

## Interview mit Renée Levi am 16.03.2006

**Kurt Käch:** Frau Levi, wir freuen uns mit Ihnen ein Gespräch zu führen über Ihre Arbeit im neuen Behandlungstrakt des KSW. Ein Blick nach draussen und der rote Turm, das Winterthurer Hochhaus, erscheint in nächster Nähe. Sie haben dort 2999/2000 eine Ihrer vielen Arbeiten im öffentlichen Raum geschaffen. Haben Sie Erinnerungen an Winterthur, an Ihr Werk „Red Tin Bus“?

**Renée Levi:** Zu Winterthur habe ich eigentlich eine ganz spezielle Beziehung, weil mein Mann (Marcel Schmid), welcher ja auch mit mir zusammen arbeitet und auch dieses Projekt mit mir entwickelt hat, in Winterthur aufgewachsen ist. Ich bin oft in Winterthur wegen der Familie, aber auch weil ich oft im Fotomuseum bin und auch im Kunstmuseum. Ich finde das Kunstmuseum eines der spannendsten Museen der Schweiz, wegen seiner Ausstellungen. Das Fotomuseum ist einzigartig.

„Red Tin Bus“ ist eine Arbeit, welche schon einige Jahre her ist. Für mich eine wichtige Arbeit, da ich das erste Mal eine Fotoarbeit realisieren konnte, so wie ich es mir wünsche und wie es in einem Museumskontext nicht möglich ist. Es ist eine Arbeit, die auf diese ganz spezifische Situation der Innenräume der Liftvorplätze eingeht. Es ist alles schwarz, es sind schwarze Asphaltböden, es sind schwarze Decken, es hat rohe Betonwände bei den Liftvorplätzen und das ist eine ganz spezielle Stimmung, die über 18 Stockwerke geht. Es war auch ein Wettbewerb und ich habe da ein Werk vorgeschlagen, das vor allem mit rotem Licht in runden Leuchtkästen arbeitet, teilweise mit Dias davor. Da sind dann diese Personen, die wir im Internet auf einer Fotobank gekauft haben, „Beautiful people“, welche wir dann aber bearbeitet haben (also digital) und in ganz grossen Kästen zeigen, welche wie Spiegel wirken. Und diese roten Kästen machen, dadurch dass sie ganz unterschiedlich positioniert sind in diesen 18 Stockwerken, aus diesen ähnlichen Räumen ganz unterschiedliche Räume. Man hat für jedes Stockwerk dann wie ein anderes Bild oder einen anderen Charakter. Einerseits werden Kreise wie Geometrie und in ihrer Platzierung anders positioniert sind und andererseits weil diese Fotos immer unterschiedlich sind. Die Leuchtkästen spiegeln vor allem und das Schwarz wird völlig nebensächlich. Dadurch dass es rund ist, kommt die ganze Architektur (also es ist eine sehr funktionale Geschichte) in den Hintergrund. Also diese runden Kreise sind ein einfaches formales Moment, machen so etwas wie Zentren. Zum Rot ist noch zu sagen: Ich hatte mir damals vorgestellt ich möchte ein Rot hinkriegen, wie man es hat, wenn man die Augen schliesst und in die Sonne schaut. Man hat dann ein ganz intensives Rot und das ist etwas, was man fast nicht malen kann, aber mit Licht wird es wirklich. Es war eigentlich so: kriegt man das Rot hin oder nicht. Wir haben es hingekriegt, aber es war eigentlich nicht einfach, so verschiedene Folien und Plexifarben übereinander zu stellen bis man die Intensität hat.

**KK:** Zurück zu Ihrer Arbeit am KSW. Wir sprechen über ein zukünftiges Werk, das noch nicht real auf den untergliederten Schrankfronten des Behandlungstraktes geschaffen ist, das vorerst allein in Ihrer Projektstudie und in Ihrer Vorstellung lebt. Wie verläuft der Prozess bei einer Arbeit? Vom Wettbewerb bis zur Umsetzung?

**RL:** Zuerst war dieser Begriff „Kunst am Bau“, den hätte ich eigentlich am liebsten abgeschafft. Weil das ist ein sehr despektierlicher Begriff. Es ist eine Vereinfachung, alle wissen Bescheid, aber Kunst am Bau ist eigentlich ein Ankauf eines Kunstwerkes für einen spezifischen Ort und nicht mehr. Und genau so wie man ein Bild kauft, das man nach unterschiedlichen Gesichtspunkten kauft, kann man auch eine Kunst am Bau kaufen. Leider gibt es sehr viele schlechte Beispiele, finde ich, und darum ist dieser Begriff für mich auch so etwas Despektierliches. Wichtig

ist für mich, dass Werke, die in so einem Zusammenhang angekauft werden, immer von Künstlern stammen, die auch sonst ein Oeuvre haben, also die sich nicht nur spezialisieren für Bauten. Ich bin da ein bisschen ein gebranntes Kind, weil ich immer diesen Titel bekommen habe und darauf bin auch sehr allergisch. Wenn man sich nicht damit beschäftigt, es ist verständlich und einfach, dann denkt man: Ah ja klar, die macht jetzt Kunst am Bau, dabei gibt es ganz viele Künstler, die auch Kunst am Bau machen und nicht von der Architektur kommen. Ob das jetzt gut oder schlecht ist....

Der Prozess beginnt eben nicht am Tag, wo der Wettbewerb ausgeschrieben wird, dieser Prozess beginnt eben viel früher. Das heisst, der oder die Künstlerin beschäftigt sich mit Fragestellungen, die dann in einer Situation vielleicht zum Zug kommen könnten. Also darum beginnt der Prozess nicht am Tag eins, der Prozess beginnt viel vorher, so wie bei einem Bild oder bei einer Skulptur. Ich denke, es ist wichtig für Künstler, das zu klären. Dieser Prozess hat verschiedene Stufen. Das aller Erste, wenn man so eine Ausschreibung bekommt, für mich, ist zu überprüfen, stimmen die Vorgaben. Wenn die Kriterien stimmen, dann kann man weiter arbeiten und wenn sie nicht stimmen, kann man sich überlegen, ob man das thematisieren will. Das kommt nie gut an, aber ist auch eine künstlerische Haltung, wenn einem Kunst wichtig ist. Dann gibt es auch verschiedene Ideen. Ich gehe meistens so vor, dass ich alle Ideen, welche ich habe, sammle, oft auch an den Ort zurückgehe. Ich versuche nicht mit Fotos zu arbeiten, sondern eher zu memorieren, also mich nicht zu sehr auf Bilder zu fixieren (Fotografie ist etwas Verfälschendes, man ist zu sehr auf etwas fixiert). Und weil ich auch zu zweit arbeite ist es auch eine Teamgeschichte. Also wir überprüfen Ideen und oft verwerfen wir auch vieles. Darum ist mir die Teamarbeit etwas ganz Wichtiges. Dann überlegt man sich, wie stellt man das am Besten dar und wie vermittelt man die Ideen. Man kann ja nie alle Gedanken vermitteln, man muss es komprimieren, man muss es auf den Punkt bringen. Hier musste ich ja im Atelier selber die Arbeit machen. Weil ich gemerkt habe, bei diesen kleinen Vorlagen, die ich hatte, das kann man sich nicht vorstellen. Und für mich war es wichtig, weil es auch eine neue Arbeit war, dies auszuprobieren. Das ist nicht jedes Mal so, dass ich so weit gehe. Das war eigentlich eine sehr grosse Vorarbeit, die nicht üblich ist. Dies geht auch nicht immer. Hier war es gut möglich, weil ich diese Dimensionen hatte im Atelier. Falls es dann klappt, geht es weiter und ist dann ein ganz wichtiger Prozess, dass man immer wieder überprüft, ist alles noch so, wie es am Anfang war. Genau mit einem Spital, das ein sehr komplexes Gebäude ist, ist es ganz wichtig und jetzt haben wir zum Beispiel festgestellt: das Licht ist doch ein Problem. Mir hat man gesagt, das Licht, das schauen wir dann, es ist relativ gleichmässig und als ich dann einmal hier war habe ich gemerkt, dass es überhaupt nicht gleichmässig ist. Es würde die Arbeit fast obsolet machen. Dann muss man ganz streng sein und das vorbringen und heute haben wir schon neue Beleuchtungen ausprobiert. Wir haben das Lichtproblem mit den Spezialisten geregelt. Heute haben wir bemustert. Wir haben jetzt das Licht, welches kommt angeschaut, welche Distanz diese Lichtkegel vor den Bildern haben. Für mich ist es wichtig, weil wenn das jetzt etwas ganz anderes gewesen wäre, hätte ich mir überlegen müssen, ob es überhaupt noch geht, mein Konzept. Farben sind natürlich sehr von der Lichtwirkung abhängig. So wie es heute Morgen ausgesehen hat, kann ich also gut damit leben und ist realisierbar. Die Formen sind teilweise mit Farben umrahmt, diese Farben sind immer wieder anders und für das Licht bedeutet es, dass eigentlich dort, wo die Farben sind, also auch wo diese so genannten Umrahmungen sind, muss das Licht relativ gleichmässig sein. Es darf nicht so sein, dass nur diese Formen ausgeleuchtet sind, die Rahmen gehören ja auch zum Bild. Das Licht muss recht weit nach unten kommen. Jetzt ist das immer ein Kompromiss und das war auch heute ganz klar. In einem Museum könnte man das besser machen, noch mehr Distanz zum Bild und das wäre alles möglich, aber hier habe ich auch gemerkt, es muss natürlich auch zum Rest stimmen und es darf einfach nicht zu sehr inszeniert sein. Es muss etwas Alltägliches und Selbstverständliches beibehalten, das ist dann so ein Abwägen. Das ist zum Beispiel ein Moment

des Prozesses. Ein anderer kann sein, zum Beispiel dieser Blauton, kann ich in die Richtung gehen vom neuen Muster, oder bleibe ich beim alten Blau. Oder ich habe vorher gesehen bei den Liften (das habe ich zum ersten Mal gesehen), dass da so blaue Flächen sind (man hat es uns gar nie gesagt), da muss ich mir schon überlegen: ist das jetzt eine Konkurrenz für mein Werk? Heisst das für meine Arbeit, dass ich es anbiedere. Wie wird es wahrgenommen? Es ist zwar eine grosse Distanz, aber trotzdem sind es Prozesse und Überlegungen. Heute hatte ich sehr viel Zeit mir das zu überlegen. Ich habe ein recht gutes Gefühl, ich werde bei diesem grünlichen Blau bleiben, der Rest ist sehr grautonig, sehr silbergrau, kalt und dieses grünliche Blau. Jetzt muss ich schauen, funktioniert das. Wird es eine Spur heller oder dunkler. Einfach all das gehört zum Prozess. Aber das ist eine schöne Arbeit. Ist etwas das man nicht so sieht, aber es ist die Malerei.

**AH:** Mischen sie die Farben selber oder bestellen sie die Farben

**RL:** Ich gehe immer so vor, dass ich zuerst selber mische. Und dann schaue ich (das sind normierte Farbtafeln) was dem auf den normierten Farbtafeln entspricht. Weil, es muss ja für jeden Maler kompatibel sein. Das hat sich sehr bewährt. Ich arbeite schon lange mit diesen Farbtafeln. Das ist ein tolles System. Das ist eine wichtige Box. Auf ein Prozent genau kann man die Farbe bestimmen, das ist super.

**KK:** Frau Levi, Sie haben bereits 1997 mit „Steps“ in der Klinik Hirslanden in Zürich und 1998 mit „Ping“ in der Klinik Barmelweid bei Aarau Werke in Spitälern geschaffen. Sie haben uns in Ihrer Präsentation der Studie erzählt, dass Sie als Vorbereitung in Basler Spitälern Eindrücke gesammelt haben, um sich auf die Arbeit einzustimmen. Sie haben dabei als Zeichen dieser Auseinandersetzung ganz bewusst den unteren Rand Ihrer Werke auf Höhe Oberkante der Handläufe geplant. Der Handlauf als Hilfestellung, als Führung in einer unbekanntem Spitalwelt? Können Sie dazu etwas sagen?

**RL:** Ich hatte Glück, das muss ich sagen, dass ich während dieser Zeit, als ich an diesem Wettbewerb war, mich mit Formen beschäftigt habe. Wenn ich eine Wand bemalt habe, habe ich die Wand so genommen, so wie sie ist, von Ecke zu Ecke, vom Boden zur Decke. Seit eineinhalb Jahren hat es begonnen sich zu ändern, ich habe begonnen diese Ränder ein bisschen zu verlassen und das sieht man auch bei den Leinwandbildern, bei welchen ich jetzt dran bin, diese inneren Formen. Ich war im Atelier an solchen Formen. Das ist dann wie ein guter Zufall. Dann sehe ich, da wär's eigentlich gut, wenn man das nicht voll ausfüllen würde (also schon was für eine ganze Wand machen). Wäre eigentlich gut, wenn man es nicht voll machen würde. Ich habe dann gemerkt, dass die Handlaufgeschichte – auch wenn die Kommission uns erläutert hat dass es kein Problem sei und wir müssten uns nicht drum kümmern und so – habe ich gemerkt, dass ich das nicht ganz glauben kann. Sie haben ja gesehen, ich habe schon einige Erfahrungen mit Spitälern und auch in Spitälern, wo man diese Handläufe nicht mehr macht, aber es ist einfach eine Tatsache, dass jedes Wägelchen und jedes Bett in dieser Höhe ein Element hat. Es ist klar, dass wo so viele Leute arbeiten und da durch gehen, das wird einfach die Wand berühren. Für mich war das so wie ein Schalk, dass ich gemerkt habe, das stimmt einfach nicht und gleichzeitig war es mir eine grosse Hilfe, weil ich die Form bestimmen konnte. Wenn ich jetzt nicht an diesen Formen gewesen wäre, hätte ich das vielleicht nicht gesehen. Also das ist ein Prozess. Das künstlerische Interesse und die Erfahrung. Vielleicht ist diese Aussage ja auch falsch, ich weiss es nicht, aber mir war es dann ein Glück und ich bin zu diesen Formen gekommen. Ich habe bewusst diese Gerade genommen. Ich hätte auch etwas Hohes machen können – aber das wollte ich nicht. Weil gleichzeitig war mir wichtig, dass diese Vertikale – auch wenn sie ja nicht wirklich

wahrgenommen wird, aber im Kopf ist sie da, es so wie ein Lift – alles zusammen bindet. So ist es zu diesen Formen gekommen. Der Handlauf ist für mich die untere Begrenzung.

**KK:** Sie arbeiten mit Spraydosen. Zitat: „Sprühen kann man auf alle Oberflächen.“ „Beim Sprayen versuche ich das Sprayen, die Farbe, die Zeit und mich selbst zu vergessen. Ich möchte aus meiner Hülle entschwinden.“ Was fasziniert Sie am sprayen, getrieben vom Spraygas?

**RL:** Nichts besonderes, ehrlich gesagt. Es ist ein Werkzeug. Das Sprayen ist eine ganz neue Technik und darum wird es so hervorgehoben. Als man den Pinsel erfunden hat, hat auch niemand gefragt, was fasziniert sie am Pinsel? Oder was fasziniert sie an der Schere oder so. Es ist einfach ein Werkzeug und es ist ein Superwerkzeug! Weil die Farbe sehr konzentriert durch eine kleine Öffnung sprüht. Man kann das mit der Dose machen, man kann es aber auch mit Hochdruck machen, mit einem Kompressor. Beim Sprayen denkt man sofort an Graffiti und man denkt an junge Leute, die so um die Anfang 80-er Jahre in New York die U-Bahn besprüht haben und so weiter. Das ist klar, dass es ein ideales Werkzeug ist, weil es schnell ist. Man kann schnell etwas machen und abhauen. Ich finde eigentlich Graffitikunst nicht so spannend. Es geht überhaupt nicht darum. Obwohl es spannend ist, wenn jemand bei Nacht und Nebel so etwas macht. Es ist etwas Ursprüngliches beim Menschen, dass er sich äussert und er äussert sich halt auch dort, wo er nicht darf. Er macht das mit Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen.

**André Haas:** Harald Nägeli – eine Spraykunst, die eine Zeit lang ein Ärgernis war und dann später zur Kunst erhoben wurde.

**RL:** Es ist aber auch klar, das was Harald Nägeli gemacht hat, das habe ich auch erlebt, da war ich noch Teenager. Das fand ich super. Und wochenlang wusste man nicht wer das ist und die waren ja gut diese Zeichnungen. Für mich ist es einfach ein ideales Werkzeug, weil ich da meine Bilder, meine Zeichnungen ideal machen kann. Dieser Sprühstaub ist einfach superspannend, weil er dem Auge so viel offen lässt. Man kann die Kontur, bei einem Pinsel hat man immer eine Kontur, diese Kontur ist nicht mehr da, also gibt es Übergänge. Für mich ist das ein grosses Potential um Dinge auszuprobieren. Es geht eigentlich um diese Konturen.

**AH:** Für mich hat es viel Assoziationsmöglichkeiten im Spital mit irgendwelchen Organen oder mit mikroskopischen Abbildungen und so weiter.

**RL:** Das ist Zufall. Das hat man mir schon vor fünf Jahren gesagt, da waren die Linien noch viel klarer und noch nicht so verspielt. Schon damals ist ein Mediziner zu mir gekommen und hat gesagt, es sei irgendwie ein „Frakanel“ (oder irgend so was). Schon damals waren irgendwelche Leute da, die wussten was das ist. Ich habe immer sehr strenge Regeln, um mich dann so ein bisschen an die Grenzen zu bringen. Aber das ist Zufall.

**KK:** Ich denke schon, dass das Mittel des Sprayens, andere Assoziationen weckt, das Flockige und dann die Distanz und dass man hineingezogen wird. Ich weiss nicht, ob das mit dem Sprayen zu tun hat, oder einfach mit Ihrer Technik. Ich kann mir vorstellen, wenn man vor diesen Bildern sitzt, dass man wirklich mit den Bildern kommuniziert, in die Bilder „hineinkommt“.

**RL:** Es ist immer schwierig im Vorhinein das schon zu sagen. Ich wünsche mir, dass man sich länger damit auseinandersetzt. Dass man sich immer wieder ein bisschen mit den Bildern einlässt.

**KK:** „Ich will elf formal ähnliche, gestreckte Grossformen mit amorphen Texturen besprühen. Die Handschrift der Duktus des Spritzens ist flockig, die Linien sind unmittelbare Zeugnisse einer konzentrierten schnellen Bewegung. Scheinbar gleiche Formen verleiten zum Vergleichen.“ Das ist ein Zitat aus Ihrer Studie. Warum sind die Formen nur scheinbar gleich und warum verleiten sie zum Vergleichen?

**RL:** Das ist auch so ein Faszinosum dieser Technik. Weil, wenn ich zwei Wochen intensiv am Arbeiten bin und mir eine gleiche Technik vornehme, verändert sich das, also ganz minim. Zwar verändert sich die Technik nicht, weil ich mir das vorgenommen habe. Weil die Hand dann einfach anders macht, als ich will. Das ist für mich eine Herausforderung. Das es eine Vorgabe, die ich mir gebe. Wenn ich elf so Formen mache, wird sich da was verändern? Und da muss ich mir auch ganz genau überlegen, wo fange ich an. Ich erhoffe mir natürlich durch diese Strenge, dass dieses strenge Gerüst auch eine visuelle Veränderung erfährt, die auch beim Betrachter – also wenn er sich wirklich einlässt – nachvollziehbar wird. Aber das ist ein bisschen Risiko. Das wissen wir jetzt noch nicht. Das muss ich ganz ehrlich sagen. Es sind ja doch recht viele Formen. Ich habe zum Beispiel in Paris vor zirka vier Wochen etwas gemacht und ich bin dann meistens eine Woche krank oder einfach sehr K.O. Jetzt elf so Formen, das geht für mich schon an die Grenze. Ich erhoffe mir natürlich auch, dass ich so meine Kontrolle ein bisschen aufgebe – ich weiss noch nicht was passieren wird – ich denke es könnte schon noch etwas Neues geben.

**KK:** Die Form ändert sich im Prozess.

**RL:** Ja, ich fordere mich auch. Ich sage es nur Ihnen: Es ist etwas, worüber man im Nachhinein noch besser reden kann, was passiert ist.

**AH:** Spannend wäre, das Physiologische was passiert, also dass ihre Hand dann diese Formen lernt oder von einem eher geistig psychologischen Prozess, dass sie da irgendwie...

**RL:** Es spielt beides ineinander. Wir sind zu zweit. Marcel ist da und er beobachtet sehr streng, was passiert. Er ist dann auch jemand der sagt, du musst jetzt Pause machen. Das ist mir sehr wichtig. Das ist so wie eine Spannung, die ich rüber bringe.

**AH:** Das finde ich ein sehr spannender Aspekt dieses Werks.

**RL:** Es wie eine Performance.

**AH:** Wie lange dauert es zum Beispiel für eine Fläche, wie lange haben Sie.

**RL:** Wenn alles vorbereitet ist, abgedeckt ist und alles gemalt (das braucht ja auch sehr viel Arbeit), dann geht es relativ schnell. Die Vorbereitung geht vielleicht einen Tag.

**KK:** Bereits in der Klinik Hirslanden haben Sie mit einem wunderbaren Blau gearbeitet, eigentliche Handschriften in blauer Pelikantinte geschaffen. Was verbindet Sie mit diesem Blau? Wehalb haben Sie „Blue glossy“ für das Projekt ausgewählt?

**RL:** Blue glossy ist der Name der Blaubezeichnung dieser Dose. Möchte ich eigentlich gar nicht erwähnt haben, vielleicht nehme ich dann auch etwas anderes.

**KK:** Eigentlich war die Idee mehr, warum Blau? Das ist eigentlich die Frage, warum Blau? Ich habe gesehen, dass Sie auch in der Hirslanden Klinik Blau gewählt haben. Sie haben uns ja erklärt: Blau und Schrift und Pelikantinte!

**RL:** Es ist so. Es war auch in der Hirslanden Klinik die Pelikantinte. Wenn man anfängt zu schreiben - und in den 60-er Jahren haben das die Kinder mit blauer Tinte gemacht (meine Tochter hat das leider nicht erlebt) – die pelikanblaue Tinte ist für mich einfach ganz ganz wichtig, das hat für mich mit Schreiben zu tun, auch so mit den Anfängen des Schreibens und ich habe den Eindruck, dass wahrscheinlich ganz viele meiner Generation die selben Erfahrungen haben. Für mich ist dieses Blau, so banal und gewöhnlich und alltäglich. Es ist etwas, was jeder kennt, ein Blau, das überall da ist, ein Normblau. Ich wünsche mir natürlich, dass somit der Einstieg einfacher wird. Dass man nicht diskutiert, wie war jetzt diese Farbe? Sondern es ist einfach die Farbe, die man zum Schreiben braucht. Es ist grau silbrig, es sind kalte Räume – stimmt das Blau noch – soll ich nicht ein Grün nehmen. Es war plötzlich ein Gedanke. Ich habe ihn aber aufgegeben, weil ich fand: Nein warum? Mir ist jetzt dieses Pelikanblau doch wichtiger, ein Königsblau, es geht um die Identifizierbarkeit.

**KK:** In Ihrer Projektstudie schreiben Sie: „Mich interessiert eine möglichst grosszügige, scheinbar unpräzise Geste, die durchaus auch im Vorbeigehen flüchtig wahrgenommen werden kann, das scheinbar einfache, nicht mal so sehr das Objekt, sondern viel mehr das Subjekt: Im Spital der auf Hilfe wartende Mensch. Warten wird zum Sich-ins-Bild-setzen.“ Wie meinen Sie das: Warten wird zum Sich-ins-Bild-setzen?

**RL:** Es geht darum, dass der oder die Betrachterin Teil vom Bild werden kann. Das ist ideal. Sich ins Bild setzen heisst nicht nur einfach anschauen und nichts damit zu tun haben, sondern sich so weit in dieses Bild hineinbegeben, dass man Teil wird davon.

**KK:** Sie geben Ihrem Werk einen geheimnisvollen Namen: „Les éléphants voilés“, die verborgenen Elefanten. Sie lassen sich offensichtlich vom „Dessin No 1“ aus dem Buch „Le Petit Prince“ von Antoine De Saint-Exupéry inspirieren, die Zeichnung, in der alle Erwachsenen einen Hut sehen und nicht den verborgenen Elefanten, welcher gerade von der Schlange verschluckt wurde. Sie schaffen elf verborgene Elefanten? Verborgene Elefanten und Spital?

**RL:** Es ist wahr, ich habe es tatsächlich vom „Petit Prince“: Les éléphants voilés. Es ist nicht so, dass mir Antoine De Saint-Exupéry wichtig wäre, aber ich fand das so toll dieser Begriff „voilés“. Ich muss immer wenn ich Titel mache und ich mache nicht gerne Titel, irgendetwas Humoristisches haben. Sonst sind es Nummern. Ich war damals am Lesen und Blättern in diesem Buch und ich fand das einfach super, dass es im Französischen so einen schönen Begriff gibt: „Verborgen“. Voilés heisst eben nicht versteckt, sondern verborgen. Es kam einfach durch Zufall zu diesem Titel.

**KK:** Diese Formen erinnern an einen Elefanten.

**RL:** Ja, jetzt, da ich diesen Titel gegeben habe. Weil sonst hätte es an Berge erinnert. Meine Tochter war einmal im Atelier und sie hat gesagt: Machst Du jetzt Berge. Und dann habe ich gemerkt, tatsächlich! Ich bin jemand, der sehr abstrakt schaut und nicht sofort etwas Konkretes sieht. Und Berge hat mir nicht gepasst, weil damit verbinde ich Kalenderbilder und so weiter. „Les éléphants voilés“ ist einfach viel geheimnisvoller und es können tatsächlich Elefanten sein, aber das darf man nicht sagen.

**KK:** „Wir sollten alle unseren Namen wie Zeichen, wie flüchtige Graffitis lesen können.“ Dieses Zitat entnehmen wir aus einem Gespräch mit Necmi Sönmez (Kurator für zeitgenössige Kunst am Museum Folkwang Essen). Zeichen, flüchtige Graffitis und unsere Namen. Können Sie dazu etwas sagen?

**RL:** Ich hatte in Essen in der Ausstellung mit meinem Namen mit den Lettern gearbeitet. Levi, also L E V I, und in diesem Zusammenhang kam ich dann zu diesem Ausspruch von mir. Dass ich ihm gesagt habe, ja stell dir vor, du würdest jetzt irgendwie heissen und ich heisse Sönmez (Kurator im Museum Folkwang in Essen) und so, was heisst das denn eigentlich, die Auswechselbarkeit eines Namens. Es ist für mich eine grundsätzliche Frage, welche mich immer wieder interessiert. Ich stelle mir vor, es würde uns allen viel besser gehen, wenn wir das so selbstverständlich vorstellen könnten. Flüchtige Graffitis war damals ein Beispiel. Levi ist ein jüdischer Name, es war meine erste grosse museale Ausstellung in Deutschland und ich wollte da diese Setzung machen.

**AH:** Mit welchen anderen Techniken arbeiten sie noch?

**RL:** Ich mache Zeichnungen. Eigentlich kommt alles durch die Zeichnung. Kleine A4-Zeichnungen. Die Zeichnung entsteht auf dem Tisch, oder am Boden. Zeichnung ist wie die Übung, die Probe. Und das Werk ist dann die Performance, das ist dann die Ausführung. Wenn wir es mit Theater vergleichen, damit es verständlich wird: man kann ja nicht einfach so auf die Bühne stehen und etwas erzählen. Man bereitet sich ja auch vor. Das ist bei mir die Zeichnung. Eigentlich male ich Leinwandbilder. Das ist meine Arbeit.

Die Fotografie und die Videokunst, die kommt immer dann, wenn die Masse nicht klar ist. Wenn zum Beispiel um eine Einladungskarte geht (so hat es angefangen), wo ich nicht wusste an wen sie geht, worum es geht. Weil, ich wehre mich, dass man solche Arbeiten abbildet und verkleinert, weil man nie darstellen kann, was es ist. Da habe ich angefangen, damals noch mit dem Fotoarchiv meines Vaters zu arbeiten. Bilder von meinem Vater, die schon da waren, benutzt und umgesetzt. Und mittlerweile ist jedes Malleolus, wenn ich eine Ausstellung habe, ist das Plakat oder die Einladungskarte sind eigentlich auch Werke. Es sind fotografische Arbeiten. Es sind eben auch schon Videoarbeiten entstanden oder letztes Jahr war ich in Graz (Graz hat ein spezielles Kunsthaus mit einer Lichtfassade, wie eine Erdnuss und hat ganz viele Lichter). Ich war eingeladen, etwas für die Fassade zu machen. Ich liebe solche Herausforderungen, weil sie mich von meiner Atelierarbeit weglocken und mir neue Inputs geben und mir auch neue Aufgabenstellungen aufgebürdet werden. Am Anfang empfinde ich es immer als eine Bürde, aber meistens ist es dann aber eine Chance, weil ich wie über einen Umweg wieder auf meine Malerei komme.

[www.reneelevi.ch](http://www.reneelevi.ch)