

Mehr Licht
Video in der Kunst
31.1. - 25.5.2026

Das bewegte Bild ist allgegenwärtig – zu Hause, am Smartphone, auf der Strasse. Was einst auf flimmernden Röhrenbildschirmen begann, hat sich zu einer der spannendsten Ausdrucksformen der Kunst entwickelt: Videokunst sprengt Grenzen, spielt mit Wahrnehmungen, erzählt Geschichten – mal poetisch, mal radikal.

Die zwei komplementären Ausstellungen im Kunstmuseum Solothurn und im Aargauer Kunsthaus zeigen, welche Spuren die Videokunst zum einen in der Schweiz und zum anderen in den beiden Häusern hinterlassen hat. Dabei stehen die zwei unterschiedlichen Präsentationen miteinander in Dialog und sind zugleich auf die jeweilige Institution zugeschnitten.

Die Ausstellungen erkunden das Medium Video und seine Entwicklung in der zeitgenössischen Schweizer Kunst. Im Mittelpunkt steht die Vielfalt der künstlerischen Sprachen, mit denen Video inszeniert wird, ebenso wie die technologischen Entwicklung, die diese Praxis begleitet haben. Video lässt sich nicht auf ein Bild auf einem Monitor reduzieren: Es kann narrative, dokumentarische, installative oder skulpturale Formen annehmen.

Die gezeigten Werke veranschaulichen sowohl die Veränderungen zeitbasierter Medien über die Jahre hinweg als auch die künstlerischen und konzeptionellen Ansätze, die sie geprägt haben. Dabei geht es ebenso um Fragen der Bildproduktion, des digitalen und analogen Materials sowie um die Rolle technischer Prozesse innerhalb künstlerischer Strategien.

Die Ausstellung im Aargauer Kunsthaus bespielt auch einige Räume in der *Sammlung 26*, wo die verschiedenen Werke neue Bezüge schaffen.

Mit Judith Albert, Emmanuelle Antille, Silvie Defraoui, Alexander Hahn, Ingeborg Lüscher, Yves Netzhammer, Guido Nussbaum, Nam June Paik, Ursula Palla, Pipilotti Rist, Dieter Roth, Christoph Rütimann, Roman Signer, Werner von Mutzenbecher, Anna Winteler, Rémy Zaugg

Zusätzlich in Aarau mit Myrien Barth, Marie José Burki, Erich Busslinger, Herbert Distel & Peter Guyer, Thomas Galler, Hervé Graumann, Eric Hattan, Teresa Hubbard/Alexander Birchler, Daniela Keiser, Zilla Leutenegger, Urs Lüthi, Klaus Lutz, Manon, Christian Marclay, Muda Mathis, Sus Zwick, Fränzi Madörin, Dieter Meier, Chantal Michel, Claudia & Julia Müller, Alexandra Navratil, Augustin Rebetez, Hannes Rickli, Hannes Schüpbach, Veronika Spierenburg, Nick Walter

Zusätzlich in Solothurn mit Ian Anüll, collectif_fact, Véronique Goël, Michel Grillet, Susanne Hofer, Reinhard Manz, !Mediengruppe Bitnik, Gérald Minkoff & Muriel Olesen, Shahryar Nashat, Élodie Pong, René Pulfer, Anina Schenker, Annelies Štrba, Studer/van den Berg, Lena Maria Thüning, Timo Ullmann & René Müller, Costa Vece, Hannes Vogel, Anna Winteler & Monica Klingler

und weiteren prägenden Positionen



Nam June Paik (1932 – 2006), *Fire Piece*, 1992

Raum 1

Die Gegenüberstellung zweier wegweisender Positionen der Videokunst verbindet die internationale Entwicklung des Mediums mit seiner Ausprägung in der Schweiz. Beiden Werken dient der Monitor als zentrales Element.

Dominant im Raum ist *Fire Piece* (1992) von Nam June Paik (1932 – 2006). Als Schlüsselfigur der internationalen Videokunst hat Paik seit den 1960er-Jahren massgeblich dazu beigetragen, Video als eigenständige künstlerische Sprache zu etablieren. Die Installation besteht aus zerbrochenen und funktionierenden Monitoren, die am Boden aufgetürmt sind. Die Anhäufung der Monitore verweist auf die massenhafte Verbreitung von technischen Geräten.

Das Werk *Fernsehabend* (1981/1985) von Guido Nussbaum (*1948) zeigt den Künstler und seine Frau beim Fernsehschauen. Dass Nussbaum sich selbst zu Protagonisten seiner Werke macht, ist ein bekanntes Vorgehen. Die dadurch entstehenden (Selbst-)Bildnisse wirken bescheiden, denn sie zeigen die Figuren in alltäglicher Kleidung, Haltung und Handlung. *Fernsehabend* macht die Betrachtenden zu Voyeurinnen und Voyeuren einer privaten Zweisamkeit. Auch wenn uns die Gestalten im Kasten nicht direkt anschauen, findet eine Art Spiegelung statt.

Im Dialog der beiden Werke tritt der Monitor nicht nur als technisches Trägermedium hervor, sondern auch als kulturelles Mittel, das unsere Alltagserfahrung beeinflusst. Der Raum fungiert dabei als Übergang und leitet zu einer Auseinandersetzung mit dem Medium Video über, die sich nicht auf das Gerät beschränkt.

Die Vielfalt des Mediums zeigt sich in den verschiedenen thematischen und formalen Schwerpunkten, die sich in den folgenden Ausstellungssälen entfalten. Vom ersten Raum aus können Sie die Ausstellung in drei unterschiedliche Richtungen betreten:

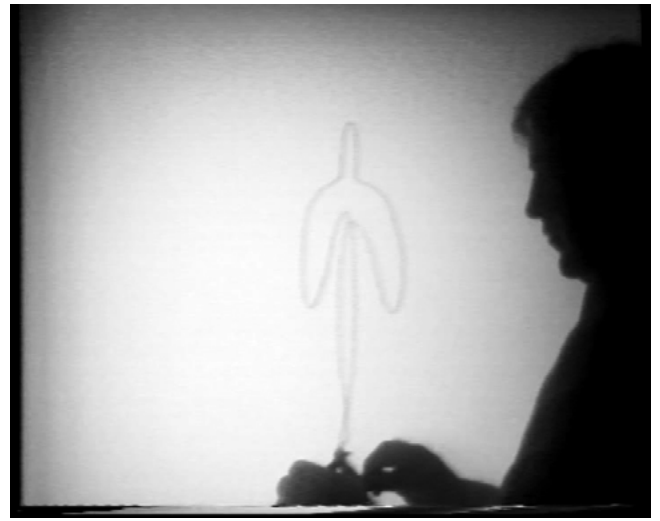
Nach rechts setzt sich die Thematik der historischen Entwicklung des Mediums auf Monitoren ab den 1960er-Jahren fort.

Nach links begibt man sich zu einer Reihe von Werken, die nicht nur auf einen Monitor beschränkt sind, sondern den Raum miteinbeziehen.

Geradeaus findet ein Sprung in der Zeit und im Format statt: vom kleinen Monitor zu einer raumfüllenden Installation von 2003 mit grossformatigen Projektionen.



Dieter Meier (*1945), *Shutter*, 1969



Guido Nussbaum (*1948), *Drehfiguren*, 1979

Raum A–D

Vier Räume (A, B, C, D) bilden die Monitorengalerie, das Herzstück für die Anfänge der Gattung Videokunst. Sie folgen einer zeitlichen Entwicklung: von der technischen Materialität früher Monitore bis zur Leichtigkeit zeitgenössischer Geräte. Jeder Saal steht für einen bestimmten Zustand des Mediums und macht den Wandel der Bildschirmformen sowie deren Beziehung zum Raum und zum Publikum erfahrbar.

Raum A

In einer frühen Phase der multimedialen Kunstproduktion waren die Grenzen zwischen Film und Videokunst noch nicht klar gezogen. Künstlerinnen und Künstler griffen je nach Verfügbarkeit und Kosten auf das eine oder andere Medium zurück.

Der Raum vermittelt diese Übergangsphase, in der sich Video noch nicht als eigenständiges Medium etabliert hatte, sondern im Dialog mit dem experimentellen Film stand. Entsprechend werden Film und Video hier ohne klare Trennung präsentiert.

Die Projektion des digitalisierten Films *Dinge I/68* (1968) von Werner von Mutzenbecher (*1937) ver-

weist auf den filmischen Ursprung des bewegten Bildes in der Kunst. Der experimentelle Film besteht aus fragmentarischen Beobachtungen des Alltäglichen: Bettlaken, Maschinen, Türen, Strassen und Figuren. Die Bilder sind nach formalen Kriterien wie Ähnlichkeit, Parallelität sowie Kontrast von Form, Bewegung und Grösse arrangiert. Durch die Montage werden die Dinge aus ihrem gewohnten funktionalen Zusammenhang gelöst.

Auf einer grossen Plattform sind Monitore mit Werken aus den 1960er- und 1970er-Jahren versammelt. Trotz ihrer Verschiedenartigkeit eröffnen diese ein erstes Panorama der Schweizer Videokunst, in dem das Medium zur Erforschung von Körper, Identität und Selbstinszenierung genutzt wird.

Die zwei Arbeiten von Dieter Meier (*1945) zeigen seine Auseinandersetzung mit dem Fernsehformat und den spezifischen Eigenschaften audiovisueller Medien auseinandersetzt. In *One Minute* (1969) verändert er eine Minute der Tagesschau des Schweizer Fernsehens in ein konzeptuelles Selbstporträt. Zu Beginn bleibt der Bildschirm 15 Sekunden lang schwarz, dann erscheint das regungslose Gesicht des Künstlers für eine Minute, dann wird das Bild erneut für 15 Sekunden schwarz. Während der gesamten Zeit ist das offizielle Schweizer Zeitsignal – das damals über Radio und Fernsehen verbreitet wurde – zu hören. Hier tritt das Gesicht als



Erich Busslinger (*1949), *An der Mauer*, 1989

Standbild in ein Spannungsverhältnis zur Zeitmessung. In *Shutter* (1969) rückt das Gesicht erneut in die Mitte des Bildes. Das Werk wurde zunächst als 16-mm-Film realisiert, dann digitalisiert und als Video verbreitet: Die filmische Ästhetik, die mit dem Öffnen und Schliessen des Verschlusses (*shutter*) spielt, ist integraler Bestandteil des Werks.

In *Mourir d'amore* (1974) teilt Urs Lüthi (*1947) den Bildschirm vertikal auf und inszeniert eine Gegenüberstellung gegensätzlicher Figuren und Impulse – männlich und weiblich, Anziehung und Abwehr, Liebe und Tod, Opfer und Täter. Die tragi-komische Tonlage erinnert in der Atmosphäre an das Genre des Film noir.

Manon (*1940), eine zentrale Figur der Zürcher Performanceszene, erscheint im Video *La dame au crâne rasé* (1978) in Gestalt ihrer bekanntesten Kunstfigur, die sich ambivalent und verführerisch zwischen Verkleidung und Selbstinszenierung bewegt. Parallel zur gleichnamigen Fotoserie entstanden, verknüpft das Werk Bezüge zum Stummfilm, zur Modefotografie und zu erotischen Bildwelten. Obwohl einziges Video im Œuvre der Künstlerin zeugt es davon, wie Video schon früh als Dokumentation von Performances verwendet wurde.

Die ausgebildete Tänzerin Anna Winteler (*1954) untersucht in ihrer ersten Videoarbeit *Le petit déjeuner sur la route d'après Manet* (1979) das Thema der Bewegung. Während sie in Basel am Ufer des

Rheins entlanggeht, entkleidet sich die Künstlerin schrittweise und thematisiert in einer einfachen, aber eindringlichen Geste das Verhältnis von Natur, Körper und Blick. Der Titel verweist auf Édouard Manets Gemälde *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863). Das Bild zeigt ein Picknick im Freien, bei dem eine nackte Frau neben zwei wohlgekleideten Männern zu Mittag isst.

Experimentelle Ansätze zeigen sich auch in *Drehfiguren* (1979) von Guido Nussbaum (*1948). Drahtfiguren, die auf einem rotierenden Schraubstock befestigt sind und von einer statischen Kamera gefilmt werden, nehmen während der Drehbewegung wechselnde Gestalten an. So wird der Prozess der Transformation durch Bewegung sichtbar gemacht.

Raum B

Die Videokunst öffnet sich ab den 1980er-Jahren neuen Bild- und Klangwelten. Neben der formalen, körperbezogenen Experimentierpraxis treten Ton und Bilder aus anderen Kontexten in den Vordergrund: Popkultur, Kino und Fernsehen.

An der Mauer (1989) und *Moi non plus* (1992) sind auf demselben Monitor zu sehen und zeigen, wie unterschiedlich Erich Busslinger (*1955) mit dem



Augustin Rebetez (*1986), *Oiseaux* aus der Serie *Arrière-tête (mécanismes)*, 2014

Medium Video arbeitet. In *An der Mauer* ist das Bild durch zwei sich überlappende Ebenen organisiert: Die bildschirmfüllende Aufzeichnung wird in der Mitte ringförmig von einem zweiten, verzerrten Bild gestört. Dieser Ring veranlasst die Betrachtenden, sich mit verschiedenen sinnlichen Eindrücken auseinanderzusetzen. Bilder der Berliner Mauer werden von einer Komposition Robert Schumanns auf das Gedicht *Mein Wagen rollet langsam* (1822/1823) von Heinrich Heine begleitet – aufwühlende Bilder und romantische Musik stehen im Gegensatz zueinander.

Eine deutliche ästhetische und inhaltliche Veränderung markiert *Moi non plus*. Das Werk greift die glatte Ästhetik von Design und Werbung auf: Dicht montierte Bilder und Klänge unterlaufen die Codes visueller Verführung und die Sprache der Popkultur. Der Ton spielt dabei eine bedeutende Rolle. Busslinger verwendet das berühmte Lied von Serge Gainsbourg, das dem Werk den Titel gibt.

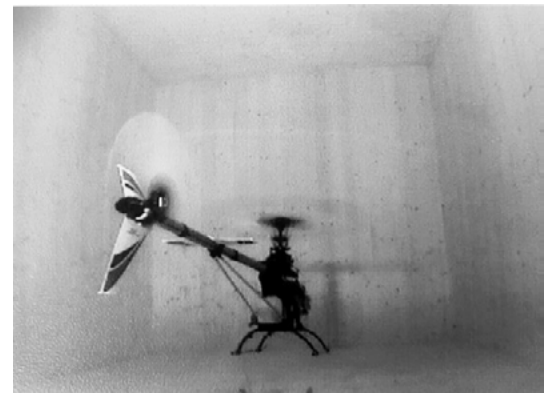
Der Klang ist in *Die Angst die Macht der Bilder des Zauberlehrlings* (1993) von Herbert Distel (*1942) und Peter Guyer (*1957) ebenfalls ein strukturierendes Element. Das nach dem Prinzip des Found Footage aufgebaute Video verbindet die Vertonung von Johann Wolfgang von Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* (1798) mit Fernsehbildern historischer Ereignisse und Katastrophen. Es entsteht ein audiovisueller Strom, der die Macht der Bilder widerspiegelt.

Das Prinzip des Found Footage prägt auch *Telephones* (1995) von Christian Marclay (*1955). Der Künstler setzt ein Telefongespräch aus kurzen Clips aus über hundert Hollywoodfilmen zusammen, in denen Figuren ein Telefon benutzen. Stimmen, Klingeltöne und Gesten unterschiedlicher Schauspielerinnen und Schauspieler fügen sich zu einer scheinbar zusammenhängenden Unterhaltung und machen Gewohnheiten, Emotionen und Rituale dieser Kommunikationsform sichtbar.

Genauso greift auch Thomas Galler (*1970) auf eine bestehende Filmszene zurück: *Fred* (2000) isoliert die berühmte Tanzszene von Fred Astaire aus Stanley Donens Film *Royal Wedding* (1951) und präsentiert sie als eigenständiges Video.

Ein Körperteil steht in *Schnipp-Video* (1987) von Guido Nussbaum im Fokus. Mit einer minimalen Geste – dem Schnippen der Finger – lässt der Künstler die Farbe des Hintergrunds wechseln. Die Aktion bestimmt Rhythmus und Dauer des Bildes. Die Farbe demonstriert die Verbindung zwischen Handlung, Wahrnehmung und technischem Dispositiv.

Chantal Michel (*1968) setzt ebenfalls ihren eigenen Körper in Szene. In *Sorry Guys* (1997) werden die in einem engen Raum eingenommenen Körperhaltungen zunehmend komplexer, bis visuelle Anhaltspunkte verloren gehen. Der Raum scheint sich zu drehen, und nur kleine Hinweise – etwa die



Veronika Spierenburg (*1981),
False Bird of Paradise, 2018

Roman Signer (*1938),
Schweben in einer Kiste/2, 1999

Richtung der Haare – ermöglichen noch eine Orientierung. Als erste Videoarbeit der Künstlerin markiert das Werk den Moment, in dem sie das für ihre künstlerische Forschung geeignete Medium findet.

Raum C

Der technologische Wandel macht sich im Laufe der 1990er-Jahre bemerkbar, zugleich bleiben experimentelle Ansätze erhalten – sowohl in der Auseinandersetzung mit dem Körper als auch in der Handhabung des Mediums. Dieser Saal schafft begehbare Bildräume und Umgebungen, in denen Bewegung Teil der Erfahrung wird.

Augustin Rebetez (*1986) wählt Stop-Motion als Werkzeug zur Animation von Objekten, Körpern und Umgebungen. In fragmentierten Sequenzen dient Bewegung nicht der linearen Erzählung, sondern der Erzeugung eigenständiger Welten. In *Oiseaux* (2011) treten menschliche Figuren in direkte Beziehung zu Materialien und Gegenständen und verschmilzt zunehmend mit ihnen. Sprache wird durch undefinierte Laute ersetzt, der Fokus liegt auf Handlung und Geste.

The Dinner of the Lonely Man (2011) zeigt eine alltägliche häusliche Routine, in der Objekte belebt werden. Die Animation erzeugt eine Atmosphäre

zwischen Ironie und Unbehagen, in der Handlungen aufeinanderfolgen, ohne zu einer tatsächlichen Veränderung zu führen.

Eric Hattan (*1955) verwandelt in *Vous êtes chez moi* (1999) einen verlassenen Ort in eine Abfolge von Schwellen: leere Zimmer, plötzliche Wanddurchbrüche und Richtungswechsel eröffnen neue Innenräume. Das Werk thematisiert die Nähe unterschiedlicher Welten und zugleich die Schwierigkeit, sie tatsächlich zu erreichen. Das Video lässt ein Gefühl von Schwerelosigkeit und Desorientierung entstehen. Gedreht in den Pariser Vorstädten, hält es einen Moment architektonischer Veränderung fest: Wohnungen werden durch Zerstörung der Wände unbrauchbar gemacht, bevor sie renoviert oder abgerissen werden.

False Bird of Paradise (2018) von Veronika Spierenburg (*1981) zeigt eine Reihe von Bauwerken des brasilianischen Architekten João Batista Vilanova Artigas. Die schwache Präsenz menschlicher Figuren wird durch die starke Präsenz des Raums kompensiert. Die reduzierte Bildsprache macht wiederkehrende Elemente der Architektur Artigas' sichtbar: tragende Strukturen, dynamische Diagonalen und Konstruktionen, die die Grenze zwischen Innen- und Außenraum auflösen. Architektur wird so zu einer sinnlichen, körperlichen Erfahrung.



Judith Albert (*1969), *mare mosso*, 2015

Raum D

Der Korridor mündet in eine grossformatige Projektion des Videos *Schweben in einer Kiste* (1999) von Roman Signer (*1938). Ein Modellhelikopter ist in eine Holzkiste eingeschlossen und wird frontal durch ein Loch gefilmt. Das Luftfahrzeug versucht wiederholt abzuheben, doch der enge Raum verhindert jede Bewegung: Wände und Decke werden zu unüberwindbaren Grenzen, an denen der Helikopter anstösst, sodass er beschädigt wird.

Die einfache Handlung verdichtet wichtige Motive in Signers Werk: kontrollierte Zerstörung, Prozesshaftigkeit sowie die Erkundung physischer und symbolischer Begrenzungen.

Raum 2

Eine einzige Arbeit besetzt den gesamten Raum: Vier grosse Projektionsflächen umgeben das Publikum. Bild und Klang schaffen eine immersive Situation, welche die Wahrnehmung des Raums verändert. Video ist hier nicht mehr bloss ein zu betrachtendes Bild, sondern erschafft ein ganzes Umfeld.

Angels Camp von Emmanuelle Antille (*1972) ist ein vielschichtiges Projekt, das Installationen, Fotografien, Texte, einen Roman und einen Spielfilm umfasst, wobei die einzelnen Komponenten auch

eigenständig funktionieren können. 2003 wurde das Projekt in seiner Gesamtheit im Schweizer Pavillon der Biennale von Venedig präsentiert.

Die Installation *Angels Camp – First Songs* (2003/2004) besteht aus Projektionen und einem Leuchtkasten. Die Protagonistinnen und Protagonisten sind Figuren, die alternative Lebensformen erproben. Das Werk verweist auf Antilles Interesse an menschlichen Beziehungen, Andersartigkeit und der Entstehung möglicher Welten im Medium Video.

Raum 3

Judith Albert (*1969) entdeckt 1994 das Medium Video und beginnt autodidaktisch mit der Kamera zu experimentieren. Sie mischt in ihrem Werk zufällig Gefundenes mit sorgfältig Arrangiertem, Fiktion mit Dokumentation und verdichtet alltägliche Momentaufnahmen zu poetischen Sinnbildern.

In *mare mosso* (2015) sehen wir das bewegte Meer. Die Hand der Künstlerin rückt ins Bild und beginnt, die Meereslandschaft wie die Seiten eines Buches umzublättern. Um diese Illusion zu erwirken, macht Albert eine Videoaufnahme, die sie danach ein zweites Mal abfilmt. Der Film mag wie ein Sinnbild für die Vergänglichkeit des Lebens erscheinen.

Eine ruhige und unaufgeregte Perspektive eröffnet sich uns auch in *Frozen River – Who Killed*



Eric Hattan (*1955), *Unplugged (The Köln Concert at Hotel Chelsea)*, 2024

Jerusalem? (2004 – 2006) von Ingeborg Lüscher (*1936). Das Werk richtet den Fokus auf die unberührte, aber bedrohte Schönheit in den entlegenen Regionen der Arktis. Die Bilder sind unter extremen Bedingungen entstanden und vermitteln eine unmittelbare Sicht auf die Landschaft. Das ungewöhnliche Phänomen eines gefrorenen Flusses mit roter Färbung, die durch Eisen- und Schwefelablagerungen verursacht wird, zieht sich durch eine graue, neblige Schneelandschaft. Der farbliche Kontrast durchbricht die scheinbare Monotonie der Umgebung.

Treppenhaus

Im Treppenhaus hängen Monitore, die ein Werk aus der seit 1995 entstehenden Serie *Unplugged* von Eric Hattan wiedergeben. Darin kippt, faltet und manipuliert der Künstler Produktkartons vor der Kamera. Er zeigt, wie scheinbar unabänderliche Situationen veränderbar werden können. Hattan verschiebt die Übergänge zwischen innen und aussen. Dieses Konzept findet eine räumliche Entsprechung in der Platzierung von *Unplugged (The Köln Concert at Hotel Chelsea)* (2024) im Treppenhaus – einem Übergangsort, der verschiedene Ausstellungsräume miteinander verbindet.

Raum 4

Weiter geht es im Erdgeschoss mit einer einzigen grossen Projektion: *Essais* (2020), einem digitalisierten 16-mm-Film von Hannes Schüpbach (*1965). Haltungen und Gesten stehen hier im Mittelpunkt. Der Film ist eine hypnotische Abfolge von Einzelszenen, in denen sich die Choreografie einer Tänzerin mit den Bewegungen von sechs anderen Figuren abwechseln. Schwarze Unterbrechungen stoppen kurzzeitig den Bildfluss, rhythmisieren ihn aber zugleich. Obwohl sich die Protagonistinnen und Protagonisten nie direkt begegnen, beeinflussen und erweitern sie sich gegenseitig. Das Werk kann in seiner Gesamtheit angeschaut oder lediglich durchquert werden und bietet in beiden Fällen eine immersive Erfahrung.

Deutlich an einer cineastischen Sprache orientiert, reflektiert Schüpbachs Werk die Grenzen zwischen Film und Videokunst. Sein Interesse bleibt der materiellen Beschaffenheit des Filmmaterials verpflichtet, das er gegenüber dem Glanz des digitalen Bildes bevorzugt.



Hervé Graumann (*1963), *Raoul Pictor cherche son style...*, 1993/1998



Alexander Hahn (*1954), *The Dead*. Taylor Mead, 2013



Myrien Barth (*1989), *Spaziergang mit Spatz*, 2022



Alexandra Navratil (*1978), *The Fluttering Being*, 2022

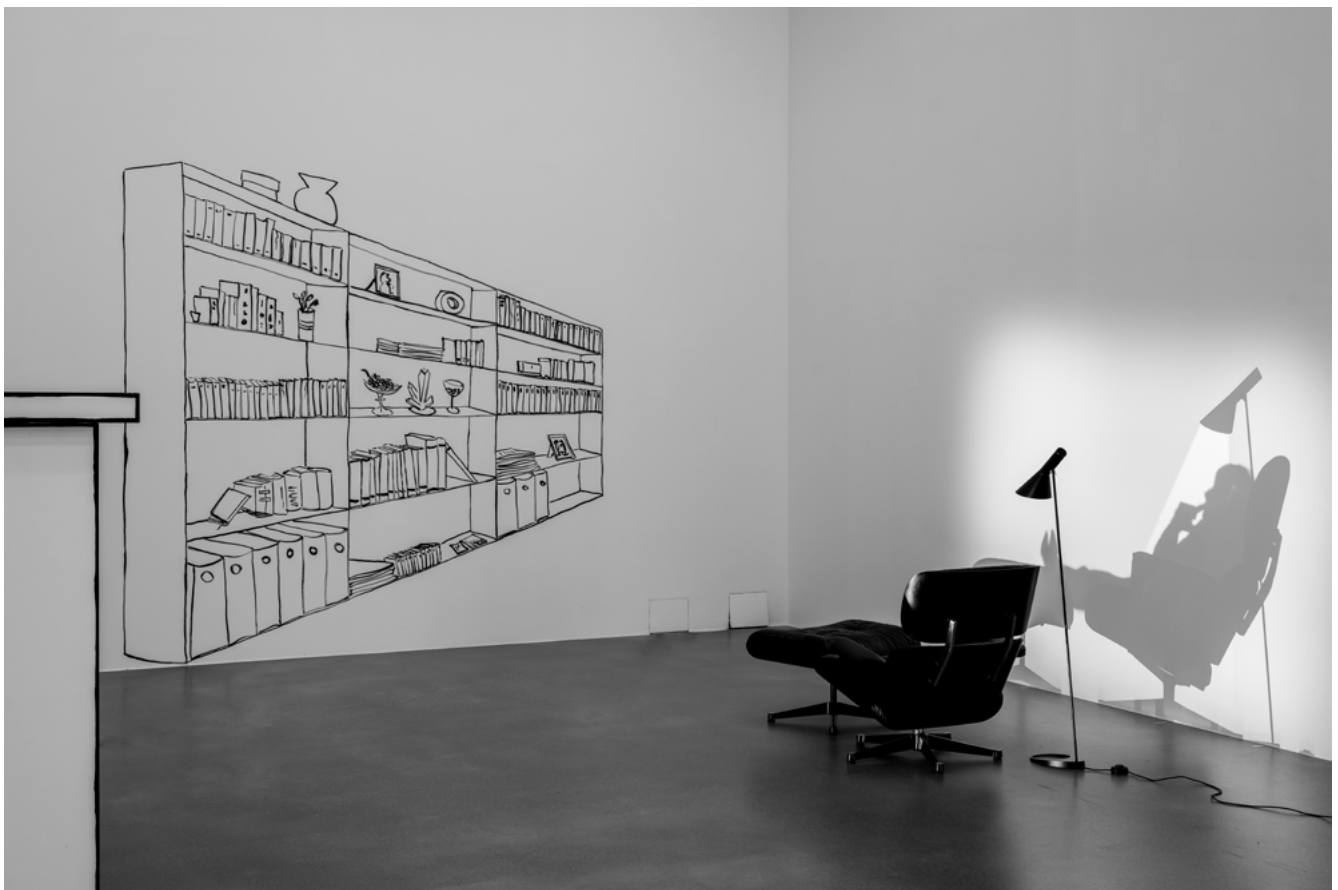
Raum 5

In einer Holzkonstruktion sind mehrere Monitore zusammengefasst. Um diese zu betrachten, können sich die Besucherinnen und Besucher in die Struktur auf den Boden legen. In *What could be? That could have been me* (2025) zeigt Nick Walter (*2003) verlangsamte Aufnahmen von jungen Menschen, die auf spielerische, aber möglicherweise gefährliche Weise ins Wasser springen. Der Künstler nutzt für die Erstellung von Videos die Technik der digitalen Cyanotypie. Durch die Kombination von Fotografie und digitaler Bearbeitung entstehen so einzigartige, von tiefem Blau geprägte Videosequenzen. Durch die Verlangsamung entsteht ein Zustand der Schweben, in dem die klare, kontrollierte Bildästhetik auf eine leise Melancholie trifft.

An der Wand zeigt ein kleiner runder Bildschirm ein Videobild, das in seine Farbkanäle zerlegt ist und als RGB-Wellenform erscheint. Die Luminanz, die Helligkeitsinformation des Videosignals, ist auf der y-Achse ablesbar, während die Bewegung der Pixelanordnung der x-Achse folgt. Obwohl der Bildinhalt nicht mehr erkennbar ist, bleiben die Eigenschaften des ursprünglichen Bildes wahrnehmbar. In *Spaziergang mit Spatz* (2022) von Myrien Barth (*1989) rückt das Pixel ins Zentrum ihrer Recherche, die sich gezielt gegen eine Ästhetik perfekter, glatter Bilder richtet.

Raum 6

Ein dunkler Raum beherbergt *The Fluttering Being* (2022) von Alexandra Navratil (*1978). Das Video setzt sich aus 180 Fragmenten aus Film- und Videoarchiven zusammen und zeigt Tiere, Pflanzen und Menschen, die objektiviert, manipuliert und häufig mit Instrumenten bearbeitet werden. Den Bildern sind leuchtende Zahlenfolgen gegenübergestellt, die an medizinische Geräte erinnern. Der Ton – akustische Signale, Knarzen, Reibungen, Körpergeräusche und Luftströmungen medizinischer Apparate – trägt wesentlich zur beunruhigenden Atmosphäre bei und löst Gefühle von Unbehagen und Angst aus. Etwa in der Mitte des Videos erreicht die Zahlenfolge den höchsten Wert, bevor sie wieder zurückgezählt wird und der Rhythmus zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt. Die wiederkehrende Abfolge macht die Spannung zwischen Dokumentation und Abstraktion sichtbar, welche die Found-Footage-Praxis kennzeichnet.



Zilla Leutenegger (*1968), *Library*, 2007

Raum 7

Zahlreiche skulpturale Arbeiten veranschaulichen den Übergang von der einen Praxis zu einer anderen: Video erscheint hier nicht als bewegtes Bild auf einem Monitor oder als Projektion, sondern als grundlegender Bestandteil von Skulpturen und Installationen.

Die Serie *The Dead* von Alexander Hahn (*1954) besteht aus «Videoreliquiaren», die inzwischen verstorbenen Personen gewidmet sind. In *The Dead – Taylor Mead* (2014/2022) porträtiert Hahn den Dichter und Performer Taylor Mead (1924 – 2013), eine Figur des New Yorker Kunstumsfelds rund um Andy Warhols Factory. Das Videobild auf dem horizontal angeordneten Monitor ist stark verzerrt. Erst durch einen in der Mitte des Monitors platzierten spiegelnden Zylinder fügt sich das Bild zu einem erkennbaren Porträt zusammen. Diese skulpturale Form knüpft an optische Praktiken vor dem Aufkommen des Kinos an, beispielsweise an Reflexion, Anamorphose und Rotation.

Zilla Leutenegger (*1968) geht dem Verhältnis von Licht, Schatten und Raum nach, indem sie Videoprojektionen und Objekte in einen Dialog treten lässt. In *Library* (2007) verbindet sie eine Wandzeichnung, eine Wohnzimmerszene mit knisterndem Kaminfeuer und eine Projektion zu einer

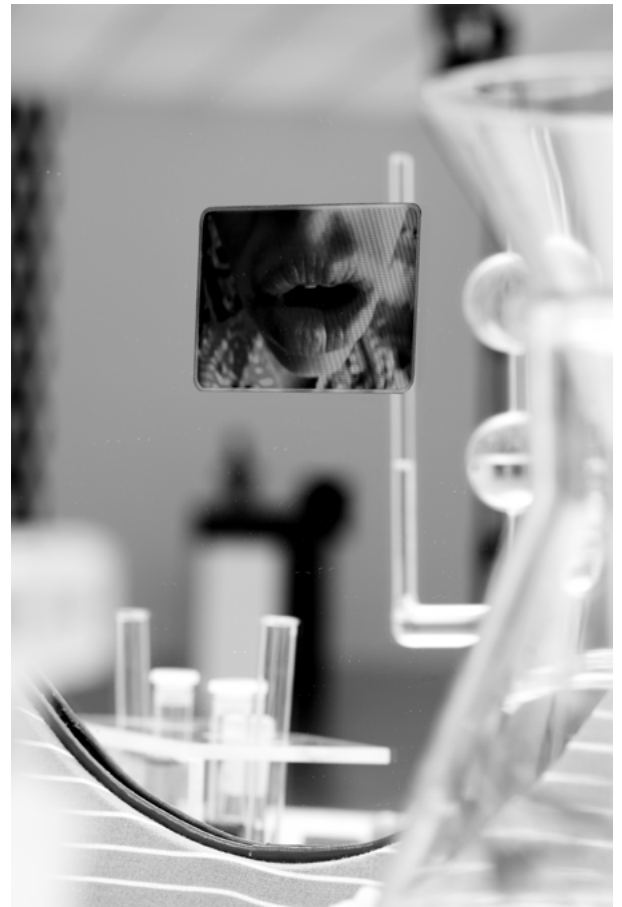
Situation, in der sich bewegtes Bild und körperliche Präsenz, Licht und Schatten überlagern. Dadurch verändert sich die räumliche Wahrnehmung und schwankt zwischen Realität, Darstellung und Fantasie. In *Rien de lourd* (2024) wird die Projektion der Silhouette eines Boxers, der einen Sandsack abwechselnd schlägt und umarmt, kombiniert mit einem realen, von der Decke hängenden Sandsack. Das Werk macht die Ambivalenz sportlicher Gesten zwischen Stärke und Verletzlichkeit sichtbar.

An einer Ecke befindet sich die Installation *Indirektes Sprechen vor weggedrehten Bäumen* (2016/2021) von Yves Netzhammer (*1970). Dabei ist der Monitor integraler Bestandteil des Werks. Schwarz-weiße Animationen treffen auf ein Gebilde aus Fahrradteilen, deren Mechanismus sich dreht, ohne voranzukommen. Video und Skulptur ergänzen sich und zeigen die ständige Veränderung von Formen. Zeitverschiebungen verweisen auf optische und vorkinematografische Geräte, die auf Wiederholung und Versatz basieren.

In *Sunflowers 2* (2013/2014) rückt Ursula Palla (*1961) das Spiel mit Licht und Schatten in den Mittelpunkt. Videosequenzen von Sonnenblumen werden dabei auf ein Keramikgefäß projiziert, das auf einem Wandregal steht. Echte Schatten und Lichtbilder verschmelzen, sodass die Umrisse des Objekts Teil der Projektion werden. Ein Solarpanel



Ursula Palla (*1961), *Sunflowers 2*, 2013/2014



Pipilotti Rist (*1962), *Schminktischchen mit Feedback*, 1993

misst das natürliche Aussenlicht, sodass sich die Videoinhalte je nach Lichtverhältnissen verändern. Dadurch entsteht eine zusätzliche Beziehungsebene zwischen natürlichen Phänomenen und technologischen Prozessen.

Die Erforschung des sinnlichen und interaktiven Potenzials des Videos prägt das Werk von Pipilotti Rist (*1962). *Schminktischchen mit Feedback* (1993) besteht aus einem kleinen Schminktisch mit Spiegel und integriertem Monitor. Aus dem Monitor kommen Küsse, die den Blick der Betrachtenden erwidern. Alltägliche Objekte, Schminkutensilien und Laborgefäße verstärken den intimen, aber auch performativen Charakter des Werks.

Seit 1999 realisiert Christoph Rütimann (*1955) Videos aus dem Zyklus *Handläufe*. Ausgangspunkt dieser Werke sind Geländer, Kabel und Rohre, denen er mit der Kamera folgt. *Handlauf Kürbis* (2004/2005) zeigt eine bodennahe Fahrt entlang eines orangefarbenen PVC-Rohrs, das sich durch ein Kürbisfeld schlängelt und schliesslich im Hofladen der Plantage endet. Vom Monitor aus setzt sich ein Teil des verwendeten Rohrs als physisches Element im Raum fort und verbindet so das bewegte Bild mit der realen Umgebung.

Raum 8

Überstrapaziert vor farbigem Hintergrund (1996) von Claudia Müller (*1964) und Julia Müller (*1965) besetzt eine Ecke des Raums. Die Videoinstallation besteht aus drei Monitoren, die vor Wänden mit vertikalen Farbstreifen in Gelb, Rot und Blau platziert sind. Auf jedem Monitor läuft das gleiche siebenminütige Video, zeitlich leicht versetzt. Die Künstlerinnen führen darin einfache alltägliche Handlungen aus: Sie legen sich auf ein Bett, schlafen auf einem Sessel ein oder essen Spaghetti. Unter den gegebenen Präsentationsbedingungen wirken diese sich wiederholenden Gesten wie Experimente: Das Alltägliche nimmt in der seriellen und inszenierten Darstellung eine absurde Dimension an.

Ein Algorithmus steuert den virtuellen Künstler Raoul Pictor, der in seinem digitalen Atelier malt. Die auf dem Computer generierten Werke werden ausgedruckt und im Ausstellungsraum gesammelt. Diese Situation zeigt das Werk *Raoul pictor cherche son style ...* (1993/1998) von Hervé Graumann (*1963). Die Installation beschäftigt sich mit dem Wandel von der individuellen künstlerischen Handlung zu automatisierten Prozessen und verweist auf frühe Formen computerbasierter Bildproduktion. Graumann untersucht damit Stil, Autorschaft und künstlerische Praxis. Obwohl es sich nicht um ein

Video im klassischen Sinn handelt, zeigt das Werk beispielhaft, wie das Medium seit den 1990er-Jahren zunehmend in digitalen Prozessen aufgeht. Der Computer verlagert den künstlerischen Prozess von der Montage hin zur Programmierung.

Raum 9

Tagebuch schreiben ist eine zentrale Ausdrucksform des Künstlers Dieter Roth (1930–1998), der sich jahrelang intensiv mit sich selbst und Gefühlen der Scham über den eigenen Körper, Unzulänglichkeit und Angst auseinandergesetzt hat. So sind über zweihundert Tagebücher entstanden. Die Installation *Diary* (Tagebuch) wurde für den Schweizer Pavillon auf der Biennale in Venedig 1982 geschaffen. Über fünf Monate hat Roth mit Texten, Filmen und Fotos Tagebuch geführt. Die eindringliche Selbstreflexion offenbart einen Menschen, der in ständiger Angst lebt, und ist ein «Zeugnis eines Geschundenen» (SRF, 1982).

«Ich wollte mit den Filmen hier mein täglich stattfindendes Gelebe zeigen. Fand aber bald, ein riesengrosses Teil meiner Bewegungen, Aktionen, Reaktionen, Produkte, dient der Repräsentation des Gehorsams. Ich folge Rezepten (meiner Ängstlichkeit) meiner Angst vor Menschen. [...] Das Rauchen dabei setzt dem Herzen zu (morgens 2 Tomapyreen, mittags 1 Captagon, vorhin 2 Aspirin-Alkoholersatz? [...] Jetzt klopft das Herz mit Zuckungsunterbrechungen, aufgereggt; die Schwermut ist milder geworden, ich habe aber immer noch Angst. Vor allem vor Leuten, die stelle ich mir mich kritisierend vor.)»

Raum 10

Die Installation von Muda Mathis (*1959), Fränzi Madörin (*1963) und Sus Zwick (*1950) besteht aus am Boden verteilten und nach oben ausgerichteten Monitoren sowie aus hinterleuchteten Fotografien an den Wänden. *Babette* (1996) ist als Collage angelegt, in der Fotografien, bewegte Bilder, Musik und Gespräche ohne erkennbare Hierarchie aufeinanderfolgen. Diese Erzählung wird von Bildern von Objekten und Figuren – den Künstlerinnen selbst – sowie von Rauch, Flammen, Explosionen, Blitzen und bodennahen Bewegungsaufnahmen geprägt. Eine hypnotisch wirkende Melodie begleitet die Zusammenstellung. Das Aufeinander-treffen von Bildern des Krieges und künstlerischen Ausdrucksformen verleiht dem Werk eine absurde Dimension.

Raum 1 – Korridor

Bei *Bright Light* (1993/1997) handelt es sich um einen tragbaren Vintage-Röhrenbildschirm. Dem Fernsehapparat ist eine Plexiglasscheibe mit einem Tintenstrahldruck vorgelegt, der eine menschliche Figur zeigt. Wird der Fernseher in Betrieb genommen, dringt das flimmernde Bildrauschen durch die geisterhaften Schemen auf dem Papier hindurch. Der Monitor ist damit weit mehr als ein blosser Bildträger – er wird zu einem beseelten Objekt, welches das Publikum direkt anzusprechen scheint.

Foyer

Auch vom Foyer aus kann man der Rolle des Mediums Video in der Schweizer Kunst nachspüren.

Pipilotti Rist hat für das Aargauer Kunsthaus eine neue ortsspezifische Arbeit realisiert. Die Projektion gleitet über die drei Stuckatur Reliefs an der Decke: ein florales Ornament, eine Stadtansicht und eine topografische Darstellung der Schweiz. Das wandernde Licht lädt das Publikum ein, den Blick nach oben zu richten und der Lichtbewegung im Raum zu folgen.

ADER – Agglomeration (2023/2024) ist ein Video, das auf fotografischen Bildern aus der Serie *ADER* von Daniela Keiser (*1963) basiert. Die Fotografien zeigen militärische Angriffe, Raketen, Luftabwehrsysteme und atmosphärische Phänomene. Keiser greift manuell in diese Bilder ein und färbt Lichtbahnen in Blau- und Violetttönen.

Untergeschoss

Am Fuss der Wendeltreppe platziert, zieht eine Installation unsere Aufmerksamkeit auf sich. Zwischen 2000 und 2001 realisiert Roman Signer (*1938) im stillgelegten Wasserturm der Lokremise St. Gallen eine Installation, indem er die Zisterne wieder in Betrieb nimmt und zwei Fässer darin platziert. Eine Videokamera überträgt live, was sich im Inneren abspielt: die Fässer, die sich durch die Bewegung des Wassers drehen. Der Monitor ermöglicht den Besucherinnen und Besuchern einen Blick in den ansonsten unzugänglichen Raum. Schliesslich wird daraus eine eigenständige Arbeit: *Installation im Wasserturm* (2001). Das Video liegt am Boden und simuliert die nach unten gerichtete Perspektive der Kamera. Seit Jahrzehnten erforscht Signer Energie, Raum und Bewegung mithilfe alltäglicher Materialien und einfacher Verfahren, welche die verborgene Transformationskraft von Objekten sichtbar machen.



Daniela Keiser (*1963), *Ader-Agglomeration*, 2023 – 2024

Thomas Galler (*1970), *Invader*, 2009

In Hannes Ricklis (*1959) *Das Flüstern der Mückenforscher in der Dämmerung* (2001) sehen wir auf einem kleinen Bildschirm das Meer und den Horizont kurz nach Sonnenuntergang. Das titelgebende Flüstern ist jedoch nicht hörbar. Es sind eher die lärmenden, hastig sprechenden Stimmen der Menschen am Strand, die man vernimmt. Ab und zu fällt ein Lachen, das fast grotesk vor dem Hintergrund des magischen Naturschauspiels schallt.

Der Künstler setzt sich in seinem Werk immer wieder mit dem Verhältnis von Naturbeobachtung, wissenschaftlicher Forschung und Kunst auseinander. Er verzahnt in seinem Werk die Beobachtung der Insekten und die ästhetische Kontemplation mit der Offenlegung der Verhaltensmuster der Menschen, die auch in der Natur nur bei sich bleiben.

Das Werk der Künstlerin Marie José Burki (*1961) bewegt sich an der Schnittstelle von Video, Fotografie, Installation, Text und Sprache. Wie funktioniert unser Denken? Wie lesen wir Bilder und welche Vorstellungen von Realität und Identität leiten wir daraus ab?

In der Installation *Constellations* (2012) treten verschiedene Bilder in unterschiedlichen Konstellationen miteinander in Verbindung. Neun grossformatige Fotografien zeigen Ausschnitte von Gesichtern und Körperteilen, die im Video ebenfalls auftauchen. Neben Reproduktionen von Gemälden handelt es sich im Video um persönliche

Aufnahmen und fotografierte Zeitungsausschnitte aus dem Archiv der Künstlerin. Wir entdecken Details und schlagen Brücken zwischen den verschiedenen Bildern.

Silvie Defraoui (*1935) lässt in *PLIS ET REPLIS* (2002) immer wieder ein zerknülltes Papier auf einem Tisch landen, das daraufhin von zwei behandschuhten Händen entfaltet wird. Dabei tritt nach und nach ein Foto zutage. Das zerknitterte Papier wird vom Luftzug weggeblasen, ein weiterer Papierball fliegt auf den Tisch und legt ein neues Bild frei. Manche Blätter gehen dabei in Flammen auf. Das Rascheln des Papiers ist das einzige Geräusch. Die Fotografien stammen aus den Massenmedien und zeigen aufwühlende Ereignisse wie Kriegsszenen, eine Robbenjagd oder Hungersnot. Die Bilder sind uns aus dem kollektiven Gedächtnis vertraut, auch wenn wir sie nicht genau lokalisieren oder benennen können. Defraoui ruft sie uns ins Bewusstsein, bevor sie sie wieder verschwinden lässt.

Ein single-wide-Trailer in einer ländlichen Umgebung steht im Zentrum des gleichnamigen Werks *Single wide* (2020) von Teresa Hubbard und Alexander Birchler. Die Kamera umkreist das mobile Heim in einer scheinbar ununterbrochenen Bewegung und durchdringt dabei Wände, sodass Aussen- und Innenräume nahtlos ineinander übergehen. Im Inneren öffnen sich verschiedene

Zimmer während eine junge Frau und ein Pick-up-Truck als wiederkehrende Elemente auftreten. Die Videoarbeit hat keinen festgelegten Anfang und Schluss.

In der gegenüberliegenden Ecke des Raums stehen drei verchromte Stahlobjekte auf Sockeln vor kleinen Projektoren. In verkleinerter Form erinnern sie an stilisierte Bäume und Tiere. Die Metallgebilde sind zwischen Projektor und Wand gestellt und durchbrechen mit ihrem Schattenwurf die projizierten Bilder. In *Die Pflege der Argumente* (2018) von Yves Netzhammer entstehen an der Wand Animationen, in denen sich menschliche Figuren, Tiere und architektonische Umgebungen fortlaufend verwandeln. Dabei überlagern sich Objekt, Licht und bewegtes Bild. Die präzise Konstruktion der Bilder wird durch den Schatten der Objekte unaufhörlich aufgelöst.

In drei Räumen wird eine Arbeit von Teresa Hubbard (*1965) und Alexander Birchler (*1962) präsentiert, die aus drei Werken besteht. Diese beziehen sich auf das Zimmer von Gregor Samsa, der Hauptfigur aus Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1912).

Gregor's Room I (1998) zeigt in vier grossformatigen fotografischen Diptychen ein Zimmer aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit Variationen in Haltung und Position der männlichen Figur. Der Raum wirkt funktional und zugleich fragil. Er wird weniger durch dekorative Elemente definiert als durch die Anordnung der Gegenstände. *Gregor's Room II* (1999) zeigt den Raum aus einer fixen Kameraposition. Im Verlauf des Videos entfernt die Figur systematisch Möbel und Objekte. Der Raum verliert schrittweise seine Wohnfunktion und wird zu einem Übergangszustand. In *Gregor's Room III* (1999), einer einzelnen Fotografie aus der Vogelperspektive, erscheint der Raum schliesslich wie eine Baustelle. Die Werke lenken die Aufmerksamkeit auf den Wandel und die beklemmende Atmosphäre in einem geschlossenen Raum.

Thomas Galler dokumentiert in *Invader* (2009) einen nächtlichen Rundgang durch die Sammlungsräume des Aargauer Kunsthauses. Sie sind verdunkelt, sodass Gemälde und Skulpturen nur kurz auftauchen, um gleich darauf wieder zu verschwinden. Die Aufnahmen entstehen im Nightshot-Modus, einer für Überwachungszwecke entwickelten Technologie, die das Bild in einem grünlich getönten Schwarz-Weiss wiedergibt. Dadurch wirken die Werke wie Erscheinungen, die eher Spuren als museale Objekte sind. Der Blick der Kamera entspricht dem einer anonymen Besucherin oder Besuchers ausserhalb der Öffnungszeiten, eines «Eindringlings».

Caveman Lecture (2002) ist ein 16-mm-Film von Klaus Lutz (1940–2009). Der Film verbindet mittels Überblendungen Sequenzen gezeichneter Zeichen, Luftaufnahmen von Städten, Bilder aus der Wohnung des Künstlers sowie Aufnahmen von

sich selbst in einem weissen Arbeitsanzug. Ausgehend von Robert Walsers Text *Der Höhlenmensch* (1918), verzichtet der Film vollständig auf verbale Sprache und entfaltet sich ausschliesslich durch Bilder, Zeichen und visuelle Überlagerungen. Auf sehr persönliche Art und Weise interpretiert der Künstler damit Walsers Höhlenmenschen. Weitere Werke von Lutz offenbaren seine intensive Auseinandersetzung mit den Schriften Walsers und weiterer Schriftsteller.

Obergeschoss

Eine grosse weisse Leinwand empfängt das Publikum in diesem Raum. Daneben zeigt ein Monitor einen Künstler beim Malen auf eben dieser Leinwand. Rémy Zauggs (1943–2005) Werke implizieren immer auch ein Nachdenken über ihre Entstehungsbedingungen.

1984 führt Zaugg auf der Furka-Passhöhe im Rahmen des Kunstereignisses *FURKART* eine Aktion durch, die den malerischen Prozess multimedial reflektiert. Während acht Stunden malt der Künstler an der Staffelei mit weisser Farbe die Berglandschaft nach. Darüber hinaus zeichnet eine Videokamera das vergängliche Ereignis auf. Auf Leinwand und Video entsteht so das Werk *8 Stunden weiss* (1988). Während sich das Malen in freier Natur in die Tradition der Alpen- und Freilichtmalerei einreihen lässt, erinnert das fertige Bild – weisse Farbe auf weisser Leinwand – an monochrome Kunstwerke.

In Judith Alberts *Seltene Erden* (2025) rufen ungewöhnliche Farben und künstliche Umgebungen surreale Welten hervor. Die Landschaft und ihre Fragilität stehen im Mittelpunkt. Die Videobearbeitungstechnik rückt in diesem Werk ebenfalls in den Vordergrund.

Texte von: Tessa Prati, Julia Schallberger, Ioana Jimborean

Gemeinschaftlich kuratiert von:
Aufdi Aufdermauer, Videocompany
Simona Ciuccio, Leiterin Sammlung +
Ausstellungen Aargauer Kunsthaus
Tessa Prati, Wissenschaftliche
Mitarbeiterin Aargauer Kunsthaus
Tuula Rasmussen, Wissenschaftliche
Mitarbeiterin Kunstmuseum Solothurn
Katrin Steffen, Direktorin Kunst-
museum Solothurn
Karin Wegmüller, Videocompany

Veranstaltungen

Sonntag, 22.2.2026 13–14 Uhr
Dialogischer Rundgang mit Künstler
Guido Nussbaum und Aufdi
Audermauer

Donnerstag, 19.3.2026 18.30–19.30 Uhr
Dialogischer Rundgang mit Aufdi
Aufdermauer, Simona Ciuccio,
Tessa Prati, Tuula Rasmussen,
Katrin Steffen und Karin Wemüller

Samstag, 28.3.2026 16–18 Uhr
Buchvernissage und Launch der
Publikation anlässlich der Ausstellung
Mehr Licht. Video in der Kunst

Sonntag, 3.5.2026 13–14 Uhr
Dialogischer Rundgang mit Künstle-
rin Ursula Palla und Karin Wegmüller

Samstag, 9.5.2026 15–16 Uhr
Dialogischer Rundgang mit
Künstlerin Emmanuelle Antille
sowie Katrin Steffen und Tuula
Rasmussen

Öffentliche Führungen jeweils am
Samstag 15–16 Uhr, am Sonntag
11–12 Uhr und am letzten Donnerstag
im Monat um 18.30–19.30 Uhr

Alle Veranstaltungen finden Sie auf
aargauerkunsthau.ch

Freiraum im Untergeschoss

Kino mit wechselndem Video-
programm. Das Programm ist unter
www.aargauerkunsthau.ch
abrufbar.

Dank

Die Ausstellungen werden unterstützt
von: Kanton Aargau, Aargauischer
Kunstverein, Swisslos Kanton
Aargau, Swisslos-Fonds Kanton
Solothurn, Stadt Aarau, Stadt Solo-
thurn, Bundesamt für Kultur, Baloise,
Stiftung für Kunst, Kultur und
Geschichte (SKKG), Hans-Eugen
und Margrit Stucki-Liechti Stiftung
(HMSL), Memoriav. Wir bedanken
uns auch für die anonymen Spenden.
Ein spezieller Dank geht an die
Videocompany, deren Fachleute
ihre langjährige Erfahrung in der
Entwicklung von Videokunst ein-
bringen. Seit Jahrzehnten produziert
das Team Videoarbeiten und ist
für viele Kunstschaaffende erste
Anlaufstelle, Beratungs- und
Kooperationspartner.

Öffnungszeiten Aargauer Kunsthaus

Dienstag – Sonntag	10–17 Uhr
Donnerstag	10–20 Uhr
Montag geschlossen	
Gratiseintritt Donnerstag	17–20 Uhr

Öffnungszeiten Feiertage

Gründonnerstag	2.4.26	10–17 Uhr
Karfreitag	3.4.26	10–17 Uhr
Ostersonntag	5.4.26	10–17 Uhr
Ostermontag	6.4.26	10–17 Uhr
Tag der Arbeit	1.5.26	10–17 Uhr
Auffahrt	14.5.26	10–17 Uhr
Pfingsten	24.5.26	10–17 Uhr
Pfingstmontag	25.5.26	10–17 Uhr

Aargauer Kunsthaus
Aargauerplatz, CH–5001 Aarau
T +41 62 835 23 30
kunsthau@ag.ch
www.aargauerkunsthau.ch



Aargauischer
Kunstverein

KUNSTMUSEUM
SOLOTHURN



Mit grosszügiger Unterstützung von

SWISSLOS
Kanton Aargau



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

HMSL
STIFTUNG

SKKG
Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte

MEM[RIAV

Medienpartner
Aargauer
Zeitung