Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2003)

Heft: 10

Artikel: Über Kunst, Orte und Prozesse : ein Gespräch mit Urs Raussmüller

Autor: Lamoth, Tibor / Tieben, Hendrik / Raussmüller, Urs

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918825

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Über Kunst, Orte und Prozesse

Ein Gespräch mit Urs Raussmüller

Tibor Lamoth
Hendrik Tieben

trans: Was können Architekten aus der Beschäftigung mit Kunst lernen?

Urs Raussmüller: Alles natürlich! Nein, ich muss die Frage ernst beantworten. Es gibt die sieben Künste, jede verkörpert eine eigene Kategorie und hat ihre eigenen Gesetzmässigkeiten, sie sind nicht austauschbar oder kompatibel. Die Architektur hat eine besondere Gesetzmässigkeit: sie hat zu dienen, sie muss einen Zweck erfüllen. Die bildende Kunst muss das nicht, sie ist frei. Von dieser Freiheit kann man lernen. Freiheit gibt es nicht von selbst, sie muss erkämpft werden. Wenn man so weit ist, sich diese Freiheit geschaffen zu haben, dann beginnt man über das zu verfügen, was einem eigen ist. Dann bin ich selbst, dann verfüge ich über mein Leben, meine Gefühle, Sinne und Gedanken. Das hat zunächst mal mit Bescheidenheit zu tun. Ich bin bescheiden – oder selbstverständlich – genug, zu akzeptieren wie ich bin, auch auf die Gefahr hin, anderen nicht zu gefallen, nicht erfolgreich zu sein, usw., aber ich bin was ich bin.

Wenn man jetzt betrachtet, was dieses Ich mit diesem hohen Grad an Freiheit tut, dann beginnt es interessant zu werden. Mir hat einer mal gesagt: „Als ich mich entschied Künstler zu sein (nicht: zu werden!), habe ich ein Atelier gemietet und gewusst, ich bin Künstler, also ist alles, was ich in diesem Atelier mache, Kunst." Es ist schwierig zu verstehen, was das in der Konsequenz heisst. Er hatte also sein Atelier und hat sich grausig gelangweilt, und in dieser Langeweile hat er Gummibällchen genommen und diese wieder und wieder auf den Boden geschmissen. Dann hat er eine Kamera installiert und wieder die Gummibällchen geworfen. Das Video heisst *Bouncing Balls* und hat bis heute eine grosse Intensität. Wenn einer so etwas sagt – wo nimmt er diesen Pragmatismus her, diese Selbstverständlichkeit und Unverstelltheit? Es gab ja nichts, das besagte: das ist Kunst. Dieses Verhalten hat einen hohen Grad an Freiheit. Der Künstler heisst übrigens Bruce Nauman. Noch nie hatte ich so etwas gehört wie seine Äusserung: „When I decided to be an artist..." Jeder Europäer hätte vom „Künstler werden" gesprochen. Von diesem wunderbaren Pragmatismus kann man lernen. Man kann die Bescheidenheit lernen und sagen, ich will euch nichts vormachen und nicht etwas tun, was aussieht wie Picasso oder so, sondern ich langweile mich und spiele mit den Gummibällen und dem gebe ich jetzt eine Struktur. Man muss die Offenheit haben, die Freiheit, das auch zu tun. Das ist etwas, das man lernen kann. Wieviel häuft man im Laufe des Lebens an, das die eigene Freiheit verstellt!

Das zweite, das man lernen kann, ist das Vorgehen des Künstlers. Man benötigt eine Idee, um einen Prozess in Gang zu setzen. Sobald dieser Prozess läuft, geschehen Dinge. Es geschieht das, was ich tue, aber es geschehen auch Dinge, die ich gar nicht beabsichtigt habe. Vor meinen Augen und unter meinen Händen findet ein Prozess statt, den ich zwar selbst in Gang setzte und unterhalte, dessen Verlauf mich aber zum Staunen bringt. Wenn am Ende dieses Prozesses ein Resultat entstanden ist, das mir nicht weiter erlaubt zu intervenieren, dann ist die Sache fertig. Sie ist nicht fertig, weil „etwas" erreicht ist, sondern weil ich den Prozess nicht mehr weiterführen kann. Und wenn mich das Resultat schliesslich selbst überrascht, dann bin ich der erste Gewinner an dieser Sache. Robert Ryman, der seit mehr als vierzig Jahren äusserst differenziert mit weisser Farbe malt, sagte: „Wenn ein Werk soweit fertig ist, und es mich nicht selbst überrascht, dann kann ich es wegschmeissen. Dann ist es nicht gut genug."

In den meisten Fällen wählen wir zwischen zwei Vorgehensweisen: die eine ist dieser kreative Prozess, den ich jetzt versucht habe zu beschreiben, und die andere ist der planerische Prozess – also der Prozess, in dem ich meine Idee zu einem Konzept, zu einem Plan entwickle, den ich nun Schritt für Schritt umsetze. Am Ende der Umsetzung habe ich im besten Fall so viel, wie der Plan hergibt, aber kaum je eine positive Überraschung. Es gibt nicht mehr, als ich geplant habe. In der Architektur ist es natürlich besonders schwierig, das Geplante ausser Acht zu lassen und wirklich kreativ vorzugehen. In der Regel

Die Hallen für neue Kunst wurden 1984 eröffnet und sind eine der ersten Umnutzungen eines Fabrikgebäudes zu einem Kunstmuseum. Als „Modell Schaffhausen“ wurden sie zum Vorbild einer Reihe prominenter Nachfolger wie des Dia Center for the Arts, New York; The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Hamburger Bahnhof, Berlin; Deichtorhallen, Hamburg; Tate Modern, London. Ausgestellt werden Werke aus den 60er bis 80er Jahren von: Carl Andre, Joseph Beuys, Dan Flavin, Donald Judd, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Robert Mangold, Mario Merz, Bruce Nauman, Robert Ryman, Lawrence Weiner. Die Hallen für neue Kunst konzentrieren sich auf diese zwölf Künstler und repräsentieren sie in Werkgruppen, die auf Dauer installiert sind. Die Aufstellung der Werke wurde in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern vor Ort entwickelt.

haben wir einen Plan und den müssen wir erfüllen, wegen der Kosten, der Ausführung, usw. Aber im Grunde kann man sich auch das Ungeplante erlauben. Ich habe das bei einem Bau in Luxemburg erlebt. Ich bin mit meinen Plänen auf die Baustelle gekommen, als sie gerade eine Wand umgeworfen hatten. Was ich da sah, hätte ich mir nie vorstellen können. Als die Wand nicht mehr da war, tat sich dahinter eine ganze Landschaft auf: Gebäude, Strassen, Ausblicke. Ich habe gesagt, Plan her, Gummi her, hier gibt es keine Wand mehr. Ich war nicht in der Lage vorherzusehen, welche Wirkung ohne die Wand entstehen würde. Vom kreativen Prozess aus gesehen, muss man sofort auf solche Momente eingehen. Was man dabei lernt, ist, dass man seine Pläne nicht zu ernst nehmen sollte, dass man vielmehr mit grosser Sensibilität wahrnehmen muss, was im Verlauf des Prozesses geschieht. Man kann sich nämlich darauf einrichten und es geschehen lassen. Man muss tatsächlich bescheiden und feinfühlig werden und viel mehr auf die Prozesse achten als zu meinen, man müsse a priori Recht haben.

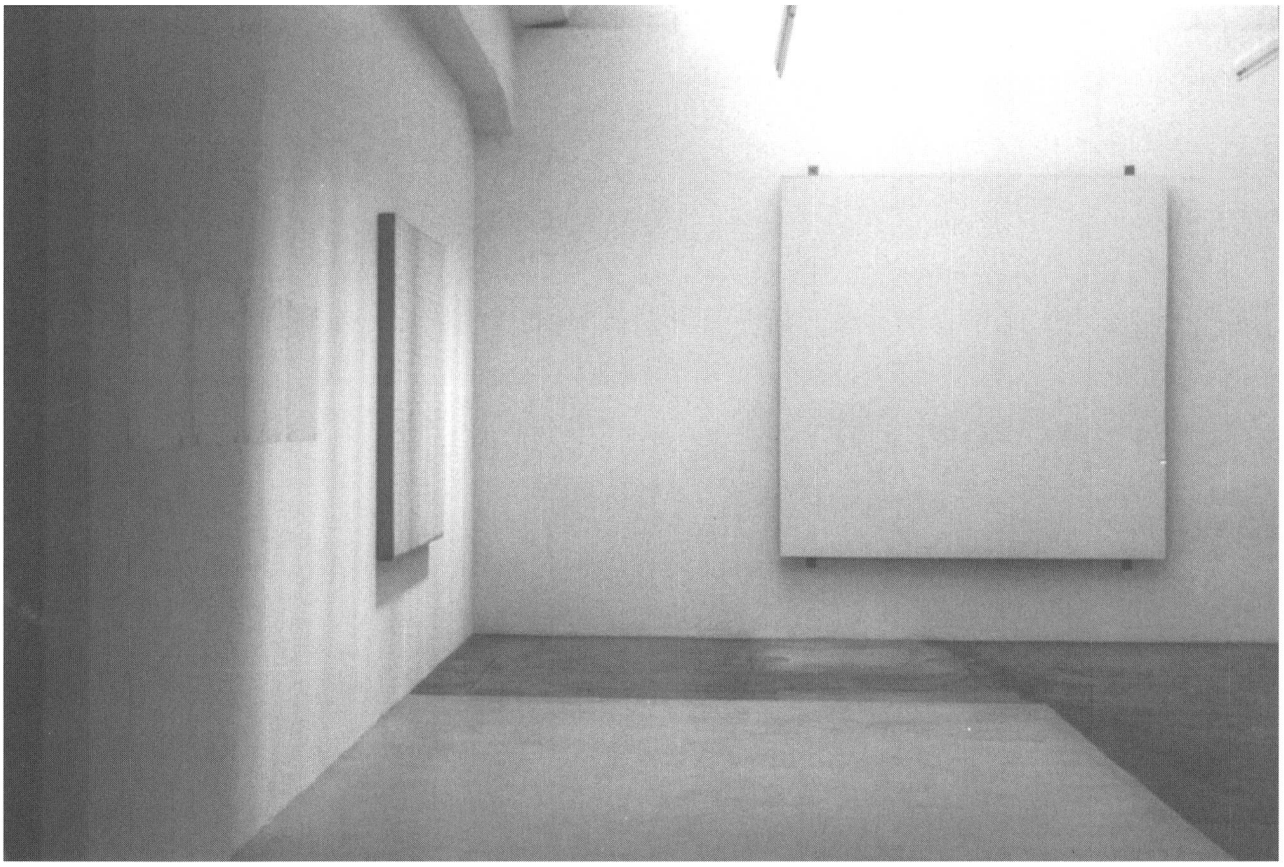
trans: Wie sehen Sie die seit den 90er Jahren stark verbreiteten Adaptionen der Minimal Art in der Architektur?

UR: Ich habe kürzlich in der Zeitung ein Bild gesehen. Da stand ein rostiger Würfel im Wasser. Ich spreche vom sogenannten Monolithen von Jean Nouvel an der Expo 02 in Murten. Beim Würfel denkt natürlich jeder an Minimal Art. Und mit dem Rost – man denke an Serra – erfindet der Architekt zusätzlich die Vergänglichkeit neu. Aber das hat nichts mit Minimal und auch nichts mit Art zu tun. Es gibt in den Hallen für neue Kunst Werke von Dan Flavin. Er hat seit 1963 mit Lichtröhren gearbeitet. An diesen Lichtröhren veränderte Flavin überhaupt nichts, er hat nicht einmal seinen Namen darauf geschrieben, sondern sie nur angeordnet. Die Installation hat der Elektriker übernommen. Das ist wirklich Minimal und in diesem Fall eine überzeugende Umsetzung der Philosophie: maximale Wirkung mit minimalem Aufwand. Flavin erreichte mit seinem Vorgehen eine effektive Erweiterung von Kunst. Minimal heisst nämlich nicht Minimierung, sondern im Gegenteil: Maximierung, grösstmögliche Verdichtung. Einsteins Relativitätstheorie erscheint als Formel minimal. Wenn man nicht versteht, was tatsächlich hinter den wenigen Buchstaben, Zahlen und Gleichheitszeichen steht, dann hat man nichts begriffen. Es führt zu gar nichts, wenn man die Minimal Art formal überträgt und nicht versteht, dass die reduzierte Form, das „weniger ist mehr“, das wir auch von Mies van der Rohe kennen, die Verdichtung einer äusserst komplexen Angelegenheit ist.

trans: Wie stehen Sie zur Zusammenarbeit von Künstlern und Architekten, wie zum Beispiel bei der Reichsbank in Berlin von Gerhard Merz und Hans Kollhoff?

UR: Das ist eine schwierige Sache, weil die Vorgehensweise der Architektur einen imperativen Charakter hat. Architekten müssen wissen wie der Fussboden ist, damit sie die Wand aufstellen können usw. Ich sage nicht, dass der Architekt ein Despot ist, aber dieses Vorgehen verlangt jetzt diese Entscheidung, sonst geht nichts weiter. Bei den Künstlern ist das anders: sie sind meist voller Fragezeichen, unsicher in Bezug auf Vorgehen und Wirkung. Da ist nichts definitiv. Jetzt kommen zwei zusammen, der Künstler und der Architekt und noch ein dritter, nämlich auch noch der, der bezahlt. Wir haben die Macht, die bezahlt, den Architekten, der imperativ vorgehen muss und dann noch den Offenen, den Zauderer. Das ist eine ziemlich verrückte Konstellation. Was macht der Künstler da? Eigentlich geht er immer unter, ausser er wird selbst imperativ. Was Gerhard Merz macht, hat oft eine gewisse Unerbittlichkeit. Die Perfektion, die er anstrebt, bringt das mit sich. Seine Konzeption von Kunst hat viel mit Architektur, mit Proportionen usw. zu tun, weniger mit „menschlicher“ Wirkung.

In der Kunst geht es um die Frage des Seins. Habe ich die Chance, ich selbst zu sein? Wir haben eine Ausstellung gemacht. An deren Ende sagten die Aufsichtspersonen, es wäre ganz merkwürdig gewesen, da wären immer wieder die gleichen Leute gekommen. Sie hätten sich ein-



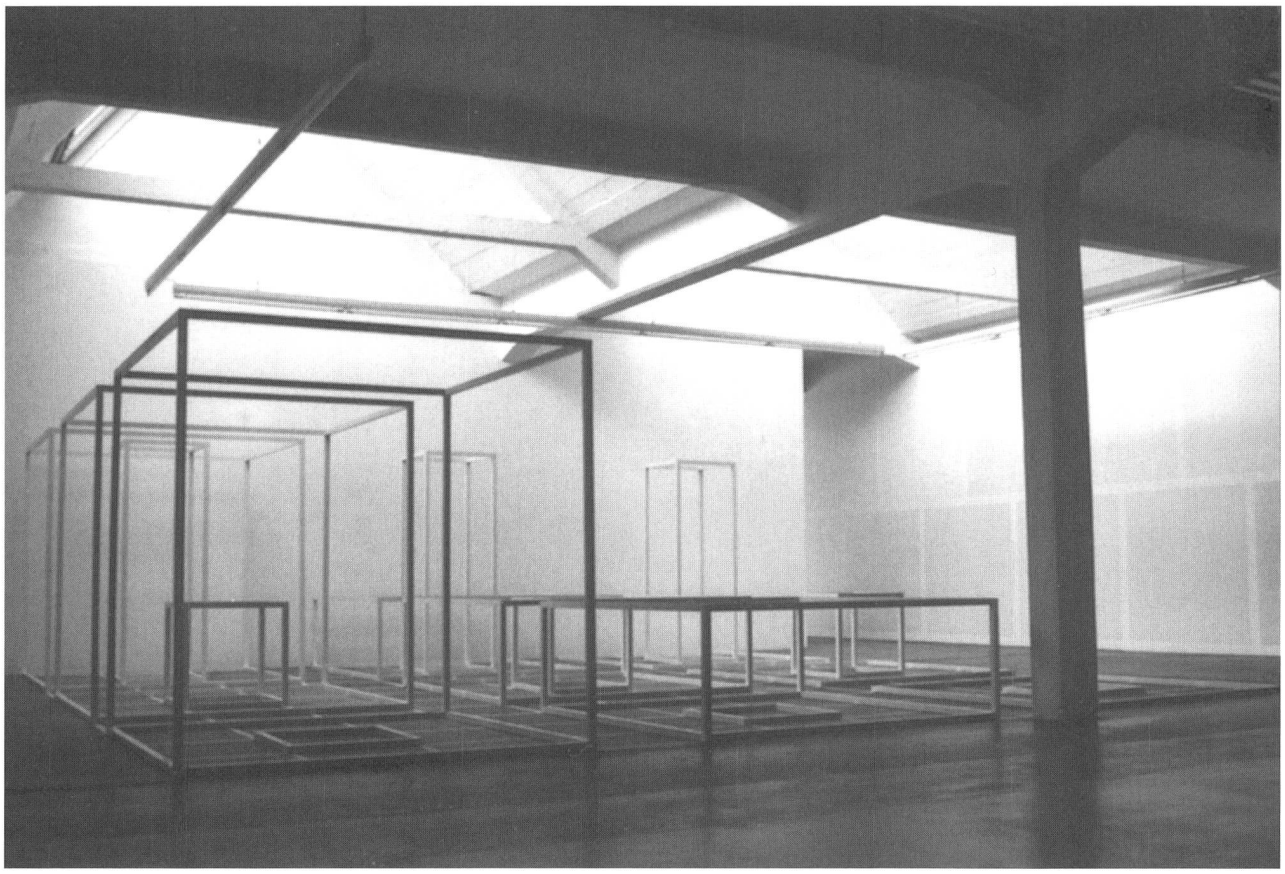
Robert Ryman, *Concord*, 1967

fach hingesetzt und geschaut. Nach einer Stunde wären sie gegangen und irgendwann wieder gekommen. Das war genau das, was ich wollte. Ich wollte nicht, dass man belehrt wird, ich wollte nicht irgendeinen Zauber, ich wollte einen Freiraum für den Menschen. Alles, was mich fern von mir hält, finde ich anmassend und einschränkend. Es ist gewaltig, wenn man das in Gang setzen kann, dieses Menschsein. Wie soll ich z.B. in einem Bahnhof Kunst machen? In einem Bahnhof bin ich im Stress, ich muss den Zug erreichen, werde verwirrt durch Reklame. Das ist einfach kein Ort für Kunst. Es ist ein unendliches Durcheinander von Dingen. Wozu braucht es da noch Kunst?

trans: Was passiert, wenn Kunst im öffentlichen Raum steht? Am Campus der ETH Zürich am Hönggerberg ist man in seiner Architektur- und Wissenschaftswelt völlig isoliert. Das Leben, für welches man als Architekt eigentlich planen sollte, ist abwesend. Könnte in diesem Umfeld Kunst helfen?

UR: Es gibt nichts Unglücklicheres als Kunst als Objekt. Wenn es die Kunst – ich spreche von neuer Kunst – noch ins Bilderrähmchen geschafft hat, dann ist das wirklich das Letzte. Ich verstehe Kunst nicht als Objekt, sondern als Haltung. Ich verstehe darunter eine Verhaltensstrategie, die bereit ist das, was sie erreicht hat, sofort zu überschreiten und dorthin weiterzugehen, wo es noch keine Parameter gibt. Das wäre das Kreative. Ihr nennt die ETH am Hönggerberg. Das Entscheidende ist, wie bringt man Kunst dort zum Leben? Es reicht nicht, wenn man sie einfach hinstellt, man muss einen künstlerischen Prozess ins Leben rufen. Ihr müsstet die Möglichkeit haben, an diesem Prozess teilzunehmen. Das sehe ich als wesentlich sinnvoller an, als diese abgestandenen Ideen der Denkmäler und der isolierten Objekte. Wir brauchen Strukturen, die Offenheit zulassen. Die Aufgabe wäre, eine Situation zu schaffen, die so offen ist, dass sie in den nächsten fünfzig Jahren immer noch offen genug ist, um kreative Prozesse auslösen und begleiten zu können – durch die Entwicklungen nicht behindert, sondern stimuliert werden.

Die Hallen für neue Kunst z.B. sind ein Werkzeug, kein Ziel, keine fertige Sache. Mit dem muss man erst noch etwas anfangen. Man muss die Situation, so wie sie ist, transformieren und zum Leben bringen. Wenn die, die mit den Hallen in Berührung kommen, Offenheit mitnehmen, dann hat es einen Sinn ergeben. Ich habe 1978 in Zürich für den Migros Genossenschafts-Bund eine Institution zur aktiven Kunstförderung eingerichtet: die Halle für internationale neue Kunst. Ich hatte die Idee, einen Ort für Künstler zu schaffen, an dem sie durch finanzielle Mittel und Personal Werke realisieren konnten, die ohne diese Unterstützung nicht möglich gewesen



Sol LeWitt, *Serial Project No. 1, Set A*, 1967

wären. Ich habe damals Kunstgeschichtsstudenten, die zum ersten Mal Bilder an der Wand lehnen sahen und nicht wussten wie man damit umgeht, die Möglichkeit gegeben, sich näher damit zu befassen und Kurztexte zu schreiben. Knapp drei Jahre wurde dieser Prozess unterhalten. Wir haben fast hundert – heute würde man sagen – Ausstellungen und Aktionen gemacht. Aus diesem Umfeld sind Leute hervorgegangen, die heute Museumsdirektoren, Redaktoren, Galeristen sind oder als Künstler selbst kreativ geworden sind. Sie wurden involviert, schrieben und etwas ging auf sie über. Das hat Entwicklungen in Gang gesetzt. Der zweite Prozess, der mich gerade beschäftigt, ist ein Universitätscampus in den Vereinigten Staaten mit rund fünfzigtausend Studierenden. Der Dekan der Universität findet, dass sie zwar hoch spezialisierte Fachkräfte ausbilden, aber dass der Bezug zum Zentralen, zum Menschen, zur Kultur fehle. Sein Wunsch ist, etwas auf dem Campus zu integrieren, das diese Abwesenheit kompensiert: ein Museum, eine andere Art von Bibliothek, ein Programm für Kultur-Vermittlung.

trans: Kennen Sie aus Ihrer Erfahrung Beispiele, wo solche Prozesse funktioniert haben?

UR: Einen dieser Prozesse konnte ich in Luxemburg einleiten. Die Luxemburger meinten, sie bräuchten für ihr Kulturjahr ein neues Kunstmuseum. Jede Stadt, die etwas auf sich hält, muss ein Kunstmuseum haben. Aber es gab keine entsprechende Kunstsammlung. Wie kann man ein Museum machen, wenn kein Bedürfnis nach Kunst da ist? Das geht nicht auf. Ich habe dann das ehemalige Bürgerkasino in eine Ausstellungsstruktur umgebaut, es heisst Casino Luxembourg und ist ein sehr lebendiges Forum geworden. Es brauchte gar kein Museum. Zunächst musste in der Bevölkerung ein Interesse an der Kunst entstehen. Man musste nicht mit dem Museum anfangen, sondern mit allen möglichen Aktivitäten, Auseinandersetzungen, Kontakten. Mittlerweile gibt es in Luxemburg viel Kunstinteresse und viele Galerien. Mit der Entwicklung dieser Ansätze wird man komplexere Strukturen einrichten können. Dies ist jetzt eine spezifische Lösung für Luxemburg, anderswo wäre es vielleicht überhaupt nicht das Richtige.

Einen anderen Prozess habe ich eine Reihe von Jahren in Paris unterhalten. Ich habe dort ein Museum für einen Privatmann gebaut. Das war ein Ort mitten in Paris zwischen dem Louvre und dem Musée d'Orsay – helle, geschlossene Räume mit grosser, offener Wirkung. Was ich dort gemacht habe, war ziemlich atypisch. Einer der ersten Besucher war der damalige Museumsdirektor des Centre Pompidou. Er kam zu uns nach Schaffhausen und hat danach begonnen, das Musée d'art moderne umzubauen. Ihn hat die Frage beschäftigt, wie man für

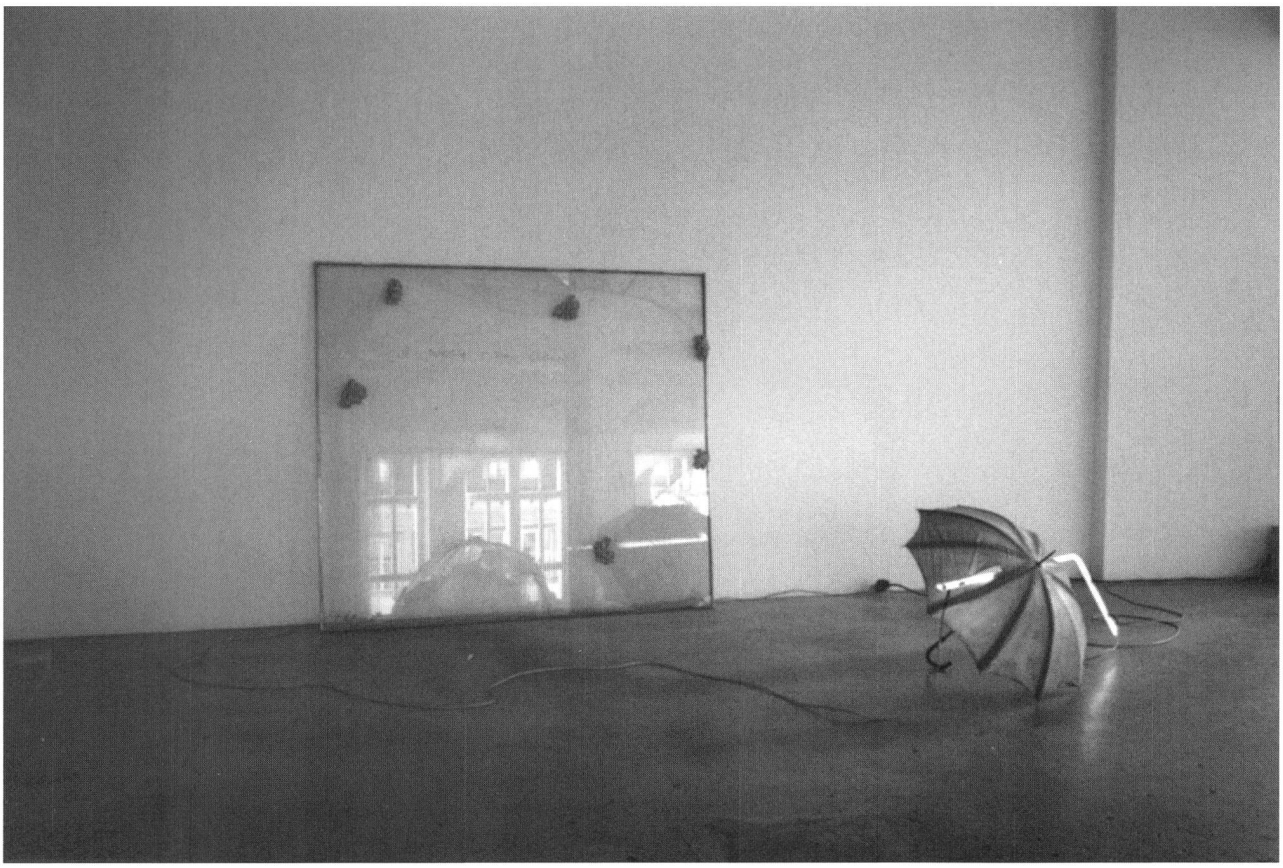
Mario Merz, *Architettura fondata dal tempo architettura sfondata dal tempo*, 1977

die Besucher die Kunst verfügbar machen kann, ohne dass sie in ihrer Wirkung eingeschränkt wird.

Wir haben ja schon darüber geredet, was passiert, wenn man Kunst ausserhalb des Museums in andere Umfelder setzt. Es ist nur sinnvoll, die Dinge unter Einbezug des Kontextes zu denken. Das Museum ist einerseits eine wunderbare Sache, weil es eine Behauptung ist: Hier ist das Museum und was drinnen ist, ist Kunst. Was nicht darin ist, ist nicht unbedingt Kunst. Ich habe eine eindrucksvolle Erfahrung mit einem grossen portugiesischen Architekten gemacht, Alvaro Siza. Unsere Lastwagen sind vor seinem Museum in Santiago de Compostela vorgefahren. Aber die Kisten mit den Gemälden gingen nicht ins Museum, die Türen waren nicht gross genug. Schliesslich wurde die Glasfassade demontiert, damit die Kisten wenigstens in den Eingangsbereich gestellt werden konnten.

trans: Folgen die weissen Wände in den Hallen für neue Kunst nicht auch der üblichen Konvention der Museen der Nachkriegszeit? Wie würden Sie heute Ausstellungsräume gestalten?

UR: Im Augenblick mache ich etwas in Basel. Ich habe ein Gebäude, das in sich einen überraschend stimmigen Charakter hat. Es ist ein Industriebau von 1978. Das sind nicht Tadao Andos Lochmauern, das ist wirklich ein Industriebau, grob geschalt. Wir haben früher immer gedacht: Kunstmuseum gleich weisser Kubus, nur das geht. Nun nehmen wir einfach so einen Bau und hängen etwas auf. Und plötzlich wird klar: Es ist gar nicht so sehr die Farbe weiss oder eine bestimmte Vorstellung von Museum, sondern es ist vielmehr eine Frage der Glaubwürdigkeit. An diesem Gebäude gibt es nichts zu zweifeln. Es mag jemandem nicht gefallen, aber das ist egal, denn es ist so wie es ist. Nun nehmen sie Kunst, die auch ist wie sie ist und bringen sie mit diesem Gebäude zusammen, dann haben sie eins und eins, und das gibt zwei. Nehmen sie aber das Gebäude und schaffen sie eigens Kunstwerke, die da hineinpassen sollen, dann haben sie nicht eins und eins, dann haben sie weniger, denn sie haben sich unterworfen. Wenn die Kunst nichts ist, geht sie in diesem Gebäude unter. In einem an sich schon schönen weissen Kubus dagegen ist mit einer Briefmarke an der richtigen Stelle der ästhetische Genuss garantiert. Wir haben viele weisse Verharmlosungsräume. Sie neutralisieren den Widerstand. Das ist in den Hallen für neue Kunst nicht der Fall. Die weissen Wände, die ich in den Fabrikgeschossen errichtet habe, nehmen dem Gebäude nichts von seiner stimmigen Wirkung. Auch hier muss die Kunst eine Eindeutigkeit haben, um sich zu behaupten. Weil das so ist, funktionieren Kunst und Raum an diesem Ort besonders gut miteinander. Bei einem Baum habe ich keine Zweifel an der Eindeutigkeit, aber



Mario Merz, *La poesia e un rasoio*, 1978; *Luce che attraversa un parapiogga*, 1966

bei Kunstwerken gibt es unendliche Zweifel. Es ist eine grosse Schwierigkeit in der Kunst, die Künstlichkeit zu verlieren, ohne Lügen auszukommen, allen Schein abzutun und einfach zu sein, was es ist.

Das Museum, diese verfluchte und auch praktische Institution müssen wir neu erfinden. Wir haben vergessen, wie komplex die Problematik ist. Es gibt z.B. das Problem in den USA, abendländische Kulturgeschichte zu vermitteln. Vor dreissig Jahren war ich zum ersten Mal in Malibu, wo Getty die Villa dei Papiri nachbauen liess. Ich dachte zuerst: Das ist unmöglich. Aber ich hatte nicht weit genug gedacht. Das dort fehlende historische Bewusstsein kann durchaus bedingen, dass man die Leute – physisch – an die Kultur heranführen möchte. Nachher kann dann die Verfeinerung kommen. Deshalb gibt es in den amerikanischen Museen auch sehr viele Führungen und Veranstaltungen, deren Ziel die Bildung der Bevölkerung ist. Das ist weniger das europäische Problem. Wenn Sie die italienische Bevölkerung nehmen, da ist die Kulturgeschichte präsent, die Kunst ist vorhanden, die Aufgabe dort muss also eine andere sein.

trans: Was ist denn zum Beispiel das Problem hier in Schaffhausen?

UR: In Schaffhausen – und nicht nur hier – ist das Problem, dass die Leute ihren eigenen Augen zu wenig trauen. Darum trauen sie sich auch nicht an Orte, wo sie nicht wissen, was sie sehen „müssen". Erst wenn ein Japaner einen Schaffhauser fragt, wo die Hallen für neue Kunst sind, geht ihm vielleicht ein Licht auf. Man muss alles dafür unternehmen, dass jeder das, was er sieht, tatsächlich sieht. Er muss aufhören, mehr zu glauben, was andere vorgedacht und ihm vorgegeben haben, als was er selbst wahrnehmen kann. Ich sehe meine Aufgabe hier in der Öffnung des Wahrnehmungsvermögens. Wie schaffe ich es, dass Menschen, die hierher kommen, ihre Fähigkeit wahrzunehmen steigern?

trans: Liegt das Verhalten der Schaffhauser nicht zum Teil auch an der im Museum ausgestellten Kunst selbst? Könnte man ihr nicht den Vorwurf machen, sie sei elitär?

UR: Elitär sein heisst ausschliessen, das hat aber nichts mit dem zu tun, was hier in den Hallen für neue Kunst passiert. Kunst an sich kann gar nicht elitär sein, höchstens der Umgang damit. Ob ich mit Kunst in Beziehung treten möchte oder nicht, ob sie mir gefällt oder nicht, das spielt zunächst keine Rolle. Wenn wir den Zugang zu Kunst exklusiv gestalten, dann wird sie elitär, aber wenn ich ihn öffne, dann ist Kunst für alle erfahrbar. Es ist also meine Verantwortung, dass ich um Kunst in dem Sinne besorgt bin, dass viele sehen können, was es zu sehen gibt. Ich muss dafür sorgen, dass Kunstwerke

Zeit haben. Was es im Museum zu gestalten gibt, ist vor allem das Moment der Zeit. In New York gibt es einen Erdraum von Walter de Maria. Ich war schon viele Male dort, es ist immer der gleiche Erdraum. Das Werk bleibt dasselbe, aber ich und meine Betrachtungsweise verändern sich. Solche Konstanten sind wichtig, vor allem angesichts der permanenten Ablenkungen. Die Konstanz des Werkes erlaubt mir, beim Wiederkehren die Veränderung meiner selbst zu erkennen.

In der Kunst muss das Moment der Zeit bewahrt werden. Wenn eine Situation stimmt und die Kunstwerke präsent sind und nichts unternommen wurde, was die Sache verfälscht hätte, keine Schminke aufgetragen wurde usw. – dann funktioniert es. Ein kanadischer Holzfäller hat mir erklärt, dass man mit der Axt aus dem Werk von Joseph Beuys *Das Kapital Raum 1970-1977* keinen Baum umschlagen kann, aber dass es diese Axt braucht, um den Flügel herzustellen, an den Beuys sie angelehnt hat. Kunst funktioniert auf jeder Stufe, es gibt an der Sache Kunst nichts verbindlich zu erklären. Es gibt keine unwiderruflichen Kriterien, es gibt nur diese vertieften eigenen Erfahrungen. In vielen Büchern über Kunst wird genau das gemacht, was der Sache zuwider läuft: man versucht Kunst zu kategorisieren, zu kontrollieren und nach Prinzipien zu qualifizieren. Aber niemand bringt ihnen bei, was sie von Kunst haben können. Ich muss mich hüten, ihnen die Kunst zu erklären. Wir wissen, dass jede Information über eine Sache weniger ist als die Sache selbst. Die Kunst, wie sie ist, schliesst alle individuellen Möglichkeiten in sich ein. Wenn ich sie – scheinbar – erklärt habe, dann habe ich sie beschnitten, ihr energetisches Potential beschränkt, sie bevormundet. Wenn sie mir die Mona Lisa erklärt haben, was soll ich dann noch mit ihr? Es geht aber nicht um die Erklärung, es geht um die Erfahrung. Was ich gestern gewusst habe, stelle ich heute mit neuer Erfahrung in Frage.

trans: Wie sind Sie zu den Räumlichkeiten der Hallen für neue Kunst gekommen? In was für einer Beziehung stehen Sie zu den Kunstwerken? Sie wurden ja teilweise von den Künstlern selbst installiert.

UR: Da war einer, der kam und sagte: „Ich muss für die Biennale in Venedig etwas machen. Das Thema sind die 70er Jahre und ich habe den grössten Raum im internationalen Pavillon. Ich habe eine Idee, aber ich brauche Geld.“ Ich habe ihm das Geld gegeben. Es war kein Werk da, ich habe nichts gekauft, ich habe ihm nur das Geld gegeben. Mit dem Geld ist der Raum *Das Kapital Raum 1970-1977* von Joseph Beuys geworden. Nach der Biennale hat Beuys mir die vielen Bestandteile geschickt. Ich bin die Verantwortung eingegangen, diese Sache mit einem Ort zu verbinden, so dass sie dauerhaft Wirkung erzielen kann. Ich bin also in und um Zürich herumgefahren, spiralförmig immer weiter. Ich wusste, dass ich ich kann mitten in Zürich gar nicht den Raum bezahlen kann, um solche Verrücktheiten verfügbar zu machen. Dann habe ich in Schaffhausen diese alte Fabrik gesehen. Prozesse einzugehen heisst eben nicht: Ich kaufe *Das Kapital Raum 1970-1977* von Joseph Beuys. Es kam einfach einer, der Geld brauchte, dann ging es weiter und am Schluss hatte ich diese Fabrik zur Verfügung. Es ergab sich so.

Ich habe danach eine Heirat eingeleitet zwischen diesen Räumen und einer damals neuen Art von Kunst, den sogenannten Installationen, die diesen weiten Raum sehr gut gebrauchen kann. Ich habe in Schaffhausen keine kleinen, intimen Räume schaffen wollen, weil das Gebäude das nicht zulässt. Ich habe auch kleine, delikate Kunstwerke, aber dies hier ist nicht der Ort dafür. Meine Aufgabe war, dieses Gebäude mit seinen Qualitäten mit der Art von Kunst zu verbinden, die ihm gewachsen ist. Ich habe schon gesagt, eins und eins gibt mehr, eine Synthese von eigenständigen Wirkungen. Wenn Individualität und Freiheit die wesentlichen Voraussetzungen sind, um Kunst zu schaffen, dann muss die Institution, die solche Kunst aufnimmt, ihrerseits grösst mögliche Freiheit bieten. Ich habe auch andere Strukturen gesehen und auch mit ihnen gearbeitet. Zum Beispiel eine, die im Jahr 700‘000 Euro allein für die Klimatisierung ausgeben muss. Diese Struktur hat letztendlich gar keine Mittel mehr, um sich kulturell frei betätigen und entwickeln zu können. Wir haben auch

andere Beispiele: Die Tate Modern, deren Direktor die Hallen für neue Kunst sehr gut kennt. Auch ein anderes Projekt von Herzog & de Meuron ist durch die Hallen für neue Kunst beeinflusst: Duisburg. Ich hoffe nur, dass sie die Verschmelzung von Kunst und Raum verstanden und nicht nur Formales übernommen haben. Die Umstrukturierung eines bestehenden Industriebaus muss so einfach konzipiert sein, dass ich sie alleweil bedienen kann und dass ich wegen der Struktur meine Freiheit nicht preisgeben muss.

trans: Glauben Sie, dass das Zusammenspiel bei den genannten Beispielen funktioniert?

UR: Die Sammlung Grohte in der Küppersmühle in Duisburg funktioniert nicht. Aber das liegt nicht an den Architekten, sondern an der unglücklichen Konstellation, welche die Stadt Duisburg mit dem Sammler eingegangen ist. Im Fall der Tate Modern ist die Sache für mein Gefühl viel zu gigantisch geraten. So etwas ist unglaublich schwer zu bespielen. Man löst das Problem eben nicht einfach wie beim Sirup, indem man verdünnt. Wenn man Qualität aufweicht, weil man das Haus füllen muss, ist man in einer schlechten Position. Sehen sie: Anfänglich dachte ich, die Hallen seien gut dimensioniert, heute finde ich sie gross. Ich würde nicht wieder so eine grosse Struktur errichten. Das einzige, was wirklich wichtig ist, ist die Intensität. Eine kleine Struktur kann unglaublich intensiv und wirkungsvoll sein.

trans: Sie haben vorher erzählt, wie Sie in verschiedenen Städten unterschiedliche Prozesse ausgelöst haben. Welche Rolle spielt der Ort? Gerade das Beispiel von Duisburg ist vom urbanen Kontext her interessant, weil dort der Versuch gemacht wurde, eine städtebauliche Qualität in einer brachliegenden Region zu schaffen.

UR: Jede dieser Museumsstrukturen an einem bestimmten Ort und in einem spezifischen Umfeld unterliegt anderen Gegebenheiten. Es wäre grundfalsch, einen einzigen Typus von Museum zu propagieren, der für all die divergierenden Situationen funktionieren sollte. Ich meine, dass sich aus spezifischen Umständen durchaus Stärken entwickeln lassen, aber man soll nicht solche herbeizuzaubern versuchen, die nicht in der eigenen Reichweite liegen. Gegebene Umstände nicht zu berücksichtigen wäre absurd, gerade Eigenheiten fordern intelligente Reaktionen heraus. Aber auch unter diesem Aspekt ist das Moment der Zeit wichtig. Die Möglichkeit zur Entwicklung sollte in allen Konzepten eine Rolle spielen.

Darum braucht es auch Orte, die auf lange Dauer geplant sind. Im Grunde hasse ich Ausstellungen. Sie zwingen dazu, Kunst in Hast „abzuchecken". Temporäre Ausstellungen erlauben selten, Erfahrungen zu sammeln und Urteile zu bilden, wie sie durch intensive und wiederholte Wahrnehmung entstehen können. Der Prozess der permanenten Infragestellung, den ich schon beschrieben habe, diese Notwendigkeit einer Konstante, um die Veränderung der eigenen Sichtweise zu erkennen, benötigt viel mehr Zeit als eine Ausstellung in der Regel zulässt. Darum will ich Orte für Kunst und für Menschen schaffen. Die Besucher sollen etwas erleben, an das sie sich erinnern, und wenn sie wiederkommen, entdecken sie ganz erstaunt dieselben Dinge von Neuem.

trans: Vielen Dank für das Gespräch.

Das Gespräch fand im Juli 2002 in Schaffhausen statt.

Urs Raussmüller ist Gründer und künstlerischer Leiter der Hallen für neue Kunst, Schaffhausen.

Tibor Lamoth ist Student der Architektur an der ETH Zürich.
Hendrik Tieben ist Architekt und Doktorand am Institut für Städtebau der ETH Zürich.

Fotos: In den Hallen für neue Kunst, Schaffhausen: Tibor Lamoth, mit freundlicher Genehmigung der Hallen für neue Kunst.