

Stefan Banz

EINE AUSSPARUNG VON WASSER IM SEE

Die Ausstellungen der ersten Kunsthalle Luzern im Überblick¹

Die erste Kunsthalle Luzern wurde im Juni 1989 von Bruno Müller-Meyer, Erwin Hofstetter, Stephan Wittmer und mir gegründet. Als junge Künstler wollten wir in Luzern ein Forum schaffen, in welchem bildnerische Konzepte nach unseren persönlichen Vorstellungen visualisiert werden können. Die Gründung einer nicht kommerziellen Institution war insofern mit Schwierigkeiten verbunden, als wir keiner etablierten Kunstlobby angehörten und in diesem Sinne auch keine Kapitalgeber hatten, die uns den Rücken stärkten. Die lokalen Behörden versuchten zudem von Beginn an, unser Projekt zu verhindern, indem sie unsere Beitragsgesuche systematisch ablehnten. Auch ein Teil der lokalen Presse («Luzerner Zeitung», ehemals «Vaterland») trat in dieselben Fusstapfen und schloss sich diesem konventionellen Spiel des Establishments an. Aber der ungebrochene Glaube, dass Qualität nicht von bloss anerkannten Referenzen oder grossen Gesten abhängig ist, sondern in der Arbeit selbst begründet liegt, bestärkte unseren Enthusiasmus, das Unmögliche zu wagen und die erste Kunsthalle in Luzern aus einem dezidierten Wollen heraus zu verwirklichen. Sie ist in diesem Sinne mit einem Kammerspiel vergleichbar. Sie lebt von einfachen, funktionalen, aber grosszügigen Räumlichkeiten, von einer breiten Gönnerschaft und einer initiativen kleinen Crew mit einem engagierten Interesse sowohl am internationalen Geschehen als auch an den spezifisch regionalen künstlerischen Formulierungen. Auf dieser Grundlage versuchen wir mit unseren Aktivitäten unterschiedliche Ebenen miteinander in Beziehung zu bringen, aufstrebende und etablierte Kunstschaaffende vorzustellen und neue Ausstellungskonzepte zu fördern. Besonders interessiert uns in diesem Zusammenhang die Frage nach der gegenseitigen Bedingtheit von Künstler, Kunsttheoretiker und Kurator. Die Frage also nach der Bedeutung, die der Inszenierung einer Ausstellung, einer Publikation und den Texten zur Kunst zugesprochen werden muss. Wir glauben, dass kreative bildnerische Ideen nicht allein das Produkt klassisch definierter Künstler sind, sondern vielmehr aus vielen verschiedenen Beiträgen, die (sich) verschmelzen, entstehen.

Am 1. März 1990 eröffneten wir die erste Kunsthalle Luzern in den provisorischen Räumen an der Bürgerstrasse 9 mit der Ausstellung *Die Milchstrasse* von Theo Kneubühler (*1945) und Rolf Winnewisser (*1949). Diese

Gemeinschaftsarbeit hat für uns gleichzeitig eine Art Schlüsselfunktion. Den Ausgangspunkt bildete die von mir an Theo Kneubühler herangetragene Idee, eine Ausstellung zu realisieren, in der die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Bild thematisiert sein sollte und zwar in dem Sinne, dass keines von beiden eine subordinierende Rolle spielt, so dass weder die Sprache das Bild erklärt oder bestimmt, noch das Bild die Sprache, den Text, das Wort, illustriert.

Der zum Bildhauer ausgebildete Kunstkritiker, Bild- und Wahrnehmungstheoretiker Theo Kneubühler schrieb daraufhin «Präsenz der Zeugen», eine Art plastische Arbeit in Sprache, worin er alltäglichen Dingen die äussere Wahrnehmungsebene, ihr reales Eingebundensein, entzieht, sie in sprachliche Vorstellungssequenzen auflöst und im imaginativen, klangbildenden Wort-Stellen neu konstituiert. So sind orale Sprachskulpturen entstanden, die im offenen Raumlos des weissen Papiers als Denkbilder aufeinander-treffen.

Diese schickte er nun dem Zeichner und Maler Rolf Winnewisser nach Paris, um bei seinem Freund eine visuelle Arbeit der Poesie zu initiieren. Winnewisser versuchte seinerseits dem inneren Klang von Kneubühlers Texten nachzuspüren und mit Bild-Gedichten und Wort-Zeichnungen zu antworten. So hat sich zwischen den beiden Künstlern ein kontinuierlicher Wort-Bild-Dialog entwickelt, der sich von Mal zu Mal intensivierte und auch verselbstständigte. Mit anderen Worten, es entstanden unzählige Texte, Zeichnungen, Wort- und Zeichenfragmente, welche die Grundlage bildeten sowohl für die Publikation *Die Milchstrasse* als auch für die Ver-räumlichung von Wort und Bild als Ausstellung – mit allem nachträglichen Umgehen, Hinzufügen, Weglassen und Verschieben.

Die Zeichnungen der Worte und die Verwörtlichung der Bilder an Wänden, an Decke und Boden der Kunsthalle aber waren nicht nur eine Bewegung in den Raum, sondern sie bewegten ihn selbst gleichzeitig zurück in die Gedanken und Vorstellungen, in die unbestimmten Lücken und Zwischen-räume, in das Erkenntnisvermögen eines jeden interessierten Betrachters: Am Bildrand eine Kante, am Wortrand einen Augenblick – ein Kantenbild der Linie, ein Wort im Bild der Zeichen – zwei Eins verzweigt im andern. Und wir alle – die es sahen, die es lasen, die da im Raum standen und die Spannung spürten – wurden Zeugen dieser «paradiktischen» Bildhaftigkeit des Lesens und Verschriftlichung des Sehens.

Eine weitere wichtige Ausstellung war *Autoritratto del Blu in Prussia* (Das Selbstporträt des Blaus in Preussen), die ein Jahr später vom 6. April bis

18. Mai 1991 in unserer neuen Halle an der Bruchstrasse 14-16 von Johannes Gachnang (1939-2005) eingerichtet wurde. Schon seit längerem hat uns die inzwischen heikel gewordene Frage nach dem Umgang mit dem Begriff der Avantgarde und ihren künstlerischen Erzeugnissen beschäftigt. Denn die Avantgarde hat bis zu ihrem postulierten Ende vor noch nicht langer Zeit immer wieder versucht, einen bestimmten Punkt, eine spezielle Linie visueller Erkenntnis sichtbar zu machen, um einen ganz spezifischen, bisher unbekanntem Ort des menschlichen Denk- und Sehvermögens aufzuspüren.

Dieser dezidierten Haltung steht heute eine andere, offenere entgegen. In den 60er Jahren war man der Überzeugung, künstlerische Werke könnten nur mit bestimmten, ähnlichen oder gleichgesinnten kommunizieren oder in Beziehung treten. Heute glauben wir, dass gerade eine bis anhin undenkbar Konfrontation oder Verknüpfung von Arbeiten neue, fruchtbare und noch unbekannt Aspekte hervorbringt. Für die Aufgaben und das Selbstverständnis eines Ausstellungsmachers hat das natürlich zwangsläufig folgenreiche Konsequenzen, die wir mit unserer ersten Ausstellung am neuen Ort explizit thematisieren wollten. Es war für uns deshalb ein Glücksfall, Johannes Gachnang, den ehemaligen Direktor der Kunsthalle Bern, als Gastkurator zu gewinnen. Denn seine 1989 zusammen mit Siegfried Gohr (*1949) konzipierte Ausstellung *Bilderstreit* in den Kölner Messehallen hatte bereits auf diese brisante Problematik aufmerksam gemacht: Es trafen dort Werke aus unterschiedlichsten Kontexten aufeinander, deren einzige Gemeinsamkeit ihre quasi gleichzeitige Entstehung war. Ein Faktum, das sich für die Ausstellung als besonders kontrovers und herausfordernd entpuppte, denn drei Viertel der gezeigten Werke stammten von Künstlern der späten Avantgarde, die in der unmittelbaren Vergangenheit und bis in unsere Gegenwart untereinander um den Vorrang ihrer künstlerischen Konzepte kämpften (und kämpfen). Gachnangs Dialoge und Polyloge waren in diesem Sinne umstrittene, herausfordernde und widerspenstige Konfrontationen unterschiedlicher künstlerischer Auffassungen. Seine Arrangements appellierten an das eigentliche Schauen, Empfinden und Fühlen der Besucher und weniger auf eine historisch determinierte Übereinkunft. Zerebrale und retinale Werke standen einander unmittelbar gegenüber und forderten dadurch gemeinsam vom Betrachter ein andere Wahrnehmung von Kunst.

In diesem Sinne war nun auch seine hier in der Kunsthalle Luzern präsentierte Ausstellung *Autoritratto del Blu in Prussia* zu verstehen. Mit ausgewählten Zeichnungen, Aquarellen, Pastellen und druckgrafischen Arbeiten

im Umkreis von Georg Baselitz (*1938), Markus Lüpertz (*1941), Eugen Schönebeck (*1936), Antonius Höckelmann (1937–2000) u.a. hat er die künstlerische Aufbruchstimmung im Berlin der sechziger Jahre zum Anlass genommen, diese angesprochenen Aspekte nochmals neu zu thematisieren. Er konfrontierte die Arbeiten dieser Künstler, deren Entstehung er teilweise damals selbst miterlebt hatte und die auch in seiner Zeit an der Kunsthalle Bern (1974–1982) massgebliche Konstanten seines Ausstellungskonzepts bildeten, mit Werken wichtiger Nicht-Maler oder solchen, die nach ganz anderen Präferenzen arbeiteten, wie zum Beispiel die Minimal- und Konzeptkünstler Stanley Brouwn (1935–2017), Donald Judd (1928–1994) und On Kawara (1932–2014) oder der ehemalige Wiener Aktionist Günter Brus (*1938). Ins Zentrum der Ausstellung aber stellte er die Editionen und Multiples von Marcel Broodthaers (1924–1976), den er aufgrund seiner künstlerischen Vehemenz und seiner gleichzeitig integrativen Kraft in den Auseinandersetzungen zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen – den beiden hauptsächlichsten Lagern der Kunst – als den geistigen Vater dieser Generation bezeichnet. *Autoritratto del Blu in Prussia* war aufgrund dessen eine konzentrierte und ideelle Form des «Bilderstreits», ein vereinfachtes, sich mehrheitlich auf kleinformatige Arbeiten beschränkendes, lebendiges und sich in einer unheimlichen Spannung bündelndes und wiederum disseminierendes Ereignis ungleicher ästhetischer Konzepte der letzten dreissig Jahre: Beim Abschreiten der Halle hatte man das Gefühl, es verschiebe sich fortwährend jenes, was sich vorher unmittelbar zu setzen versprach. Man wurde aber dadurch nicht nur verunsichert, sondern auch behutsamere, ausgewogenere und differenziertere Denk- und Sehweisen begannen sich zu bilden, weil das Entdeckte plötzlich mit dem Verdrängten in Beziehung trat. So entstand eine wie Unkraut wuchernde Unabwendbarkeit, eine Art barocke Auflösung vermeintlich unwiderruflicher Setzungen und eine gebündelte Verschiebung später Avantgarde in die unmittelbare Gegenwart.

In den ersten beiden Jahren stellten wir auch wichtige künstlerische Positionen als Einzelausstellungen vor. So zeigten wir die Maler Jean-Frédéric Schnyder (*1945), Niele Toroni (*1937) und Michael Reiter (*1952), den Zeichner und Plastiker Leo Walz (*1945) und die beiden Objektkünstler Hannes Brunner (*1956) und Urs Frei. Der 1958 in Zürich geborene Urs Frei zum Beispiel schuf speziell für die Räumlichkeit der Kunsthalle eine Installation, die in der Hauptsache aus sechzehn freistehenden Stelen bestand. Jede einzelne war aus ineinandergeschobenen Pet-Flaschen gefertigt. Mit

Zement beschwert und teils mit Farbe bemalt, bespritzt oder begossen, stellte er sie in drei Reihen auf und schuf damit ein lichtdurchflutetes oder gelichtetes Raumentsemble, das die Halle mit einem Meer von Farben füllte. Diese luftige, sich entmaterialisierende Installation, die u.a. an Reagenzgläser, Lakritzestengel, Pinselstiele oder Dildos erinnerte, war der Versuch, Malerei aus einem anderen Wahrnehmungsgefüge heraus zu thematisieren und sie über die Skulptur gleichzeitig räumlich zu verdichten und aufzulösen. Urs Freis Installation, die vom 1. Juni bis zum 6. Juli 1991 zu sehen war, fragte nach dem Standort der Malerei. Oder anders gesagt, sie wies darauf hin, dass Malerei im Grunde nichts anderes ist, als ein offenes Bündel von unterschiedlichen Spuren und Referenzen und dass wir ihr letztlich keine präzise und unwiderruflich umrissene geschichtliche Tradition zusprechen können, weil ihre Anwendung eine fortwährende Verschiebung oder Veränderung ihres Bedeuten bewirkt. Unaufhaltsam verliert sie etwas von dem, was sie ausmacht, was ihr eigen ist, sofern sie in einem bestimmten Zusammenhang an Bedeutung, an Sinn und Aussagekraft gewinnt.

Zu Freis Ausstellung erschien auch eine Publikation mit dem Titel *Texte zu einer Arbeit von Urs Frei*. Sie ist ein Textband mit Beiträgen von sechs Autorinnen und Autoren über nur eine einzige Arbeit des Künstlers, die auf dem Umschlag farbig abgebildet ist. Mit diesem kleinen Buch haben wir versucht, zwei unterschiedliche Fragen gleichzeitig zu stellen: Erstens diejenige nach der Kreativität und der Autonomie eines Texts *über* ein Werk und zweitens die Frage nach der Existenzfähigkeit einer künstlerischen Arbeit im Moment, wo sie ohne eruierbaren Bezugspunkt ganz auf sich selbst gestellt ist.

Urs Freis Arbeit auf dem Umschlag – ein an die Wand gehängtes, farbiges «Kissen» – befindet sich trotz ihres solitären Auftretens natürlich nicht in einem bezugslosen Vakuum, denn die Autorinnen und Autoren kennen nicht nur diese eine Arbeit des Künstlers, sie wissen auch, in welchem Kontext sie entstanden ist, mehr noch können sie das Werk zusätzlich durch kunsthistorische, psychologische oder erkenntnistheoretische Überlegungen in ein konkretes entstehungsgeschichtliches Umfeld stellen. Und sobald diese Texte das «Kissen» begleiten, sind sie Teil seiner Existenz geworden. Singularität oder Referenzlosigkeit ist also nur scheinbar gegeben, weil ein Werk immer ein Umfeld hat und nur wahrgenommen wird oder Inhalte, Reize oder Gefühle transportieren kann, wenn es in ein Ordnungs- oder Erkenntnisssystem eingebettet ist. Und darüber hinaus ist ein Kunstwerk auch in seiner Einzigkeit immer schon ein Produkt, das nur im

Zusammenspiel mit Gesehenem, Erlebtem, Benütztem, Reflektiertem etc. unter den Händen eines Künstlers entstanden ist.

Was aber ist dann zum Beispiel tatsächlich der Unterschied zwischen Duchamps *L.H.O.O.Q.* (1919) und einem Text, der sich mit Kunstwerken beschäftigt? Die Tatsache, dass gerade Duchamps bearbeitetes Readymade aus etwas schöpft, was bereits Kunst ist (aus Leonardo da Vincis berühmtem Gemälde *Mona Lisa*), macht auf die Schwierigkeit einer Hierarchisierung zwischen Kunst und reflexiver, theoretischer Betrachtung aufmerksam, sind doch beide stets unmittelbar voneinander abhängig. Texte zur, über oder für die Kunst sind aus diesem Grund oft Texte der Kunst, denen man denselben Stellenwert zubilligen muss, wie dem Kunstwerk selbst, sofern sie aus einem kreativen Willen heraus entstanden sind. Denn das Sekundäre, welches man glaubt, Texten über Kunst vorbehalten zu können, affiziert von Anfang an jedes künstlerische Werk. Es gibt keine Hervorbringung, die dem Spiel dieser Aneignung nicht unterworfen ist, sofern es die Rezeption zu aktivieren vermag, und sei es nur, um ihr letzten Endes anheim zu fallen.

Die erste Kunsthalle Luzern ist, wie schon zu Beginn dieses Texts formuliert, aus einer privaten Künstler-Initiative heraus entstanden und muss sich aus eigener Kraft finanzieren, da sie im Kulturbudget der Stadt und des Kantons Luzern nicht vorkommt. Bemühungen um Sponsoring haben zudem gezeigt, dass sich die Privatwirtschaft eher an der Publikumswirksamkeit als an der künstlerischen Qualität orientiert, welche zum Beispiel an der Radikalität eines bildnerischen Willens gemessen werden kann. Aus diesen Gründen sind wir von Anfang an bestrebt gewesen, die Finanzierung unserer Institution vorwiegend durch eine breite, interessierte Gönnerschaft zu ermöglichen. Dies scheint uns nicht nur realistisch sondern auch folgerichtig zu sein, da unser Jahresbudget von ungefähr Sfr 300'000.00 (einschliesslich der Infrastruktur) eine auf den ersten Blick stattliche Summe, im Vergleich mit ähnlichen Institutionen aber eine ausserordentlich bescheidene ist.

Bruno Müller-Meyer prägt in diesem Sinne von Anfang an den unkonventionellen Finanzierungsstil unserer Institution mit speziell innovativen Unterstützungsaktionen. Beispielsweise fand er 1989 hundert Gönner, die bereit waren, tausend Schweizer Franken für das erste Betriebsjahr zu spenden. Als Gegenleistung wurden sie zu einer Kunsthallen-Party eingeladen und erhielten zudem ein Multiple des Schweizer Konzeptkünstlers Hugo Suter (1943–2013). Innert vierzehn Tagen kamen auf diese Weise hundert-

tausend Schweizer Franken zusammen. An diesen Erfolg anknüpfend begann Müller-Meyer für das zweite Ausstellungsjahr hundert Personen zu suchen, die sich zugunsten der Kunsthalle Luzern porträtieren liessen (Acryl auf Leinwand, 40 x 30 cm). Ein Projekt, das mit grossem Aufwand verbunden war (alle drei Tage ein Bild) und im November 1991 mit der Präsentation der gemalten Werke abgeschlossen war. Ein Porträt kostete dreitausend Schweizer Franken, wovon zweitausend der Kunsthalle zugute kamen. Für jedes einzelne Porträt stellte er nicht nur einen persönlichen Kontakt her, sondern verabredete sich mit diesem anschliessend für eine Live-Sitzung. Fast alle Persönlichkeiten, die er malte, kauften ihr Bild, und war es gekauft, wurde es in die Serie der hundert Gönnerporträts aufgenommen. Bruno Müller-Meyer und die Kunsthalle haben mit dieser zweiten Finanzierungsaktion aber nicht nur das Jahresprogramm 1991 und den Lebensunterhalt des Porträtisten finanziert, sondern auch sichtbar gemacht, was Kunst gesellschaftlich tatsächlich zu leisten vermag. Denn diese Porträts widerspiegeln die vielfältigen Facetten offener Menschen unterschiedlicher politischer und gesellschaftlicher Schattierungen, Menschen, die sich für die Kunst solidarisieren und damit zeigen, wie wenig verbindlich festgelegte Kategorien sein können. Diese Solidarität unterschreiben sie mit ihrem Gesicht, mit ihrer Persönlichkeit, mit ihrer Eitelkeit. Die Aktion hat aber auch gezeigt, wie sich Mentalitäten und Begrifflichkeiten im Wiederaufgreifen einer Tradition («Porträtmalerei») verschieben, und zu welchen ungewöhnlichen Leistungen die Kunst tatsächlich imstande ist: Hier vermochte sie die Menschen im Bewusstsein einer radikalen Toleranz zusammenzubringen.

Das dritte Ausstellungsjahr finanzierten wir in Folge dessen wiederum mit Hilfe einer ungewöhnlichen Aktion: *Tombola - 300 Werke für 300 Gönner*. Hundert Künstlerinnen und Künstler spendeten je drei Werke zu je tausend Franken für insgesamt dreihundert Losnummern. Sämtliche Arbeiten wurden vom 21. November bis 6. Dezember 1992 in einer Ausstellung präsentiert. Die Verlosung fand an der Eröffnung statt. In diesem dritten Ausstellungsjahr haben wir gleichzeitig unsere Ausstellungsideen weitergeführt und nochmals verdichtet. Vom 12. Dezember 1991 bis 12. Januar 1992 stellten wir unter dem Titel *In der Kälte* fünf in unterschiedlichen Medien arbeitende Künstlerinnen und Künstler vor - Rémy Markowitsch (*1957), Christoph Draeger (*1965), Barbara Mühlefluh (*1962), Simone Rüssli (*1961) und Anselmo Fox (*1964). Vom 25. Januar bis 22. Februar 1992 setzten wir mit grossformatigen Arbeiten des Malers Markus Döbeli (*1958) die bereits

vielfältig geführte Diskussion über den Standort der Malerei fort, und vom 4. April bis 18. Mai war mit *Der Anbau des Museums* die bisher ungewöhnlichste und vielleicht wichtigste Ausstellung zu sehen. Sie bestand aus einer raumgreifenden Gemeinschafts-Installation mit konstitutiven Beiträgen des Philosophen Jacques Derrida (1930–2004), des Gärtners Wada Jossen (*1955), des Kunsttheoretikers Theo Kneubühler (*1945) und des Kurators Harald Szeemann (1933–2005). Diese Ausstellung war ein ganz ungewöhnliches Experiment, auf welches ich in einem zusätzlichen Essay ausführlich zurückkommen werde.² Anschliessend stellten wir vom 30. Mai bis 4. Juli unter der Mithilfe von Jean-Christophe Ammann (1939–2015) und Günther Förg (1952–2013) das Werk des amerikanischen Fotografen Larry Clark (*1943) im Überblick vor. Es war die weltweit erste Retrospektive dieses bekannten Künstlers. Larry Clark gehört zu den wichtigsten Chronisten amerikanischer Jugendkultur der 60er und 70er Jahre. Seine Arbeiten, präzise in einem Zwischenbereich von Reportage- und Kunstfotografie angesiedelt, zeigen in ausgesprochen brutaler Direktheit, wie unmittelbar der naive, ausgelassene und bedenkenlose Umgang mit Drogen und Sexualität, Degeneration und Tod implizieren.

In den darauffolgenden beiden Ausstellungen stellten wir umgekehrt aktuelle junge Künstlerinnen und Künstler aus sogenannten post humanistischer Zeit vor. Bei Abigail Lane (*1967), Cathy de Monchaux (*1960), Vincent Shine (*1962), Markus Käch (*1962), Cornelia Mattich (*1962) Claude Sandoz (*1946), Rebecca Schmied (*1968) und Urs Lehmann (1966–2017) könnte man, so unterschiedlich die einzelnen Positionen sind, die Rückkehr zum klassischen Werkbegriff und die Absicht, den Betrachter mit inhaltlichen Themen zu konfrontieren, als gemeinsamen Nenner bezeichnen. Ihre weniger instrumentalisierten, als eher «reaktiv» wirkenden Arbeiten beschäftigen sich mit sozialen, ökologischen, psychologischen oder gesellschaftlichen Anliegen und umkreisen gleichzeitig alltägliche, triviale, künstliche oder manipulierte Bildwelten. Die Arbeiten von Vincent Shine zum Beispiel konferieren das Verhältnis von Natur und Kultur neu. Sein Interesse an der Natur ist archäologischer Art. Ähnlich der Präsentation oder Konservierung von gefährdeten Pflanzen in naturhistorischen Museen giesst er zum Beispiel Pilze in künstlichen, plastizierten Materialien ab, baut sie nach, kopiert sie und montiert sie an weiss bemalte, hölzerne Bildkörper. In der Postulierung zum Kunstwerk und durch die Verbindung mit dem White Cube, erhält das Künstliche, Duplizierte eine neue Wirklichkeit, wodurch es, so paradox es klingen mag, wieder als Natur – im Sinne der Natur als Kunst – begriffen werden kann.

Unser viertes Ausstellungsjahr haben wir schliesslich vor nur wenigen Wochen, am 14. Januar, mit einer Installation von Heimo Zobernig (*1958) begonnen. Zobernigs Kunst entsteht aus einer sowohl minimalistischen als auch den Kontext Kunst reflektierenden Haltung heraus. Seine Arbeiten bestehen einerseits aus Leinwänden, Skulpturen oder architektonischen, ortsbezogenen Interventionen, andererseits auch aus visualisierten Sprach-Konzepten, welche metaphorisch auf die Bedingungen der Kunst referieren. Zobernig ist bei seiner Installation für die Kunsthalle Luzern von einer bereits bestehenden Zwischenwand ausgegangen, die für die vorangegangene Gruppenausstellung eingezogenen worden war. Er hat sie genauso stehen lassen wie sie ist und nur veranlasst, ihren türhohen Durchgang in der Mitte zu schliessen, wodurch sie zu einem selbstständigen Kunstobjekt geworden ist. Zobernig hat mit seinem minimalen Eingriff also nicht nur eine pragmatische Verkleinerung der ihm zur Verfügung stehenden Ausstellungsfläche vorgenommen, sondern auch ein imaginäres, nichtbetretbares, aber gegen die Decke hin offenes Raum-Mysterium geschaffen. Im vorderen, betretbaren Teil hat er darüber hinaus zwei offene, gleichgrosse Verpackungskisten aus Holz aufgestellt. Die erste ist unbemalt und mit weiss grundierten Leinwänden gefüllt, die zweite dagegen leer, aber im Innern weiss bemalt. Mit diesem lakonischen und gleichzeitig pragmatischen Doppel- oder Dreifachspiel hat er die räumlichen Schnittstellen und Öffnungen unterschiedlicher Gefässe zum Kunstwerk erhoben und sie – wie eine *Aussparung von Wasser im See* – zur Nahtstelle zwischen Auge und Imagination und zwischen Produktion, Installation und Rezeption gemacht.

Anmerkungen

¹ Dieser Überblickstext über die Aktivitäten der ersten Kunsthalle Luzern mit dem Titel «*Eine Aussparung von Wasser im See*» wurde ursprünglich im Winter 1991/92 für das Monatsheft *Artis, Zeitschrift für neue Kunst*, Bern, geschrieben und in deren Ausgabe 3/92, S.28–32 publiziert. Die hier vorliegende Version basiert auf der zweiten, erweiterten Fassung, welche 1993 in Stefan Banz (Hrsg.), *Kunsthalle Lucerne*, Verlag der Kunsthalle Luzern 1993, S. 4–28 erschienen ist. Sie wurde vom Autor am 21. April 2019 sprachlich überarbeitet.

² Stefan Banz, «Der Anbau des Museums. Jacques Derrida, Wada Jossen, Theo Kneubühler, Harald Szeemann», ist zuerst erschienen in: *Artis, Zeitschrift für neue Kunst*, Bern 5/92, S. 15–23; anschliessend auch in: *Kunst-*

halle Lucerne, a.a.O., S. 30–50; und schliesslich in: Stefan Banz, *Komplexes System Kunst, Texte und Interviews*, herausgegeben von Hermann Korte, Münster – Hamburg – London 2001, S. 116–121. Seit dem 20. April 2019 existiert eine von Stefan Banz sprachlich leicht überarbeitete und an einigen Stellen ergänzte Fassung auf der Webseite des Autors: <https://banz.tv/wp-content/uploads/2019/04/banz-der-anbau-des-museums-d.pdf> (besucht am 25. April 2019).