

WERK- **DOKUMENTATION**

MARIE-CATHÉRINE LIENERT



Die Namen der Objekte

Schulhäuser Unterägeri 2001 mit Peter Regli

Projektbeschreibung

Im Schulhaus, welches vom geplanten Neubau am weitesten entfernt ist, steht im Eingangsbereich eine etwa zwei mal drei Meter grosse Glasvitrine. Darin sind diverse Objekte und vor allem präparierte Tiere aus der einheimischen Fauna ausgestellt.

Tiere oder Objekte werden ab und zu für den Unterricht als Anschauungsmodelle in die Klassenzimmer geholt. Ausgangslage für unsere Intervention ist der Inhalt dieser Vitrine. Um eine Verbindung zwischen den vier Schulhäusern und dem Neubau herzustellen, wird der Inhalt der Vitrine im übertragenen Sinne auf die fünf Gebäude verteilt. Die Namen der Tiere und Objekte werden in den verschiedenen Gebäuden auf die Wände gemalt. Die Farbgebung und Grösse der Typografie wird jeweils den Räumen angepasst.

Zudem wird das Modell einer Wegschnecke, das in der Vitrine im Schneckenkasten ausgestellt ist, fünfzigmal grösser als Skulptur nachgebaut und beim Sportplatz neben der Rennbahn installiert.

Schriften

Die gesamten 114 Namen der verschiedenen Objekte in der Glasvitrine werden als Schriften auf die Wand gemalt. Die Farbe wird dem Farbton der bestehenden Mauerfarbe angepasst. Die Anzahl der Namen pro Schulhaus wird anhand der Volumen der fünf Gebäude bestimmt. Schrift: Impact. Die Grösse der Schrift variiert je nach der Grösse der Situation.

Adler • Amselpaar • Bachstelze • Bergfink • Biber • Bienenstock • Blaumeise • Blässhuhn • Bogen • Buchfink • Buntspecht • Cro Magnon • Distelfink • Dompfaff • Drossel • Ente • Entenschädel • Eichelhäher • Eidechse • Eisvogel • Elster • Falke • Fasan • Feldhas • Feldmaus • Fichtenkreuzschnabel • Fischreiher • Fischvitrine • Fledermaus • Flügel • Fuchs • Fuchsschädel • Fuchsskelett • Fusspalette • Füsse • Gemse • Geweih • Gewölle • Gimpel • Grünfink • Grünfink • Grünspecht • Hahn • Hamster • Haubentaucher • Helm • Horn • Hörnerkasten • Hühnerskelett • Igel • Karnikel • Katzenskelett • Kauz • Kohlmeise • Kuckuck • Kuhschädel • Mauersegler • Maulwurf • Milan • Möve • Nest • Oberschenkelknochen • Osterhase • Pferdebein • Pferdeschädel • Rabe • Rabenkrähe • Raubvogel • Raubwürger • Rebhuhn • Reh • Reiher • Reiherente • Ringelnatter • Rothirschgebiss • Rotkehlchen • Sänger • Schädel • Menschenschädel • Schildkröte • Schlange • Schimpansenschädel • Schlangenskelett • Schleiereule • Schmetterlinge • Schneckenvitrine • Schwalben • Schleiereule • Seidenschwanz • Fussknochen • Händeknochen • Sperber • Sperling • Stockente • Sum

...änger • Rehschädel • Tüpfelsumpfhuhn • Schlan-
...enskelett • Specht • Mäusebussard • Vogelköpfe •
...Valdkauz • Waldohreule • Waldschnepfe • Wasser-
...msel • Wasserramselnest • Wellensittich • Wieder-



Die Schneckenskulptur

Das Modell der roten Wegschnecke aus dem Schneckenkasten in der Vitrine wird nachgebaut. Die Dimensionen werden fünfzigfach vergrößert. Länge mal Breite mal Höhe betragen: 650 mal 150 mal 130 Zentimeter. Material: Eiche massiv, geschnitzt. Farbe: rot. Die Bildhauerarbeiten werden von Severin Müller aus Zürich ausgeführt.





Das dunkle Geheimnis der Koniferen

Wer hat die Sonne angeknipst? Wer hat die Konifere konisch rasiert? Wer hat den Rasen englisch getrimmt? Wer hat die Rosen gesetzt wer Lilien? Wer ist das gute Kind? – Wer schleppt die Leiche hinter das Gebüsch? Wer hat das Meer in den Garten eingeladen? Wer die Wiese in Schlamm verwandelt? Wer hat die Sonne angeknipst? Wer ist das böse Kind?

Marie-Catherine Lienert spielt in ihren künstlerischen Experimenten ein hinterhältiges Spiel. Es ist ein Rätsel mit Stereotypen, die dem flüchtigen Betrachter vertraut scheinen. Wir lächeln ihnen zu, denn sie sind, wie wir sein wollen und zeigen das Leben, wie es zu sein hat. Sehnsuchtsvoll biegt sich das Herz angesichts der Kinder, diesen Unschuldswesen, angesichts des gutbürgerlichen Gartens, blanker Spiegel der Willens zur Ordnung und Reinlichkeit. Lienert spielt mit den Topoi der Kunstgeschichte und mit der Erwartungshaltung des Bildbetrachters. Ihn lockt sie mit bunten Farben, die klebrig sind und süß wie Zuckerwatte dicht, ganz dicht an den Bildvordergrund: «Willkommen, meine Lieben», «flötet sie, schön, dass ihr da seid. Ich habe euch erwartet. Kommt herein in meine Familie und fühlt euch wie zu Hause.»

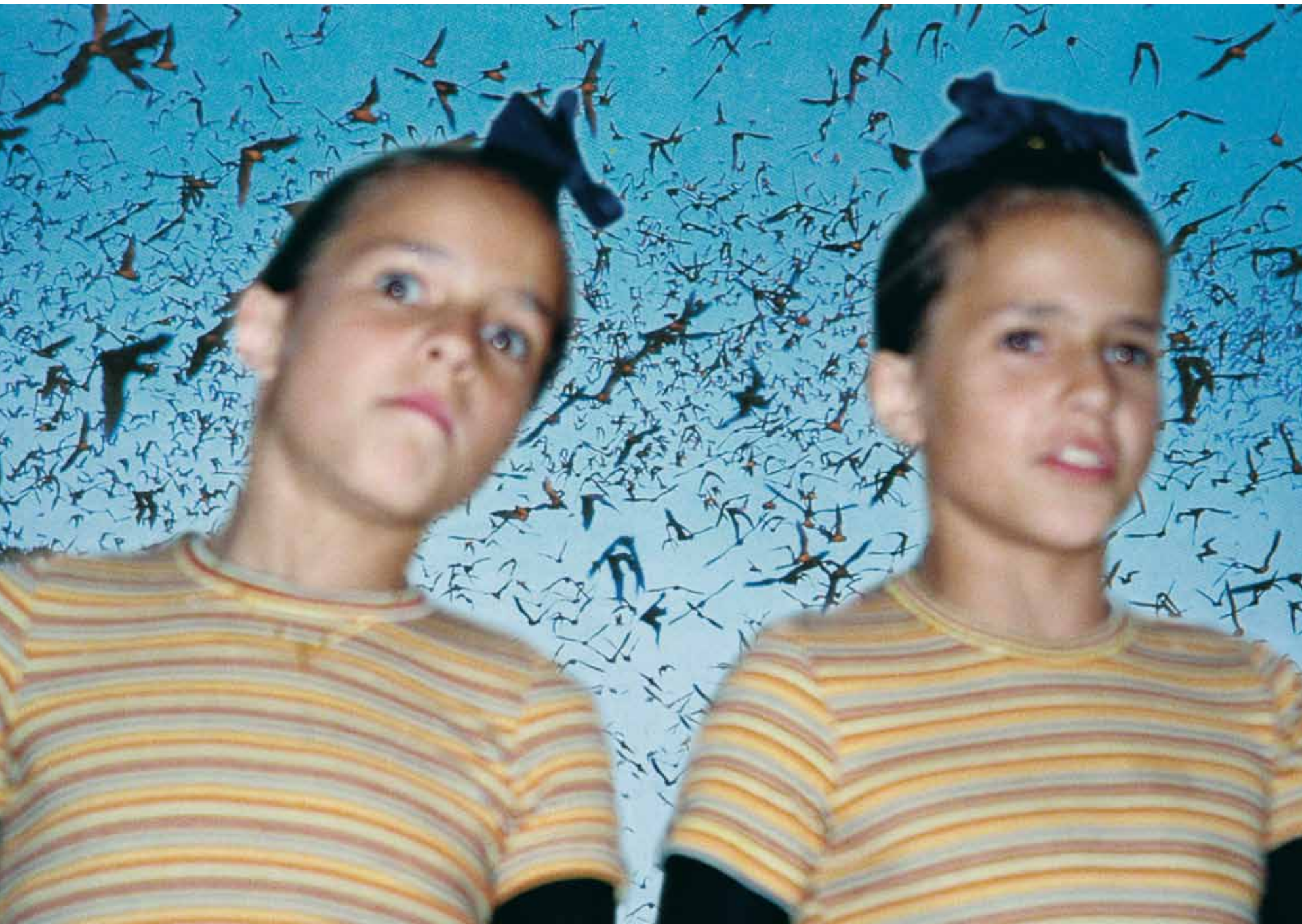
Das tun wir gern, denn Lienerts Einladung beschwört einen Zustand, der genauso aussieht-, wie das Glück im Bestellkatalog: ein gut gedüngter Garten (in ihm ein gut gelüftetes Haus, wir sehen es nicht, aber ahnen es) und gesunde Kinder, Mädchen, Buben, mit viel Liebe genährt und springlebendig.

Springlebendig? Sie springen irritierend hoch und irritierend weit, die kindlichen Springteufel, die hier wohnen. Der kleine Junge surft auf den Strahlen des Rasensprengers und wird als Nächstes auf der Spitze der

Konifere landen; das kleine Mädchen entschwebt über den Liguster zum Nachbarn hinüber. Ihre zarten Körper sind merkwürdig verdreht oder verfärbt, die Haare rot, die Haut braun, die Lippen gelb aufgequollen. Über den Zwillingen schwärmen Vögel, die bei Hitchcock mitspielten und sich im nächsten Augenblick auf die kleinen, runden Köpfchen stürzen werden. Und tatsächlich: Lienerts psychologisch motivierte, als Familienporträts getarnte Kriminalfotografie hat in Alfred Hitchcock ihren dritten Mann: Ein Bild heisst «Eine Dame verschwindet»,wenn das paranormale Mädchen in entrückte Zustände gerät; «Der unsichtbare Dritte» meint das kleine Wesen, das augenscheinlich eine Perücke trägt, von der wir nur die Hinteransicht sehen und das beschwert wird von einer wetterwendischen Kumuluswolke. «Marnie»sitzt im Garten unglücklich auf einem Stein, ein dickes Buch unter dem Arm, aus ihm hat sie schreckliche Dinge erfahren. Nun weiss sie für ihr Alter zuviel und wird ihres Lebens nicht mehr froh. Die drei Grazien, wovon einer ein Junge ist, der schlimme Dinge denkt und tut, sind eben aus dem Bild das «Familiengrab» entstieg.

Und Lienert selbst? Sie sitzt am Fenster zu Hof, sieht zu, wie die Kinder zu Aliens mutieren und notiert, ungerührt die seltsamen Verwandlungen, die sich vor ihren Augen ereignen. Dass hier jemand so gelassen von einer Normalität erzählt, die nicht ist, was sie scheint, ist die grosse Stärke von Lienerts Inszenierung. Fotografieren bedeutete einstmals tiefer in die Wirklichkeit vorzudringen. Diese Künstlerin weiss, dass die Wirklichkeit mehr an Überraschungen bereit hält, als sich zwischen Himmel und Erde denken lässt. Ihre Fotografie dringt in Alltagsrealitäten vor, um ihr irrationales Potenzial zu enttarnen. Ein kleines Glück in dem der Virus der Subversion gedeiht. Von dort bereitet er sich aus, verbreitet sich über die Hecke im Nachbargrundstück, infiziert dessen englischen Rasen, dessen Konifere – und erobert dereinst die Welt. Oder zumindest unseren Verstand.

Daniele Musciconico



Galerie Hofmatt Sarnen 1999



Kunsthau Uri, 2000



Lumen

Wettbewerb mit ZAI Architekten Zug 1999

Der langstreckte Gebäudekörper bildet räumlich Begrenzung des Bundesplatzes zur Alpenstrasse hin. Situirt an der nordwestlichen Grenze des Platzes definiert er Strassenraum und Platzraum

Das Gebäude nimmt sämtliche geforderten öffentlichen Nutzungen auf und ist zugleich Eingang zum Parkhaus. Der Bundesplatz wird so zu einem klar begrenzten platz innerhalb der Stadt und bietet durch seinen Freiraum im Stadtgefüge Möglichkeiten für temporäre Nutzung. Die Platzoberfläche wird durch das darunterliegende Parkhaus strukturiert. Die mit Oblichtern versetzte Decke bringt den öffentlichen Charakter des Parkhauses und dessen Existenz im Stadtraum zum Ausdruck.

Die Monumentalität des EPA-Gebäudes soll relativiert werden. Durch eine sanfte Oberflächenbehandlung der Fassade mit Farbflächen, soll die Erscheinung des Gebäudes transformiert werden. Die sanften Spiegelungen treten in einen räumlichen Dialog mit dem beidseitig vorgelagerten Bundesplatz und dessen Bebauung. Vorgesehen sind rückseitig monochrom bemalte, halbmatte Glasflächen, die ein sich nach den Himmelsrichtungen änderndes, subtiles Farbkonzept aufweisen. Die Folge von feinstrukturierten Farbflächen und den rhythmischen Bewegungen der sich spiegelnden Umgebung; machen die EPA gleichzeitig zum Bildträger und zur Projektionsfläche.



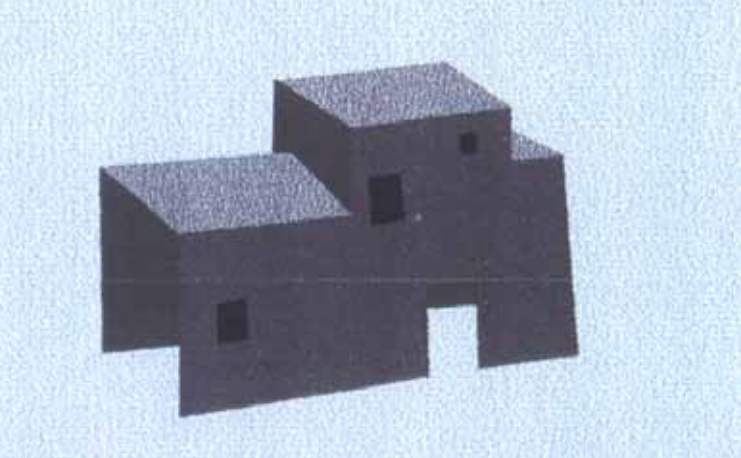


Das pavillonartige konstruierte eingeschossige Gebäude unter streicht durch seine Verkleidung aus Glas seinen öffentlichen Charakter. Die Alternierung der Erscheinungsform der Glashaut, als transparente oder transluzente Glaselemente, ergibt sich aus der Nutzung und Orientierung der dahinterliegenden Räume. Die Tragstruktur wird in Stahlgerfertigt

Am Seeufer schlagen wir einen weiteren Gebäudkörper vor, der durch seine städtebaulich prägnante Situierung den Ort der südlichen Alpenstrasse markiert und sich in seiner Ausrichtung am Seeufer orientiert. Der Weg zum Seeufer hinab führt entlang dem Gebäudekörper auf einen Platz am See, wo die Uferpromenade mit ihrer Platanenreihe angrenzt und sich Schiffsanlegstellen befinden. Das Seehaus, ebenfalls eine Glas-Stahl-Konstruktion, beherbergt im leicht erhöhten Obergeschoss ein Restaurant, mit Blick auf das Alpenpanorama und die Altstadt. Das Sockelgeschoss mit Kiosk und öffentlich WC-Anlage; orientiert sich zur Seepromenade hin und bietet durch die Auskragung der Dachkonstruktion eine vorgelagerte Wartezone für Passagiere der Zuger Schifffahrt.



Die Seepromenade setzt sich entlang der verbreiterten Uferzone der Vorstadtbrücke fort und schafft so eine grosszügige Verbindung zwischen den beiden Uferkanten der «Katastrophenbucht». Die langgezogene Wand der Vorstadtbrücke wird zur Projektionsfläche auf der die Bevölkerung ihre Statements und Visualisierungen anbringen kann. Eine Art technologisierte Spraywand, die via PC vom Innern des Restaurants aus bedient werden kann.



**Wettbewerb
Militärausbildungsgebäude
Luzern, 1998**
mit Aldo Mozzini

1. Generelles

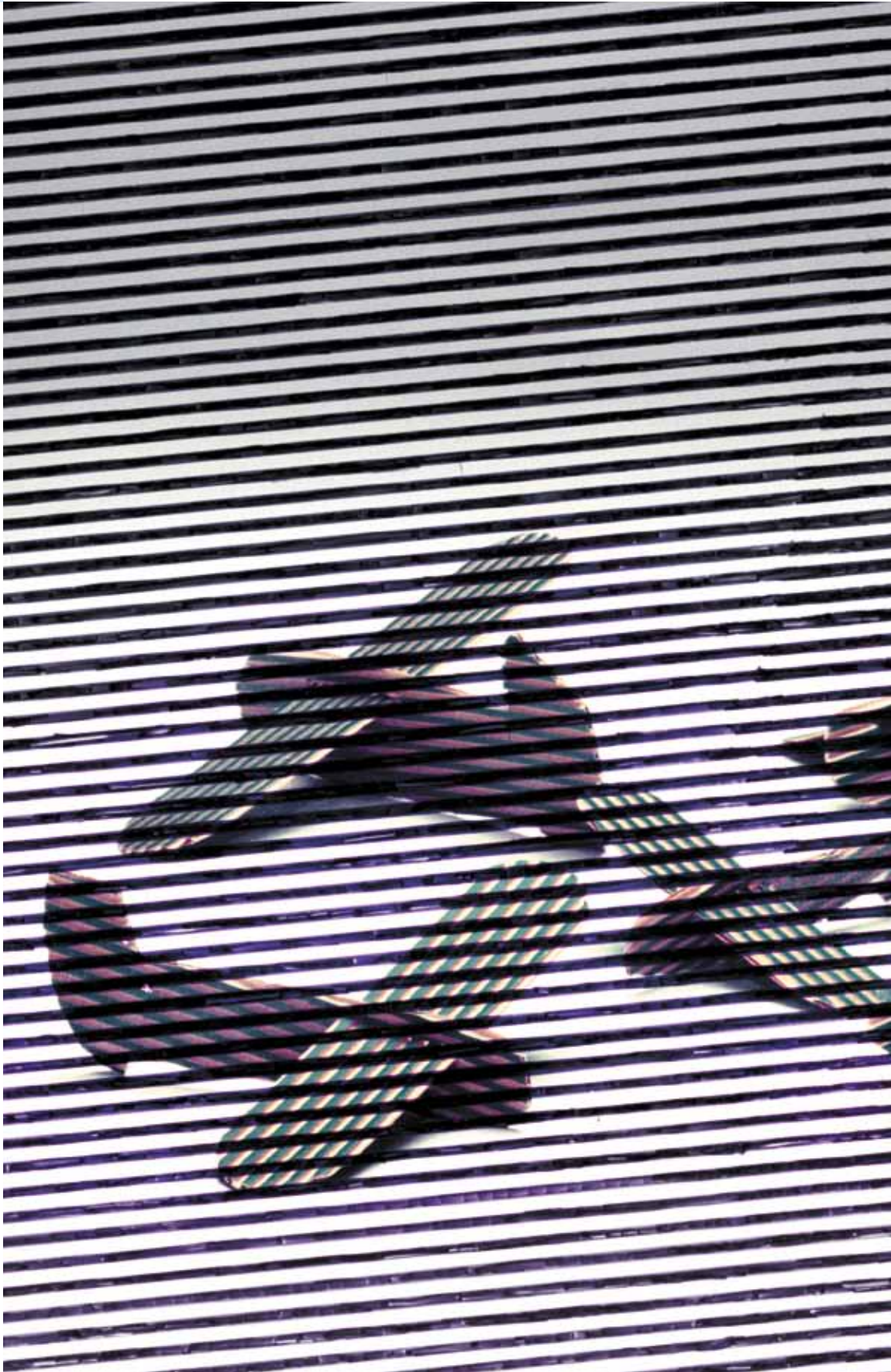
Gibt es Überlappungen, Überschneidungen zwischen militärischen und künstlerischen Strategien? Wir gehen im Projekt I von solchen Konvergenzen aus, und versuchen diese in den Bereichen von Wahrnehmungs-Phänomenen und von optischer Täuschung zu thematisieren.

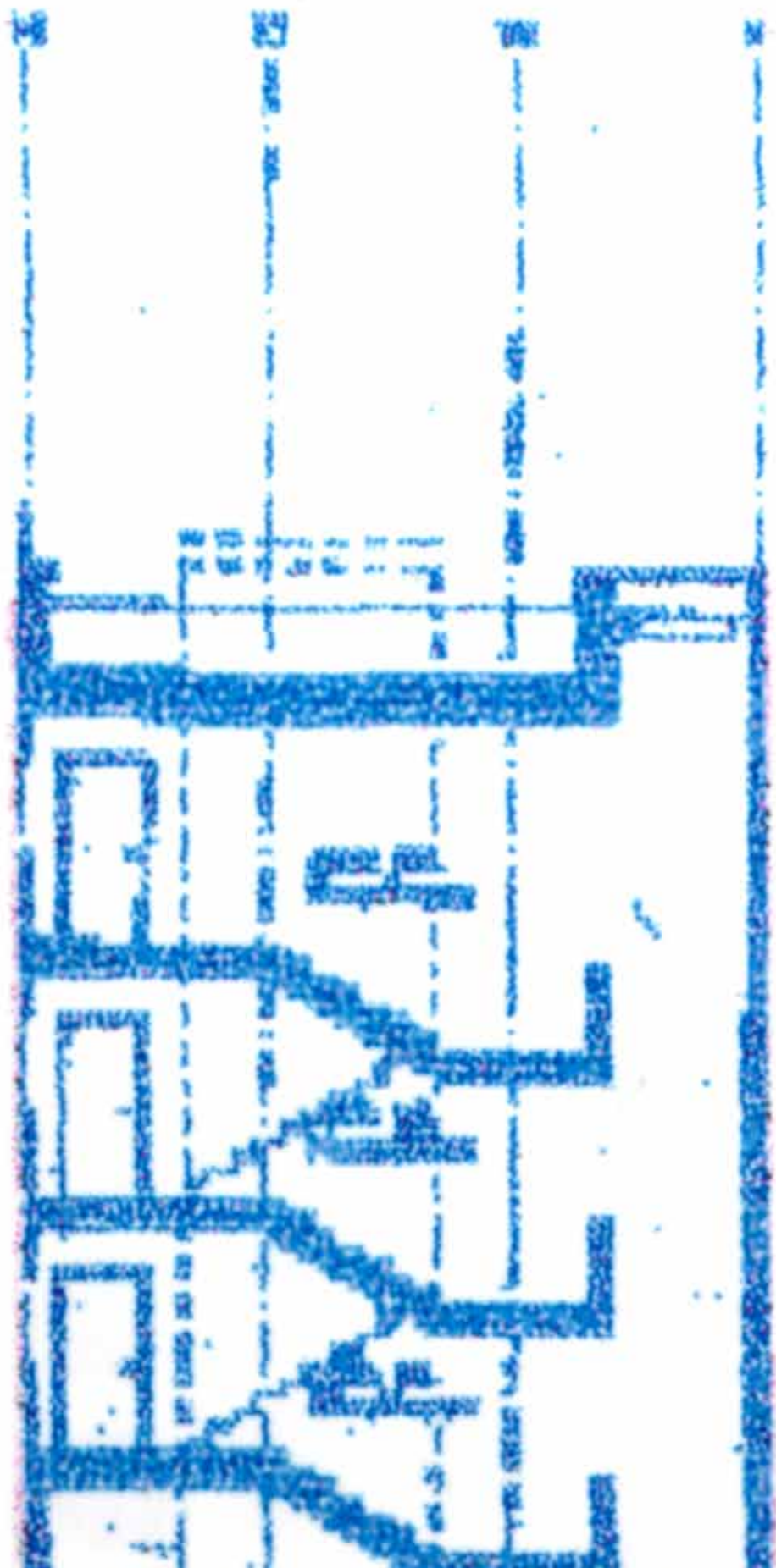
Das Projekt versucht Tarnung und Täuschung als uraltes biologisches wie militärisches Verhalten im fluktuierenden Spiel von Nähe und Distanz, von Erscheinen und Verschwinden, von Faktischem und Fiktivem in ästhetische Dimensionen zu transformieren.

Wir stellen uns eine Zusammenarbeit mit Architekten und Bauherrschaft möglichst bereits in der Entwurfsphase vor, um einen formal wie inhaltlich ineinander greifenden Diskurs von Kunst, Architektur und Umland zu ermöglichen.

2. Projektbeschreibung

Das Projekt I besteht im Wesentlichen aus zwei im Außenraum zu platzierenden Objekten, einer architektonischen Installation und einem Tarnkappenflugzeug, sowie aus einer Toninstallation und einigen Kurztexten in den allgemeinen Verkehrsräumen des Neubaus.



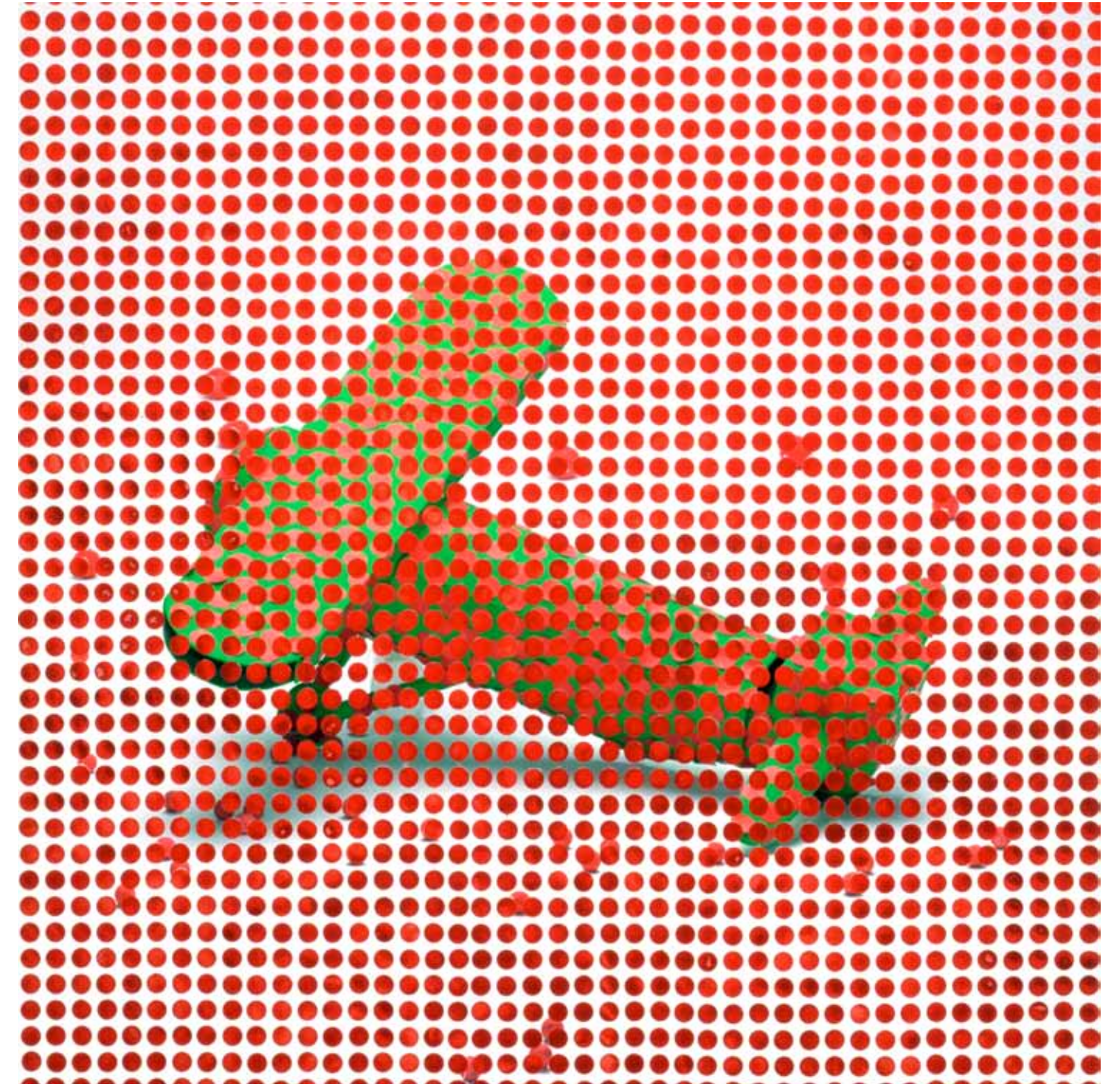


3. Tarnkappenflugzeug

Ein ausgemustertes Militärflugzeug (eventuell auch ein anderes ausgedientes Fahrzeug oder Gerät) wird über und über mit farbigen Rasterpunkten lackiert. Die arbiträre Rasterung wie Komplementärfarben im Rot-Grün-Spektrum bewirken teils optische Interferenzen beziehungsweise Irritation und Auflösung der sichtbaren Erscheinung.

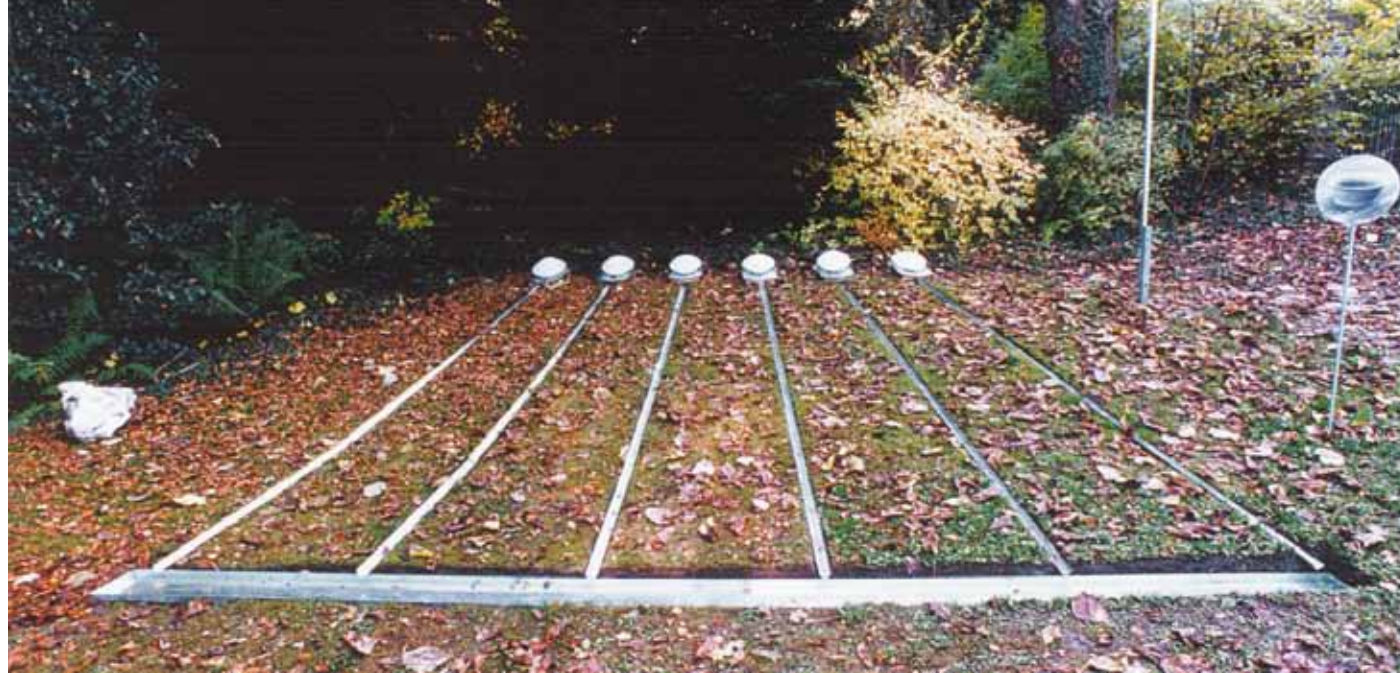
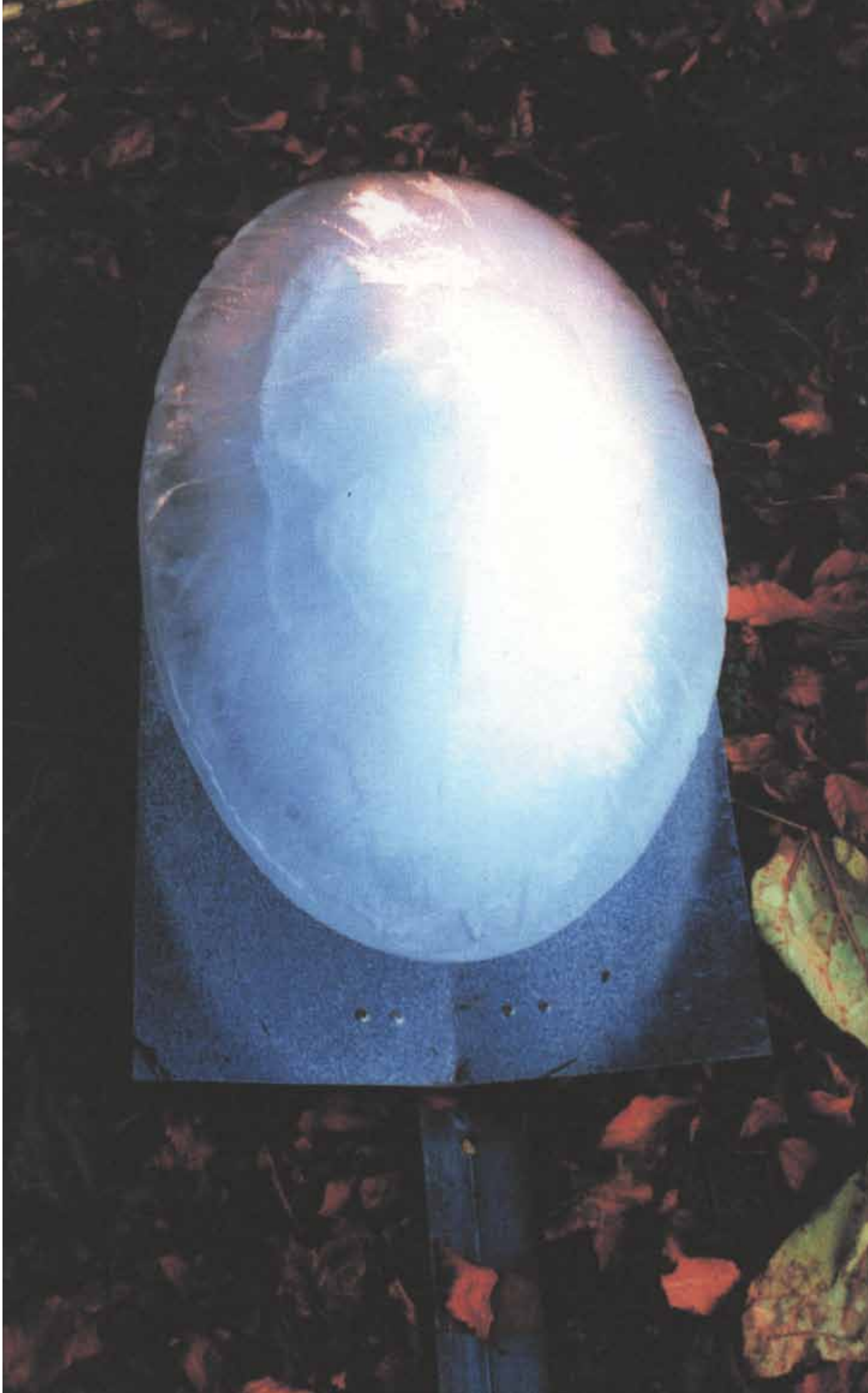
4. Innenräume Neubau

Neubau- und Meili-Bau-Innenräume: Texte An noch zu bestimmenden Flächen und Situationen der Innenräume sind verschiedene Aphorismen oder kurze Statements von einigen Schweizer Schriftstellern und Philosophen zu tarnen und täuschend zu lesen. Die Texte werden in die Bausubstanz so weit wie möglich integriert: beispielsweise Ätzungen in Fensterflächen, Gravierungen in den Terrazzo oder in den Mosaikboden des Teiches. Einzelne Fensterflächen, welche die Sicht auf das Flugzeug gestatten, werden mit Rasterfeldern versehen, die zusammen mit der Bewegung des Betrachters und den Farbrasterungen des Flugzeuges irritierende und sich auflösende Moiré-Effekte bewirken. Solche optische Untersuchungen lassen sich in der Weiterbearbeitung mit den Architekten konkretisieren.



Neubau-Treppenhaus: Toninstallation

Kleine, kaum sichtbare Lautsprecher im Treppenhaus übertragen mittels Endlosband die Geräusche von Wassergeräuschen. Ursprünglich war an dieser Stelle ein Brunnen vorgesehen, der jedoch bei der weiteren Planung der Treppe weichen musste.

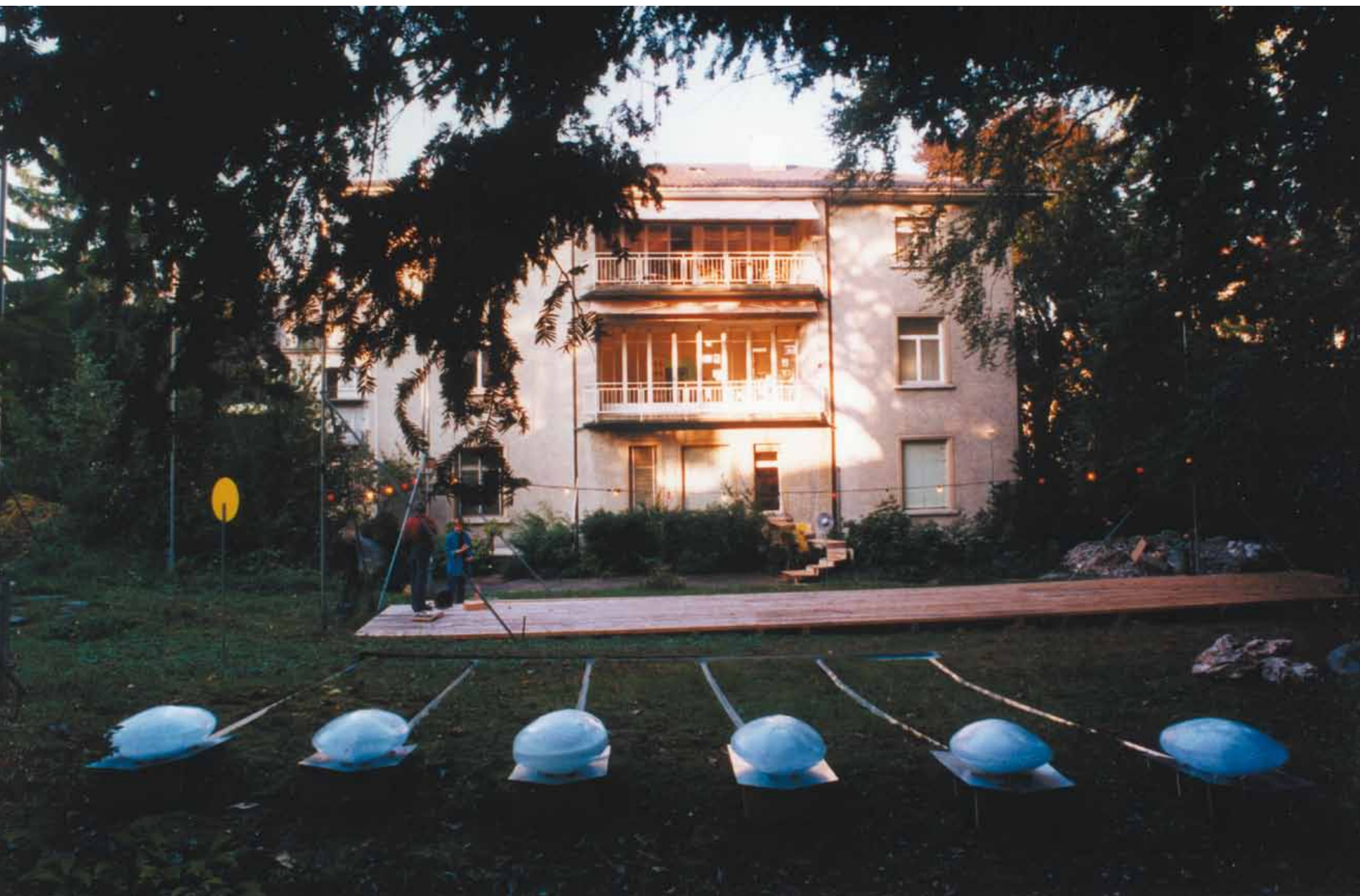


Hommage an den Genius Loci, Installation, 1998

Eiseier, Klinik Zürich, 1998

Das Konzept «Morphing Systems» wurde im Sommer 1998 entwickelt und im gleichen Jahr in einer Ausstellung in Zürich umgesetzt. Das Gebäude, in dem sich dieses Experiment abspielte, wurde «Klinik» getauft. An dieser experimentellen, aus einem neuen Denken heraus geborenen Ausstellung haben 105 Schweizer und internationale Künstlerinnen und Künstler teilgenommen. Die treibende Idee dieses Projekts findet ihren Ursprung im Prozess der Mutation. In der Ausstellung «Morphing Systems» erhielten einige Künstlerinnen und Künstler eine Carte Blanche um Interventionen in und um das Gebäude herum zu realisieren, die wiederum von anderen Künstlerinnen und Künstlern umgewandelt wurden. Jede Transformation einer künstlerischen Position diente dazu, verschiedene Denkweisen sichtbar zu machen. Während des Sommers 1998 war es möglich, eine Palette dieser Mikrotransformationen, die sich auf ein globales Phänomen beziehen, mitzuerleben.

Francis Rivolta

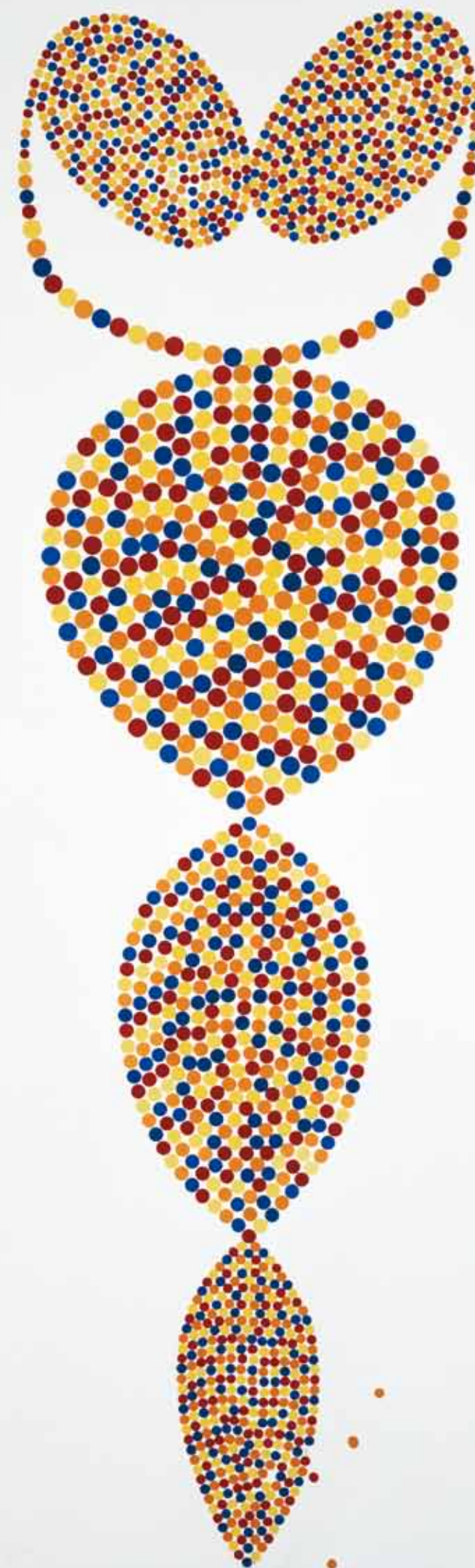


Grat, auf dem sechs ellipsoide Eisformen liegen. Sanfter Abhang aus Moos und Wiese, in dem Rinnen für das Schmelzwasser ausgestochen sind. Flacher Behälter, der das Geronnene auffängt, um einen Wasserspiegel zu bilden.



PVC-Objekte (Ohne Titel), 1997

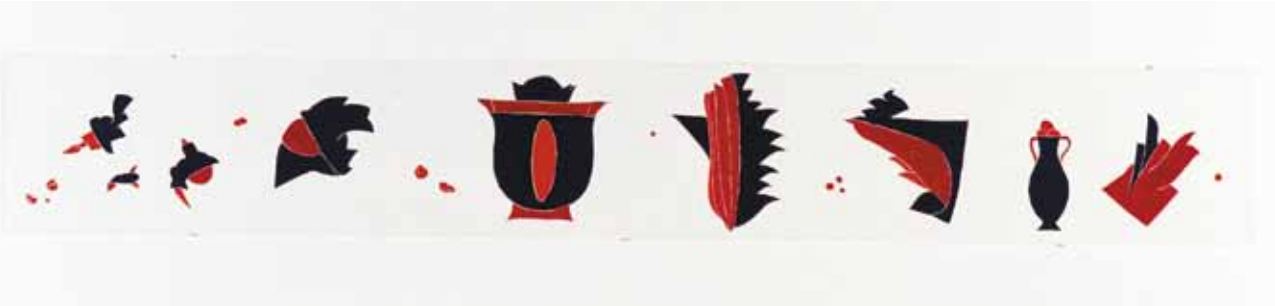




Fries am Kantonsspital Unterwalden, 1996

Kunst im öffentlichen Raum mit Marianne Eigenheer und Monika Dillier Die Herausforderung bei diesem Projekt bestand darin, ein sinnvolles Konzept zu finden, indem die verschiedenen «Sprachen» der drei KünstlerInnen gleichgewichtig Platz fanden. Man entschloss sich, die Umsetzung vor Ort, bei gleichzeitiger Anwesenheit der Künstlerinnen auszuführen. Als Träger der Komposition diente ein Fries auf Augen-

höhe. Ähnlich wie beim Spielen einer Improvisation in der Musik, übernahmen die Künstlerinnen beim Malen jeweils ein Zeichen der Vorgängerin und reagierten darauf. Diese Aktion erforderte eine sehr grosse Konzentration, da direkt auf den Putz gemalt wurde und Korrekturen sehr schwierig waren.

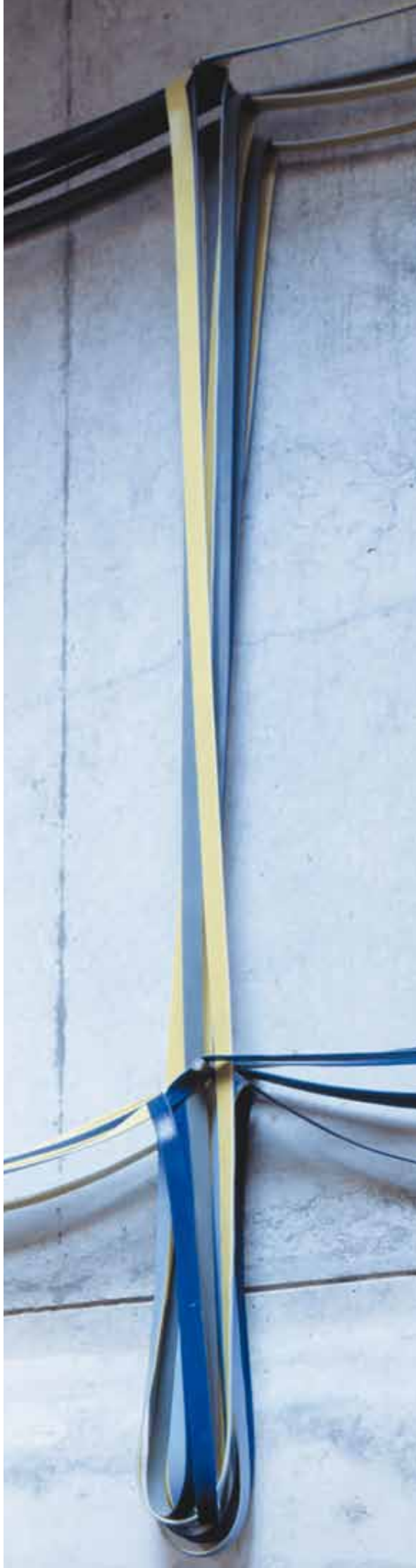




Die Abweichung der Kompassnadel vom geografischen Nordpol oder Zur architekturbezogenen Arbeit von Marie-Cathérine Lienert in der Turnhalle Sarnen

Viele zeitgenössische Kunschtchaffende ebenso wie ein Teil der kunstinteressierten Öffentlichkeit haben ein zwiespältiges Gefühl der so genannten Kunst am Bau gegenüber. Einerseits ist eine grössere Auftragsarbeit – besonders in wirtschaftlich schwierigen Zeiten – für freischaffende Künstlerinnen und Künstler ein nicht zu missender Teil der Existenzhaltung, andererseits ist der Kunst am Bau-Auftrag oft mit einer ganzen Reihe einschränkender Auflagen oder mit schäbigen architektonischen Situationen, mit eigentlichen «Nicht-Orten» verbunden, so dass sich der Künstler in der Rolle des Lückenbüssers vorfindet oder gravierender noch, als einer, der mit ästhetischen Feigenblättern architektonische oder urbanistische Sünden zu bemänteln hat. Ein weiteres Problem insbesondere für avantgardistisch orientierte Künstlerinnen und Künstler zeigt sich darin, dass bestimmte amtliche, bauliche, technische und das Material betreffende Auflagen eher bieder-konservative ästhetische Kriterien wie Monumentalität, Repräsentativität, handwerkliche Gediegenheit implizieren, andererseits aber fragile, konzeptuelle oder prozessorientierte Haltungen ausschliessen, die für experimentelle Avantgardekunst bedeutsam sind.

Weder eine Funktionalisierung unter dem Primat der Architektur – der verschlissene Mythos des Gesamtkunstwerkes – verheisst eine zeitgenössische Lösung, noch das Verharren der Kunst auf hermetischen, selbstreferentiellen Positionen. An Versuchen, architekturbezogene Kunstwerke und der Diskurs über sie in eine aktuelle Perspektive zu setzen, sie mit den theoretischen und praktischen Tendenzen avancierter Gegenwartskunst zu vernetzen, hat es nicht gefehlt. Wegweisende Formfindungen im Bereich der Kunst am Bau oder der Kunst im öffentlichen Raum sind solche, deren autonome, individuelle künstlerische Sprache sich artikuliert in Bezugnahmen zu Gegebenheiten und Situationen des Kontextes. Was keineswegs beinhaltet, sich auf affirmatives, gefälliges Terrain einzulassen, wie die immer noch in Amtsstuben kursierende Floskel vom «Künstlerischen Schmuck am Bau» implizieren mag; vielmehr ist eine Haltung angesagt, die in kritisch-reflexiver Kooperation mit den Architekten Formulierungen erarbeitet, deren Dispositive Verknüpfung, Fiktionalität, Differenz, Irritation, Heterogenität, sen soll, dass sich Kunst in die Umarmung der Architektur zu begeben hat. Vielmehr ist ihr geistiger Ort dort, wo sie kritisch-poetische Metamodelle innovativer Wahrnehmung eröffnet.



Exemplarisch, sowohl in ihrer künstlerischen Intensität wie in ihrer kontextuellen Vernetzung mit dem Bauwerk, erscheint mir die Arbeit von Marie-Cathérine Lienert für die neu errichtete Doppelturnhalle in Sarnen. 1994 wurde die aus Sarnen stammende und heute in Thalwil lebende Künstlerin von Baukommission und den Architekten Monika und Eugen Imhof beauftragt, eine Wandgestaltung der auf den Pausenplatz weisenden Fassade zu realisieren. «Schon von Anfang an war mir klar, äusserte sich Lienert, «das eigentlich nur ein Projekt in Betracht komme, dass sich in der Bezogenheit und Auseinandersetzung mit der Architektur artikuliert.» Weder formale Anbiederung noch selbstreferentielle Nabelschau – Lienert thematisiert die beiden augenfälligsten Merkmale der Stirnseite: die durchgehende Rasterung der Fassadenfläche mittels 64 Eternitplatten sowie das ungewöhnliche, leichte «Vorkippen» der Stirnseite, was entscheidend zur dynamischen, schwebenden Erscheinung des von Stützen angehobenen Baukörpers beiträgt. Die «Zeichnung» Lienerts transponiert diesen architektonischen Kunstgriff in die Abweichung, in die Drehung zweier sich überlagernder Raster als Grundkonzeption der Fassadengestaltung. Anders gesagt: Die Abweichung der vorkippenden Fassade von der Senkrechten korrespondiert optisch mit der Abwinkelung des überlagerten Rasters vom horizontal-vertikalen Koordinatensystem als elementarer Matrix der Architektur wie der an der Geometrie orientierten konstruktiv-konkreten Kunst.

Paradigmatisch am Sarner Kunst am Bau-Projekt und zugleich die Vorbedingung einer integrativen künstlerischen Formfindung erwies sich der frühzeitige und kooperative Gedankenaustausch zwischen Auftraggeber, Architekten und Künstlerin. So konnte Lienert noch Einfluss nehmen auf die Anbringung der Eternitplatten und sie konnte den Abstand der Fugen so bemessen, dass der entstehende Raster zur formalen Basis der Komposition wurde. «Da die Wand noch immer sehr monumental wirkte, verdoppelte ich den Raster und drehte ihn um das Mass des Ausstellungswinkels der Turnhallenwand nach unten. In der Wahrnehmung entsteht eine Irritation, die Wand beginnt zu schweben. Das Farbkonzept sollte diesen Gedanken unterstützen, frisch und leicht wirken.» Der Abstand der Fugen bestimmte die Breite der Farblinien, das rechtwinklige System die Konzeption des Entwurfes. Die horizontalen und vertikalen Linien des Fugenrasters sind rhythmisiert durch alternierenden Wechsel von hellblau-dunkelgrauen Farbwerten. Sie erscheinen optisch überlagert durch die dominanten «getreppten» gelben und blauschwarzen Linien, deren «Tritte»

wiederum den Diagonalen der je von acht Eternitplatten formierten horizontalen Flächen entsprechen. Durch das offensichtlich so einfache System der Überlagerung zweier identischer, doch leicht abgewinkelter Raster entstand eine hochkomplexe, irritierende Komposition. Im Spiel von Norm und Differenz erweist sich die Abweichung als das überraschende, augenfällige und vitale Prinzip.

Wer das Foyer im Erdgeschoss der Turnhalle betritt, entdeckt neben dem Treppenaufgang an der von Pfeilern gestützten Betonwand ein weiteres Werk von Marie-Cathérine Lienert. Es handelt sich um eine Wandinstallation, eine Art «Soft sculpture». Eine Anzahl farbiger Bänder formieren acht aneinander gereihte Felder, deren vertikale Stränge bis an die Unterkante der Wand fallen, um, schleifenförmig angehoben, als weich durchhängende Horizontale den unteren Abschluss zu bilden. Assoziationen an die farbigen Plastikvorhänge mediterraner Türeingänge – oder sind es «weiche» Paraphrasen von Fensteröffnungen, von Bilderrahmen? – rechte Winkel, die keine rechten Winkel mehr sind, fließende Geometrie, Formen, die sich überlappen, die sich einpendeln durch ihr eigenes Schwergewicht. Statt Starrheit und Steifigkeit fester Körper oder Volumen eine Art elastisches Durchhängen; Formen, die also nicht als definitive Setzung erscheinen, sondern als veränderbare, als prozesshafte, als im Fluss befindliche. Die Bänder bestehen, optisch bereits erahnbar, aus Gummi, genauer aus Silikon. Die «Soft sculpture» setzt sich damit in Kontrast zur Architektur, zur harten dauerhaften Betonwand und evoziert in ihrer Geschmeidigkeit und Dehnbarkeit zugleich Vorstellungen an organische Vitalität oder an Eigenschaften, die auf sportliche Übungen, auf das Umfeld einer Turnhalle verweisen.

Doch es kristallisieren sich noch andere Beziehungen heraus. Da sind die Farben der Bänder: grau, gelb, blau, schwarz. Erinnern sie nicht an die Farbskala der Fassadenzeichnung? Und an die Breite der Strippen? Könnte es nicht sein, dass sie identisch ist mit jener der Linien? Und erinnern nicht auch die acht Felder der achteiligen Sequenzen aufmerksame Betrachter weiterhin daran, dass auch Anzahl, Dimension und Anordnung der Bänder jener der Aussenraumzeichnung entsprechen könnte, dass also das farbige Gumminetz nicht anderes wäre als die materialisierte Umsetzung der Fassadenzeichnung. Auch ohne dieses konzeptionelle Wissen ist die ästhetisch-skulpturale Präsenz der Wandinstallation erfahrbare ebenso wie die Zeichnung auf der Fassade als selbstreferentielle, konkret-konstruktive Komposition gelesen werden kann ohne ihre Bezugnahme auf den Ort der Architektur. Eine Fuge von Bach ist auch erlebbar ohne Kenntnis ihrer Partitur.

Erst während der Arbeit am Fassadenentwurf konkretisierte sich die Idee für das Silikonnetz nicht nur als Verweisung und Durchdringung von Innen- und Aussenraum, sondern auch im Sinne einer freien, plastischen Paraphrase der Grundkonzeption. «Ich wollte eine Verbindung zwischen aussen und innen herstellen und dabei für die sehr konkrete Aussage der Aussenwand einen poetischen Umgang finden. Materialisiert wurde dieser Gedanke mit einem Objekt, einem in den Farben der Aussenwand eingefärbten Silikonnetz, das ähnlich eines Turngerätes zusammengefasst und an die Wand gehängt ist.»

Das Gumminetz als materialisierte Zeichnung, als Transposition von Fläche in Volumen im wechselseitigen Spiel von geometrisch-architektonischen und elastisch-biomorphen Formen. Identität, Wiederholung, Metamorphose und Innovation werden ansichtig als elementare Prinzipien – schöpferischer Prozesse.

Volker Schunk, Zürich, den 16. Dezember 1995



Dreifach-Turnhalle in Sarnen

Architekten: Monika und Eugen Imhof

Wichtige Voraussetzung für eine motivierte Auseinandersetzung mit dem Thema «Kunst im öffentlichen Raum» ist für mich die Gesprächsaufnahme mit Auftraggeber und Architekt in einer früheren Phase der Planungsarbeit. So kann ein wichtiger Prozess stattfinden, aus dem die Kunst als in den Bau Eingearbeitetes resultiert und nicht als nachträglich Aufgehängtes oder Hingestelltes existieren und sich verwirklichen kann. Beim Kunst-am-Bau-Auftrag in Sarnen wurde ich frühzeitig beigezogen und konnte formal sinnvoll Einfluss nehmen.

Da für die Aussenwand Eternitplatten vorgesehen waren, versuchte ich diese zu thematisieren, indem ich die Platten auseinander zog, so dass ein Zwischenraum entstand und sich auf der ganzen Fläche ein Raster bildete. Da die Wand immer noch sehr monumental wirkte, verdoppelte ich

den Raster und drehte ihn um das Mass des Augenwinkels der Turnhallenwand nach unten. In der Wahrnehmung entsteht dadurch eine Irritation, die Wand beginnt zu schweben und wird leicht. Das Farbkonzept sollte diesen Gedanken unterstützen, frisch und leicht wirken. Ich wollte des Weiteren eine Verbindung zwischen aussen und innen herstellen und dabei für die sehr konkrete Aussage der Aussenwand einen poetischen Umgang finden. Materialisiert wurde dieser Gedanke mit einem Objekt, einem in den Farben der Aussenwand eingefärbten Silikonnetz, das, ähnlich eines Turngerätes, zusammengefaltet und an die Wand gehängt wurde.

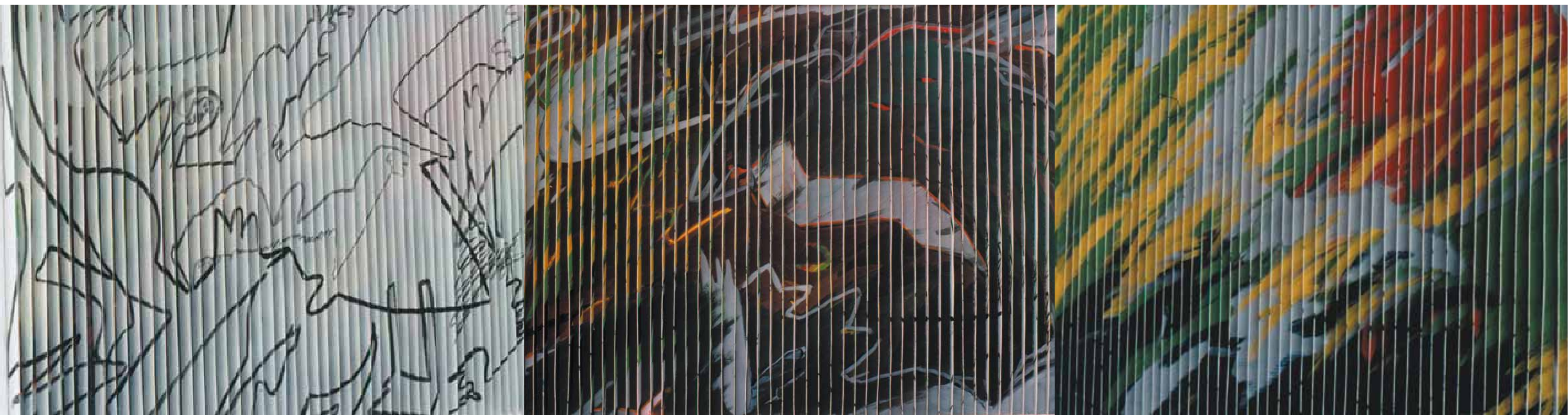
Marie-Cathérine Lienert, 1995



Postgebäude beim Bahnhof in Goldau /SZ, 1981

Das Werk besteht aus einem auf die Wand gemalten und zwei auf je eine Seite der Lamellen gemalten Bildern, die zusammen als ein Ganzes wirken.

«Die Skizze für die Idee der Bilder sind am Ort entstanden. Ich habe versucht, mich in die Landschaft und ihre Geschichte hineinzuleben. Das linke Bild ist Rohstoff für das plastische Bild in der Mitte. Die Formen ergänzen und reduzieren sich gegenseitig. Das rechte Bild ist Bewegungsstruktur; ein Abtasten und Gleiten des Pinsels von oben nach unten. Durch die eigene Bewegung im Halbkreis von mindestens fünfzehn Metern um das Bild werden die drei Bilder zum filmischen Moment. Die Projektion wird nicht durch eine Kamera bewegt, sondern durch den Betrachter selbst. Das Bild-Objekt ist statisch, erst der Betrachter macht es durch seine Mechanik zum kinetischen Objekt.»



Musikfilm für Holger Hiller:
Ein Bündel Fäulnis in der Grube 1984



Augenblick Film von Franz Reichle
Szenografie 1985





Guten Morgen Hose
 Eine absurde Kurzoper von Andreas Dorau und Holger Hiller
 Optisches Drehbuch, Szenografie 1984 Marie-Catherine Lienert
 Regie: Eckhardt Schmidt

06 Ausstellung Luzern
Förderpreis Kunst-Zentralschweiz 1985



Performance, Videovorführungen, Installationen
Unterstützt durch die Pro Helvetia
1982



Ideen-Skizzen zu Schweiz Projekt

