

Zeitschrift: Schweizer Monat : die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur
Band: 94 (2014)
Heft: 1019

Artikel: Institut für wache Kreaturen
Autor: Hedinger, Johannes M. / Buerger, Roger M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-735972>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.04.2025

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

Institut für wache Kreaturen

Der Kunsthistoriker und ehemalige Documenta-Leiter Roger M. Buergel leitet seit bald einem Jahr das kleine Zürcher Johann-Jacobs-Museum, das er radikal umgebaut und neu positioniert hat. Ein Gespräch über Kaffee, falsches Porzellan, globale Handelswege und deren Einfluss auf die Kunst.

Johannes M. Hedinger trifft Roger M. Buergel

Roger, was macht die Kunst?

Wenn alles klappt, dann macht die Kunst Dinge verständlich. Sie bewegt sich in Feldern und Wissenszusammenhängen, die der Betrachter in dieser Form oder in diesem Zusammenhang nicht kennt oder mit denen er noch gar nicht konfrontiert worden ist. Kunst ist ein heuristisches Mittel, um Zusammenhänge herzustellen – und eben deshalb so sehr schwer zu präsentieren.

Du tust das nun schon seit Jahren, kürzlich hast du das wiedereröffnete

Johann-Jacobs-Museum in Zürich neu konzipiert. Was und wie präsentierst du hier?

Das Museum hat sich früher auf die Vermittlung der Kulturgeschichte des Kaffees beschränkt, die Familie Jacobs hat mich nun eingeladen, eine stärker zeitgenössische Ausrichtung zu konzipieren, also schärfere Ausstellungen zu machen. Gleichzeitig wurde das Haus komplett vom Basler Architekturbüro Miller & Maranta renoviert: Die alten Teppiche wurden zusammengerollt, die Kegelbahn im Keller zugunsten einer technisch ausgefeilten Wunderkammer ausgebaut. (lacht)

Im repräsentativen Hauptraum im Erdgeschoss hängt aber weiterhin ein Fries mit Kaffee Kannen aus aller Herren Ländern. Ist der Staub doch noch nicht ganz ab?

Die Objekte zur Kaffee Kultur stammen aus der Sammlung, mit der ich aber nicht aktiv arbeite. Wer braucht schon 600 Kaffee Kannen? Es gibt allerdings keinen Grund, die Geschichte zu unterdrücken: Gerade die Bibliothek zur Kaffeegeschichte mit englischen Unterhausdebatten zur Abschaffung der Sklaverei oder zu türkischer Kostümgeschichte ist eine Fundgrube. Die ursprüngliche Inspiration bleibt also präsent, wird aber spielerisch aufgefasst. Das erweist sich in der Präsentation der Dinge, die wie bei «Alice in Wonderland» zu schweben beginnen. Dieses Schweben kündigt auch von einer gewissen antimusealen Anarchie, die Ordnungen durcheinanderbringt.

Kunst statt Kaffee!

Ja, wobei keiner weiss, was Kunst genau ist. Sicher nicht das, was man auf der Art Basel findet.

Sondern?

Kunst haust nicht unbedingt in all diesen Dingen, die als Kunst daherkommen, Kunst ist da, wo man sie genau nicht erwartet. Das

Roger M. Buergel

ist Ausstellungsmacher, Kritiker und Dozent. Buergel war künstlerischer Leiter der Documenta 12 (2007) und der Busan Biennale (2012). Seit 2013 ist er Direktor des Johann-Jacobs-Museums in Zürich. Für seine kuratorische Arbeit wurde Buergel im Jahr 2002 als erstem Preisträger der Walter-Hopps-Award verliehen. Er lebt in Zürich und Berlin.

Johannes M. Hedinger

ist Künstler und Kunstwissenschaftler, lehrt an der Universität zu Köln und an der Zürcher Hochschule der Künste. Er lebt in Zürich und New York.

möchte ich zeigen. Das Johann-Jacobs-Museum soll ein Lernort jenseits der klassischen Vitrinen sein, die oft nur einen einzigen Blick auf ein Thema zulassen. Es geht auch nicht darum, dass man in einer gewissen masturbatorischen Eleganz irgendwelche Konzepte entwickelt, sondern Dinge experimentell und mit Risiko in Szene setzt. Kunst muss auch wehtun.

Die Kunst muss wehtun – oder die Diskussion über die Kunst?

Beides. Ich denke, dass das miteinander verflochten ist. Die Kunst ist von ihrer Erfahrung nicht zu trennen. Sie stellt sich eigentlich erst in dieser Erfahrung her. Wenn die Leute das Museum geschockt und irgendwie verändert verlassen, dann ist mir das nur recht.

Laut eurer Website verschreibt sich das Museum der «Erforschung und Darstellung der Geschichte der globalen Handelswege sowie ihrer kulturellen Ablagerungen». Klingt nicht unbedingt nach den ersehnten Schmerzen.

Die echten Schmerzen liegen nicht an der Oberfläche. Sie beginnen, wenn man mit dem eigenen Wissen nicht mehr weiterkommt, wenn man verlernen oder umlernen muss. In diesem Museum geht es darum, dass man etwas über die eigenen Bedingungen, die Grenzen der eigenen Wahrnehmung erfährt. Dazu beflissige ich mich bestimmter Dinge, zumal solcher, die auf den Haupt- und Nebenwegen des globalen Handels entstehen. Mich interessiert etwa, wie man die Geschichte einer persischen Schale erzählen kann, die ein schamloses Imitat von chinesischem Porzellan ist, mit chinesischen Lettern, die kein Chinese lesen kann, weil sie sich ein persischer Handwerker erträumt hat. Gehört das



«Kunst ist da, wo man
sie genau nicht
erwartet.»

Roger M. Buergel



Roger M. Buergel, fotografiert von Johannes M. Hedinger.

1



ALP
RAU
SCH

2

9

1

A

L

P

Ö

H

I

«Keiner weiss, was Kunst genau ist. Sicher nicht das, was man auf der Art Basel findet.»

Roger M. Buerger

in ein ethnographisches Museum? Und wenn ja, in welche Abteilung? In die von Persien oder in jene von China? Das ist die Art von Schmerz, die ich meine: das Kopfzerbrechen.

Ihr betreibt also eine Art Nischenmuseum zwischen den geopolitischen Identitäten?

Genau. Denn egal ob ich ins Rietbergmuseum in Zürich, ins Metropolitan in New York oder ins British Museum in London gehe: die denken alle in geopolitischen Identitäten wie eben Persien, China, Südamerika, Europa. Und deshalb haben sie Schwierigkeiten mit den Dingen, die zwischen oder in der Interaktion dieser Kulturen entstanden sind. In dieser Nische hat sich unser Museum aufgestellt.

Wie sehen die ersten Reaktionen darauf aus?

Die erfährt man als Direktor meist als letzter. Worüber ich mich aber freue: in unserer Ausstellung «A Season in Shell» – eine Feldforschung in den Chunking Mansions, einem informellen Handelszentrum afrikanischer Geschäftsleute und Asylsuchender in Hongkong – hat die Asylorganisation Zürich eine Diskussion organisiert und gefragt, ob es nicht intelligenter wäre, wenn die Asylsuchenden, die in die Schweiz kommen, mit ähnlich ökonomischen Freiheiten ausgestattet würden, wie sie somalische Asylsuchende in Hongkong haben. Gute Frage, denn statt dem Beispiel Hongkongs zu folgen, sind die Asylsuchenden hier handlungsunfähig – reine Geldempfänger, ökonomisch komplett passiviert. Ist das die richtige Form, mit ihnen umzugehen? Oder muss man die ganze Frage der Einwanderung nicht anders denken? Das sind die unbequemen Fragen, die Kunst hier stellen kann.

Apropos Migration: von dir stammt auch der Begriff «Migration der Formen». Was ist damit gemeint?

Gemeint ist, dass Sachen wandern. Dabei geht es nicht nur um ästhetische Formen, sondern auch um Praxis. Die muslimischen Sklaven aus Dahomey, dem heutigen Benin, etwa sind von portugiesischen Handwerkern im Barockstil ausgebildet worden. Als sie nach Aufständen zurückgeschickt wurden, haben sie ihre Moscheen im Stil des portugiesischen Barocks gebaut. Solche Phäno-

mene interessieren mich. Und zwar nicht nur als ästhetische Formen, sondern auch als Denkformen, Denksysteme, die wie die Moderne exportiert werden und dann verändert wieder in den Westen zurückkommen.

Findet man diese «Migration der Formen» auch in der zeitgenössischen Vermittlung im Johann-Jacobs-Museum?

Klar. Ich frage mich hier immer wieder aufs neue: Redet man jetzt aus dem «Zentrum» der Welt? Ich denke, die meisten Institutionen tun das. Sie sprechen, als sei das, was man in ihren Hallen sieht, hört, liest, die Wahrheit, als sei das hier Erlebte überall gleich gültig. Dabei stimmt das ja nicht: es ist doch vielmehr so, dass die Dinge sich an anderen Orten und in anderen Kulturen den Besuchern anders darstellen. Das habe ich u.a. in Museen gelernt, die sich in der Peripherie befinden oder dort, wo mal die Peripherie war.

Du hast vor deiner Zeit in Zürich die Documenta 12 (2007) kuratiert und dabei die Kollaboration mit Schulen und Jugendlichen gesucht.

Denen sagt man nach, sich nicht besonders für Kunst zu interessieren...

...und deshalb haben wir ihnen gesagt: Ihr kriegt einen Raum, wo euch Erwachsene eine oder zwei Stunden zuhören müssen! Und was ihr mit diesem Raum macht, könnt ihr selber entscheiden. Das war für viele dann doch ein attraktives Angebot.

Was kam bei dieser Machtumverteilung heraus?

Zunächst einmal: dass es sich wirklich um ein Machtverhältnis handelt. Für die meisten Erwachsenen ist es unerträglich, Kindern länger zuzuhören, ohne korrigierend eingreifen zu können bzw. zu demonstrieren, dass man selbst alles besser weiss. Manche Kinder reden Unsinn, nicht anders als Museumsguides auch. Aber die Wahrheit spielte in diesen Situationen keine so grosse Rolle wie das Moment der Selbstermächtigung, die Erfahrung der Kinder, die Sicherheit, mit institutioneller Autorität ausgestattet zu sein. So arbeiten wir hier im Museum auch mit Schulen, gerade auch mit Klassen mit Einwandererkindern, weil die ihre lokale Expertise einbringen können. Eine kleine Äthiopierin hat ein anderes identifikatorisches Verhältnis zum Ursprungsland des Kaffees; die er-

kennt hier etwas wieder von sich, um ein simples Beispiel zu nehmen. Wir wollen ein Institut für wache Kreaturen sein.

Das Museum als «Wecker»?

Genau. Und als Antwortgenerator! Mich macht es nervös, wenn ich auf bestimmte Fragen keine Antworten kriege. Ich habe einmal Schweizer Schulkinder gefragt, wo die Schokolade herkomme. Niemand wusste es. Beim Silber war es ähnlich. Darüber hab ich dann mit dem kürzlich verstorbenen Filmemacher Harun Farocki eine Ausstellung gemacht (Anm. d. Red.: «Das Familiensilber»; April/Juni 2014), die erzählt, woher das Silber kommt.

Steht am Anfang einer deiner Ausstellungen immer eine solche Frage?

Immer.

Du hast nun Megaausstellungen wie die Documenta mit über 100 Künstlern und einer halben Million Besuchern gemacht, nun betreust du eine verhältnismässig intime Institution mit drei Räumen und 30 bis 50 Vernissagegästen. Ist das nun befreiend oder einengend?

Es ist zunächst befreiend. Ich gehe nicht in administrativen Prozessen verloren, sondern kann die Dinge anfassen. Ich arbeite langsam, wiederhole mich gern, variiere, komme auf ein Thema zurück, dann aber unter anderen Vorzeichen. Dieses Arbeiten in Schichtungen und Revisionen geht mit einer einzelnen Ausstellung nicht, wohl aber mit einer kleinen Institution, wo du und ich die Ausstellungen in einem halben Tag auf- und abbauen können.

Du meinst: du verschwendest weniger Zeit mit Organisation und Überbauvermittlung und kannst stattdessen das Thema ganz ins Zentrum stellen?

Ja, und gleichzeitig kann ich auch Künstlerinnen und Künstler substanzieller fördern. Denn auch die Documenta-Förderung ist doch extrem prekär. Eigentlich setzt man den Namen ein, um zu schauen, dass man gute Förderer bekommt, und hofft, dass angesichts des Documenta-Nimbus alle in die Knie gehen – also das Scheckbuch zücken. Hier in Zürich kann ich Künstlerinnen und

Künstler mit zwei-, drei- oder gar fünfjährigen Recherchen ausstatten. Das wäre im Biennale-Format nicht möglich.

Wie wirkt sich die Anstellung bei der gut dotierten Jacobs-Stiftung sonst auf deine Arbeit aus?

Na ja, wenn man so oft und so lang mit öffentlichen Institutionen und Kulturpolitikern zu tun hatte, wird man irgendwann der Bettehrhetorik müde. Und es gibt nichts Schlimmeres, als Leuten Kunst erklären zu müssen, die sie nicht verstehen. Ganz anders die Situation hier: Die Entscheidungswege sind kurz und alles geht sehr schnell. Bei keiner anderen Institution hätte ich innerhalb von 48 Stunden für 100 000 Dollar zwei Tonnen Muschelschalen kaufen können, wie wir das für die dritte Ausstellung «A Season in Shell» gemacht haben. So gesehen: ich habe mehr Freiheiten und bin sehr dankbar dafür.

Wer ist eigentlich das Publikum im neuen Johann-Jacobs-Museum?

Kann man das irgendwie definieren?

Nein, es ist recht heterogen. Es gibt die verwirrten Touristen, die mit dem Zürich-Reiseführer unter dem Arm im Garten stehen und denken, das sei immer noch das Kaffeemuseum. Dann gibt es das wirklich interessierte Bildungsbürgertum und schliesslich kommen auch noch viele Gruppen: Firmen, Vereine und dergleichen. – Ich glaube, das ist etwas Schweizerisches.

Weshalb ist das schweizerisch?

Ich habe vorher in einem Museum in Spanien gearbeitet. Da kannte ich das nicht, ich glaube, spanische Firmen machen keine Kulturausflüge. (lacht) Wir bekommen auch wirklich sehr viele Anfragen von Leuten, die ihre Freizeit organisieren. Es fällt mir auf, dass viele ein Rundum-sorglos-Paket wollen, inklusive Apéro, dann geht man durch die Ausstellung und redet noch ein bisschen. Aber: abseits des Small Talks begeistern sich dann doch auch einige für das Gesehene.

Wann hast du dich eigentlich zum ersten Mal für Kunst begeistert?

«In Zürich fällt mir auf, dass viele ein Rundum-sorglos-Paket wollen, inklusive Apéro, dann geht man durch die Ausstellung und redet noch ein bisschen.»

Roger M. Buerger

Als Kind wollte ich Maler werden. Und ich male immer noch. Aber nur in den Ferien. Zwei Wochen in Südfrankreich, das ist meine Regenerationsphase.

Und diese Bilder tauchen nie in Ausstellungen auf?

Nein... das macht dann nur die Künstler nervös. Ich hab da keine Präntentionen. (lacht) Zum Kuratordasein gehört ja auch eine bestimmte Integrität. Ich glaube, es ist notwendig, dass man in diesem Fall dem Künstlerischen abschwört. Das habe ich schon früh gemerkt: Nach dem Abitur bin ich an die Schillerplatzakademie in Wien und dann sehr schnell in die Fänge des Schweizer Ausstellungsmachers Johannes Gachnang geraten, der zum Team von Rudi Fuchs bei der Documenta 7 gehörte. Daraus wurde eine sehr intensive und lehrreiche Freundschaft. Und er hat mich mit sehr vielen Sachen bekanntgemacht an der Schnittstelle von Kunstwerken, Raum und Vermittlung.

War das die Initiation des Kurators Roger M. Buergel?

Das war eine einzige Krise, die sehr lange gedauert hat. Damals gab es das Wort «Kurator» auch noch gar nicht. Man sagte «Ausstellungsmacher». Und das war kein Berufsbild. Ich bin da eigentlich mehr so reingestolpert und hatte sehr viel Glück.

Kannst du abschliessend noch kurz in die aktuelle Ausstellung über Lina Bo Bardi einführen?

Die italienische Architektin Lina Bo Bardi wollte ich eigentlich schon bei Documenta zeigen. Sie war eine Zeitlang Chefredakteurin von «Domus», ehe sie 1946 nach Brasilien ausgewandert und Brasilianerin geworden ist. Die hat ihre eigenen modernen Lektionen nach Brasilien hineingetragen und da wirken lassen. Aber nicht in den Zentren Rio oder São Paulo, sondern sie ist nach Salvador gegangen und hat ein völlig anderes Brasilien entdeckt als das der europäischen Einwanderer, ein schwarzes Brasilien. Lina Bo Bardi hat schon damals den Zusammenhang zwischen Modernität und Kolonialität begriffen. Sie hatte den Auftrag, da ein Kunstmuseum aufzubauen, und hat sich dann entschlossen, stattdessen das «Museu de Arte Popular» zu initiieren, das die lokale Produktion und Kunsthandwerk zeigte.

Lina Bo Bardi's Volkskunstmuseum in Salvador eröffnete 1963, wurde jedoch bereits ein halbes Jahr später von der Militärdiktatur wieder geschlossen – weil es nicht ins offizielle Brasilienbild passte?

Ja, es passte hinten und vorne nicht. Auch die progressive Regierung vor dem Putsch favorisierte im Grunde eine Modernisierung von oben, Lina dagegen wollte das Volk abholen: bei den Sachen, die sie kannten, bei den Techniken, die sie beherrschten. Nach der Schliessung wurden die Dinge in Kisten verpackt und eingelagert, und wir werden davon in mehreren Runden Auszüge in Zürich zeigen. Allerdings nicht in einem Eins-zu-eins-Verhältnis. Das ist ein bisschen wie eine Jazzimprovisation: Wir arbeiten mit verschiedenen Sachen aus diesem Museum, aus seiner Sammlung und kontextualisieren sie in unterschiedlichen Formen. Die nächste Runde startet nach der langen Nacht der Zürcher Museen Mitte September und dauert bis November. ◀



Kunst & Krempel

Monumentale Hässlichkeit im öffentlichen Raum

Kunstobjekte im öffentlichen Raum sind keine Seltenheit mehr. Sie dienen Kommunen, Staaten und Unternehmen als Ausweis ihrer Modernität, sind Zeichen des Wohlstands und des Bürgerstolzes. In gewisser Weise sind sie die Nachfolger der Herrscher- und Personendenkmäler vergangener Epochen, wirken aber oftmals mickriger und, ja, mittelmässiger. Dabei trifft die Künstler oft die geringste Schuld: Die Entwürfe, mit denen Wettbewerbe und Ausschreibungen gewonnen werden, sind meist weit besser als ihre Realisierung. Wieso? Viele Personen und Ämter beanspruchen ihr Mitspracherecht, so dass am Ende zahlreiche Kompromisse den Entwurf verwässern und, ja, verhunzen. Es geht aber auch anders! Wer in Interlaken oder Basel den ICE nach Berlin besteigt und im dortigen Hauptbahnhof den falschen Ausgang nimmt, steht fassungslos vor einem riesigen technoiden Blechgaul, aufgebockt auf einem mit runden Fenstern versehenen Sockel, in dessen Innerem rostige Eisenteile und alte Backsteine liegen. Kein Kompromiss schmälerte hier den Entwurf, denn der Künstler Jürgen Goertz ist ein Spezi des langjährigen deutschen Bahnchefs Hartmut Mehdorn – und der Alu-Gaul nicht die Frucht eines öffentlichen Wettbewerbs, sondern quasi eines Mehdorn-Dekrets. Schon Jahre zuvor hatte Goertz eine ganz ähnliche Pferdeskulptur vor einem Gebäude der damals noch von Mehdorn geleiteten Heidelberger Druckmaschinen AG realisiert. Nach seiner Tätigkeit bei der Deutschen Bahn sass Mehdorn übrigens im Vorstand der verlustreichen Fluggesellschaft Air Berlin, seit März 2013 ist er Vorsitzender der Geschäftsführung der Flughafen Berlin Brandenburg GmbH – Sie wissen schon: des Flughafens, dessen Eröffnung stets «kurz bevorsteht». Das Bahnhofs-Blechpferd in seiner monumentalen Hässlichkeit, eine Art Mehdorn-Mahnmal für Missmanagement und Macher-Gehabe, wird also gerade abgelöst durch einen weiteren grossen Art-Trend, den man in Deutschland selbstverständlich nicht verschläft: die sich selbst perpetuierende «Kunst am Bau» mit Siegel BER.

Christian Saehrendt ist Kunsthistoriker und Publizist. Zuletzt von ihm erschienen: «Ist das Kunst – oder kann das weg?» (DuMont, 2012), «Du hast die Haare schön!» (mit Steen T. Kittl; 2014).