

Interview mit Emanuel Rossetti
von Melanie Ohnemus

MO Du machst ja schon seit einiger Zeit Fotos mit einem Fischaugenobjektiv. Könntest du davon erzählen, mit welchem Projekt das begonnen und wie es sich dann weiterentwickelt hat?

ER Das war genau vor fünf Jahren, 2018, für eine Ausstellung in einer Wohnung in Paris. Die Idee dazu entwickelte sich ehrlich gesagt so ein bisschen auf den letzten Drücker. Ich war dort für einen Monat in einer Art Mini-Residency und während der Vorbereitungen dachte ich, es bräuchte noch eine fotografische Arbeit, denn bis zu dem Zeitpunkt gab es in dem Raum nur eine riesige leere, rot angestrichene Bühne. Ich hatte die Vorstellung von Fotos, die mit einem Fischaugenobjektiv aufgenommen werden, schon länger, und dann war es einfach der richtige Moment dafür, das zu tun. Es gab auch einen Fotoverleih gleich um die Ecke. Dort habe ich eine Kamera mit einer Acht-Millimeter-Fischaugenlinse gemietet. Der Plan war, eine Serie von Pariser Treppenhäusern zu fotografieren.

- MO Hast du die Treppenhäuser nach bestimmten Gesichtspunkten ausgesucht?
- ER Auf verschiedenen sozialen Anlässen habe ich immer irgendwelche Leute, die ich so halb kannte oder an dem Abend kennengelernt hatte, nach ihren Tür-Codes gefragt und sie in ein kleines Notizbuch geschrieben. Anhand dieser Liste habe ich mir eine Route überlegt, der folgend ich am besten von einem zum nächsten Treppenhaus kommen würde. Ich bin dann einfach immer in die Häuser rein und habe dort die verschiedenen Stockwerke fotografiert. In den meisten Fällen wusste ich nicht, wie das auf dem Foto dann ausschauen würde.
- MO Du hast aber erwartet, dass die Treppenhäuser durch das Fischaugenobjektiv vielleicht als räumliche Komposition interessanter wirken würden, oder?
- ER Ja, ich hatte die Vorstellung von einer Simulation eines Blicks durch einen Türspion raus in die verschiedenen Treppenhäuser. Zuerst war ich mir dessen nicht bewusst, dass ich auf diesen Spaziergängen von einer Adresse zur nächsten auch andere Dinge sehen würde, die mich vielleicht auch interessieren würden. Bestimmte Schaufenster, Auslagen, Blumenbeete oder einfach Strassenansichten.
- MO Du hast dann also schon währenddessen in den Strassen sozusagen ein anderes Projekt angefangen.
- ER Ja, das war etwa drei Tage vor der Eröffnung, und es hingen dann im Ausstellungsraum an der Wand gar nicht so viele Treppenhäuser, sondern ganz andere Bilder. Das Interessante dabei war, dass die meisten Fotos in einem sehr nahen Abstand zur Ausstellung gemacht worden waren, sowohl räumlich als aus zeitlich. Man konnte das gut sehen, da die Bilder die aktuelle Jahreszeit und Lichtstimmung wiedergaben, und das hatte allein dadurch entstehen können, weil alles so spontan fotografiert wurde.
- MO Wie ging das Projekt dann weiter?
- ER Ich hatte ein Jahr darauf ein sechsmonatiges Stipendium in New York. Ich wollte versuchen, an diesem Projekt weiterzuarbeiten

und habe dort viel in den Strassen fotografiert, mit der Idee für eine Publikation im Hinterkopf.

MO Aber die Publikation hast du dann nicht gemacht.

ER Die gab es nie, genau. Ich habe lange nach einer Form von Organisation gesucht, bis ich realisiert habe, dass das so gar nicht möglich ist. Denn die Art, wie die Bilder für mich zu diesem Zeitpunkt interessant zu kombinieren gewesen sind, ist die eines Rasters gewesen. Und plötzlich habe ich realisiert, dass ich eine Ausstellung produziert habe und nicht eine Publikation. Ich habe die Bilder nach Typologien wie etwa der Treppenhäuser, Strassen und Plätze organisiert, und diese Gruppen waren dann weitere zwei Jahre später in einer Ausstellung in Köln zu sehen. Ich suche immer noch nach der richtigen Form für eine Publikation zu dieser New Yorker-Serie.

MO Als wir begonnen haben, über die Ausstellung in Glarus zu sprechen, habe ich dich ja gefragt, ob du dir vorstellen könntest, an diesen Serien formal nochmals weiterzuarbeiten. Das hatte ich, denke ich, eher intuitiv angesprochen, denn eigentlich wirkte das Projekt schon ziemlich abgeschlossen ... Und ich wusste eigentlich noch nicht viel über deine bisherigen formalen Überlegungen dazu. Es entstand dann die Frage, was ein neues Werk für die Ausstellung sein könnte. Nun hast du nochmals mit deinem ganzen Archiv gearbeitet und auch neue Fotografien in die Ausstellung aufgenommen. Und du hast es irgendwie geschafft, die vorherige visuelle Form und die äussere Form des Rasters aufzubrechen. Nun ist im oberen Ausstellungsraum eine Gruppe zu sehen, die freier und assoziativer funktioniert, und im unteren Ausstellungsraum hängen kleinere Gruppen, die weiterhin, grob gesagt, typologische Züge aufweisen. Insgesamt aber scheint die Komposition freier und abstrakter. Du hast die Bilder nochmals neu editiert, damit vielleicht auch neu interpretiert oder Ideen, die schon länger Bestand hatten, anders ausgeführt. Würdest du sagen, dass die Grösse der Bilder und die räumlichen Bedingungen hier in Glarus auf die neuen Kompositionen Einfluss genommen haben?

- ER Die Grösse der Bilder spielt hier sicher eine wichtige Rolle. In der Kölner Ausstellung waren die einzelnen Bilder ja nur 20 auf 20 Zentimeter gross. Ich hatte mich immer wieder gefragt, was passieren würde, wenn ich sie grösser ausdrucken würde, und nun hatte ich Gelegenheit dazu. Es wurde mir nun klarer, dass meine Wahl der Orte, die sich ja oft in einer Art Vorort-Situation oder in dünn besiedelten Ortschaften befinden, mit ihrer Atmosphäre so stärker in den Vordergrund treten würden. Zudem konnte ich klarer sehen, dass es mir bei der Auswahl der Orte darum geht, andere Formen von Aussenräumen abzubilden. Orte, an denen die Stadt ausfranst. Orte, die nicht mehr so klar erkennbar oder zuordenbar sind, wie zum Beispiel gewisse Skylines oder bekannte Stadtansichten. Die Bilder, die in Glarus zu sehen sind, sind an ganz unterschiedlichen Orten über einen Zeitraum von insgesamt zwei Jahren entstanden. Und auf dieser Grundlage kam nun für die Kompositionen in Glarus das Element der Collage mit ins Spiel.
- MO Das kann man besonders in der Serie im oberen Ausstellungsraum sehen. Würdest du sagen, dass die Komposition hier also eher aus spezifischen Aufnahmen, die auch als Einzelbilder gut funktionieren könnten, besteht? Oder ist es eher so, dass es solche «Einzelbilder» gibt, die mit Bildern gemischt werden, die eher zurückhaltender sind, daher eher in einer Serie funktionieren und die dann gut dafür geeignet sind, bestimmte narrative Übergänge zu schaffen?
- ER Es ist sicherlich nicht eine Serie aus fünfzehn Einzelbildern, sondern wechselt sich zwischen Einzelbild, Diptychon, Mini-Serie, Einzelbild etc. ab und wird so zu einer grösseren Serie.
- MO Deine Bilder entstehen auf Wanderungen am Rande der Stadt oder in der Natur. Manchmal gehst du einfach in eine bestimmte Gegend, manchmal steuerst du gezielt einen Ort an. Kannst du etwas darüber sagen, wie du dein Vorhaben jeweils auswählst und ob die Art, wie du das Fotografieren angehst, eine bestimmte Auswirkung auf deine Arbeiten hat?

ER Eigentlich würde ich sagen, dass alle Bilder auf Spaziergängen entstanden sind. Ich nehme mir da nichts so ganz strikt vor, ausser, die Gegend auszuwählen. Andererseits würde ich das Ganze jetzt auch nicht als «Driften» bezeichnen oder sagen, dass ich versuchen würde, mich auf diesen Spaziergängen zu verlieren. Die Bilder sind also auch zumeist keine Dokumentation des Ortes, an den ich wollte, sondern sie sind auf dem Weg irgendwohin oder auf dem Weg zurück entstanden.

MO Gerade bei Fotografie ist es ja oft problematisch, dass sie so etwas wie eine Bedeutsamkeit suggeriert. Dabei handelt es sich bei der Auswahl um eine Serie, die in einem gewissen Prozess aus einem umfangreichen Archiv ausgewählt wurde. Jedes Bild wurde auf gewisse Weise neu angeschaut und bewertet. Die Serie wurde nach anderen, neuen Kriterien zusammengestellt und entspricht nicht mehr der analogen Nacherzählung einer bestimmten Wanderung oder den Gegebenheiten nur einer bestimmten Gegend. Darum geht es hier nicht. Man vergisst bei der Fotografie – gerade derjenigen im Aussenraum – auch oft, dass sie nur eine Momentaufnahme ist, die in einer anderen Lichtstimmung oder einen halben Meter weiter aufgenommen ganz anders aussehen würde. Bei dir entsteht also irgendwie ein Vorschlag für eine Narration, über die wir nur spekulieren können. Die Kriterien für die Auswahl bleiben im Verborgenen und lenken sogleich auf andere Fragen. Du hast vorhin von Ausfransen und Nichtorten gesprochen. Was suchst du an diesen Orten?

ER Ich glaube, der Antrieb ist ein Interesse an Orten, die ambivalent wirken könnten. Das bedeutet oft, dass etwa nicht ganz klar ist, wo sie sich befinden. Wenn sie etwas eigen, aber vielleicht auch etwas beliebig erscheinen. Orte, bei denen nicht so ganz klar ist, ob das jetzt auf dem Land oder in der Stadt ist. Generell gibt es ein Interesse an Landschaften. Hier würde ich sagen, dass sowohl Naturschutzgebiete und Parks genauso wie Berglandschaften oder auch Strassen an Stadträndern dazu geeignet sind, unter dem Begriff «Landschaft» betrachtet zu werden.

- MO Ich höre heraus, dass du versuchst, dich und auch das Bild von einer Bestimmung frei zu machen. Gleichzeitig richtest du ja aber auch dein Auge auf eine Komposition. Das heisst, darin steckt eine Entscheidung. Und du verwendest noch ein technisches Mittel: die Fischaugenlinse, die das Bild richtiggehend «biegt». Kannst du vielleicht beschreiben, wann eine «Landschaft» oder die Erscheinung einer «Landschaft» etwas in dir verursacht? Wie vermittelt sich das in deiner Auswahl? Ist das eine Art Entzücken an der Abstraktion, die sich in dem Moment zeigt?
- ER Das ist schwer zu beantworten ... Vielleicht beginne ich beim Format. Ich fand quadratische Bilder schon immer interessant, weil darin diese übliche Gegenüberstellung von Porträt und Landschaft wie aufgehoben wird. Und die andere Überlegung, auf die ich mich gerne beziehe, ist abgeleitet von dem lateinischen Begriff für Kamera: die Kammer, ein grundlegender Begriff in der Fotografie, wenn man an das Prinzip der Camera obscura denkt. Man schaut eigentlich von einem Raum in den anderen. Etwas wird in gewisser Weise überhöht durch dieses runde Loch, durch das man schaut. Ich empfinde diesen Bildkreis, also diese kreisrunden Bilder, immer als eine Art Schnittstelle von einem Raum in den anderen. Und das wird natürlich auch besonders in diesen Ausstellungsräumen in Glarus interessant. Dort geht es auch immer darum, von welchem Ort aus man in einen anderen schaut.
- MO Zu diesen Verweisen auf den Beginn der Fotografie und das «Von einem Raum in den anderen Schauen» fällt mir noch dieses ikonische Bild von der Erde aus dem Weltall heraus fotografiert aus den 1960er-Jahren ein. Die kreisrunde Erde mit dem schwarzen Weltall drumherum. Diese Abbildung ist so eingespeichert in unser kulturelles Gedächtnis, dass sie formal auch ein bisschen mitschwingen könnte. Das ist dann wie von einer Welt in die anderen in die andere schauen. Aber nochmals zurück zum Begriff der Landschaft. Was für eine Relevanz hat er in der Welt oder im Bild? Ich finde, diese Frage wird in der Serie im oberen Ausstellungsraum wichtig.

- ER Ich glaube, in der Serie geht es inhaltlich um das Aufheben der Gegenüberstellung von Porträt und Landschaft. Es wird also die Antithese zwischen Stadt und Land kritisiert. Vielleicht ist Aufhebung auch das falsche Wort. Es geht eher um eine Entsetzung. Das wäre mir wichtig.
- MO Du druckst die Bilder ja selbst im Studio auf einem Grossformatdrucker aus. Glaubst du, dass im Bearbeitungsprozess durch deine Korrekturen und die Beeinflussung bestimmter Elemente, die dir bei der Konstellation der Bilder wichtig geworden sind, so noch stärker hervortreten? Beispielsweise, wenn es um die Wahrnehmung der Stimmung eines Ortes geht?
- ER Der grosse Unterschied ist, dass ich zuvor die Bilder immer nur am Bildschirm bearbeitet habe. Daraus entstanden dann digitale Dateien, die auf analoges Fotopapier ausbelichtet wurden. Vom Bildschirm bis zum chromogenen Print gibt es Unmengen von Umwandlungen, über die ich bisher sehr wenig Kontrolle hatte. Jetzt ist es so, dass ich die ganzen Farben direkt am Drucker bearbeite. Ich weiss nicht, wie interessant das für das Interview ist oder wie man das genau beschreiben könnte ... Jedenfalls fällt der Prozess, bei dem die Fotolabors meine Dateien in die Farbeinstellungen ihrer Geräte interpretierten, dadurch weg.
- MO Ich finde das schon interessant!
- ER Es ist interessant, aber ich weiss nicht genau, was es bedeutet. Denn wenn etwas ausgestellt wird, geht man ja immer davon aus, dass irgendwann eine technische Entscheidung für die Umsetzung getroffen wurde. Das waren in diesem Fall aber eher aleatorische Entscheidungen, die als Prozesse selber nun gar nicht so interessant sind ...
- MO Mir scheint, dass es in anderen Medien üblicher ist, solche technischen oder materiellen Entscheidungen in das konzeptuelle Narrativ eines Werkes einzuarbeiten. Bei der Fotografie scheint man aber – gerade weil die Form der Oberfläche gleich bleibt – solche Bearbeitungsschritte eher einem technischen als einem

künstlerischen Prozess zuzuschreiben. Ich denke aber, dass gerade bei diesen Bildern, die du in Glarus zeigst, deine Eingriffe in Bezug auf Farbe und dadurch die Lenkung der Stimmung jedes einzelnen Bildes wichtig war. Ich meine, dass dies deinen editorischen Prozess und den Ausdruck der einzelnen Serien noch verstärkt hat. So betreffen deine Entscheidungen doch Farbkompositionen, die die gesamte Serie betreffen. Man sagt das so leichthin, aber vielleicht steckt da nun auch ein malerischer Prozess mit drin.

ER Insofern, als dass ja gerade auch der Titel der Ausstellung immer wichtiger wurde und der Prozess des Bearbeitens selbst spezifisch auf die jeweiligen Stimmungen eingeht. Stimmt. Manchmal ist es abends und manchmal Frühling in der Lichtwahl oder den Jahreszeiten.

MO Die Tageszeiten spielen bei der Aufnahme mancher Bilder schon eine gewisse Rolle ...

ER Es gibt im Untergeschoss eine mehrteilige Serie, die während des Sonnenuntergangs aufgenommen wurde. Wie kam es dazu? Auch ein bisschen zufällig, da ich einfach oft abends Zeit zum Fotografieren habe. In der Lichtstimmung eines Sonnenuntergangs ist vielleicht auch dieses Element des Ausfransens schon inhärent vorhanden. Die letzten Momente, in denen die Fotografie noch möglich ist ..., kurz bevor es zu dunkel wird.

MO ... eine Tagesstimmung, in der sich die menschliche Wahrnehmung oder vielleicht auch die körperliche Stimmung kurz in einer irrealen Situation befinden und es eigenartig erscheint, in der Welt zu sein.

ER Es ist ein Schwellenmoment, ein Zurückschauen auf den Tag. Also ein reflexiver Moment, der, wie du auch sagst, «eigenartig» sein kann. Andererseits interessierte mich auch der Moment des Kitschs.

MO Die Ausstellung heisst jetzt ja *Stimmung*. Es war auch nicht ganz einfach, den Titel zu finden, weil eben so viele Aspekte in der Komposition deiner Bilder stecken. Wir fanden aber dann den

Klang des Wortes selbst und die vielen verschiedenen Bedeutungen, die in dem Wort stecken, passend. Auch irgendwie erweiternd. Es wird zudem eine Musikveranstaltung gemeinsam mit Stefan Tcherepnin während der Ausstellungszeit geben. Hier hat der Begriff dann auch nochmals auf eine weitere Weise plötzlich Sinn gemacht. Magst du davon noch etwas erzählen?

ER Genau. Mir ist bei der Auswahl der Bilder nochmals aufgefallen, dass viele der Aufnahmen entweder zu einer gewissen Tageszeit, bei einem gewissen Wetter oder in einer bestimmten Umgebung gemacht wurden. Man könnte sagen, dass sie dadurch eine spezielle Stimmung vermitteln. Etwas davon, wie der Ort sich gerade zeigt. Diese «Stimmung» ist dann natürlich nie 100% beschreibbar und ist auch nur ein Teil von dem, was das Bild zeigt. Im Deutschen hat das Wort «Stimmung» mehrere Bedeutungen. Es könnte sich um eine innere Stimmung handeln oder aber auch auf die Stimmung der Landschaft verweisen. Darin steckt auch wieder so etwas Schwellenartiges, bei dem aber nicht ganz klar ist, wo der Übergang zwischen der Wahrnehmung des Inneren und dem Gesehenen verläuft und wo beide ineinander übergehen. Das eine wird in das andere hineinprojiziert. Diesen Schwellenzustand versuche ich eben zwischen diesen unterschiedlichen Orten und dem Einfluss des Ausstellungsraums auszutarieren. Gleichzeitig beschreibt Stimmung auch das Tuning von Klang.

MO Das Stimmen könnte allegorisch auch dem editorischen Prozess der Kompositionsfindung aus dem Archiv gleichgesetzt werden, aber auch dem Finden einer Komposition im musikalischen Sinne, was ja während der Ausstellung mit *Staged Worlds* bei der «Offenen Probe» an zwei Tagen im Mai stattfinden wird. Der Begriff berührt aber vielleicht auch einen Auswahlprozess in einem größeren Zusammenhang, wenn du die Fotos aufnimmst. Stimmung kann als eine Form von Ausgangspunkt dienen, um Aufnahmen auf einem Spaziergang zu machen, die eine gewisse Qualität der jeweiligen Stimmung aufgreifen. Und diese kommuniziert dann wieder mit den Betrachtenden. Was wäre für dich

denn so eine Hoffnung oder Vorstellung, was da kommuniziert wird? Wir haben ja auch schon über dem Begriff der Ausdehnung von Landschaft gesprochen ... Stecken in diese Richtung gedacht für dich auch gesellschaftliche Themen als Möglichkeit mit drin?

ER Ja, auf jeden Fall. Einerseits möchte ich die vorhin schon erwähnte Kritik an der Antithese von Stadt und Land nochmals äussern. Zum anderen – gerade, wenn wir über Stimmung im musikalischen Sinn sprechen – interessieren mich Phänomene, die durch Frequenzen entstehen, die im hörbaren Spektrum sehr nahe beieinanderliegen. Das sind Phänomene in Zwischenbereichen, welche man vielleicht musikalisch besser beschreiben kann als mit Sprache. Im balinesischen Gamelan ist das ein sehr, sehr wichtiges Thema, da gibt es dieses durch die spezifische Stimmung der verschiedenen Instrumente entstehende permanente Schimmern. Die Bezeichnung dafür heisst «Ombak» ...

MO Du spielst auch in einem Gamelan-Ensemble.

ER Ja. Ich gehe seit nun bald zwei Jahren zu den offenen Proben eines balinesischen Gamelan-Ensembles hier in Basel und versuche, die Melodien, die auf der Calung gespielt werden, zu lernen. Instrumente wie das Reyong und andere fallen mir noch sehr, sehr schwer.

MO Magst du noch zum Konzept von *Staged Worlds*, der «Offenen Probe» und der anschliessenden Aufführung *Stimmung Live!* etwas berichten? Was für eine Art von Musik werdet ihr machen?

ER *Staged Worlds* ist ein Projekt von Stefan Tcherepnin und mir, das wir nun schon seit bald zehn Jahren für unterschiedliche Dinge verwenden. Erst haben wir *Staged Worlds* als Titel für eine Arbeit verwendet, dann war *Staged Worlds* eine Art Kollektiv, mit dem wir verschiedene Arbeiten gemacht haben, später wurde es eine Website, auf der unsere langjährige Zusammenarbeit dokumentiert wurde [www.staged.world/s]. *Staged Worlds* kam auch als Titel für Anlässe zum Einsatz. Stefan wird diesmal einen grossen Serge Modular Synthesizer und mehrere Mikrofone mitbringen.

Wir werden im Kunsthaus an einer Live-Soundinstallation arbeiten. Diese wird aus Livefeeds von verschiedenen Quellen bestehen, etwa aus Mikrofonen und Oszillatoren. Ich stelle mir das als einen Prozess vor, der zwei Tage dauern wird und in dem wir an der «Stimmung» arbeiten. Das ist die «Offene Probe», die öffentlich zugänglich sein wird. Danach folgt eine Aufführung am Samstagabend. Das ist die Idee. Wir überlegen gerade, ob es vielleicht gut wäre, wenn noch mehr Leute involviert würden.

MO Ihr werdet also ausschließlich elektronische und elektroakustische Mittel verwenden?

ER Ja, es entsteht aber gerade die Idee, auch noch mehr verstärkte Stimmen zu integrieren. Es könnte zum Beispiel interessant sein, mit einem Chor zusammenzuarbeiten. Wir könnten aber auch einen neuen Chor gründen?

MO Ich mache auch mit.

ER Erst müssen wir uns noch eine Basis erarbeiten, auf der aufbauend wir das dann als Gruppe einstudieren würden. Denn das muss noch mehr vorbereitet werden, wenn man mit einer Gruppe und verschiedenen Stimmen arbeitet ... Am besten wäre es, vorab schon ein paar für die Komposition vorbereitete Leute zu haben, sodass dann zusätzlich auch andere bei der «Offenen Probe» noch kurzfristig einsteigen können ... Aber als Idee ist das nicht so schlecht, oder?

MO Finde ich auch. Ich möchte gern noch das ästhetische Konzept ansprechen, das der Einladungskarte, dem Poster und der Postkarte zugrunde liegt. Du hast in der Vorbereitung auf die Ausstellung begonnen, an einem Objekt zu arbeiten, das sich nun aber in ein anderes Format weiterentwickelt hat und aus dem dann eine fotografische Mini-Serie entstanden ist. Sie zeigt ein Setting mit Spiegeln, in dem Figuren aus einem Super-Mario-Spiel zu sehen sind ... Das Spiegelraum-Modell verweist auf Konzepte von Architekturgruppen wie Archizoom ...

ER Die Figuren sind eigentlich sekundär. Begonnen hat das mit einem Interesse an radikalen italienischen Kollektiven aus den

1960er- und 1970er-Jahren. Diese haben eben die Frage von der Entzweiung der Antithese zwischen Stadt und Land, wie sie bei Friedrich Engels Intervention zur Wohnungsfrage formuliert wurde, sehr entschieden weiterdiskutiert. Sie entwickelten erschreckende, aber auch faszinierende Architekturen, die eine Lösung in Form von schwindelerregenden Rastern vorschlugen. Wie um ihre Konzepte zu überhöhen, haben sie in Architekturmodellen oft Spiegelkacheln verwendet, in denen sich die Objekte und Entwürfe bis ins Unendliche wiederholen. Erst hatte ich vor, solche Kästen selber nachzubauen, um damit an Modell-Landschaften für die Ausstellung zu arbeiten. Allerdings habe ich es dann bei einem ersten Prototypen belassen und ihn nur als Setting für die Fotografien für die Poster und Einladungskarten verwendet. Diese etwas kitschigen Figuren sind eigentlich Teil eines Schachsets. Ich brauchte etwas, das bestimmte Grössenverhältnisse herstellte, und die Kästen boten sich auf die Schnelle an. Dabei wählte ich aber bewusst Figuren aus dem «antagonistischen Team» des Super-Mario-Schachsets. Für die Modellbepflanzung habe ich dann Tabak genommen.

MO Nun ist noch ein neues Werk entstanden, das sich ebenfalls mit Spiegeln beschäftigt. Es sind zwei Objekte, die sich mit der Stereoskopie beschäftigen, also dem räumlichen Sehen, das durch bestimmte Bedingungen hervorgerufen werden kann. Magst du zu dieser Arbeit noch etwas sagen?

ER Ich arbeite schon länger an einer Serie von stereoskopischen Bildern, wobei deren Auswahl bis jetzt noch sehr unbestimmt war. In Glarus zeige ich nun zwei erste Aufnahmen aus dieser Serie. Sie zeigen Menschen, die mir persönlich nahestehen. Das Interessante an der Stereoskopie – die ja auch eine der eher schrägen Nebenerscheinungen der Fotografie-Geschichte ist – ist, dass man sich beim Betrachten solcher Bilder ja selber beim Schauen «zuschauen» kann und dabei tatsächlich zwei unterschiedliche Orte gleichzeitig räumlich wahrnimmt.

ON THE OCCASION OF
EMANUEL ROSSETTI
STIMMUNG
KUNSTHAUS GLARUS
MARCH 3–JUNE 30, 2024

Interview with Emanuel Rossetti
by Melanie Ohnemus

MO You've been taking photos with a fisheye lens for some time now. Could you talk about what project this started with and how it developed from there?

ER It was exactly five years ago, in 2018, for an exhibition in an apartment in Paris. To be honest, the idea for it came about a bit last minute. I was there for a month for a kind of mini-residency and while getting things ready for the show, I thought a photographic work was still needed because up to that point the room only had a huge empty, red-painted stage. I had thought about taking photos with a fisheye lens for a while, and it was just the right time for it. There was also a camera rental shop around the corner. I rented a camera there with an eight-millimeter fisheye lens. The plan was to photograph a series of Parisian stairwells.

MO Did you choose the stairwells based on specific criteria?

ER At various social events I always asked people I half knew or had met that evening for their door codes and wrote them down in a small notebook. With this list in mind, I thought about the best way of getting from one stairwell to the next. I would always just enter the buildings and take photos of various floors. In most cases I didn't know how it would look in the photo.

- MO But you probably thought the fisheye lens might make the stairwells look more interesting as a spatial composition, didn't you?
- ER Yes, I had the idea of simulating peering through a peephole into the various stairwells. At first, it didn't occur to me that while walking from one address to the next I might also see other things that could be interesting. Certain shop windows, displays, flower beds, or simply street views.
- MO So in the middle of things you started another project in the streets, so to speak.
- ER Yes, that was about three days before the opening, and there weren't so many stairwells hanging on the wall in the exhibition space then, instead there was a wide variety of images. The interesting thing was that most of the photos had been taken very close to the exhibition space, both spatially and temporally. This was easy to notice because the images reflected the current season and type of light, and this could only have happened because everything was photographed so spontaneously.
- MO How did the project evolve from there?
- ER I had a six-month fellowship in New York the following year. I wanted to try to continue working on this project and took a lot of photographs in the streets there with the idea of a publication in the back of my mind.
- MO But you never made the publication.
- ER Right, it never happened. I spent a lot of time trying to come up with a formal way of organizing things until I realized it just wasn't possible. Because what was interesting to me at that point was combining the images into a grid. And suddenly I realized that I was making an exhibition and not a publication. I organized the images according to typologies such as stairwells, streets, and squares, and these groups were then shown two years later in an exhibition in Cologne. I'm still trying to come up with the right formal way of organizing things for a publication for this New York series.

MO When we started discussing things for the exhibition in Glarus, I asked whether you could imagine continuing to work formally on these series again. I think I mentioned this rather intuitively, because the project actually seemed pretty complete ... And I actually didn't know much about your previous formal considerations. The question then arose as to what a new work might be for the exhibition. Now you've worked through your entire archive again and also included new photographs in the exhibition. And you somehow managed to break up your earlier visual form and external form of the grid. Now there is a group on view in the upper exhibition space that functions more freely and associatively, and in the lower exhibition space there are smaller groups that reveal new typological groupings, generally speaking. Overall, however, the composition seems freer and more abstract. You've gone back in and re-edited images, perhaps reinterpreting them or implementing ideas you've had for a long time. Would you say the scale of the images and spatial conditions here in Glarus influenced the new compositions?

ER The size of the images certainly plays an important role here. In the Cologne exhibition, the individual images were only twenty-by-twenty centimeters. I always wondered what would happen if they were printed larger, and now I had the chance. It was clear to me that the locations I chose and their qualities, places often located in a kind of suburban setting or in sparsely populated areas, would take center stage. I was also able to see more clearly that my choice of location was about depicting other types of outdoor spaces. Places where the city is fraying or coming apart. Places that are no longer so easily recognizable or identifiable, such as certain skylines or well-known city views. The images presented in Glarus were taken in very different locations over a two-year period. And based on this, the collage aspect became a factor for the compositions in Glarus.

MO This is particularly apparent in the series in the upper exhibition space. Would you say that the composition here consists more

of specific photographs that could also work well as individual images? Or is it more the case that such “individual images” are combined with other images that are somewhat more reserved—ones that work better in series—and are thus suitable for creating certain narrative transitions?

ER It’s definitely not a series of fifteen individual images, but it varies between individual image, diptych, mini-series, single image, etc., and thus turns into a larger series.

MO You take your images while walking around the outskirts of cities or in nature. Sometimes you go to a certain area, sometimes you go to a specific location. Can you talk about how you choose what you want to focus on and whether the way you approach photography has a particular effect on your work?

ER Actually, I would say that all the images were taken on walks. I don’t have any strict ideas other than choosing the basic area. On the other hand, I wouldn’t describe the whole thing as “drifting” or say that I try to get lost on these walks. The images are usually not documentation of the area I set out to go to, but are taken on the way there or on the way back.

MO Photography is especially problematic in that it often suggests a kind of signification or meaning. In this case it’s about a series that has been selected from an extensive archive via a certain process. Each image was viewed and re-evaluated in some way. The series was configured according to different, new criteria and no longer equates to the analogue retelling of a specific walk or the conditions pertaining to a specific area. That’s not the point here. With photography—especially outdoor photography—we often forget that it is just a fleeting image of a place that would look completely different if the light changed or if it was taken half a meter away. So you’re somehow creating a suggested narrative that we can only speculate about. The criteria for selection remain hidden and immediately lead to other questions. You spoke earlier about areas that are “fraying” as well as non-places. What are you looking for in these locations?

ER I think the interest here is in places that have a certain ambivalence. This often means it's not entirely clear where they are. When they seem a bit unusual, but perhaps also a bit arbitrary. Places where it's not so clear whether it's the country or the city. In general, I'm interested in landscapes. I would say here that nature reserves and parks but also mountain landscapes or roads on the outskirts of cities can be considered under the term "landscape."

MO I can tell that you're trying to liberate yourself and the image from specific categories. At the same time, your eye is also focused on a composition. Which means there's a decision behind it. And you use a technical means: the fisheye lens, which really "curves" the image. Can you perhaps describe the moment when a "landscape" or the appearance of a "landscape" causes something in you? How is this manifested in the choice you make? Do you get excited about the abstraction that coalesces in that moment?

ER That's hard to answer ... Maybe I'll start with the format. I've always found square images interesting because they seem to eliminate the usual juxtaposition of portrait and landscape. And the other consideration I like to refer to is derived from the Latin term for camera: the chamber, a fundamental term in photography when thinking about the principle of the camera obscura. You're actually looking from one space into another. Something is elevated in some way by this round hole you're looking through. I always perceive these circular images as a kind of interface from one space into another. And that will of course be particularly interesting in these exhibition spaces in Glarus. There, it's always about from which place your looking into another.

MO In addition to referencing the beginnings of photography and "looking from one space into another," it also makes me think of this iconic 1960s image of the Earth photographed from space. The round earth surrounded by black space. This image is so anchored in our cultural memory there might also be a formal connection here. It's like looking from one world into another into

another. But back to the concept of landscape. What relevance does it have in the world or in the image? I think this question becomes important in the series in the upper exhibition space.

ER Conceptually I think the series is about suspending the juxtaposition between portrait and landscape. So there's a critique of the antithesis between city and country. Maybe "suspension" (Aufhebung) is the wrong expression. It's more of a destitution That's important to me.

MO You print the images in your studio on a large-format printer. Do you think that during the editing process, your corrections and the influence of certain elements that have become important to you with the image constellation become even more pronounced? For example, when it comes to perceiving the mood of a place?

ER The big difference is that before I only edited the images on the computer screen. The outcome then were digital files that were exposed on analog photo paper. From screen to chromogenic print, there were myriad conversions I had very little control over. Now I edit all the colors directly on the printer. I don't know how interesting that is for the interview or the best way of describing it in detail ... In any case, the process where photo labs interpret my files using their equipment and color settings is eliminated.

MO I find that interesting!

ER It's interesting, but I don't know exactly what it means. Because when something is exhibited, you always assume that a technical decision was made at some point in creating it. But in this case, these were more coincidental decisions that are not that interesting as processes in themselves ...

MO It seems to me that with other media it's more common to incorporate such technical or material decisions into the conceptual narrative of a work. In photography, however, it seems—precisely because the form of the surface remains the same—that the steps related to creating the work are considered to be more technical than artistic ones. But I think that with the images you show in Glarus your color interventions and how they dictate the quality

of each individual image were especially important. I think this reinforced your editorial process and how each series comes across. So your decisions do in fact impact color composition in ways that impact the whole series. This could be said lightly, but perhaps there's also a painterly process to it.

ER This is true insofar as the title of the exhibition became increasingly important and the editing process itself specifically responds to the respective qualities. Sometimes it's evening and sometimes spring in the choice of light or the seasons.

MO The time of day does play a certain role when taking some images ...

ER There's a multi-part series on the lower level that was taken at sunset. How did this come about? Also a bit by chance since I often have time to take photos in the evenings. Perhaps this "fraying" aspect is already inherent to a sunset and its lighting. The last moments when photography is still possible ... just before it gets too dark.

MO ... a time of the day when human perception or perhaps even the physical mood suddenly become unreal and being in the world seems strange.

ER It's a liminal moment, a looking back on the day. In other words, a reflective moment that, as you also say, can be "strange."

On the other hand, I was also interested in the element of kitsch.

MO The exhibition is now called *Stimmung* (Mood). It wasn't easy to come up with the title either because there are so many aspects involved in the composition of your images. But then we thought the sound of the word itself and the various meanings contained in the word fitting. Also somehow expanding. During the exhibition there will also be a music event together with Stefan Tcherepnin. Here the term suddenly made sense again in another way. Would you like to expound on this a bit?

ER Exactly. When selecting the images, I noticed again that many of the photos were taken either at a certain time of day, in a certain kind of weather, or in a certain environment. You could say this allows them to convey a special atmosphere. Something of the way

the place appears at the moment. Of course, this “Stimmung” can never be described 100% and is only part of what the image depicts. In German, the word “Stimmung” has several meanings. It could be an inner feeling or it might also refer to the quality of a landscape. There’s also a kind of liminality in this, but it’s not entirely clear where the transition is between perceiving the inner feeling and what is seen and where the two merge into one another. One is projected into the other. I try to balance this liminal state between these different places and the influence of the exhibition space. At the same time, “Stimmung” also describes the tuning of sound.

MO Tuning could also be equated allegorically with the editorial process of determining compositions from the archive, but also with determining a composition musically, which will take place during the exhibition with *Staged Worlds* at the “open rehearsal” on two days in May. But perhaps the term also alludes to a process of selection in a larger context when you take the photos. “Stimmung” can serve as a form of starting point for taking photos on a walk that capture a certain quality. And this is then conveyed to the viewer. What would be your hope or idea of what is being conveyed? We have already talked about the concept of expanded landscape ... Do you also see social themes as a possibility in this direction?

ER Yes, definitely. I’d like to reiterate the critique of the city and country antithesis I mentioned earlier. But also—especially when we’re talking about “Stimmung” in a musical sense—I’m interested in phenomena that arise from frequencies that are very close to each other in the audible spectrum. These are phenomena that occur in interstitial zones that can perhaps be better described musically than with language. In Balinese gamelan this is a very, very important topic: there’s a constant shimmering that arises from the specific ways of tuning various instruments. This is called “ombak” ...

MO You also play in a gamelan ensemble.

ER Yes. I've been going to open rehearsals for a Balinese gamelan ensemble here in Basel for almost two years now and I'm trying to learn melodies that are played on the calung. Instruments like the reyong and others are still very, very difficult for me.

MO Would you like to say something about the *Staged Worlds* concept, the "open rehearsal" and the *Stimmung Live!* performance that will follow? What kind of music will you be making?

ER *Staged Worlds* is a project between Stefan Tcherepnin and myself that we've been using for various things for nearly ten years now. First we used *Staged Worlds* as a title for a work, then *Staged Worlds* was a kind of collective we made various works with, later it became a website for documenting our long-term collaboration [www.staged.world/s]. *Staged Worlds* was also used as a title for events. This time Stefan will bring a large Serge modular synthesizer and several microphones. We'll be working on a live sound installation at the Kunsthaus. This will consist of live feeds from various sources, such as microphones and oscillators. I envision this as a two-day process where we'll work on tuning. This is the "open rehearsal" that will be open to the public. This will be followed by a performance on Saturday evening. That's the idea. We are currently thinking about whether involving more people might be a good idea.

MO So you'll only be using electronic and electro-acoustic means?

ER Yes, but the idea is currently evolving into bringing in even more amplified voices. For example, it might be interesting to work with a choir. But we might also form a new choir?

MO I'll be joining that too.

ER First we have to define the basic parameters for group rehearsal. Because there needs to be even more time to prepare when working with a group and various voices ... It would be best to have a few people who already know the composition beforehand, so that others can join the "open rehearsal" on short notice ... But it's not such a bad idea, right?

MO I think it's good. I'd like to talk about the aesthetic concept behind

the invitation card, the poster, and the postcard. You started working on an object in preparation for the exhibition, but it's now developed into a different format and a mini series of photographs have come out of it. Depicted is a setting with mirrors featuring characters from a Super Mario game ... The mirror room model references concepts from architectural groups such as Archizoom.

ER The characters are actually secondary. It started with an interest in radical Italian collectives from the 1960s and 1970s. They were very resolute in their discussions of the question regarding the dissolution of the antithesis between city and country, as formulated in Friedrich Engel's contribution to the housing question. They developed frightening but also fascinating architectures that proposed a solution in the form of dizzying grids. As if to exaggerate their concepts, they often used mirror tiles in architectural models, in which the buildings and designs are repeated ad infinitum. At first I planned on building such boxes myself in order to work on model landscapes for the exhibition. But I abandoned the idea after the first prototype and only used it as a setting for the photographs for the posters and invitation cards. These somewhat kitschy figures are actually part of a chess set. I needed something that produced certain proportions and the boxes were an obvious choice. But I purposely chose characters from the "antagonistic team" of the Super Mario chess set. Then I created plants for the model using tobacco.

MO Now there's a new work that also uses mirrors. There are two objects that deal with stereoscopy, i.e. spatial vision that can be caused by certain conditions. Would you like to add something about this work?

ER I've been working on a series of stereoscopic images for a long time, although the choice of these has been very vague so far. In Glarus, I am now showing two first photographs from this series. They show people who are close to me personally. The interesting thing about stereoscopy—which is also one of the weirder tangents in the history of photography—is that when looking at such images you can "see" yourself looking and actually perceive two different places spatially at the same time.

IMPRESSUM / COLOPHON

ANLÄSSLICH VON / ON THE OCCASION OF

EMANUEL ROSSETTI

STIMMUNG

3 . 3 . – 30 . 6 . 2024 / MARCH 3—JUNE 30, 2024

KUNSTHAUS GLARUS

Das Interview fand am 30.1.2024 zwischen Emanuel Rossetti und Melanie Ohnemus via Zoom statt. /
The interview between Emanuel Rossetti and Melanie Ohnemus was held via Zoom on January 30, 2024.

HERAUSGEBER / PUBLISHER: KUNSTHAUS GLARUS

EDITOR UND KONZEPT / EDITOR AND CONCEPT: MELANIE OHNEMUS

TEXT / TEXT: EMANUEL ROSSETTI, MELANIE OHNEMUS

GESTALTUNG / DESIGN: ANNA LENA VON HELLDORFF

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: ERIK SMITH

KORREKTORAT / PROOFREADING: LORENA SIMMEL

TEAM / TEAM

DIREKTORIN / DIRECTOR: MELANIE OHNEMUS

KURATORISCHE ASSISTENZ / CURATORIAL ASSISTANT: MATTEO KRAMER

ADMINISTRATION / ADMINISTRATION: KRISTINA KAMPMANN

TECHNIK / TECHNICIAN: STEFAN WAGNER

TECHNISCHE ASSISTENZ / TECHNICAL ASSISTANT: TOMAS BAUMGARTNER

KUNSTVERMITTLUNG / ART EDUCATION: MARA DANZ

BUCHHALTUNG / ACCOUNTANT: JOLANDA MENZI

EMPFANG / RECEPTION: SELVETE KRASNIQI, MATEJ POLAK, ERIKA SIDLER,

EMA STREIFF, KARIN STUCKI, JESSICA ZIMMERMANN

VORSTAND / BOARD

KASPAR MARTI (PRÄSIDENT / PRESIDENT)

SUSANNE JENNY WIEDERKEHR (VIZEPRÄSIDENTIN / VICE PRESIDENT)

FRED JAUMANN

BERNARD LIECHTI

BERNADETTE MELI SBRIZ

NADINE SPIELMANN

CHRISTOPH ZIMMERMANN

DANK DES KÜNSTLERS AN / THE ARTIST WOULD LIKE TO THANK:

Melanie Ohnemus, Andreas Selg, Gina Folly, Kaspar Berner, Robert Seckinger, Leonie Wienandts, Linus Gerstner, Jules Pregger, Arthur Fink, Adrian Kaeser, Sven Mumenthaler, Salome Oggenfuss, Roger van Voorhees, Paul Sigerhall, Stefan Tcherepnin und / and Megan Marrin.

**DIE AUSSTELLUNG UND DAS VERMITTLUNGSPROGRAMM WURDEN GEFÖRDERT
VON / THE EXHIBITION AND THE EDUCATIONAL PROGRAM ARE KINDLY SUP-
PORTED BY:**

Kanton Glarus SWISSLOS Kulturfonds, Stiftung für ein starkes Glarnerland, Stiftung Anne-Marie Schindler, Glarner Kantonalbank, KFN Netstal, Gemeinden Glarus, Glarner Agenda, Kanton Basel-Stadt Kultur, Stiftung Erna und Curt Burgauer, Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung, Niarchos Stiftung für junge Künstler, Paul Schiller Stiftung, Kamm Bartel Stiftung, Glarner Gemeinnützige.

