Günther Vogt
Landschaftsarchitekt

Der gelebte Raum

Ein Interview
von Laura Hilti

Publikationsreihe
POSITIONEN & DISKURSE
Kunstverein schichtwechsel
www.schichtwechsel.li

Büroalltag in Zürich
© VOGT

Günther Vogt
Landschaftsarchitekt

Der gelebte Raum

Ein Interview
von Laura Hilti

Publikationsreihe
POSITIONEN & DISKURSE
schichtwechsel
Liechtensteiner Kunstverein
www.schichtwechsel.li

Ein Buchenwald ohne Unterholz kann nur verfaulen und zusammenbrechen. Das Unterholz hingegen ist lebendiger, flexibler und daher auch resistenter.

«Constructed Nature»
Masoala Regenwaldhalle,
Zoo Zürich

© Christian Vogt

© Giuseppe
Micciché

Günther Vogt, 1957 in Liechtenstein geboren, ist Landschaftsarchitekt, Pflanzenkenner und Literaturliebhaber. Im Jahr 2000 gründete er Vogt Landschaftsarchitekten, Zürich, 2002 das Büro in München und 2008 ein weiteres Büro in London, 2010 wurde Vogt Berlin eröffnet. Mit etwa vierzig Mitarbeitenden entwickelt er nationale und internationale Projekte unterschiedlichster Art und Grössenordnung. Günther Vogt ist seit 2005 Professor für Landschaftsarchitektur am Departement Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH in Zürich und ist im Herbst 2012 als Gastprofessor an der Graduate School of Design in Harvard tätig. Von 2007 bis 2011 war er Vorsitzender des Netzwerk Stadt und Landschaft (NSL) der ETH Zürich. 2012 wurde Vogt mit dem Prix Meret Oppenheim ausgezeichnet.

Was assoziierst du mit dem Begriff «Unterholz»?

Ich denke an den Wald. Es gibt sehr schöne Wälder. Die einen bestehen aus ausgewachsenen Buchen, unter denen überhaupt nichts wächst. In anderen entsteht im Schatten der grossen Bäume eine Art zweiter Wald. Die kleinen Bäume warten darauf, dass ein grosser umfällt, Licht durchlässt und ihnen das Weiterwachsen erlaubt. Das ist das Unterholz. Es ist vergleichbar mit einer Vorstadt, die einen eigenen Horizont und eigene Massstäbe hat.

Worin verortest du das Potential des Unterholzes?

Das Unterholz hat ein unglaubliches Potential, aber ein anderes als das Oberholz. Das Unterholz ist viel dynamischer und kann sich schneller verändern. Ein Buchenwald ohne Unterholz kann nur verfaulen und zusammenbrechen. Das Unterholz hingegen ist lebendiger,

flexibler und daher auch resistenter.

Ich war gestern in Graubünden und habe viele wilde Reben entdeckt, die nicht einheimisch sind. Solche invasiven Arten können sich aufgrund der Klimaveränderung einnisten. Viele vergessen, dass wir vor ein paar tausend Jahren – nach der Eiszeit – nur Weiden, Birken und Haseln hatten. Die Linden und Buchen sind von Zonen neben den Gletschern eingewandert. Sie haben sich buchstäblich durchs Unterholz geschlichen. Solche Veränderungen der Vegetation sind die Geister, die wir riefen, indem wir das Klima beeinflusst haben. In meinen Augen ist dies jedoch nicht negativ, sondern stellt ein Potential dar, ein Reservoir für Veränderungen.

Bei vielen Dingen – wie beispielsweise bei der Zuwanderung – sehen wir die positiven Auswirkungen erst im Nachhinein. In Zürich gab es schon Ende des 19. Jahrhunderts eine massive Zuwanderung aus Deutschland, die natürlich nicht ohne Konflikte vonstatten ging. Inzwischen müssen wir anerkennen, dass sie für die Stadt gut war. Im Unterholz versteckt sich nicht der Kriminelle, der Böse, der Räuber, sondern das Andere, das letztlich auch helfen kann. Wenn es noch wärmer wird und gewisse Baumarten bei uns nicht mehr wachsen, bin ich durchaus froh, wenn andere nachkommen.

Wie bewahrt man sich das Dynamische, wenn man einen gewissen Bekanntheitsgrad im Beruf erreicht hat und sozusagen zu den grossen Bäumen gehört?

Dafür muss man kämpfen. Das Berühmtsein ist immer relativ. Ich werde nicht unbedingt durch meine Arbeit berühmt, sondern durch meinen Umkreis. Ich habe sowohl in der Architektur als auch im Städtebau und in der Kunst sehr viele Freunde, mit denen ich zusammenarbeite und durch die ich letztendlich bekannt werde. Ich reise eher im Gepäck dieser Leute mit.

Meine Herkunft hat mir auf jeden Fall sehr geholfen, auf dem Boden zu bleiben. Studenten haben mir schon gesagt, dass sie am meisten an mir schätzen, dass ich nie hektisch oder nervös werde.

Die Arbeit mit Studierenden und Künstlern hält mich wach und frisch. Wichtig ist aber auch der Forschergeist und die Entscheidung, immer weiterzumachen und

Wenn man die richtigen Fragen stellen will, kann man einen Dialog nicht von einem Elfenbeinturm aus führen. Er muss auf Augenhöhe stattfinden.

«Mapping everything» Summerschool Berlin/ Zürich

Mit Günther Vogt und Olfaur Eliasson erkunden Studierende den öffentlichen/ kollektiven Raum in Zürich und Berlin. Durch verschiedene Aktionen (Grillen, Zelten, sich liegend oder nur in rechten Winkeln gehend bewegen) wird versucht, den Raum anders wahrzunehmen.

© Case Studio Vogt

dranzubleiben. Wenn man sich etabliert hat, besteht die Gefahr, dass man nur noch die Ernte einfährt. Spannend ist jedoch die Arbeit, die Auseinandersetzung und das Neue. Ich merke, dass ich noch wach bin, wenn mich ein Kunstwerk emotional berührt, wenn es mich ärgert oder irritiert. Ausserdem ist für mich der Austausch mit dem Unterholz – wie zum Beispiel Gespräche mit jungen Kunstschaffenden – absolut faszinierend.

Ich würde sehr vieles verschenken, wenn ich nicht mehr mit ihnen reden könnte, weil sie Angst vor meiner Berühmtheit hätten oder ich nur dann mit jemandem sprechen würde, wenn ich das Gefühl hätte, dass er oder sie eines Tages berühmt werden würde. Abgesehen davon wird es sehr gefährlich, wenn man meint, ein Star zu sein, der nicht mehr scheitern darf. Dann ist man schon gescheitert.

Was bedeutet Scheitern?

Es werden nicht alle Projekte gleich gut. Wenn man Risiken eingeht, kann ein Projekt auch ins Negative kippen – wie auch immer man dies definiert. Ich habe aber aus solchen Dingen, die nicht so gut wurden wie erhofft, viel mehr gelernt als aus anderen. Eine Risikobereitschaft ist notwendig und zwar nicht wegen dem Ruhm, sondern wegen der Erfahrung. Ich wüsste durchaus, wie man etwas macht, damit es funktioniert. Aber unabhängig von Ökonomie und Qualität ist es wenig spannend, Bekanntes zu reproduzieren und die offene Recherche bzw. den offenen Dialog aufzugeben.

Ich habe beispielsweise als Student soziologische Studien gemacht und nehme sie nun wieder auf, obwohl ich mich seit Jahrzehnten nicht mehr damit beschäftigt habe. Natürlich mache ich dies heute ganz anders als damals, sehr viel seriöser. Ich weiss heute, dass mir ein Malwettbewerb nicht weiterhelfen wird, um einen Park zu gestalten. Das wäre, als ob man ein Kind, das jahrelang nur mit einer Schaukel gespielt hat, fragen würde, welches Kinderspielzeug es von allen Spielzeugen der Welt auswählen würde. Natürlich würde es die Schaukel wählen, weil es nichts anderes kennt.

Wenn man an einem ehrlichen und fairen Austausch interessiert ist, muss man neue Verfahren entwickeln. Ich habe in dieser Hinsicht sehr viel von Kunstschaffenden gelernt. Es ist wichtig, nicht nur diejenigen Fragen zu stellen, die wir beantwortet haben möchten. Wir wollen schliesslich nicht, dass die Befragten einen Park entwerfen und wir wollen sie auch nicht blossstellen. Vielmehr interessieren wir uns für ihre Erwartungen. Ich fürchte, dass in der Landschaftsarchitektur oft an den Leuten vorbeigeplant wird und dass soziale Prozesse nicht als Teil der Arbeit verstanden werden.

Ich habe in den 80ern an der ETH ein Seminar bei Lucius Burckhardt besucht, der dafür sorgte, dass wir nicht mehr Gebäude zeichneten, sondern nur noch schrieben. Er brachte uns bei, dass es zwar wichtig ist, eine schöne Bushaltestelle mit Bäumen zu gestalten, dass es jedoch den Leuten bei weitem wichtiger ist, dass der Bus häufiger kommt. Es geht darum, von der anderen Seite her zu denken und entsprechende Strategien zu entwickeln. Wenn man die richtigen Fragen stellen will, kann man einen Dialog nicht von einem Elfenbeinturm aus führen. Er muss auf Augenhöhe stattfinden.

Findet dieser Dialog auf Augenhöhe im Kunstkontext statt? Werden Aussenstehende mit ihrem Wissen und ihren Erfahrungen ernst genommen?

Ich erlebe es als fatal, dass ich in Führungen teilweise in eine Schülersituation zurückversetzt werde. Man darf zwar fragen, aber niemand fragt etwas.

Wenn ich selber Führungen mache, dann fordere ich die Teilnehmenden nicht auf, Fragen zu stellen. Ich stelle gewisse Erklärungen zur Verfügung und lasse es dann offen, ob jemand nachfragen möchte. Natürlich gibt es einzelne Kunstwerke, für die ich keine Führungen brauche, aber ich bin des öfteren froh um Hilfe. Damit meine ich aber weder didaktische Mitmach-Aufforderungen noch Strategien, mit denen Personen an den Pranger gestellt werden und ihnen letztendlich gezeigt wird, dass sie etwas nicht können.

Ich glaube, dass es in erster Linie darum geht, Menschen ernst zu nehmen und eine Beziehung zu ihrer Alltagswelt herzustellen. In diesem Zusammenhang wäre es wichtig, über die Art von Räumen nachzudenken, die wir herstellen wollen. Der Begriff des «öffentlichen

«Apéro» bei Vogt Landschaftsarchitekten
© VOGT

Selbst wenn wir nur ein Glas Wein trinken und uns treffen, besetzen wir einen Ort für einen kurzen Moment kollektiv. In solchen Situationen können interessante Menschen-Konstellationen entstehen.

← ↗ Vernissage «Non Sight Site»
© Case Studio VOGT

Raumes» scheint mir wenig hilfreich, weil er sehr abstrakt bleibt. Hingegen ist der «kollektive Raum» äussert spannend, weil er ein gelebter Raum ist.

Eine Ausstellung nützt niemandem, wenn keine Besucher da sind – und dies hat nichts mit wirtschaftlicher Rentabilität zu tun. Selbst wenn wir nur ein Glas Wein trinken und uns treffen, besetzen wir einen Ort für einen kurzen Moment kollektiv. In solchen Situationen können interessante Menschen-Konstellationen entstehen. Der Ausstellungsinhalt ist dabei zwar immer präsent, aber er spielt erst viel später eine Rolle, indem er möglicherweise im Dialog wieder aufgegriffen wird.

Ein anderes Beispiel für den Unterschied zwischen öffentlichem und kollektivem Raum ist die Strasse. Strassen sind sehr hässlich und werden erst dann spannend, wenn viele Leute da sind. Wenn ich einkaufen gehe, liebe ich es, zu Fuss zu gehen, weil ich unterwegs Leute treffe. Wenn ich regelmässig an den gleichen Wochenmarkt gehe, sehe ich immer wieder die gleichen Personen. Man nickt sich dann manchmal zu und ist über eine Art stillschweigende Kumpanei miteinander verbunden.

Wir müssen solche Kollektivitäten unbedingt fördern, vor allem wenn ich sehe, dass in Zürich deutlich mehr als 50 Prozent der Wohnungen Einzelpersonen-Haushalte sind. Es geht dabei aber nicht um ein sozialromantisches Projekt. Man sollte es unbedingt vermeiden, sich in diese Ecke drängen zu lassen.

In Ausstellungen besteht die Möglichkeit, vor Ort zu sein und mit den Besucherinnen und Besuchern zu sprechen. Wie gestaltet man als Landschaftsarchitekt Räume, ohne mit den zukünftigen Nutzerinnen und Nutzern in Kontakt zu sein?

Nach einem Kunst- oder Architekturstudium ist man grundsätzlich handlungsfähig. Bei meinem Beruf ist dies schwieriger, weil es naturwissenschaftliche, gestalterische, soziale und kulturelle Kompetenzen braucht.

Ich beobachte in Zürich viele Studierende, die über Jahre hinweg jedes Wochenende ins Dorf ihrer Eltern zurückfahren. Ich frage mich dann, wie sie jemals Stadträume gestalten wollen, wenn sie nicht in ihnen leben und dementsprechend auch kein Verständnis für sie

entwickeln können. Ich lebe hier im Zentrum der Stadt und werde manchmal an den Wochenenden, wenn ich gerne schlafen würde, von Polizeisirenen geweckt. Das ist ein Teil der Stadt. Wie sollen junge Architekten Küchen entwerfen, wenn sie nie kochen? Wie sollen sie verstehen, wie eine vierköpfige Familie in einer normalen Wohnung funktioniert?

Im Bereich der Landschaftsarchitektur sind die Projekte noch um einiges komplexer. Am Mittwochnachmittag sind zum Beispiel ganz andere Leute im Park als am Samstagmorgen. Wie kommen diese Leute also aneinander vorbei? Wie können Konflikte vermieden werden?

Dazu kommt, dass sich Gesellschaften in einem permanenten Wandel befinden. Ich habe dies in London erlebt. Es nützt nichts, schöne öffentliche Räume zu haben, wenn die Jugendlichen keine Arbeit haben. Wenn Menschen zwischen 20 und 25 nichts zu tun haben und merken, dass die Welt nicht auf sie gewartet hat, entstehen Frustrationen. Diese sind in Parks und auf Plätzen sehr stark präsent. Es gibt aber auch andere Veränderungen wie zum Beispiel die Jugendkulturen. Die Skateboarder haben in der Skateboardkultur der 90er Jahre Shopping-Malls und Parkplätze für sich umgenutzt, weil dort viele Betonmauern vorhanden waren. Jetzt wird dies pervertiert, indem man ihnen Anlagen aus Chromstahl baut und damit der Jugendkultur das Potential nimmt, zu demonstrieren.

Als Landschaftsarchitekten sind wir aber auch aufgrund der Materialien, mit denen wir arbeiten, geographisch eingeschränkt. Architekten können von Shanghai über Abu Dhabi überall arbeiten, aber wegen der Pflanzen ist dies für uns anders. Dazu kommt, dass es an jedem Ort völlig andere soziale und kulturelle Fragestellungen gibt.

Inwiefern unterscheiden sich die Fragestellungen in London von denjenigen in Zürich?

In London ist beispielsweise die staatliche Stadtplanung weggefallen, die wir im Kontinentaleuropa immer noch haben. Dort stellt sich die Frage, ob die Projekte überhaupt längerfristig gepflegt werden können. Um dies zu gewährleisten, haben wir zunehmend begon-

Ich glaube, dass es in erster Linie darum geht, Menschen ernst zu nehmen und eine Beziehung zu ihrer Alltagswelt herzustellen.

«Nursery Planting Strategy»

Baumschule als Park,
Dagenham Dock, London

© VOGT

Dagenham Dock, London

© VOGT

Solche sozialen Projekte – wie das sogenannte «Urban Farming» – sind hochinteressant. Die Leute produzieren von Honig über Fisch bis hin zu Pflanzen alles selber.

«Über den Dächern»

Urban Farming (Anpflanzen verschiedener Minzsorten / Honigverkostung), ETH Zürich

© Lynn Peemoeller

nen, Bauprozesse mit sozialen Prozessen zu kombinieren. In einem Gebiet im Zentrum Londons haben wir vorgeschlagen, eine Baumschule zu errichten. Die Idee war, auf allen freien Flächen Bäume anpflanzen, die dann von den Leuten dieses Quartiers gepflegt und gebraucht werden. Als wir den Anwohnern dieses Vorhaben vorstellten, waren sie begeistert. Ihre Kinder konnten damit lernen, Bäume selber anzupflanzen und zu kultivieren.

Gibt es vergleichbare Projekte, die von den Anwohnenden selber organisiert werden?

Im Quartier in Ostlondon, wo sich unser Büro befindet und wo vor einigen Monaten die grossen Unruhen waren, würde man meinen, dass es keine Grünflächen gibt. Es gibt sie aber sehr wohl, nur sind sie nicht sichtbar, weil sie sich in halbprivaten oder privaten Innenhöfen oder auf Dächern befinden.

Solche sozialen Projekte – wie das sogenannte «Urban Farming» – sind hochinteressant. Die Leute produzieren von Honig über Fisch bis hin zu Pflanzen alles selber. Die Früchte- und Gemüsequalität, die wir uns hier gewohnt sind, gibt es zwar auch in London, aber zu einem Preis, den sich fast niemand leisten kann.

Wir versuchen, solche Phänomene auf städtebaulicher Ebene aufzugreifen. An der ETH in Zürich haben wir soeben die Bewilligung erhalten, auf dem Dach eines neuen Gebäudes ein Gartenprojekt zu entwickeln. Die Studenten tragen die Verantwortung dafür. Sie müssen es entwerfen und organisieren. Sie müssen überlegen, was mit den vielen Tomaten anfangen, die sie dort produzieren und sich koordinieren, damit die Pflanzen am Wochenende Wasser bekommen. Nicht zuletzt müssen sie Strategien entwickeln, damit das Projekt weitergehen kann, wenn sie die Uni einmal verlassen.

Förderst du soziale Prozesse auch intern, in deinen Büros in Zürich, Berlin und London?

Bei uns wird in allen Büros um halb zehn oder zehn zusammen gefrühstückt. Man lernt, gemeinsam zu essen und gemeinsam um einen Tisch zu sitzen. Viele unserer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter leben alleine, viele waren Einzelkinder. Wenn in Zürich dreissig Leute um

Wenn in Zürich dreissig Leute um einen Tisch sitzen, ist dies schon fast eine Art Happening. Man merkt in einer solchen Situation, wenn es jemandem nicht gut geht und man kann darüber sprechen.

Frühstück bei Vogt Landschaftarchitekten AG, Zürich

© VOGT

einen Tisch sitzen, ist dies schon fast eine Art Happening. Man merkt in einer solchen Situation, wenn es jemandem nicht gut geht und man kann darüber sprechen.

Es scheint, dass du dieses Schaffen von gemeinschaftlichen Situationen als deine Verantwortung betrachtest. Denkst du folglich, dass im Kunstbereich das Initiieren von sozialen Prozessen ebenfalls «von oben» kommen müsste?

Ich glaube, dass die Besucherinnen und Besucher in Museen nie etwas für sich einfordern würden. Wenn überhaupt sind es die Künstler, die entsprechende Initiativen ergreifen. Deshalb müssen solche Dinge von der anderen Seite kommen, von den Institutionen.

Die Masoala Regenwaldhalle im Zürcher Zoo, mit deren Gestaltung dein Büro beauftragt war, scheint eine Anziehungskraft auf viele verschiedene Menschen auszuüben. Woran liegt das?

Primarschulkinder die in die Masoala Halle kommen, sind meist sehr fasziniert. Sie sehen dort Tiere, die auf gleicher Ebene herumlaufen wie sie. Das irritiert sie und sie würden am liebsten sofort den Weg verlassen, um zu ihnen hinzugehen. Ihre Fragen kommen wie aus der Pistole geschossen. Das Entscheidende ist aber, dass sie über ein Vorwissen verfügen. Sie befinden sich in einer Simulation und wissen nicht, ob diese Situation Modell oder Realität ist. Sie wollen wissen, worum es dabei geht. Sie stellen genau die richtigen Fragen, auch wenn sie nicht über das gleiche Fachvokabular verfügen wie wir.

In der Schweiz und auch in Liechtenstein ist es sehr schwierig, solche Orte zu schaffen, da man schnell in den Alpen oder an einem See ist. Es ist fast nicht möglich, gegen solch schöne natürliche Naturräume zu konkurrenzieren. In grossen Städten wie London und Paris ist dies anders. Dort muss man sehr weit fahren und die Natur in der Stadt ist aus zweiter, dritter oder vierter Hand.

Primarschüler, die in die Masoala Halle kommen, sind meist sehr fasziniert. Sie sehen dort Tiere, die auf gleicher Ebene herumlaufen wie sie. Das irritiert sie und sie würden am liebsten sofort den Weg verlassen, um zu ihnen hinzugehen.

«Constructed Nature»
Masoala Regenwaldhalle,
Zoo Zürich

© Christian Vogt

Woran liegt es, dass sich Menschen an bestimmten Orten wohlfühlen und an anderen nicht?

Ich glaube, dass sich Menschen an denjenigen Orten wohlfühlen, die sie auf eigene Art und Weise für sich nutzen können. In vielen Kunsträumen scheint immer noch ein elitekulturelles Bewusstsein vorzuherrschen, das vergleichbar mit der Vorstellung eines bourgeoisen formalistischen Parkideals um 1900 ist. Der Leutnant führt dort seine Angebetete in steifer Haltung spazieren und der Rasen darf selbstverständlich nicht betreten werden. Dies hat wenig damit zu tun, wie sich die Leute heute durch die Parks bewegen.

Deshalb ist der englische Landschaftsgarten sehr interessant. Im Gegensatz zum davor vorherrschenden geometrisch-ornamentalen Gartentypus wird dort vieles offengelassen. Menschen können darin sehen, was sie möchten. Es wird ihnen keine Perspektive oder Verhaltensweise aufgezwungen. Das Anlegen solcher Gärten war damals hochpolitisch, weil es nicht mehr nur für die Reichen, sondern für breite Gesellschaftsschichten funktionierte.

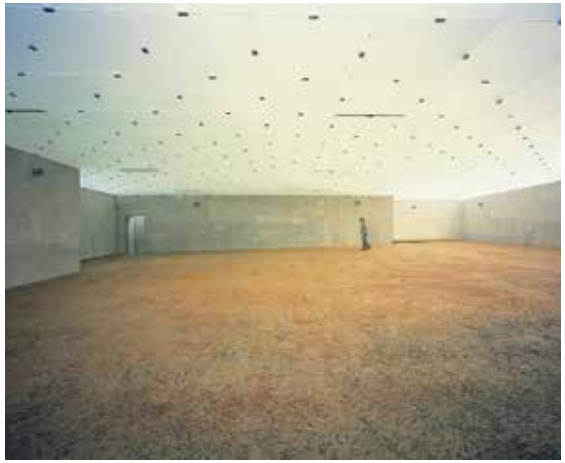
Wenn ich durch die Masoala Halle laufe, höre ich manchmal zu, was die Leute darüber sagen und welche Dinge ihnen auffallen. Ich käme nie auf diese Ideen. Aber gerade wenn ein Ort verschiedene Lesarten und Zugänge zulässt, wird er für viele Menschen interessant.

Welche Rolle könnte das Einbinden von verschiedenen Lesarten für die Kunstvermittlung spielen?

In der Ausstellung mit Olafur Eliasson im Kunsthaus Bregenz befand ich mich das erste Mal in einer Vermittlungssituation im Kunstkontext. Als es hiess, ich müsse für Gespräche zur Verfügung stehen, dachte ich, ich müsse die Kunst erklären. Olafur stellte dann aber schnell klar, dass dies gar nicht das Ziel war. Er meinte, ich müsse einfach da sein und die Leute würden dann von sich aus Fragen stellen.

Aus einem Zufall heraus gab es während einer Führung eine sehr interessante Diskussion über die Einladungskarte und ob es sich beim ausgewählten Motiv um eine Natur- oder um eine von Menschen gemachte

Ich glaube, dass sich Menschen letztendlich an denjenigen Orten wohlfühlen, die sie auf eigene Art und Weise für sich nutzen können.



«The mediated motion»
Ausstellung im
Kunsthaus Bregenz

© Kunsthaus Bregenz,
Olafur Eliasson,
Verlag Walther König,
Markus Tretter

«The mediated motion»
Ausstellung im
Kunsthaus Bregenz

© Kunsthaus Bregenz,
Olafur Eliasson,
Verlag Walther König,
Markus Tretter

Kulturkatastrophe handelte.

Ich glaube, dass die Authentizität in solchen Situationen wichtig ist. Es muss jedoch auch der Anspruch bestehen, für jede Ausstellung bzw. für jedes Werk neue Werkzeuge zu entwickeln. Es ist ein wenig wie basteln. Man muss immer das nehmen, was gerade zur Verfügung steht.

Kann man das lernen?

Ich glaube schon. Man muss in erster Linie sehr gut vorbereitet sein, aber in einem zweiten Schritt geht es um die Frage, wie man sich mit Menschen unterhält. Talent spielt keine grosse Rolle. Um zu unterrichten, muss man vor allem Menschen gern haben. Obwohl ich die Generation meiner Studenten manchmal händeringend beschimpfe, wissen sie, dass ich ihnen vertraue. Humor ist dabei hilfreich. Mit Zynismus hingegen kommt man nicht weit. Man muss es mögen, mit Menschen aus unterschiedlichen Schichten zu arbeiten.

Als wir am Klanghaus in Toggenburg arbeiteten, war eines meiner Highlights, als Marcel Meili das Konzept für die Architektur vorstellte. Es waren alle möglichen Leute da, von Volksmusikern bis hin zu Vertretern von Naturschutzverbänden. Und alle verstanden, was er sagen wollte. Meilis Vortrag hätte aber auch problemlos an der Harvard stattfinden können. Dies ist eine grosse Kunst, es braucht sehr viel Arbeit und Erfahrung und es gibt vermutlich kein Rezept dafür.

In Ausstellungen wäre es wichtig, eine solche Sprache zu finden, die für verschiedene Menschen funktioniert. Ich sehe eines der Probleme darin, dass Ausstellungen zwar vom Kuratorischen her immer besser und anspruchsvoller werden, aber dadurch gleichzeitig auch immer mehr Wissen voraussetzen und Erklärungen erfordern. Wenn der Brückenschlag zwischen verschiedenen Wissens- und Erfahrungshorizonten nicht gelingt und die Menschen das Gefühl haben, dass ihnen Ausstellungen nichts mehr nützen, lassen sie sie irgendwann einfach fallen.

Wie können Menschen, die sich unterschiedlichen Öffentlichkeiten zugehörig fühlen, eine Kunstausstellung für sich nutzen?

Olafur Eliasson sagt zu Recht, dass wir soziale Prozesse leben müssen, um weiterzukommen. Wir können nicht einfach darüber bestimmen, dass sie stattfinden sollen und sie initiieren.

In den 80er Jahren schlugen wir zum Beispiel vor, in relativ trostlosen Siedlungen Gärten aufzubauen. Solche Projekte erscheinen nie in den Hochglanzmagazinen, weil sie auf der Bildebene uninteressant sind. Wir arbeiteten damals mit einer Soziologin und es dauerte fünf Jahre, bis diese Gärten etabliert waren. Wir machten alles selber, bis hin zur Organisation von Bier und Cervelats. Es brauchte sehr viel Zeit, bis die Leute eine selbstorganisierende Form fanden, weil sie sich anfangs nicht kannten. Das Projekt funktioniert übrigens heute noch.

Weshalb finden solche Prozesse trotzdem selten statt?

Die riesige Arbeit, die dahinter steckt, wird oft unterschätzt und Bier und Cervalats zu organisieren erscheint vielen als banal. Es sind jedoch genau diese kleinen Dinge, auf die es schlussendlich ankommt. Wenn ich zum Beispiel Besucherinnen und Besucher am Eingang einer Kunstausstellung abhole, ist dies eine physische, aber auch eine inhaltliche Geste. Es klingt vielleicht so, als ob eine solche Handlung lediglich lustig oder sympathisch wäre, aber sie kann eine riesige Schwellenangst abbauen.

Bis zu einem gewissen Grad müssen Prozesse gelebt werden, sie können nicht über das Reden oder Erklären passieren. Dies ist sehr zeitintensiv und verlangt, dass man vom CEO über den Hauswart in verschiedene Rollen schlüpfen kann. Es geht sehr stark um eine körperliche Präsenz und um die Möglichkeit, miteinander zu sprechen und einen Dialog zu führen. Vielleicht haben alle Anwesenden völlig andere Vorstellungen vom Leben, aber sie sind es fähig, sich eine bis zwei Stunden ohne Konflikte auszutauschen und vielleicht sogar auch noch vom einen oder anderen etwas zu lernen.

Wir haben in unseren Kunstprojekten die Erfahrung gemacht, dass immer dann die besten Ideen entstehen, wenn die Beteiligten gemeinsam vor Ort arbeiten. Interessanterweise sind gerade jüngere Personen oft schwer davon zu überzeugen, dass eine Zusammenarbeit auf Distanz nicht die gleichen Resultate hervorbringt.

Ich beobachte ebenfalls, dass meine Studierenden teilweise nicht unterscheiden können, in welchen Situationen man eine Email schicken kann und wann es wichtig ist, sich zu treffen, um Ideen zu entwickeln. Es kann sein, dass ältere Personen noch Erfahrungen von früher haben und deshalb eher ein Gefühl dafür haben, ob digital oder analog angebracht ist. Es ist deshalb wichtig, Leute zu verführen, an einen Ort zu kommen. Das muss nur einmal passieren. Wenn sie einmal eine solche Erfahrung gemacht haben, kommen sie immer wieder.

Um nochmals auf die Kunst zurückzukommen: Was denkst du, wie Ausstellungen konzipiert sein müssten, um Menschen ohne kunsthistorischen Hintergrund anzulocken?

In meinen Augen wäre es wichtig, Kunst ans normale Leben anzubinden. Gerade bei älteren Werken sollten historische Kontexte verständlich gemacht werden. Kunsthistoriker müssten Hilfe aus anderen Bereichen holen, wenn sie dies nicht alleine bewerkstelligen können.

Anstatt eine Aura zu kreieren und davon auszugehen, dass Kunstwerke gut sein müssen, wenn sie viel kosten, könnte man sich darauf konzentrieren, das Alltagsleben der Kunstschaffenden, ihre Beweggründe und die gesellschaftlichen Umstände aufzeigen.

Viele Werke – wie zum Beispiel diejenigen von Dan Graham – waren hochpolitisch. Ich halte es für wichtig, dass man als Besucher die Anliegen, die er mit seiner Kunst verfolgte, nachvollziehen kann. Es ist bedauerlich, dass solchen Kunstwerken in vielen zeitgenössischen Museen die politischen Zähne gezogen werden.

Vielen Dank für das Gespräch.

Wenn der Brückenschlag zwischen verschiedenen Wissens- und Erfahrungshorizonten nicht gelingt und die Menschen das Gefühl haben, dass ihnen Ausstellungen nichts mehr nützen, lassen sie sie irgendwann einfach fallen.

«Mapping everything» Summerschool Berlin/ Zürich

© Case Studio VOGT

IMPRESSUM

Herausgeber:
Laura Hilti und Cornelia Wolf

Konzept und Interview:
Laura Hilti

Grafik:
Cornelia Wolf

Titelbild:
«Mapping everything»
Summerschool Berlin/Zürich
© Case Studio VOGT

Druck:
onlinedruck.ch

1. Auflage 2014, 50 Exemplare
© 2014 Laura Hilti / Günther Vogt
© Bilder gemäss Angaben

Publikationsreihe
POSITIONEN & DISKURSE
Kunstverein schichtwechsel, Vaduz (LI)
www.schichtwechsel.li

Gefördert durch die Kulturstiftung
Liechtenstein
und die Stiftung Fürstl. Kommerzienrat
Guido Feger

ISBN: 978-3-03824-002-0

Büroalltag in Zürich
© VOGT

9 783038 240020 >