

TU GRAZ

I

175.884/7

ROSWITHA MUTTENTHALER
HERBERT POSCH
EVA S.-STURM (HG.)

Museum im Kopf



Museum zum Quadrat N° 7

TURJA + KANT

»Das Kunstmuseum, das ich mir
erträume...« (Rémy Zaugg)*

MARTIN ZEILLER

Rémy Zauggs Generalthema ist Wahrnehmung in seiner ästhetischen Komplexität. Diese wird von ihm untersucht anhand des Bildes (Malerei), der Ausstellung, des Museums. Mitte der 70er Jahre wurde das Museum zu einem Laboratorium für zeitgenössische Experimente. Es wurde nicht mehr prinzipiell abgelehnt wie seinerzeit nach dem Museumssturm, 1968 unter der Parole »Kunst findet auf der Straße statt«, sondern als Arbeitsform anerkannt und durch neue Ideen weiterentwickelt. Künstler beschäftigten sich mit Problemen der Präsentation von Werken, wobei zahlreiche temporäre Museen von Künstlern entstanden. Das Museum, als Kunst konstituierender Rahmen, ist Arbeitsinhalt geworden – in sowohl kritischer wie insbesondere dann in den 80er Jahren in mehr ironischer Form. Das Künstlermuseum¹ als Spezialfall einer Künstlerausstellung im Museum verhält sich gleichsam als nützlicher Parasit, arbeitet mit musealen Strukturen gegen das Kunstwerk vereinnahmende musealisierende Tendenzen.² Zaugg definiert Künstlerausstellungen als »die von einem Künstler, der seine eigenen Werke zeigt, verwirklichte Präsentation im Rahmen einer Institution, die dazu berufen ist, Kunstausstellungen zu zeigen.«³ Bei diesen experimentellen Ausstellungsformen geht es nicht darum, die Distanz zwischen Kunst und Leben – wie es die Museumsstürmer und Ikonoklasten wollten – zu überspringen, sondern gerade

diese Differenz zu thematisieren. Dies geschieht mit den der Kunst spezifischen Mitteln. Die ästhetische Aneignung des Alltagslebens birgt heute keine subversiven Kräfte mehr in sich. Die ›Kunst der Kunst‹ ist inzwischen nobilitiert. So ergeben sich andere Ansatzpunkte, andere Formen des Künstlermuseums. In der postmodernen Ausstellungslandschaft sind das Alltägliche und Außergewöhnliche, das Exotische und Bekannte, Kunst und Historie in einer alles umgreifenden Kultur des Spektakels und Disneylandisierung der Dichotomie beraubt und existieren in friedlicher Koexistenz. So ist auch das Spannungsfeld für die Künstlermuseen zwischen E und U, zwischen Alltagskultur und Hochkultur durch egalisierende Tendenzen, einer ›Verkunstung‹ (Gorsen) jeglichen Lebensbereichs eingegeben. Die Künstlermuseen reagieren zudem institutionell auf den Museumsboom der 80er Jahre und auf das vom Masentourismus geprägte Phänomen Großausstellung, und zwar auf zweifache Weise:

Die eine Reaktionsweise liegt in einer Hypertrophierung der ›Realität‹. Voraussetzung dafür war, daß die postmoderne Ästhetik den Schein, als ästhetische Kategorie rehabilitierte, und zwar den Schein als Schein als neue Wahrheitskategorie, die Fiktion als Fiktion. In einer globalen Verbilderung der Welt durch Medien können Künstlermuseen nicht mehr einen Ort eines Anderen darstellen. Neuere tautologische Verfahren weisen thematisieren nicht mehr das Objekt, sondern den Rahmen.⁴ Es findet eine Aufladung des Raums statt, eine Hypertrophierung des Museums. In der sogenannten Postmoderne findet sich, wenn auch keine im orthodoxen Sinne kritische, wohl aber eine ironische Haltung, die sich im Prinzip der Affirmation und hyperrealistischen Simulation zeigt. Die Ununterscheidbarkeit zwischen Alltag und Kunst wird seinerseits künstlerisch thematisiert. Mit dieser Strategie arbeiten Künstler der sogenannten ›Realkunst‹.

Die andere Reaktion auf die Entdifferenzierungen von Kunst und Alltag, auf die ›Entästhetisierung der Kunst auf der einen Seite und Ästhetisierung der Wirklichkeit auf der anderen Seite‹,⁶ ist die Restituierung des Werkcharakters der Kunst. Es

findet ein Rückzug auf ein Kunstverständnis statt, in dessen Mittelpunkt das autonome Kunstwerk steht. Diesen Weg nimmt Rémy Zaugg, um von dort die *differentia specifica* des Kunstwerks, seine Aura und Authentizität, die ihm eigene Beingtheit und ästhetische Konstitution, mit den Mitteln der Kunst zu untersuchen.

Zaugg hielt 1986 im Kunstmuseum Basel eine Lesung unter dem Titel *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen*.⁷

Ausgehend von der Wahrnehmungsproblematik des Kunstwerks im Museum entwarf er einen idealen Ort der bloßen Existenz und reinen Präsenz des Kunstwerkes. Zauggs visionärer Entwurf, hier als Künstlermuseum gesehen, stellt ein Museum dar, das sich ein Künstler imaginiert. Mit wessen und welchen Werken läßt Zaugg offen.

Zwar stellt dieses Museum ein fiktives Museum dar, es unterscheidet sich aber in der sinnlichen, materiellen Präsenz der Werke von André Malrauxs *Musée imaginaire*, einer Zusammenstellung von Photographien vor allem der klassischen Meisterwerke der Kunstgeschichte. Malraux ging davon aus, daß aufgrund der Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes, die einen Vergleich der Kunstwerke untereinander jenseits ihres Ortes und ihres Maßstabs erlaubt, unsere Beziehung zur Kunst seit mehr als hundert Jahren immer intellektueller geworden ist.⁸ Diesem Verlust der Aura durch Mediatisierung des Kunstwerks setzt Zaugg die materielle Präsenz des Kunstwerks gegenüber: »Exposer l'œuvre, c'est poser l'existence et la présence de l'œuvre: ici et maintenant.«⁹ Er ortet das Kunstwerk wieder im Museum und sprach »Vom Werk und vom Menschen«, »Vom Ursprung des Ortsproblems« und »Vom Bau des Ortes«. Zaugg schloß den ökonomischen und verwaltungsmäßigen Bereich des Kunstmuseums ganz aus.

Somit unterscheidet sich Zauggs Konzeption auch von Marcel Broodthaers, der mittels inszenierter Lüge und Täuschung (›décor‹) das Museum als Institution reflektierte. Dessen Bezugspunkt war das enzyklopädisch orientierte Museum des 19. Jahrhunderts. Als Teil des *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section d'Art Moderne* (documenta V, 1972) wiesen In-

schriften auf einer Wand auf »DIREKTION/CARDEROBE/KASSE/SEKRETARIAT« – alles, was ein Museum zum Funktionieren braucht, hin. All diese verwaltungs- und institutionsmäßigen Bestimmungen des Museums klammert Zaugg in der Bestimmung des utopischen Orts, der Begegnung zwischen Werk und Betrachter, aus.

Zaugg bewegt sich in seiner Bestimmung des Ortes, den er nicht mehr Museum nennen will, zwischen Fiktivem und Realem. Die publizierte Rede ist als visionäre Summe der Wahrnehmung der Kunst des 20. Jahrhunderts und als Propädeutikum zu lesen, das Punkt für Punkt die Problematik der Ausstellung von Kunst im Museum darlegt. Zunächst werden Werk und Mensch definiert, dann geht Zaugg zum Atelier, dann weiter zur Ausstellung und zum Museum als öffentlichem Ort. Die Kunsttheorie Zauggs, die den theoretischen Rahmen dieses programmatischen Regelwerks darstellt, zeichnet sich durch eine latente Offenheit gegenüber theoretischen Positionen aus. Dies wird durch die Verwendung von sprachlichen Metaphern erreicht, die dem Text eine poetische Qualität verleihen.

Basis der Überlegungen ist die Eigenart ästhetischer Erfahrung im ganz allgemeinen Sinne, die speziell auf das Museum angewandt wird. Das Spannungsfeld des Diskurses liegt zwischen der Einsicht der Inszenierungsnotwendigkeit des Kunstwerks und einem Kunstverständnis, das auf der Vorstellung der Autonomie des Kunstwerks beruht. Der Weg von Zauggs fiktivem Museum ist ein scheinbarer Rückzug aus der Programmatik der Moderne mit ihrem Grundparameter gegen Aura, aufgetreten mit Verfremdungseffekt und emanzipativem Wunschkpotential.

Dieser Rückzug bedeutet eine Restituierung des Werkcharakters des Kunstwerks. So setzte man bereits nach einem Scheitern der gesellschaftlichen Emanzipationen der Revolution von 1789 auf die Kunst. Jenes Praktischwerden der Kunst stellt die ästhetische Kultur dar, dessen Voraussetzung die Herausbildung des Empfindungsvermögens ist.

Aisthesis bedeutet Empfindung und Wahrnehmung, ›sensation‹ oder ›perception‹. Zaugg betont den perzeptiven, kogni-

tiv-sinnlichen Aspekt.¹¹ Seine programmatischen Untersuchungstexte stellen ein Parallelwerk zum bildnerischen Werk dar. In einem autobiographischen Wahrnehmungsprozeß versteht Zaugg seine Bilder prozessual als »Spur eines zurückgelegten Weges. Sie sind Abfallprodukte der perzeptiven Auseinandersetzung des Malers mit dem Bild, das sukzessive durch ständig verschiedene Bilder hindurch gesehen wurde. Die Bilder haben eine dem Schreiben vergleichbare Funktion.«¹² Wie Zaugg die Bedingungen des Tafelbildes untersuchte, seine Träger und Rahmenproblematik, wählte er in mehreren Texten und Vorträgen den Ort des (Kunst-) Werks zum Untersuchungsgegenstand.¹³

Anlässlich eines Anbaus des Kunstmuseums Bern, der im Oktober 1983 eingeweiht wurde, entwickelte Zaugg Vorstellungen über die Architektur und die Inszenierung einer Sammlung. Sein Beitrag, so Zaugg, »leitet sich vom elementaren Pflichtbewußtsein und vom Ethos desjenigen her, der im Dienst des Kunstwerks steht.«¹⁴ Der Künstler schloß sich nach Vollendung des Rohbaus dem Unternehmen der Berner Architektengemeinschaft *Atelier 5* an, als Weiterführung und Ausarbeitung eines Projekts, »dem Suchen nach einer Architektur, die geeignet ist, die Interessen des Kunstwerks so gut wie möglich zu wahren.«¹⁵ Dieses Suchen nach optimalen Bedingungen der Werk-Wahrnehmung ist »nichts anderes als die Suche nach dem Menschen, denn das Werk ist eines der Mittel, mit und in denen der Mensch sich offenbaren, Gestalt annehmen, vielleicht in Erscheinung treten darf.«¹⁶

Ausstellen bedeutet für Zaugg eine Wahrnehmungsbeziehung zu schaffen. Zaugg bestimmt das Museum als intimen Ort, der die ungestörte Begegnung mit dem Kunstwerk ermöglicht. Dieser Ort benötigt feste Parameter, was besonders deutlich wird anhand der Bestimmung der einzelnen Elemente des Kunstmuseums. »Die Wand ist undurchsichtig.« »Die undurchsichtige Wand ist senkrecht.«¹⁷ »Die undurchsichtige und senkrechte Wand ist eine glaubwürdige Wand. Die glaubwürdige Wand ist eine Mauer.«¹⁸

Im Mittelpunkt von Zauggs grundlegender Museumskonzeption steht das autonome Kunstwerk, dessen Grenzen nicht

aufgeweicht werden. Es verschmilzt im Museum nicht zu einer Raumkunst.¹⁹ Dies unterscheidet Zauggs Architekturkonzeption wesentlich von postmodernen Museumsarchitekturen, die der Idee des Gesamtkunstwerks huldigen (z. B. Hans Hollein, 1982, Städtisches Museum Mönchengladbach). Zauggs visionäre Museums- und Ausstellungsarchitektur will nicht verführen, sondern zum Kunstwerk mit Bedacht hinführen. Die vorgestellte Architektur ist nicht geschwätzig, erzählt keine Geschichte, sie schweigt. Ihre einzige Funktion soll die sein, dem Kunstwerk zu dienen. Dies schließt eine sakrale Überhöhung des Ortes ebenso wie dessen Bestimmung als Warenhaus aus. Zaugg will jenseits der Entfremdungs- und Fragmentierungsmetapher der Moderne wieder eine authentische Begegnung mit dem Kunstwerk ermöglichen. Zauggs Museumskonzeption stellt damit einen Antagonismus zum multifunktionalen Beaubourg in Paris dar. Das Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou geplant von Piano & Rogers, wurde eröffnet zu einer Zeit der kulturpolitischen Utopie des emanzipatorischen Wunsches der Vermittlung von Ästhetik und Lebenspraxis. Kunst und Kulturgenuß sollte in einer demokratischen Öffentlichkeit von der kulturellen Partizipation aller ausgehen.²⁰ In der Folge ersetzte jedoch bloßer konsumorientierter Populismus diese sinnliche und intellektuelle Aneignungsarbeit erfordernde Popularisierungsstrategien.

Versuchte zum Beispiel das interdisziplinäre, thematische und objektorientierte Kunstmuseum der 70er Jahre, gegen folkloristischen Trödelmarkt und schmalbrüstige Didaktika in Rückgriff auf Benjamin eine Versöhnung von Dokumentation und Ästhetik,²¹ so ist in einer populistischen Kunst und Kulturpraxis der letzte inkommensurable Rest des Kunstwerks abhanden gekommen. Dem sich auf dem Weg zum Musée National d'Art Moderne des Centre Pompidou befindende Besucher ist die Großstadt und Metropole allgegenwärtig. Wie in einem Warenhaus befindet er sich auf der Rolltreppe des offenen Kulturcenters in einem Zustand der Zerstreuung, der Neugierde, einem sich Verführenlassen. Die Besucher-schlange wälzt sich von Stockwerk zu Stockwerk zur Grande

Galerie, mit dem unstillbaren Wunsch nach »Teilnahme, Spaß und Information«.²² Die Masse wird so zum eigentlichen Inhalt des Beaubourg. Diese durch die architektonische und kulturpolitische Konzeption des Centre Pompidou bedingte Tendenz der Vereinnahmung des Kunstwerks beschreibt Baudrillard als Bewegung einer Implosion, in der sich die Kunstwerke im monströsen Kunstcenter auflösen.²³

Der von der Kulturindustrie nicht vereinnehmbare Rest findet nun in einer Ästhetik des Erhabenen, als anti-geschichtlicher Begriff der Postmoderne par excellence, Ausdruck. Die Verhaltensweise zum Kunstwerk ist nun wieder eine ästhetische. »Ästhetische Verhaltensweise ist die Fähigkeit, mehr an den Dingen wahrzunehmen, als sie sind; der Blick, unter dem, was ist, in Bild sich verwandelt.«²⁴ So Adorno in der Ästhetischen Theorie. »Ästhetisches Verhalten ist das ungeschwächte Korrektiv des mittlerweile zur Totalität sich aufpreizenden verdinglichten Bewußtseins.«²⁵

Gegenstand der Untersuchung Zauggs ist das wahrnehmende Subjekt. Dieses ästhetische Subjekt ist als Erkenntnissubjekt der Wahrnehmung des Kunstwerks ein hoch reflektierendes. Die implizierte Ästhetik des Erhabenen »steht nicht«, Rudolf Burger wies darauf hin, »wie in der Moderne, in kritischer Opposition zum Lob des Schönen, sondern hat eine anthropologische Funktion: ex negativo ist sie eine affirmative Philosophie des Subjekts. [...] Das ästhetische Subjekt ist das Phantasma des Subjekts, sein Wollen selbst imaginär.«²⁶ Gerade deshalb, so eben noch Kant, »muß das Erhabene jederzeit Beziehung auf die Denkungsart haben, d. i. auf Maximen, dem Intellektuellen und den Vernunftideen über die Sinnlichkeit Obermacht zu verschaffen.«²⁷ Das ästhetische Subjekt ist gerade deshalb auch über das Erhabene erhaben. Erhabenheit ist im klassischen Verständnis kommunikativ auf ein öffentliches Forum bezogen.

Dies ist gerade der springende Punkt und die Crux in Zauggs Wahrnehmungskonzeption. Er beschränkt sich in seiner Werk- und Museumskonzeption auf die Wahrnehmung der ästhetischen Erfahrung. So muß die sprachliche Kommunikation im Bild-Werk thematisiert werden im Rahmen der ästhe-

tischen Erfahrung selbst. Damit dieser reduktive Zugang auf das Kunstwerk nicht in einem Schweigen endet, versprachlicht Zaugg das Kunstwerk, wird Bild Sprache und Sprache Bild. Das Kunstwerk konstituiert die Letztheit der sprachlichen Bedeutung, die emotionalen Qualitäten des Kunstwerks werden somit aber ausgeschlossen.

So übersetzte Zaugg z. B. ein Bild von Paul Cézanne in Schrift-Notate und schuf eine perzeptiv, interpretative Studie durch eine reflexive Verdoppelung des Bildes, die das Bild in einen optischen und einen semantischen Teil spaltet.²⁸ Die Vertextung des Bildes zu einem neuen Bild stellt Destruktion und Überhöhung des Kunstwerks zugleich dar. Ein Prozeß wird initiiert, indem dauernd zwischen Objekt und Metasprache hind und hergewechselt wird. So wird deutlich, daß erst der Diskurs das Kunstwerk konstituiert. Das Dazwischen, der leere Raum zwischen Schrift und Bild wird zum Projektionsort. Dieser Ort ist im Bild. Das Bild ist in der Ausstellung. Die Ausstellung ist im Museum.

In Zauggs Museumsvorstellung kondensiert sich die Kritik am 1977 eröffneten Centre Georges Pompidou.²⁹ Der in der Architektur der 70er Jahre sich zeigende Grundgedanke des polyvalenten, universell bespielbaren Raumes war Ausdruck der Zeit und für die intermediäre Kunst zwar bestens geeignet, stört aber Kontemplation und heute erwünschtes ästhetisches Genießen. Das Musée National d'Art Moderne in der dritten und vierten Etage des Centre Pompidou wurde Mitte der 80er Jahre von Guy Aulenti umgebaut. Aulenti zog in das Centre eine feste Binnenstruktur von starren Wänden ein, gegen das flexible Grundprinzip des Beaubourg. Damit konnte eine Beruhigung der Räume sowie eine bessere Lichtführung erreicht werden.

Das Beaubourg sollte »a live center of information, entertainment and culture«³⁰ darstellen. Ausgangspunkt war, ein Kulturcenter mit flexiblen, offenen Strukturen für vielfältige kulturelle Aktivitäten unter einem Dach zu schaffen. Feuerwerker, Clowns, Zauberer, Wahrsagerinnen, Akrobaten und andere Straßenkünstler locken auf der Piazza vor dem Centre Pompidou ein Publikum an, das sonst nie den Fuß über eine

Museumsschwelle setzen würde. Auf dem Hintergrund einer allgegenwärtigen Warenästhetik gerät der potentielle Kultur- und Kunstkonsument, vergleichbar einer Laufkundschaft, in den Sog des Kulturcenters. Der öffentliche Kulturraum, an dem jedefrau/jedermann partizipieren kann, ist Basis der intermedialen, prozessualen Kunst. In einer refeudalisierten Öffentlichkeit, geprägt durch Möblierung und Zeitgeisty-ling der Fußgängerzonen, der Verkunstung, Verhübschung, Verschönerung des öffentlichen Raums, suchen heute Künstler im Museum eine von der Kulturindustrie nicht besetzte Nische.³¹

Zaugg versucht einen Ort jenseits der didaktischen Verein-nahmung des Kunstwerks zu konstruieren, die er im historischen Museum par excellence sieht, einem Ort, der die Kunstwerke zu bloßen Belegstücken einer Zeit verkommen lasse. Gegen die Reduktion des Kunstwerkes auf Information – die Kritik ist bekannt und wurde von den Künstlermuseen schon immer aufgenommen³² – soll hier wieder ein Ort errichtet werden, an dem die Begegnung mit dem Kunstwerk jenseits von ihrem Erlebnischarakter zur existenziellen Erfahrung gerinnen kann. Zaugg träumt konkret von einem Ort für das autonome Kunstwerk. In Kenntnis Zauggs bildnerischen Werks ist die erfahrbare Tiefe des Kunstwerks gerade in seiner Oberfläche zu suchen. Zauggs Werk ist gegen die europäische Erinnerungskultur und gegen jegliche erzählerische und anekdotische Elemente der Kunst gerichtet. Gerade indem er sich in seinen Arbeiten mit den Oberflächenqualitäten der Malerei auseinandersetzt, geht er äußerst sensibel auf die Wahrnehmungsbedingungen von Malerei, hier stellvertretend für Kunstwerke im allgemeinen, ein.³³

Die Architektur soll dem Kunstwerk dienen. Damit nimmt er das Ornamentsverbot der Moderne³⁴ wieder auf und schafft eine Trennung von Architektur und Kunst. Diese Konzeption unterscheidet sich wesentlich von einer Auffassung von Ausstellungen als Gesamtkunstwerk, wie sie in den letzten Jahren allorts zu sehen sind.

Im Detail macht Zaugg sich Gedanken über die Wandfarbe im Kunstmuseum und macht einen von der Tradition des Kunst-

verständnis der Moderne, der die weiße Galerie- und Museumswand zum Axiom erhob³⁵, abweichenden Vorschlag. (In späteren Ausstellungskonzeptionen und Einrichtungen wie der Alberto Giacometti Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1992 kehrt Zaugg allerdings wieder zu einem, wenn auch mit Grau gebrochenen, Weiß der Wände zurück.) Lichttechnische Experimente des *Atelier 5* zeigten, daß der Blendeffekt von Kunstwerken auf einer gedämpften Wand sich verringert. Zaugg wollte alles andere als farbige Wände schaffen, die Farbe Grau sollte zur Neutralität tendieren, ohne kalt oder schmutzig zu wirken. Die hellgraue Wand unterstreicht den Architekturcharakter und wird nicht zur inszenatorischen Wand- und Raummalerei. Nichts soll vom Kunstwerk ablenken. Das von Zaugg vorgeschlagene Grau bleibt Hintergrundfarbe, die Wand darf sich nicht durch ihre Farbe als Wand verselbständigen. Die Wandfarbe wird nicht zum Aufbrechen des autonomen Kunstwerks rauminszenatorisch eingesetzt.³⁶

In Zauggs Werk bilden Diskurs und Kunstwerk eine Einheit. Das Werk stellt Reflexion und Konstitution dar. Zaugg geht in seinen Bildwerken gegen Null, eliminiert alles Anekdotische, alles Beiwerk, thematisiert die das Kunstwerk konstituierenden Elemente. Gerade im Verschwinden, im fast schon Verschwunden-Sein von Malerei, zeigen sich die Konstituenten des Kunstwerks besonders deutlich. Dabei tritt immer mehr der das Bild konstituierende Betrachter in den Vordergrund. Auf den Bildern Zauggs finden sich Notationen und Hinweise auf den Wahrnehmungsakt zuweilen in liturgischer Weise: »PERÇOIS / DEVIENS / SOIS / AGIS«, »REGARDE / TU ES AVEUGLE«, etc.³⁷ In der Lesung *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume* brachte Zaugg das Museum zum Verschwinden, aber eben nicht ganz.³⁸ In dieser Situation zwischen Leere und Fülle findet die interpretatorische Rezeption des Betrachters statt, die die bewußtgemachte Lücke füllt.

Im Mittelpunkt von Zauggs Vorstellung eines Kunstmuseums steht die Autonomie des Kunstwerks, das sich gerade durch seinen auratischen Werkcharakter auszeichnet. Hier zeigt sich ein neuer Ästhetizismus. Die Kunst hat sich nach der Entdiffe-

renzierung von Kunst und Leben, nach dem Scheitern der avantgardistischen Bestrebungen einer Rückbindung von Kunst in das Leben mittels ästhetischer Grenzüberschreitungen, wieder auf das Kunstwerk selbst, auf ihre Grundparameter wie die der Malerei und des Museums, zurückgezogen. Das Museum wird wieder universale Bildungsanstalt. Zauggs visionäres Museum verkörpert eine moralische Haltung: »l'esthétique sans éthique n'est que cosmétique«.³⁹ Zaugg stellt den Menschen immer wieder in den Mittelpunkt seiner Wahrnehmungskonzeption, des ästhetischen Programms. Seine Kunstwerkkonzeption entwickelt er als ein Wahrnehmungsmodell. Jenseits der Rettung des schönen Scheins versucht er gerade das Kunstwerk jeglicher Instrumentalisierung zu entziehen. Er bedient sich dabei sowohl im engeren Sinne künstlerischer, wie didaktisch-erzieherischer Mittel in seinen Ausstellungen als auch manifestartiger Grundsatzschriften. Vermittlung und Werk werden wie im Künstlermuseum eins. Zauggs Ausstellungsinszenierungen basieren zwar auf seinen Grundüberlegungen zum Museum, dennoch unterscheiden sie sich darin, daß hier das autonome Kunstwerk in eine offene Struktur mit den anderen Kunstwerken verkettert ist. Es pendelt zwischen Werkcharakter und Reflexion über Werk, Ausstellung, Museum.

Anmerkungen

* Vortrag geringfügig überarbeitet, gehalten innerhalb meiner Reihe *Künstlermuseen – Affirmation und Subversion* als Teil II, 12. 12. 1984, Institut für Wissenschaft und Kunst, Arbeitskreis Museum im Kopf. Teil I: *Blockschokolade, Kunststichig, Babka ... – Joseph Beuys Wirtschaftswerte* (1980), Institut für Museologie, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, 15. 12. 1993, Teil III: *Objektbeziehungen – Exposition surréaliste d'objets* (Paris 1936), Wien 27. 5. 1994, Institut für Wissenschaft und Kunst, Arbeitskreis Kunst und Psychoanalyse. Teil IV: »*The Mouse that's me*« (Claes Oldenburg) – über den Fundus populärer Ästhetik in der Moderne, Wien 13. 6. 1995, Österreichische Volkskundetagung »Volkskunst«, Museum für Volkskunde.

1 Zur Genese vgl.: Martin Zeiller: *Das Ding im Künstlermuseum, Von Breton bis Beuys. – Kontamination und Systematik*, Diss. mschr. Ms., Universität Dortmund 1992.

- 2 Wie Oldenburgs *Mouse Museum*, vgl. hierzu: Martin Zeiller: »The Mouse that's me« (Claes Oldenburg) – über den *Fundus populärer Ästhetik in der Moderne*, in: Bernhard Tschofen (Hg.): *Volkskunst*. Referate der österreichischen Volkskundetagung 1995, Verein für Volkskunde, Wien 1996. (in Druck)
- 3 Rémy Zaugg, Ausstellung, *Baltasar Burkhard*, Kunsthalle Basel 1983, S. 14. Auf die Interview-Frage von Jean-Christoph Royaux »Sind für Sie die Ausstellungen, die Sie realisieren, Kunstwerke?« antwortet Zaugg: »Ich mache persönlich keinen Unterschied zwischen dem Projekt, das bezweckt, das Werk eines Künstlers auszustellen, und der Tätigkeit, die darin besteht, ein Bild zu produzieren.« (*Die Wirklichkeit zu erfassen ist eine Aufgabe, die kein Ende kennt*, Interview von Jean-Christoph Royaux, in: Zaugg: *Vom Bild zur Welt*, I. c., S. 322–338, S. 338. So richtete Zaugg 1991 im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris eine Alberto Giacometti Ausstellung ein.
- 4 Siehe: *Kontext Kunst. Kunst der neunziger Jahre*, hrsg. v. Peter Weibel, Trigon '93 Graz, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Köln 1994.
- 5 Wie z. B. Guillaume Bijl in seinem suggestiven *Komponisten-Sterbezimmer Johannes Vogl (1874-1928)*, Galerie Winter, Wien 1991; 1992 adaptierte Rekonstruktion, Museum moderner Kunst / Sammlung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein; siehe dazu: Martin Zeiller: *Konstruktionen des Österreichischen: Ausländische Künstler in heimischen Ausstellungsräumen*. In: Patrick Werkner (Hg.): *Kunst in Österreich 1945-1995*, Wien 1996, S. 263–279; in diesem Kontext steht auch Peter Weibels Ausstellung *Inszernierte Kunstgeschichte* (Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1989).
- 6 Peter Gorsen, *Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst, Ausgewählte Schriften*, Bd. II, Frankfurt a. M. 1981, S. 272. Joseph Beuys »verband beide Bewegungen in seinem Werk zu einer neuen Synthese, die von der Idee einer sozialen Plastik ausging. So sind in der Museumsinstallation Wirtschaftswerte (Museum van Hedendaagse Kunst / Museum voor schone Kunsten Gent 1980) kunsthistorische Ölgemälde mit Lebensmittelpackungen aus der ehemaligen DDR zusammengebracht.
- 7 Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume / oder / Der Ort des Werkes und des Menschen*. (*Le Musée des Beaux-Arts auquel je rêve, ou le lieu de l'œuvre et de l'homme*) Lesung vom 1. Dezember 1986, gehalten im Kunstmuseum Basel anlässlich des 50. Jahrestages des gegenwärtigen Gebäudes. Aus dem Französischen übersetzt von Ariane Müller und Markus Jakob, Köln 1987.
- 8 André Malraux, *Psychologie der Kunst, Das imaginäre Museum* (Genf 1947), Übersetzung von Jan Lauts, Baden-Baden 1949, S. 8.
- 9 Rémy Zaugg, *Construire un lieu public de l'œuvre d'art*, in: *L'œuvre d'art et son accrochage*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne Nr. 17/18, Paris 1986, S. 42–57, S. 46. »Das Werk ausstellen bedeutet, die Existenz und die Präsenz des Werkes hier und jetzt zu setzen.« (Zaugg: *Einen öffentlichen Ort für das Kunstwerk errichten*, in: Zaugg: *Vom Bild zur Welt*, hrsg. von Eva Schmid, Köln 1993, S. 49–80, S. 59.)
- 10 Zaugg, *Das Kunstmuseum*, I. c., S. 11–14, 15–16, 17–102.
- 11 Das am Ding orientierte Künstlermuseum wie Daniel Spoerri's *Musée Semimental* (z. B. Paris 1977; ... *de Cologne*, Köln 1979) betont gerade den anderen Aspekt: »sensation« als Sentiment. Cum grano salis wird hier der Unterschied von surrealistischer und protestantischer Haltung sichtbar: »Froidement, sans raffinement de l'intellect ou de l'esprit, sans théâtralité ni dramaturgie.« (Zaugg, *Construire un lieu*, I. c., S. 46) »Kühl, ohne intellektuelles oder geistiges Raffinement, ohne Theatralik oder Dramaturgie. Ohne vermittelnde Aufbereitung, Natürlich. Im kulinarischen Sinne des Wortes, wie der im Wasser gekochte und ohne Béchamelsauce servierte Blumenkohl.« (Zaugg, *Einen öffentlichen Ort*, I. c., S. 59)
- 12 Rémy Zaugg, *Synopsis*, 1985, mschr. Ms. 34 S., S. 28.
- 13 Kunstmuseum Basel 1986 (*Das Kunstmuseum, das ich mir erträume*, I. c.); Akademie der Bildenden Künste Nürnberg 5. 5. 1987 (*Die umgängliche Propädeutik*, in: *Vom Bild zur Welt*, I. c., S. 91–100); ETH Zürich 1984 (*Der Ort des Kunstwerkes*, in: *Öffentlicher Ort*, I. c., S. 22–48).
- 14 Rémy Zaugg: *Ein Beitrag zur Verteidigung des Kunstwerks*, in: *Für das Kunstwerk, Kunstmuseum Bern, Atelier 5*, Zürich 1983, aus dem Französischen übersetzt von Martin Lienhard, S. 9–14, S. 12.
- 15 L. c., S. 14.
- 16 Ebd.
- 17 Zaugg, *Das Kunstmuseum*, I. c., S. 27.
- 18 L. c., S. 29.
- 19 Wie z. B. die Sezessionsausstellung 1902 in Wien. Diese Ausstellung hatte Gesamtkunstwerkcharakter; in der Darstellung und Zelebration der Kunst als ein »theatrum mundi« (Ver Sacrum 1899) trat sie in der Rauminzenierung mit Werken von Klinger, Klimt, Hoffmann auf als Feier von Liebe, Leben und Schöpferium.
- 20 Vgl. des Titels wegen: Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle, Perspektiven und Modelle*, Frankfurt a. M. 1981.
- 21 »Ihre Bildung ist eine Folge von Katastrophen, die sie auf Rummelplätzen in verdunkelten Zelten erteilen [...] Es braucht Genie, die traumhafte Energie, den kleinen spezifischen Schrecken derart aus den Dingen herauszuholen. Unaufhörlich müssen unsere Ausstellungsleiter vom fahrenden Volk, dem unerreichten Meister dieser tausendfältigen Kunstbegriffe lernen.« (Walter Benjamin, *Jahrmärkte des Essens, Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung*, in: *Gesammelte Schriften*, Werkausgabe in 12 Bänden, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, Bd. 11 (IV 1,2), S. 527–532, S. 528.)
- 22 Richard Rogers im Interview mit Alexander Fils, in: Alexander Fils, *Das Centre Pompidou in Paris*, München 1980, S. 101.
- 23 Jean Baudrillard, *Der Beaubourg-Effekt, Implosion und Dissuasion (L'Effet Beaubourg)*, Paris 1977, in: *Koolhaas oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978, S. 59–82.
- 24 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 488.
- 25 Ebd.
- 26 Rudolf Burger, *Vom Willen des Erhabenen*, in: *Forum* 460/461, 26. 5. 1992, S. 34–40, S. 38.

- 27 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 124, A 122, 123, I. Kant-Werkausgabe, hrsg. von W. Weischedel, Bd. X, Frankfurt a. M. 1979, S. 201.
- 28 *La maison du pendu, Haus des Gehenkten*, »27 Perzeptive Skizzen eines Bildes, 1963-1968«. In: *Entstehung eines Bildwerkes, Journal*; 1963-1968, Basel 1990.
- 29 Siehe dazu Rémy Zauggs Brief an Dominique Bozo, Basel Mai 1986. (Ein Brief, in: *öffentlicher Ort*, I. c., S. 81-90)
- 30 Renzo Piano and Building Workshop, *Buildings and Projects 1971-1989*, New York 1989, S. 20.
- 31 »Der geschlossene Ort ist die Gebärmutter des Ausdrucks von Werk und Mensch. Es ist das Biotop, die ökologische Nische des Wahrnehmungsvorganges zwischen Werk und Mensch.« (Zaugg, *Das Kunstmuseum*, I. c., S. 25)
- 32 Z. B.: Daniel Spoerri: *Le Musée sentimental de Cologne* (Köln 1979), ... de Prusse. (Berlin 1981)
- 33 In: *Die List der Unschuld, Die Wahrnehmung einer Skulptur (Le sens de la transparence ou La perception d'une sculpture*, Van Abbemuseum Eindhoven 1982) war ein Werk Donald Judds Gegenstand von Zauggs ansonsten an der Malerei orientierten Untersuchung.
- 34 »ornamentlosigkeit ist ein zeichen geistiger kraft« (Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*, 1908, in: *Sämtliche Schriften* in zwei Bänden, hrsg. von Franz Glück, München 1962, S. 276-288, S. 288.)
- 35 Ein Ausstellungsmodell, das Brian O'Doherty in seinem Aufsatz *Inside the White Cube. Notes of the Gallery Space* (Artforum März 1976, S. 24-30) untersuchte. In deutscher Übersetzung: *Die weiße Zelle und ihre Vorgänger*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild*, Berlin 1992, S. 333-347.
- 36 Wie die monochrome Wandmalerei Blinky Palermos (Hamburger Kunstverein 1973) oder als atmosphärischer Stimmungsträger bei Gerhard Merz (*dove sta memoria*, Kunstverein München 1986) als Ausgrenzung des Tafelbildes. In *Open Mind - circuits fermés* (Museum van Hedendaagse Kunst/ Museum voor schone Kunsten Gent 1989, Kurator: Jan Hoet) wurden Gemälde auf farbigen Wänden ausgestellt, um den Rezipienten in eine andere psychische Wahrnehmungsbefindlichkeit zu versetzen.
- 37 »Nehme wahr / werde / sei / handle«, »schau / du bist blind« (Kunstmuseum Luzern 1991)
- 38 Analog dazu stellt das *Unsichtbare Kino* Peter Kubelkas (Albertina Wien) ein pures Kino dar, in dem sich das Kino bar jeder Erzählung auf die Vorführung von Film zurückzieht.
- 39 Rémy Zaugg, *Concevoir et réaliser une exposition, c'est devoir s'effacer*, in: Ausst. Kat. Giacometti, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1991, S. 67-74, S. 67. (»Man könnte glauben, es hätte immer noch niemand verstanden, daß Ästhetik ohne Ethik nichts als Kosmetik ist.« Zaugg: *Eine Ausstellung konzipieren und realisieren heißt, sich selbst zum Verschwinden zu bringen*. In: *vom Bild zur Welt*, S. 282-294, S. 284.