge der verwendeten Technik wie auch dem kleinen, konstanten Set darin vorkommender Gegenstände als Bestandteile eines einzigen, grossen Gesamtentwurfs erscheinen. Die sich beständig erweiternde Parallelwelt ist aber nicht nur eigenwillig, sondern überraschend vielseitig und universal.

Imagination als Schutz und Schild

Ein Gespräch mit Klaus Lutz

Oliver Kielmayer: Du machst seit 1987 Filme, vorher hast du gezeichnet, unter anderem angeregt durch Texte von Robert Walser. Weshalb der Wechsel zum Film?



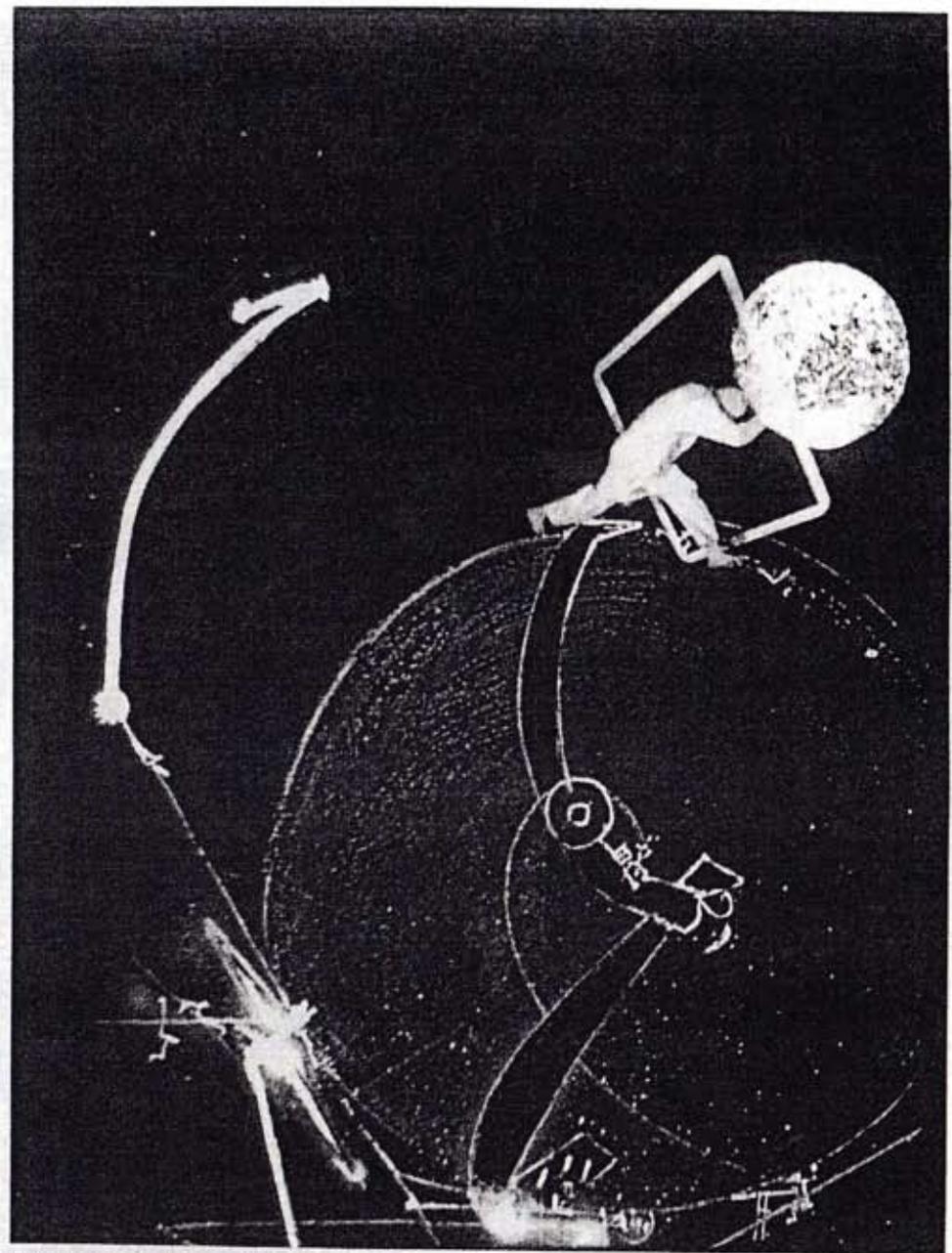
Klaus Lutz (*1940 in St.Gallen) lebt und arbeitet seit 1993 in New York. Foto: Roswitha Marien, New York

Klaus Lutz: Nach einem Gastaufenthalt in Genua begann ich mit dem Studium verschiedener Bildsprachen, beispielsweise der alten Ägypter, der Eskimos oder jener ausgewanderter Tibeter, die darin ihre Gebete zu konservieren versuchten. Ich war auf der Suche nach einer Sprache, die nur mit Bildern, ohne jeden Text arbeitet. Da ich am Ende nichts Befriedigendes fand, versuchte ich eigene Zeichen zu entwickeln; in meinem Zürcher Atelier begann ich auf einer grossen schwarzen Gummwand mit weisser Kreide eine Art Graffiti zu machen. Der Verlust der Zeichnungen, die ich vor jeder neuen ja auswischen musste, störte mich, und ich begann sie zu fotografieren. Dann

kam mir der Gedanke, dass ich mit der Einzelbildschaltung einer Filmkamera tausende von Bildern sehr viel günstiger herstellen könnte! Der Zufall wollte es, dass die Kamera lief, als ich gerade am Zeichnen war und ich mich später selber in der Zeichnung sah. Das war für mich viel mehr als die reine Zeichnung und begeisterte mich.

OK: Hast du in der Bildsprache, die du selber entwickelt hast, die erwünschte Reinheit schliesslich gefunden?

KL: Nein, ich habe sehr schnell gemerkt, wie stark auch ich in der Sprache verhaftet bin, gleichzeitig im alltäglichen Leben. Ich träumte von einer Reinheit wie sie Mathematik oder Geometrie haben, wo man von gewissen Axiomen ausgeht, darauf aufbaut und wieder zurückgreift. Ich schuf einige wenige Zeichen und begann daraus eine Folge von Konfigurationen zu entwickeln, was methodisch der Geometrie sehr ähnlich war.



Field of Powder, 2005, 16 mm Film Still, 70 x 100 cm, alle Aufnahmen Courtesy StaubKohler, Zürich

Ich habe sehr günstige Verhältnisse in meiner Wohnung. Mein eigentliches Wohnzimmer ist ganz schwarz ausgekleidet und die beiden Fenster kann ich ebenfalls mit schwarzen Vorhängen schliessen.

(KL)

OK: Gibt es eigentlich ein Drehbuch zu deinen Filmen? Da es sich um mehrfache Belichtungen eines einzigen Films handelt, muss die Koordination einzelner Abläufe und späterer Korrespondenzen sehr komplex sein.

KL: Ein Drehbuch gibt es nicht, es ist alles sehr spontan. Aus den kleinen Zeichnungen entwickeln sich die einzelnen Szenen. Aber ich protokolliere auf die Sekunde genau, was ich mache; wenn ich beispielsweise im fertigen Film an einem Haus hochklettern soll, dann ist dies notwendig, damit ich die Figur richtig platzieren kann.

OK: Für deinen Formfindungsprozess spielen technische und mechanische Vorbedingungen eine wichtige Rolle. Bereits der meist schwarze Hintergrund, der ist ja, wenn man mit Überblendung arbeitet, geradezu zwingend. Inwiefern sind die Filme, so wie sie am Ende ausschauen, ein Resultat der Technik, die du verwendest, oder aber die bestmögliche Umsetzung eines präzisen Bildes, das du bereits im Kopf hast?

KL: Ich überlege eher, wie etwas aussehen soll, erst dann stellen sich technische Fragen. Ich verwende ja stets dieselben Zeichen, höchstens zehn, die menschliche Figur, die Tafel, die Kugel, also eine sehr begrenzte Ikonographie. Davon gehe ich aus, das ist die wichtigste Arbeit; es gibt auch meist keine Geschichte im sprachlichen Sinn als Vorlage, alles entwickelt sich aus den Zeichnungen heraus. Bei *«Vulcan»* spielte zwar Homers Geschichte von Vulcan und dem Schild, den er schmiedet, eine Rolle, doch gleichzeitig kam der Ballon dem sehr entgegen, denn er ist – vor allem wenn auf ihn vor meinem natürlichen Kopf projiziert wird – wiederum eine Art Schild.

OK: Neben eigentlichen Grundthemen wie beispielsweise die Schwerelosig-

keit gibt es von Film zu Film wechselnde Bedeutungsträger und inhaltliche Schwerpunkte. So treten in *«Vulcan»* wie bereits in früheren Filmen Luftaufnahmen auf, diesmal konkret aus Berlin und New York. Es ist ja oft so, dass für Produktion und Formfindung Dinge eine Rolle spielen, die am Ende irrelevant für die Rezeption sind. Spielen die genauen Orte überhaupt eine Rolle, oder geht es lediglich darum, dass es Luftaufnahmen sind?

KL: Nein, es ist für mich wichtig, dass sie aus Berlin und New York stammen, dass etwa der Alexanderplatz auftaucht. Aber dass er erkannt wird, ist ja unmöglich. Was für mich und den Fortgang des Filmes eine wesentliche Rolle spielt, muss der Betrachter nicht erkennen, das kann man nicht erwarten. Aber ich überlege mir schon, wie jemand den Film betrachten wird; wenn ich den Film nach der Entwicklung bearbeite, schaue ich ihn quasi mit den Augen des Betrachters an.

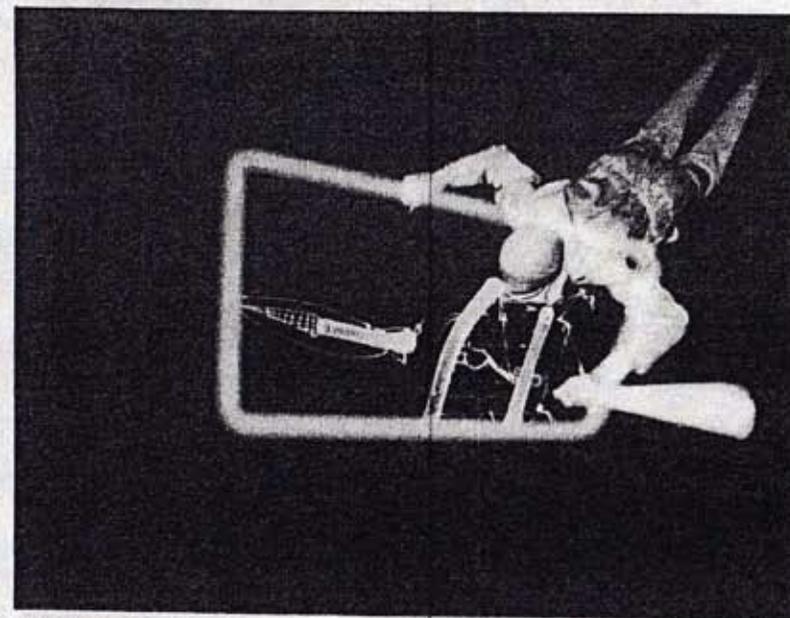
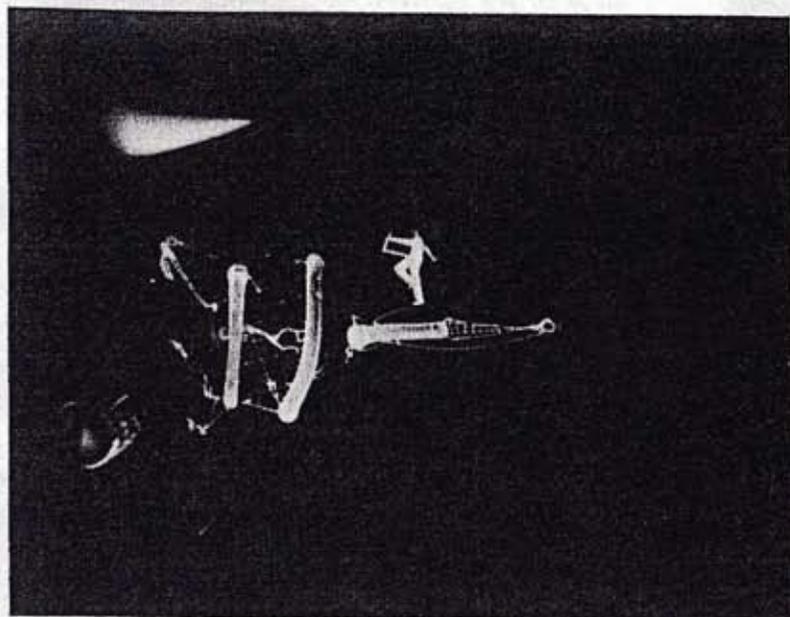
OK: Also hat auch das Auftreten der Farbe Rot – es ist ja eigentlich die einzige Farbe in deinen Filmen – keine technischen Gründe?

KL: Nein, es hat auch nur selten eine symbolische Bedeutung, sondern ist zunächst einmal eine Farbe, die sich gut zum Weiss abgrenzt. Am ehesten hat sie eine syntaktische Bedeutung, so dass in *«Vulcan»* Rot etwa für alles, was innerhalb des Ballons geschieht, erscheint. Alles, was im Orbit aussen herum geschieht, ist weiss. Die Idee ist, dass jemand im Ballon ist und an einem Feuer etwas schmiedet, er hat eine Idee, und wirft sie in die Welt, damit wird sie dann weiss...

OK: Deine Arbeit wird häufig als hermetisch bezeichnet.

KL: Ich finde sie gar nicht hermetisch.

OK: Hermetisch vielleicht in dem Sinne, dass man Einblick in eine eigenwillige Welt erhält, die stark von deiner Person



Field of Powder, 2004, 16 mm Film Still, 70 x 100 cm

Ich könnte mir niemals vorstellen, irgendwo auf dem Land solche Arbeiten zu machen; nur schon wenn ich zum Fenster hinausschaue, hat diese Stadt einen enormen Einfluss auf mich.

(KL)

geprägt wird, man aber nicht benennen kann, worum es im Einzelnen geht. Zwar tauchen einzelne Motive auf, insgesamt kann man das Gesehene jedoch nicht in eine kohärente Erzählung geschweige denn Interpretation bringen.

KL: Das ist gut so, das ist für mich nicht anders, auch interpretiere ich nichts im Vorhinein. Es interessiert mich, etwas in Raum und Zeit zu setzen, das mit einer Erzählung nicht möglich wäre. Abgesehen davon bringe ich immer wieder Dinge aus der Realität mit ein, die in die Fiktionen und die hermetische Welt eindringen.

OK: In Frank Matters Film gibt es eine schöne Szene, in der du die fertig belichtete Filmrolle im Fotoladen abgibst. Nachdem man langsam in deine Welt eingetaucht ist, kommt diese Alltagsszene beinahe als Schock; alles sieht plötzlich so profan aus, du in diesem Laden, wo sie wahrscheinlich nicht einmal wissen, wer du bist und was du machst. Der Laden, der Teil unserer echten Realität ist, wird plötzlich völlig absurd.

KL: Die Szene im Fotoladen wollte ich eigentlich nicht. Ich war irritiert, wie ich mich im Laden verhielt. Normalerweise bin ich ja eine Figur, maskiert und Teil einer Performance, nicht ich selber. In der Ladenszene bin ich einfach ein ganz normaler Mensch.

OK: Wenn du deine Performances machst, wirst du wiederum Teil deiner Arbeit, indem du performativ Rahmenbedingungen für die ideale Präsentation des Films schaffst. Wenn jemand dies tut, ist dies ja eigentlich das Gegenteil einer hermetischen Künstlerwelt.

KL: Das ist mir sehr wichtig, ich mache die Filme ja auch nicht zu meiner eigenen Belustigung.

OK: Es wurde einmal auf eine Analogie zu Matthew Barney hingewiesen, den du damals nicht kanntest. Schaust du dir an, was andere Künstler tun, interessiert oder inspiriert dich das?

KL: Die Arbeit von Matthew Barney kenne ich nicht. Mich interessiert vor allem, was Freunde tun, Leute, die ich persönlich kenne; ob sie aus Distanz die Welt betrachten oder ob sie sich mit ihrer Arbeit zu einem Teil dieser Welt machen. Meine Frage ist immer, ob jemand etwas für unsere Zeit Wichtiges in seinem Werk artikuliert und neben dem, was ist, eine andere, sinnvolle Welt kreiert. Das finde ich nicht häufig.

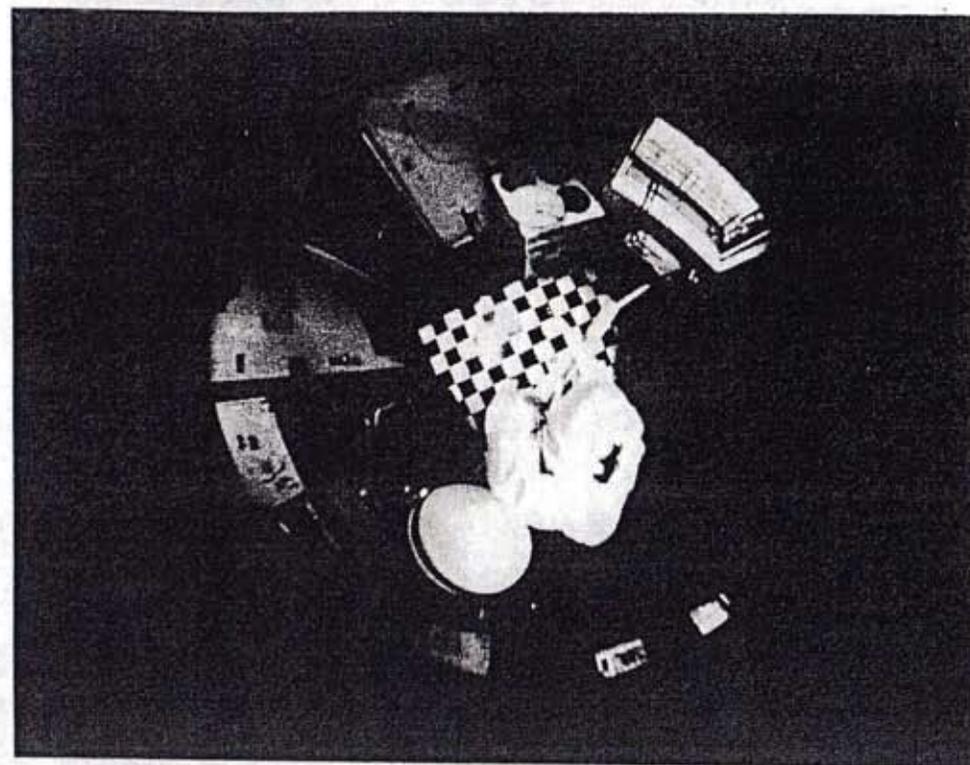
OK: Neben der Entwicklung, Transformation und Mutation von Dingen geht es in «Vulcan» vor allem um Schöpfung. Das macht die Arbeit in hohem Masse selbstreflexiv, gleichzeitig erscheint sie wie ein Resumee deines gesamten Œuvres.

KL: Das ist richtig. Es dreht sich um diese Figur, die in dieser Kugel versucht, etwas zu entwerfen und die sich anschliessend selber in die entworfene Welt hinein wirft. Und es geht um den Gedanken, dass sich alle mit dem, was sie sich ausdenken, eine Art Schild und Schutz machen können.

OK: Und gleichzeitig ist der Schöpfer Vulcan auch der Künstler, der wiederum Klaus Lutz ist?

KL: Nun, Schöpfer ist ein grosses Wort. Sagen wir Klaus Lutz ist jemand, der sich etwas ausdenkt und entwirft.

Im Film «The Beauty of my Island» von Frank Matter (1999) gewährt Klaus Lutz einen umfassenden Einblick in den Entstehungsprozess seiner Filme. Der Film ist als VHS-Kassette im Helmhaus Zürich erhältlich.



Vulcan Projects, 2005, 16 mm Film Still, 70 x 100 cm

Einzelausstellungen (seit 1990)

- 1991 Galerie für Druckgraphik Esther Hufschmid, Zürich
- 1998 «Between Rise and Set», De Chiara/Stewart, New York
- 1999 «Acrobatics»; Helmhaus Zürich (Katalog)
- 2001 «Wanderlust», De Chiara Gallery, New York
- 2003 «The Caveman», Galerie Müllerdechiara, Berlin
- 2004 «Talking Star», Galerie Müllerdechiara, Arco Madrid

Gruppenausstellungen (seit 1990)

- 1994 Margarete Roeder Gallery, New York City
- 1996 «In Transit 2», Swiss Institute, New York
- 1999 «Nabelschau», Kulturverein riesa efau, Dresden; artforum berlin, De Chiara/Stewart, Berlin; «Three Suitcases», Art & Idea, Mexico City
- 2000 «Transporter», AARA, Bangkok
- 2001 SMART Project Space, Amsterdam; Museum für Gestaltung Zürich, Switzerland
- 2004 «In my world», Galerie Staub(g*fzk!), Zürich, Switzerland; ARCO, Madrid, Einzelpräsentation Galerie Müllerdechiara, Berlin; System: Landscape, Caren Golden Fine Arts, New York

Filme

- 1987 «Graph», 5 min.
- 1988 «Beschreibung von Subtopia», 6 min. (Teil 1), 12 min. (Teil 2)
- 1989 «Mach», 13 min.; «Mehlmann», 6 min. (nach Robert Walser)
- 1990 «Ipparcos», 60 min.
- 1991 «Arabia», 30 min.
- 1992 «Al Fresco», 15 min.
- 1993 «Field of Powders», 25 min.
- 1996 «Acrobatics», 20 min.
- 1997 «Between the Blocks», 14 min.
- 1998 «Between Rise and Set», 14 min.
- 1999 «The Beauty of My Island», 6 min.; «Meteor Lecture», 15 min.
- 2001 «Wanderlust», 6 min.
- 2002 «Caveman Lecture», 15 min.
- 2003 «Cut and Run», 15 min.
- 2004 «Vulcan», 25 min.

Oliver Kiehmayer (*1970) ist Kunsthistoriker, freier Kurator und Herausgeber der Zeitung WeAreTheArtists. Er lebt und arbeitet in Zürich. E-Mail: kielmayer@gmx.ch

Die Galerie StaubKohler, Zürich, zeigt vom 10.6. bis 9.7. Einzelloops aus «Vulcan», der vollständige Film ist am 3.6. im Rahmen der Ausstellung «Blablabor» im Kunstraum Kreuzlingen als Performance mit Film zu sehen.