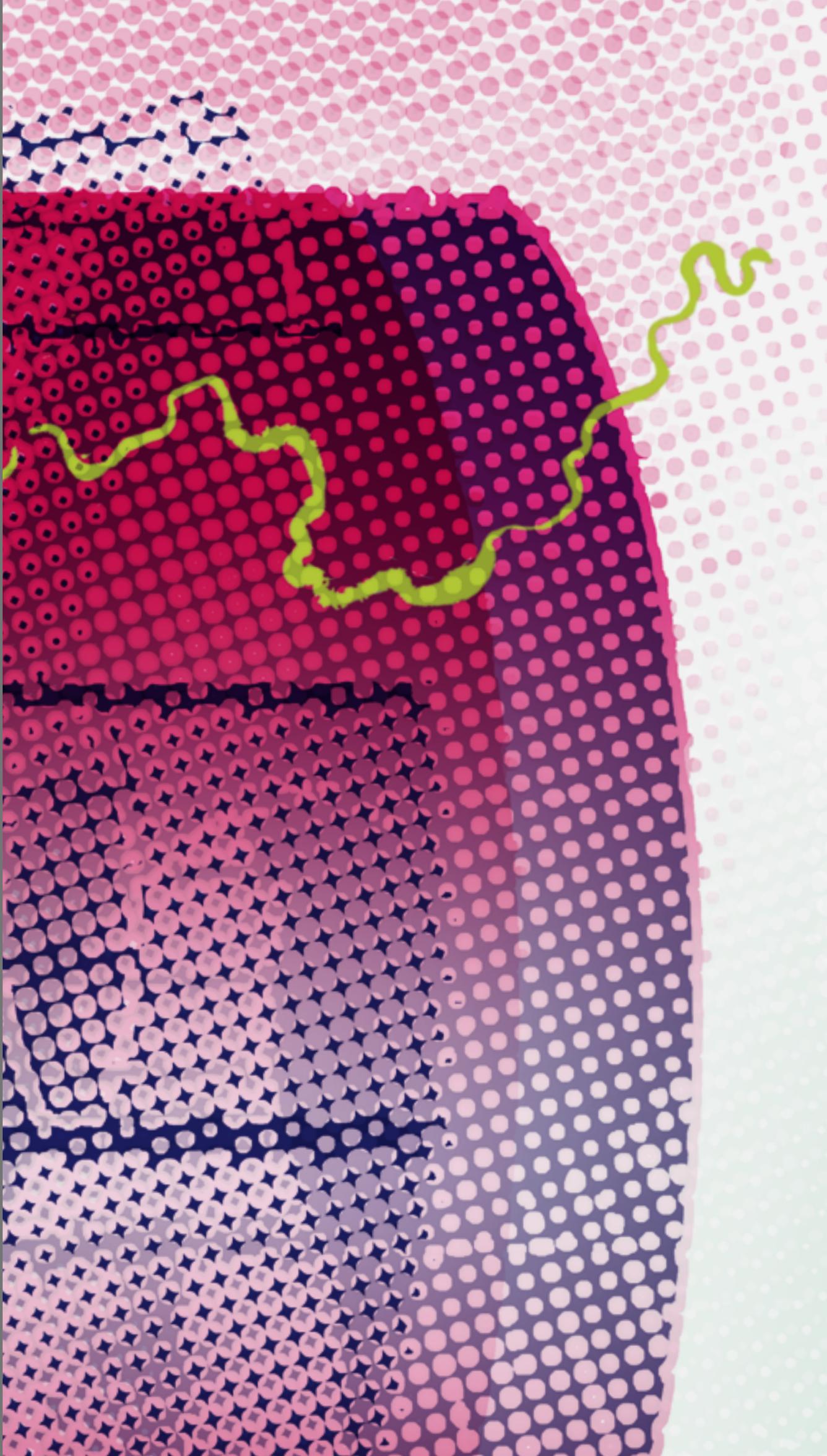


Aargauer Kunsthaus Mit Gegenwartskunst umgehen



Aargauer Kunsthaus –
Mit Gegenwartskunst
umgehen

Herausgegeben von:
Simona Ciuccio
Katrín Weilenmann
Katharina Ammann

Mit Texten von:
Katharina Ammann
Elisabeth Bronfen
Simona Ciuccio
Hanna B. Hölling
Bärbel Küster
Rachel Mader
Anouchka Panchard
Anna Schäffler
Marianne Wagner
Katrín Weilenmann

Aargauer Kunsthaus
Scheidegger & Spiess

Mit Gegenwartskunst umgehen.
Vorwort und Dank
Katharina Ammann
5

Einleitung
Katrin Weilenmann
7

Zum Wandel der Kunstmuseen.
Eine kleine Geschichte
aktueller Herausforderungen
Bärbel Küster
12

In Bewegung: Vom gegenwärtigen
Umgang mit der Sammlung
Simona Ciuccio
26

Gegenwärtiger Blick auf
Vergangenes für die Zukunft
Elisabeth Bronfen
38

Streifzug durch die
Ausstellungsgeschichte
von 2003 bis 2023
Katrin Weilenmann
50

Das Aargauer Kunsthaus im
21. Jahrhundert: Erweiterung,
Öffnung und Teilhabe.
Chronologie von 2003 bis 2023
Anouchka Panchard
64

Ausstellungsansichten
von 2003 bis 2023
82

Veränderlichkeit kuratieren
und konservieren
Hanna B. Hölling
162

Das Kunsthaus der Zukunft?
Das Kunsthaus der Gegenwart
Katharina Ammann
229

Kooperation, Verantwortung und
Vertrauen: Erhaltungsstrategien
für elektronische Medien
Katharina Ammann
176

Verzeichnis der
Ausstellungen und Publikationen
von 2003 bis 2023
234

Aggregatzustände von
Performances und die Statik
des Museums
Rachel Mader
188

Verzeichnis aller
in der Sammlung vertretenen
Kunstschaffenden
240

Neue Konstellationen.
Ein Gespräch über raum- und
kontextbezogene Werke
zwischen RELAX (chiarenza
& hauser & co), Shirana Shahbazi
und Marianne Wagner
198

Werkliste
Sammlung Aargauer Kunsthaus
247

Kurzbiografien der Autorinnen
254

Hands on oder off?
Über die Erhaltungspraxis einer
Sammlung zum Betasten,
Anziehen und Betreten
Anna Schäffler
212

Impressum
255

Die Aargauer KunsthauSammlung online



Alle mit diesem Symbol gekennzeichneten Werke aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses verfügen über eine Werkbeschreibung in der Sammlung Online auf unserer Website. Die Sammlung Online umfasst über 600 Sammlungswerke mit ausführlichen kunsthistorischen Erläuterungen und wird laufend erweitert. Klicken Sie sich durch die chronologisch geordneten Bildstrecken oder suchen Sie nach Kunstschaaffenden, Motiven, Werkdetails oder ausgestellten Sammlungswerken.



Digitales Begleitangebot



Entdecken Sie das digitale Begleitangebot zu dieser Publikation. Eine Auswahl an audiovisuellen Beiträgen ermöglicht es Ihnen, verschiedene Facetten der in den Texten erwähnten Werke oder Ausstellungen zu entdecken. Scannen Sie den QR-Code, um auf unsere Website und zu den Beiträgen zu gelangen.



Warum diese Publikation? Sie entstand aus dem Wunsch, die spezifischen Herausforderungen des Sammelns, Ausstellens und Vermittelns von Gegenwartskunst aufzuzeigen. So können wir die heutige Museumsarbeit und die Entwicklungen der letzten 20 Jahre im Aargauer Kunsthaus transparent machen.

2003 ist ein entscheidendes Jahr für unser Haus: Dann wird der Erweiterungsbau in Betrieb genommen. Die Räume können seither den Bedürfnissen der Kunstschaffenden angepasst werden und fassen nun auch grossformatige oder installative Werke, die folglich in der Sammlung Eingang finden. Allerdings stellt die elektronische, installative, performative oder partizipative Kunst unserer Zeit besondere Bedingungen an die Dokumentation, die physische Bewahrung, die Präsentation und die Vermittlung. Sie erfordert ein Vielfaches an personellen und finanziellen Ressourcen sowie prozesshaftere und kollaborativere Formen der Zusammenarbeit – zum einen innerhalb der einzelnen Museumsbereiche, zum anderen mit den Kunstschaffenden und ihren Teams. Diese strukturelle Vielstimmigkeit und Wandlungsfähigkeit spiegeln unser Selbstverständnis als Institution wider, aber auch das, was unsere Gesellschaft heute ausmacht.

Demzufolge arbeiten wir daran, mit unserer Sammlung und unseren Sonderausstellungen nicht nur die traditionell überlieferte Kunstgeschichte wiederzugeben. In regelmässig wechselnden Präsentationen, mit verschiedenen thematischen Fragestellungen und in der Zusammenarbeit mit Gastkuratierenden oder Partnerinstitutionen generieren wir immer wieder neue Erzählungen anhand unserer Bestände. So bietet auch die vorliegende Publikation äusserst unterschiedliche Beiträge mit praktischen wie theoretischen Zugängen und erreicht dadurch im Idealfall sowohl die breite Öffentlichkeit als auch ein Fachpublikum.

Die Inhalte erschliessen sich ebenfalls auf mehreren Ebenen. Das gedruckte Buch wird einerseits durch digitale audiovisuelle Medien und Texte ergänzt, die über zwei QR-Codes im Buch abrufbar sind, und andererseits auf unserer Website als PDF-Datei in deutscher und französischer Sprache frei zugänglich gemacht. In diesen vielseitigen und kostenlosen Vermittlungsformen sehen wir einen ebenso zentralen und nachhaltigen Beitrag für die Gesellschaft wie in der Bewahrung der Kunst selbst.

Unser Dank gilt dem Kanton Aargau und dem Aargauischen Kunstverein als Träger des Aargauer Kunsthauses sowie dem Bundesamt für Kultur für die Betriebsbeiträge, die teilweise für die Produktion dieser Publikation eingesetzt wurden. Den Freunden der Aargauischen Kunstsammlung danken wir für die finanzielle Unterstützung der Publikation und insbesondere für ihr Verständnis für die Relevanz der Sammlungspflege. Die Art Mentor Foundation Lucerne hat uns ebenfalls grosszügig finanziell unterstützt.

Genauso danke ich den Autorinnen Elisabeth Bronfen, Hanna B. Hölling, Bärbel Küster, Rachel Mader, Anna Schäffler und Marianne Wagner, die sich auf unsere Einladung intensiv mit dem Kunsthaus und seinen

Werken auseinandergesetzt haben, sowie den Autorinnen aus den eigenen Reihen, Simona Ciuccio, Anouchka Panchard und Katrin Weilenmann. Hervorheben möchte ich auch das Engagement aller Kunstschaffenden, die sich für Interviews und Gespräche zur Verfügung gestellt haben, namentlich Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser von RELAX, Hervé Graumann, Christina Hemauer und Roman Keller, Thomas Hirschhorn, Teresa Hubbard und Alexander Birchler, Florence Jung, San Keller, Zilla Leutenegger, Roland Roos und Shirana Shahbazi. Ihnen sei herzlich gedankt für ihre Bereitschaft, sich auf unser Projekt einzulassen und die eigene Arbeit auch im Hinblick auf zukünftige Präsentationen zu hinterfragen. Michael Günzburger hat die Einladung angenommen, eine begleitende Kunsthousedition zu entwerfen, die auch das Cover ziert, und wir danken ihm für die gute Zusammenarbeit.

Zum grössten Dank verpflichtet bin ich den beiden Projektleiterinnen Simona Ciuccio und Katrin Weilenmann, die das umfassende Vorhaben so umsichtig geplant, über mehrere Jahre vorangetrieben und zu einem erfolgreichen Abschluss gebracht haben, sowie Anouchka Panchard für ihre tatkräftige Unterstützung.

Ich danke allen Teammitgliedern, allen voran jenen, die wichtige Grundlagen für diese Publikation geschaffen und mit viel Engagement und Akribie im Bereich der Sammlung mitgearbeitet haben: Nadine Zuni, Nora Togni, Tessa Prati und ihren Vorgängerinnen Brigitta Vogler-Zimmerli und Annina Pandiani sowie Corina Forrer, Bassma El Adisey, dem Technikteam mit Matthias Berger, Stephan Gursky und Tom Karrer. Für die Erweiterung in den digitalen Raum und den stets anregenden Austausch danke ich Silja Burch, Jan Lässig und Julia Schallberger, für die technische Umsetzung Benjamin Tschopp und Tomaz Gnus sowie Peter Allmann für das Fundraising. Als langjährige Kennerinnen des Aargauer Kunsthauses haben Astrid Näff und Bettina Mühlebach alle Texte akribisch und kritisch lektoriert.

In äusserst kollegialer und konstruktiver Zusammenarbeit ist es den Grafikerinnen Dorothea Weishaupt, Sinja Steinhauser und Sophia Schindler von Groenlandbasel gelungen, dieses vielschichtige Projekt mit ihrer grossen gestalterischen Erfahrung in eine ansprechende Form zu bringen.

In Fortsetzung unserer langjährigen Zusammenarbeit bei zahlreichen Publikationen haben wir mit dem Verlag Scheidegger & Spiess und Verlagsleiter Thomas Kramer einen kompetenten Partner an unserer Seite, der mit uns das Buch realisiert und die digitale Veröffentlichung sichergestellt hat.

Alle Mitwirkenden eröffnen mit dieser Publikation facettenreiche Perspektiven auf das Aargauer Kunsthaus. Sie gibt nicht in erster Linie einen Einblick in das, was wir haben, sondern vielmehr in das, was wir tun. Denn nur durch unser Handeln können wir der Sammlung die Aufmerksamkeit verschaffen, die sie verdient.

Ein Meilenstein in der Geschichte des Aargauer Kunsthauses ist die Eröffnung des einzigartigen Erweiterungsbaus des Architekturbüros Herzog & de Meuron im Jahr 2003: Die grosszügigen Räume ermöglichen die lang ersehnte dauerhafte Präsentation zentraler Teile der Sammlung und neue Ausstellungsformate. Seit der Gründung des Aargauischen Kunstvereins 1860 sammelt das Kunsthaus konsequent Gegenwartskunst und besitzt heute den umfassendsten öffentlichen Bestand an Kunst aus der Schweiz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Der Fundus wächst einerseits durch Ankäufe, andererseits auch dank grosszügiger Schenkungen und Dauerleihgaben. So konnte die Sammlung in den letzten Jahren immer wieder um herausragende Einzelwerke und Konvolute bereichert werden, gerade im Bereich der Gegenwartskunst. Multimediale Installationen, Videoarbeiten oder Performances stellen die verschiedenen Museumsbereiche vor neue Fragen. Und mit der zeitgenössischen Kunst- und Kulturproduktion verändern sich auch die Praktiken des Sammelns, Bewahrens, Präsentierens und Vermittelns. Diese Kernaufgaben haben sich im Kontext eines zunehmend globalisierten Kunstbetriebs und sich wandelnder gesellschaftlicher Ansprüche an die Museen immer mehr ausdifferenziert. Anlässlich des Jubiläums des Erweiterungsbaus gibt die vorliegende Publikation nicht nur einen Überblick über die Sammlungsentwicklung und die Ausstellungsgeschichte der letzten 20 Jahre, sondern beleuchtet zudem den Umgang mit zeitgenössischer Kunst im Aargauer Kunsthaus aus unterschiedlichen Perspektiven.

Das 20. Jahrhundert hat eine faszinierende künstlerische Vielfalt hervorgebracht, die sich derzeit noch weiter entfaltet. Eine Fülle von Medien und Materialien sowie ein erweiterter Werkbegriff prägen das heutige Kunstschaffen. Die Vorstellung vom Kunstwerk als vollendetes ästhetisches Objekt greift oft zu kurz. Viele zeitgenössische Werke lassen sich besser unter dem Begriff einer prozessbasierten Kunst fassen.¹ Diese installativen, ephemeren, performativen oder partizipativen Sammlungswerke verlangen nach neuen Umgangsformen. Auch die kunsthistorisch vernachlässigte Frage nach dem Material ist seit den 1990er-Jahren einem neuen Bewusstsein gewichen: Die Materialität und ihre Bedeutung für die Genese, Erhaltung und Wahrnehmung eines Kunstwerks werden heute interdisziplinär breit diskutiert.² Neue Kunststoffe, elektronische Geräte oder organische Materialien unterliegen unterschiedlichen Veränderungsprozessen und haben eine absehbare Verfallszeit. Vergängliche Arbeiten erweisen sich hinsichtlich ihrer Lagerung, Präsentation und Dokumentation als zentrale museale Herausforderung, und die unbequeme Frage «Wann stirbt ein Kunstwerk?»³ stellt sich auch im Aargauer Kunsthaus. Heute erfolgt die Produktion eines Werks oft in Zusammenarbeit mit Spezialist:innen: So haben Kurator:innen, Restaurator:innen, Techniker:innen, Registrar:innen, Informatiker:innen und weitere Fachleute mehr denn je einen wichtigen Anteil am Erscheinungsbild der Gegenwartskunst.⁴ Im Hinblick auf den langfristigen Erhalt der Sammlung möchte die vorliegende Publikation das interdisziplinäre werkspezifische Wissen ausgewählter Arbeiten dis-

kutieren und damit einen aktuellen Beitrag zur Verknüpfung von Theorie und Praxis leisten.

Mit dem 2003 eröffneten Erweiterungsbau, den Herzog & de Meuron in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler Rémy Zaugg für das Aargauer Kunsthaus realisieren, beginnt eine neue Ära. Sie ergänzen den 1959 vollendeten Altbau von Loepfe, Hänni und Haenggli um einen gläsernen Kubus mit begehbarem Tuffsteindach, das den Aargauerplatz mit dem rückwärtigen Rathausgarten über eine Wendeltreppe verbindet. Das Kunsthaus erhält über 1100 Quadratmeter zusätzliche Ausstellungsfläche, einen Innenhof, ein luftiges Foyer mit Café und Kunstbuchhandlung, eine Bibliothek, ein Kunstvermittlungsatelier und erweiterte Depoträume. So prägnant sich der Neubau nach aussen und im Eingangsbereich in weissem *stucco lustro* präsentiert, so zurückhaltend sind die Ausstellungsräume. Im Erd- und im Untergeschoss verschwimmen die Grenzen zwischen Alt und Neu fast vollständig.⁵ Dennoch sind die Räume nicht anonym. Die Oberlichtdecke prägt das sanft aufgefrischte Obergeschoss. Im Kontrast dazu wird der Blick im Untergeschoss auf den Boden aus schwarzem Gussasphalt gelenkt.⁶ Kurzum, es sind *Neue Räume*, wie die Eröffnungsausstellung titelt. Endlich kann die beachtlich angewachsene Sammlung, die aus Platzgründen jahrzehntelang kaum gezeigt werden konnte, in grösserem Umfang präsentiert werden. Gleichzeitig bietet der neue Gebäudetrakt attraktive Räume für Sonderausstellungen.⁷ Ein für das Publikum unsichtbares, aber wichtiges Detail ist das flexible Wandsystem. Gerade zeitgenössische Kunstformen erfordern häufig andere Raumdimensionen als die für die klassischen Gattungen Malerei, Skulptur und Zeichnung gebauten Säle. Herzog & de Meuron reagieren auf die veränderte Kunstproduktion mit modularen Wänden im Neubau: Wände können nun verschoben oder ganz entfernt werden, sodass neue Blickachsen entstehen. Die wandelbaren Ausstellungsräume ermöglichen den Ankauf und die Präsentation grosser Werke wie Thomas Hirschhorns *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001), die sowohl in ihren Dimensionen als auch in der Komplexität der Lagerung und Konservierung alles bisher Vorhandene sprengt. An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Kunsthäuserweiterung von 2003 nicht nur den nötigen Zusatzraum geschaffen, sondern sich auch auf die Entwicklung und Ausrichtung der Sammlung ausgewirkt hat. Der Betrieb der letzten zwei Jahrzehnte hat am Gebäude seine Spuren hinterlassen. Nach umfangreichen Sanierungsarbeiten präsentiert sich das Kunsthaus pünktlich zum Jubiläum seit Herbst 2023 mit energiesparender Beleuchtung, aufgefrischten Böden, barrierefreiem Zugang und einem von Herzog & de Meuron neu eingerichteten Foyer sowie dem neu konzipierten «Freiraum», einer unterschiedlich nutzbaren Fläche im Bereich der Garderobe.

1860 wird der Aargauische Kunstverein mit dem Ziel gegründet, in der Bevölkerung den Sinn für Kunst zu wecken, Ausstellungen zu organisieren, Kunstschaffende zu fördern, eine Sammlung aufzubauen und ein Kunstmuseum zu errichten. Viele Beteiligte haben im Laufe der Jahrzehnte dazu beigetragen, diese Anliegen zu verwirklichen.⁸ Manche dieser Aufgaben sind so alt wie das Museum selbst, andere sind Ausdruck des eigenen Selbstverständnisses, spiegeln aber auch die Anforderungen von aussen wider. Aktuelle gesellschaftliche Debat-

ten um Teilhabe, Inklusion, Diversität, ethisches Handeln, Nachhaltigkeit oder Digitalität erfordern neue institutionelle Ansätze. Die Frage nach der Zukunft des Museums stellt sich seit jeher,⁹ gegenwärtig jedoch mit neuer Dringlichkeit. Die mehrmonatigen Schliessungen der Kulturinstitutionen während der Covid-Pandemie 2020 und 2021, Migration, Klimakrise, drohende Energieengpässe und die digitale Entwicklung beschleunigen den Wandel – auch im Aargauer Kunsthaus. In Zusammenarbeit mit verschiedensten Organisationen und Interessenverbänden setzt sich das Kunsthaus auf allen Ebenen dafür ein, dass Kultur für alle zugänglich, barrierefrei, divers und inklusiv wird, indem gesellschaftliche, strukturelle und bauliche Hindernisse beseitigt werden. Mehr denn je sind wir gefordert, eigene Haltungen, gewohnte Abläufe und tradierte Strukturen kritisch zu hinterfragen und zu verändern. Diese Bemühungen tragen wir ins Museum und in den digitalen Raum. 2015 wird die Website Sammlung Online mit vertiefenden Informationen zu Schlüsselwerken aus der Sammlung aufgeschaltet und seither kontinuierlich ergänzt. 2019 lanciert die Vermittlung den interaktiven Museumsraum *Sammlung Aargauer Kunsthaus – DIY!*, 2021 folgt das erste Augmented-Reality-Projekt. Virtuelle Ausstellungsrundgänge, filmische Blicke hinter die Kulissen oder auch Videos in Leichter Sprache sind weitere Ausbauschritte. Mit diesen und weiteren Bestrebungen soll das Aargauer Kunsthaus eine offene Plattform für Kunst aus der Schweiz, zu einem Ort des Erlebens, der Begegnung und des Austauschs sein. In diesem Sinne versteht sich das Kunsthaus als Scharnier zwischen Gesellschaft und Kultur, das den öffentlichen Diskurs fördert und mitgestaltet. Als Teil dieses Prozesses untersucht diese Publikation den Umgang mit zeitgenössischer Kunst in einer öffentlichen Sammlung aus verschiedenen Standpunkten. In zeitlicher Überschneidung mit dem letzten Sammlungskatalog *Ein Kunst Haus* von 2007 wird die Sammlungsentwicklung und Ausstellungstätigkeit seit der Eröffnung des Erweiterungsbaus 2003 nachverfolgt. Auch auf diesem Weg möchte das Kunsthaus seine Aktivitäten reflektieren und die gewonnenen Erkenntnisse teilen. In diesem Sinne ist das Buch nicht das Endprodukt einer abgeschlossenen Forschung, sondern ein Ausdruck der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit unserem Haus, unserer Sammlung und unserem Handeln.

Die Publikation gliedert sich in einen historisch-reflexiven und einen praxisorientierten Teil. Im ersten werfen wir einen Blick auf die Institution und ihr Umfeld, die Sammlungsarbeit und die Ausstellungsgeschichte der letzten 20 Jahre. Im zweiten geht es um die Aufarbeitung von werk-spezifischem Wissen zu Kontext, Entstehung, Auf- und Abbau, Technik und Konservierung. Wie werden Werke behandelt, die von den Kunstschaffenden an die jeweilige Ausstellungssituation angepasst werden oder die aufgrund ihrer Technik nicht ewig bewahrt werden können? Was bedeutet «konservieren» im Fall einer Performance oder einer Wandmalerei? Diese und weiterführende Fragen werden anhand von ausgewählten Beispielen diskutiert. Die Beiträge aus den Reihen des Kunsthauses werden ergänzt durch Stimmen von aussen. Aus ihrer Fachperspektive nähern sich die eingeladenen Autorinnen dem Haus und der Sammlung an. Auch die Kunstschaffenden selbst kommen zu Wort. Ihre Sichtweise gibt Aufschluss über die unterschiedlichen künstlerischen Praktiken und hält wichtige Informationen zu ihrer Herangehensweise fest.

Zum Auftakt entwirft Kunstgeschichtsprofessorin Bärbel Küster eine kurze Geschichte der Kunstmuseen. Sie spannt den Bogen von den Museumsgründungen im 19. Jahrhundert über den steten Prozess der Öffnung bis hin zum Ringen um Aktualität und Gegenwartsbezug, das die Institutionen seit dem frühen 20. Jahrhundert prägt. Neben der kunsthistorischen Forschung bestimmen auch die institutionellen Rahmenbedingungen die praktische Museumsarbeit. Simona Ciuccio, Sammlungs- und Ausstellungsverantwortliche des Kunsthauses, fasst die jüngste Sammlungsentwicklung zusammen, beleuchtet die Bedeutung der verschiedenen Privatsammlungen und skizziert die vielfältigen Möglichkeiten, mit den Beständen zu arbeiten. Die Kulturwissenschaftlerin und Literaturprofessorin Elisabeth Bronfen geht der Frage nach, was es bedeutet, eine bestehende Sammlung neu zu lesen. In der Ausstellung *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau... Eine Geschichte der Künstlerinnen*, die sie 2022/23 im Aargauer Kunsthaus kuratiert hat, legt sie einen feministischen Fokus auf das Erbe der Künstlerinnen in der Sammlung. Sie führt aus, inwiefern aktuelle gesellschaftliche Themen unsere Sicht auf die Vergangenheit verändern und wie zukunftsweisend eine solche Relektüre sein kann. Die Kuratorin Katrin Weilenmann unternimmt einen Streifzug durch die Geschichte der Sonderausstellungen seit 2003. Sie betrachtet die Wechselwirkungen zwischen Erweiterungsbau und Ausstellungspraxis, thematisiert Lücken in der Kunstgeschichtsschreibung und reflektiert die Bedeutung des zeitgenössischen Kunstschaffens für die Gegenwart und Zukunft des Aargauer Kunsthauses. Die wissenschaftliche Sammlungsmitarbeiterin Anouchka Panchard rekapituliert in ihrer Text- und Bildchronologie wichtige Ereignisse des Hauses, der Sammlung, des Aargauischen Kunstvereins und des Vereins der Freunde zwischen 2003 und 2023. Ergänzt wird dies durch das vollständige Verzeichnis aller in der Sammlung vertretenen Kunstschaffenden sowie eine Ausstellungs- und Publikationsliste im Anhang. Eine visuelle Zeitreise bietet die Bildstrecke zur vielfältigen Ausstellungstätigkeit der letzten 20 Jahre in der Mitte des Buches.

Die im Praxisteil kommentierten Sammlungswerke stehen exemplarisch für viele weitere, die in dieser Publikation unerwähnt bleiben. Hanna B. Hölling, Forschungsprofessorin für Material- und Kunsttechnologie, führt in die vielschichtigen Herausforderungen ein, die zeitgenössische Kunst heute an ein Museum stellt. Anhand von Sammlungswerken und internationalen Beispielen beleuchtet sie Aspekte wie Wandelbarkeit, Abhängigkeit von Material und Technologie sowie (Re-)Inszenierungen aus konservatorischer Sicht. Darauf aufbauend werfen Fachexpertinnen Schlaglichter auf gattungsspezifische Fragestellungen. Direktorin Katharina Ammann thematisiert Veränderungsprozesse sowohl in materieller als auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht und macht deutlich, dass Präsentation und Erhalt bei elektronischen Medien Hand in Hand gehen. Sie diskutiert die Notwendigkeit eines kollaborativen und interdisziplinären Ansatzes im musealen Umgang mit zeitgenössischer Kunst. Performances gehören seit Langem zum Programm des Aargauer Kunsthauses, haben aber erst in jüngster Zeit Eingang in die Sammlung gefunden: eine ideale Ausgangslage, um die Auseinandersetzung mit diesem flüchtigen Medium zu vertiefen. Rachel Mader, Kunstwissenschaftlerin und Performance-Expertin, fasst den

institutionellen Paradigmenwechsel zusammen und zeigt anhand von internationalen Fallbeispielen, wie wichtig die Einbindung der Kunstschaffenden und übrigen involvierten Personen ist. Marianne Wagner, Kuratorin und Leiterin des Archivs der *Skulptur Projekte Münster*, spricht mit den Kunstschaffenden Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser von RELAX sowie mit Shirana Shahbazi über ihre raum- und kontextbezogenen Arbeiten im Aargauer Kunsthaus. Im Zentrum stehen dabei die neuen Konstellationen, die sich über die Jahre und in wechselnden Ausstellungssituationen ergeben können. Damit schaffen sie eine wichtige Grundlage für das Verständnis und den Erhalt installativer Arbeiten. Anna Schäffler, Kunsthistorikerin an der Schnittstelle von Kunstgeschichte und Restaurierung, führt uns hinter die Museumskulissen und lässt uns teilhaben an den Bedingungen und Verfahren im Umgang mit Werken aus vergänglichen Materialien. Zum Schluss blickt Katharina Ammann in die Zukunft des Aargauer Kunsthauses und stellt fest, dass das Museum von morgen im Hier und Jetzt geschaffen wird.

Im Sinne einer sich ergänzenden Vernetzung von analogen und digitalen Inhalten, wie sie das Aargauer Kunsthaus in seiner Vermittlungs- und Kommunikationstätigkeit praktiziert, wird das Buch durch digitale Angebote ergänzt. Das Symbol  verweist auf Werke mit Zusatzinformationen in der Sammlung Online. Die eigens produzierten audiovisuellen Beiträge – gekennzeichnet mit dem Symbol  – bieten vertiefte Einblicke in das Kunsthaus, die Sammlung und das Programm (QR-Codes und Anleitung siehe Seite 4). Um einem breiten Publikum den Zugang zu ermöglichen, ist die Publikation in deutscher und französischer Sprache auch digital auf unserer Website frei zugänglich. Das vorliegende Buch ist somit ein weiterer Mosaikstein, der zu einer zukunftsorientierten und offenen Auseinandersetzung mit der Kunst im Aargauer Kunsthaus beiträgt.

- 1 Tobias Wall: *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag, 2006, S. 111–114.
- 2 Roger Fayet und Regula Krähenbühl: «Vorwort», in: *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, hg. von dens. (= *outlines*, Band 12), Zürich: SIK-ISEA und Verlag Scheidegger & Spiess, 2022, S. 9–11.
- 3 Vgl. *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, hg. von Angela Matyssek, München: Verlag Silke Schreiber, 2010.
- 4 Vgl. Anne Krauter Kellein: «Wie viel Interdisziplinarität braucht die Erhaltung zeitgenössischer Kunst?», in: Fayet et al., *Kunst und Material* (wie Anm. 2), S. 123–138.
- 5 Vgl. Rahel Hartmann Schweizer: «Platz, Park, Dach und eine «Himmelstreppe». Erweiterung Kunsthaus Aarau von Herzog & de Meuron und Rémy Zaugg: Respekt, Repetition, Requalifikation», in: *Tec21*, Nr. 43, 2003, S. 7–14.
- 6 Bei der Sanierung im Sommer 2023 wurde in Absprache mit den Architekten der schwarze Gussasphaltbelag abgeschliffen und der darunter liegende dunkle Terrazzoboden freigelegt.
- 7 Vgl. Beat Wismer und Stephan Kunz: «Vorwort», in: *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Gerhard Mack, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2007, S. 15–17.
- 8 Vgl. Stephan Kunz: «Die Geschichte des Aargauischen Kunstvereins, der Aargauischen Kunstsammlung und des Aargauer Kunsthauses 1860–2007», in: Wismer et al., *Ein Kunst Haus* (wie Anm. 7), S. 279–291.
- 9 Vgl. Henning Mohr und Diana Modarressi-Tehrani: «Museen der Zukunft», in: *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, hg. von dens., Bielefeld: transcript Verlag, 2021, S. 9–11; sowie der Beitrag von Bärbel Küster in dieser Publikation, S. 12–25.

Zum Wandel der Kunstmuseen. Eine kleine Geschichte aktueller Herausforderungen

Bärbel Küster

Betrachtet man die Geschichte des Kunstmuseums im 20. Jahrhundert, so fallen nicht nur die bahnbrechenden Entwicklungen auf, die diese für die Kunst zentrale Institution genommen hat, sondern auch die Wiederkehr bestimmter Forderungen, welche Rolle und Funktion ihr zukommen solle. Die um 1900 im deutschsprachigen Raum geführte Diskussion, ob in einem Kunstmuseum überhaupt Gegenwartskunst ausgestellt werden darf oder ob es vor allem als Tresor der Vergangenheit die Stile und Meister der Kunstepochen vorhergehender Jahrhunderte repräsentieren soll, wirft ein Schlaglicht darauf, was erst im Laufe des 20. Jahrhunderts selbstverständlich wurde: Kunstmuseen sind Orte, an denen die Gegenwart verhandelt wird.

Welche Fragen aber haben wir an die Kunst (der Geschichte) von unserer Gegenwart aus? Bereits in den 1920er-Jahren entstand das Konzept, historisch gewordene Kunst aus der Jetztzeit der Moderne heraus immer wieder neu zu beurteilen und zu befragen.¹ Das stellte die Museen vor andere Aufgaben, als den üblichen Museumsbesuch mit einem Parcours der Alten Meister zu bieten, wie ihn der französische Philosoph und Essayist Paul Valéry (1871–1945) in einer berühmt gewordenen Polemik gegen die Museen 1923 ausmalte: «Mein Schritt wird fromm. Meine Stimme wird anders und setzt ein wenig höher an als in der Kirche, doch weniger laut als gemeinhin im Alltag. Bald weiß ich nicht mehr, zu welchem Behufe ich denn in diese gefirnissten Einsamkeiten gekommen bin, die etwas vom Tempel, etwas vom Salon, vom Friedhof und vom Schulraum an sich haben [...]»² Valéry beschreibt anhand seiner physischen Reaktionen, wie Körper und Geist sich in einer Institution ohne gesellschaftliche Relevanz verlieren. Seine damit zugleich eingeforderte Abkehr von der blossen Vermittlung eines festgefügt Kanons von Meisterwerken blieb ein Wunsch, der von jeder Generation neu verhandelt wurde. Wie die Vergangenheit überhaupt aus der Gegenwart des Museums konstruiert wird, gehört zu den wiederkehrenden Fragen, die im Folgenden als eine kleine Museumsgeschichte entworfen werden sollen. Dabei wird auch deutlich, dass die aktuellen Herausforderungen bereits eine Vorgeschichte haben und aus welchen Gründen sich die heutigen Antworten von früheren unterscheiden.

Kunstmuseum – für wen?

Wenn heute in den Museen die Anstrengungen vervielfältigt werden, Menschen jeden Alters und aller gesellschaftlichen Perspektiven an der Museumsarbeit zu beteiligen, so wurde dies im Laufe der Zeit und durch viele Etappen hindurch errungen. Das Museum als Bildungseinrichtung etablierte sich im 19. Jahrhundert nicht nur in Europa, sondern auch in Indien, Mexiko und anderswo. Die Museumsgeschichte war vielerorts an die Entstehung von Nationalstaaten gekoppelt und war gewollte Manifestation eines Kulturerbes. So wurden die ersten Kunstmuseen in der Schweiz zur gleichen Zeit gegründet, als die Förderung bildender Kunst mit dem «Bundesbeschluss zur Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst» von 1887 auch als nationale Aufgabe thematisiert wurde.³ Kunstmuseen wurden zu tragenden Säulen der bürgerlichen Gesellschaft. Sie vermittelten Werke,

Schulen und Meister in der Tradition von Aufklärung und Romantik als Erfahrung von Schönheit, Erhabenheit und Zivilisiertheit. Unter dem Schirm nationaler Geschichte wurden sie zu Foren eines bürgerlichen Bildungskanons.⁴

Ab etwa 1871 begann, besonders in deutschen Museen, ein Bemühen, auch zur Volksbildung beizutragen. Dies erfolgte als Reaktion auf steigende Spannungen in der Gesellschaft, auf die Kommerzialisierung allgemein und die Entwurzelung des Proletariats vor allem in den Städten. Die gesellschaftlichen Veränderungen, der soziale Aufstieg von Angestellten und das Anwachsen eines mittelständischen Bürgertums brachten zunehmend ein anderes Publikum in die Museen.⁵ Alfred Lichtwark (1852–1914), Direktor der Hamburger Kunsthalle und einer der wichtigsten Vertreter der internationalen Museumsreformbewegung, formulierte 1903 den Auftrag der Museen, sich an «das ganze Volk» zu wenden. Er hatte dabei vor allem die direkte Auseinandersetzung mit den Originalen im Blick. Bahnbrechend sind seine Unterrichtsstunden für Kinder und seine Forderung, die historistische Museumsarchitektur von allem Dekor zu entschlacken und weniger von der Fassade her zu gestalten, um Oberlichtsäle für die Betrachtung von Kunstwerken zu errichten.⁶ Auch betonte er die Aufgabe, aktuell zu bleiben: «Solange die Museen nicht versteinern, werden sie sich wandeln müssen. Jede Generation wird ihnen neue Aufgaben bieten.»⁷

Nach dem Ersten Weltkrieg rang man erneut um die Aktualität der Museen. Die durch die erste Generation der Museumsreform angestossene Debatte wurde wieder aufgenommen, ob es den Museen anstehe, Kunst der Gegenwart zu einem Teil der Ausstellungstätigkeit zu machen, obwohl sie (noch) nicht Teil der «Tradition» ist. Gustav Hartlaub (1884–1963), Direktor der Kunsthalle Mannheim, beschrieb es 1926 so, dass nunmehr das Museum jene bürgerliche Aufgabe des Kunstsammelns für die Gesellschaft übernehme, welche vormals nur begüterten Kreisen vorbehalten gewesen war. Die erst in der Weimarer Republik im Gesetz verankerte «öffentliche Kunstpflege» sah er vonseiten der kennerschaftlich versierten Direktion der Kunstmuseen vor allem höchster künstlerischer Qualität verpflichtet. Für ihn war die Förderung von Gegenwartskunst ein Beitrag zur Gesellschaft, denn «nicht in den Werken längst vergangener Zeiten, wie man in einseitig historisch denkenden Epochen meinte, soll der Lebende, der Suchende, Vorbild und Anregung zu seinem eigenen Schaffen finden».⁸ Hartlaubs Gegenwartsbezug, die Formulierung von

Bildungsaufgaben und deren gesellschaftliche Auswirkung verdeutlichen, dass man in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Kunstmuseen nicht mehr nur als Orte der Geschichte und Vermittlung von nationalem Kulturgut verstand, sondern nun auch als Orte gesellschaftlicher Vermittlung aktueller Positionen. In der Museumsreformbewegung wurde zudem über verschiedene Kategorien von Kunstmuseen reflektiert. 1919 entstand eine Strategie zur Umgestaltung der Museen nach der Bedeutung der Werke: Internationale Meisterwerke sollten getrennt von national bedeutsamen Arbeiten in jeweils unterschiedlichen Museen zusammengebracht und diese zudem um einen dritten Museumstyp – Museen für Gegenwartskunst – ergänzt werden.⁹ Während diese Dreiteilung sich nicht durchsetzen konnte, wies die Idee einer intensiven Internationalisierung des Kunstbetriebs ebenso in die Zukunft wie die Differenzierung zwischen regional und international wirkenden Museen, die sich auch in ihrem Publikum unterscheiden.

In den 1930er-Jahren professionalisierte und internationalisierte die Reformbewegung das Museumswesen. Vor allem in Deutschland und den USA wurden grundlegende Neuerungen angestoßen. Dazu gehörten auch Fragen der Ausstellungs- und Raumgestaltung. Unter dem Dach des Völkerbundes gab es 1934 eine erste internationale Tagung zu Museumsfragen des Office international des musées in Madrid. Hier kam man zum Konsens, dass für Museen inzwischen Innenräume ohne Dekoration, ohne Farben und ohne Wohnraummöbel zu einer flexibleren Inszenierung verschiedenster Kunst präferiert wurden.¹⁰

Dass der Zweite Weltkrieg zahlreiche Kulturgüter auf der ganzen Welt verteilte, Museen und Kunst ideologisch überformt wurden und Objekte teils freiwillig, teils gewaltsam deakzessioniert und aus den Museen ausgeräumt wurden, ist ebenfalls Teil der Museumsgeschichte dieser Zeit. Sie verdeutlicht, warum nach dem Krieg vor allem der Schutz des Kulturgutes und die Einbindung in international verbindliche Übereinkünfte im Zentrum standen. Mit der Gründung des International Council of Museums (ICOM) arbeitet seit 1946 ein Zusammenschluss von Museumsfachleuten an internationalen Standards in der Museumsführung und ihren Aufgaben. Auf sieben internationalen Konferenzen zwischen 1948 und 1965 wurden die Bildungsaufgabe des Museums, die Ausstellungstechnik, die internationale Zirkulation sowie die Konservierung von Kulturgütern thematisiert. Nach und nach folgten die Gründungen lokaler Verbände, darunter 1953 auch ICOM Schweiz. Die vom ICOM vorgelegte erste fachübergreifende Definition des Museums wurde 1951 mit besonderem Augenmerk auf die Dauerhaftigkeit der Sammlung, das öffentliche Interesse und die Bildungsaufgabe des Museums in den Statuten formuliert.

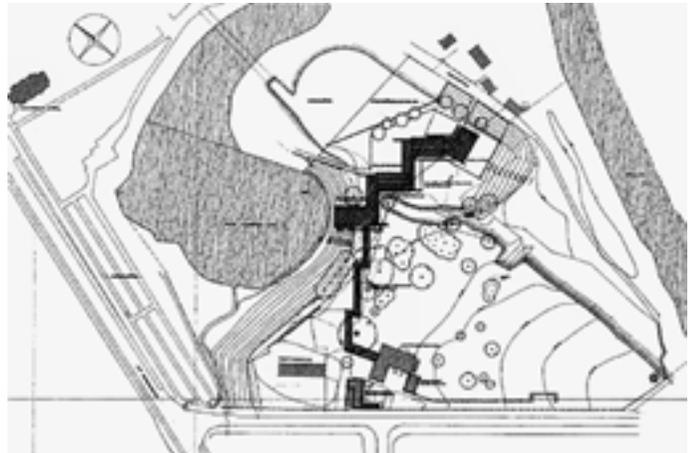
In den 1950er-Jahren, während man in Deutschland mit dem Wiederaufbau beschäftigt und dabei um ein Anknüpfen an die Vorkriegsmoderne bemüht war, entstand in Frankreich unter Kulturminister André Malraux (1901–1976) ein Konzept dezentraler Kulturzentren. Dieses eng an der zentralistischen Struktur des französischen Staates ansetzende Bemühen um einen breiteren Zugang zur Kultur hatte am ehesten eine Entsprechung in den sozialistischen Staaten Osteuropas. Auch architektonisch betrat man damit in Frankreich Neuland – mit dem Musée d'art moderne in Le Havre als erstem Musée-Maison de la culture die-

ser Art. Das Kulturzentrum, das zugleich Museum für Gegenwartskunst sein sollte, belebte 1961 den von Auguste Perret (1874–1954) verantworteten Aufbauplan der zerbombten Stadt mit einer multifunktionalen Glas-Stahl-Konstruktion. Quasi durch die Hintertür wurde damit ein neuer Typus des städtischen Kunstmuseums erfunden, dessen Raison d’Être in seiner Wandelbarkeit zwischen Ausstellungssaal und multidisziplinärer Veranstaltungshalle lag (Abb. S. 15). Die gläserne Architektur symbolisierte den demokratischen Anspruch breiter gesellschaftlicher Teilhabe an der Kultur.¹¹ Als dagegen Carl Georg Heise (1890–1979), Nachfolger Lichtwarks als Direktor der Hamburger Kunsthalle, 1951 über die aktuellen Aufgaben der Kunstmuseen nachdachte, entwarf er ein Museum für den Kunstgenuss im Sinne einer ganzheitlichen Erfahrung. Diese reichte vom Museumscafé über den Kinderspielplatz bis hin zu einer nach Kunststilen in verschiedenen Pavillons gegliederten Anlage im Grünen.¹² Mit dem Konzept von Kunst in engster Verbindung mit der Natur, als Rekreations- und Bildungserfahrung verstanden, schliesst Heises Utopie an die Bautypen der Pavillonschule an, die in den 1950er-Jahren das modernistische Neue Bauen der 1920er-Jahre aktualisierte und deren museumshistorisches Äquivalent 1958 von Jørgen Bo (1919–1999) und Vilhelm Wohlert (1920–2007) mit dem Museumsbau des Louisiana nördlich von Kopenhagen realisiert wurde (Abb. S. 15). So sind die unterschiedlichen Konzepte der Kunstmuseen im 20. Jahrhundert an der Architekturgeschichte ablesbar.

In der Schweiz wurden die Kunstmuseen mehrheitlich aus Kunstvereinen heraus gegründet. Es entstanden, beispielsweise in Solothurn, Bern und Zürich, gestützt auf die Vereinsarbeit und das bürgerliche Selbstverständnis Bauten, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts architektonisch vielfach noch dem Historismus verbunden waren. Das Kunstmuseum Winterthur von Robert Rittmeyer (1868–1960) und Walter Furrer (1870–1949) allerdings wurde vor allem für seine Abkehr vom Historismus gelobt – die Architekten waren unter anderem von Lichtwark beraten worden und hatten infolgedessen Gebäudeteile sowie die Fassade entsprechend in der Form vereinfacht.¹³ Nach den Bauten von Karl Moser (1860–1936) in Zürich 1910 und 1925 und jenem von Paul Bonatz (1877–1956) in Basel 1936 folgten nach dem Krieg zuerst 1952 das Kunsthaus Glarus, danach der Pfister-Anbau in Zürich 1958 und schliesslich das Aargauer Kunsthaus in Aarau 1959. Hier entstanden in den 1950er-Jahren Bauten,



Eröffnungsausstellung
École de Paris, art décoratif
Musée-Maison de la culture
du Havre, 1961



Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert
Louisiana, Humlebæk
Situationsplan 1:1500, 1959

die eine verhalten modernistische bis funktionale Formensprache aufgriffen und die von Lichtwark geforderte Beschränkung auf das Wesentliche besonders erfüllten. Achim Preiß (*1956) charakterisiert treffend: «Erst der Schweizer Ökonomismus erbrachte eine Minimierung des Gestaltungsaufwandes, wie sie den Vorstellungen des Hamburger Museumdirektor[s] entsprach.»¹⁴ Die «sachlichen Kisten» mit ihren verglasten Oberlichtdächern sind bis heute modern und vor allem funktional geblieben. Die auf einen flexiblen Grundriss zielenden Gebäude hinter einer modernistisch-nüchternen Fassade entsprachen, wie Michael Hanak (*1968) feststellt, der aktuellen Neuausrichtung internationaler Museumsarbeit auf Wechselausstellungen, auf die während des Planungsprozesses auch in Aarau mehr und mehr Wert gelegt wurde.¹⁵ In Aarau besticht architektonisch nach wie vor der elegante Akzent der kreisrund gewendeten Treppe, die als Reverenz an den in der Schweiz hochverehrten französischen Eisenbetonpionier Auguste Perret gelesen werden kann (Abb. S. 17).¹⁶

Man könnte nun meinen, gerade in der Schweiz – mit dem engen Bezug zu den Kunstvereinen, in denen sich die Kunstschaffenden organisierten – habe eine besonders avantgardistische Sammlungs- und Ausstellungspolitik vorgeherrscht. Allerdings stellte sich die Lobbyarbeit der Mitglieder für die eigene Sache manchmal auch einer Internationalisierung entgegen, und so steuerten die Museen in der Schweiz noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts im Fahrwasser bedeutender Sammler:innen, dank deren Beständen in massgeblicher Weise zeitgenössische internationale Kunst ausgestellt werden konnte und die wichtige Sammlungskonvolute stifteten.¹⁷

Ende der 1960er-Jahre setzte bezüglich der Rolle und des Nutzens der Museen eine Welle der Rekapitulation ein. Verschiedene Akteur:innen kritisierten vor allem die mangelnde Aktualität der Kunstmuseen, die im Verdacht standen, die Kunst der Vergangenheit nur für eine Elite wirklichkeitsfremder Kenner:innen auszustellen. Konservative Häuser hielten das Bild des Museums als Tempel und Bewahranstalt eines gerade erst (wieder-)erlangten Kanons bis in die 1960er-Jahre aufrecht. Andere sahen die Aufgaben der Museen zunehmend in einer aktualisierenden Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Gegenwart. Der Mitte der 1960er-Jahre ausgerufene Bildungsnotstand erhöhte auch den Druck auf die Museen, ihren Beitrag zu leisten.¹⁸ In den ausgehenden 1960er-Jahren wurden nun ältere Konzepte

der museumsreformerischen Bildungsvorstellungen unter dem Stichwort Museumspädagogik wieder aufgegriffen.¹⁹ In besonderem Masse waren dabei die Geschichtsmuseen an der Entstehung neuer museumspädagogischer Ansätze, vermehrter Kooperation mit Schulen und der Etablierung von neuen Ausbildungsgängen beteiligt.²⁰ Die Kunstmuseen partizipierten an dieser historischen Etappe, die der von Brigitte Walbe und Ellen Spickernagel (*1941) herausgegebene Tagungsband des Ulmer Vereins 1975 mit dem Slogan «Lernort contra Musentempel» treffend auf den Punkt brachte.²¹ Im Bemühen, einerseits historische Inhalte der Museen erlebbar zu machen, andererseits die Bildungsaufgabe ernst zu nehmen, wendeten sich die Beiträge nicht nur gegen einen ein-dimensional-passiven Rezeptionshabitus, sondern auch explizit gegen eine «Geschichtslosigkeit und -feindlichkeit unserer Umwelt».²² Aktivitäten innerhalb der Museen, so die Forderung, sollten bestärkt werden: Räume für Museumspädagogik und interaktive, partizipative Ausstellungen und Mitbestimmung sollten der Museumsarbeit eine grundlegende Neuorientierung geben. Dazu gehörte auch die Einsicht, dass Objekte sich nicht selbst vermitteln: Das Flanieren als konsumistische Bewegung zwischen auralisch inszenierten Werken unter gleichzeitiger Weglassung umfassender Informationen und Vermeidung von kritischer Auseinandersetzung senke zwar die Schwellenangst «durch maximale Angleichung an die dem Besucher vertraute Welt des «schönen Scheins»», komme aber der Bildungsaufgabe des Museums nicht nach. Stattdessen müsse das Museum Historizität und Wahrnehmungsgewohnheiten kritisch reflektierbar machen und als pluralistisch verstehen.²³ In den Kunstmuseen führte dies in den 1970er-Jahren zu einer bahnbrechenden Neuerung: der Themenausstellung. Dachte die Generation, der Heise angehörte, noch in ihren fortschrittlichsten Äusserungen in einer kunsthistorischen Abfolge der Stile, so stellte man Kunst in den 1970er-Jahren neu in den Kontext gesellschaftshistorischer Entwicklungen und Umbrüche, die weit über Stilfragen hinausgingen: von Nationalkonstruktionen über Geschlechterfragen, historische Dokumentationen und Kunst jenseits der «Hochkunst» sollten die Ausstellungsthemen «Deutungsangebote» bieten, bei denen sich die Museen im Sinne einer «Spielsituation, die auf das Publikum als Partner angewiesen ist» zu Orten «produktiver Rezeption» wandeln.²⁴ Auch hielt mit empirischer Besucherforschung und Museumspädagogik eine neue Besucherorientierung Einzug.²⁵



Aargauer Kunsthaus
Eröffnung, Juni 1959



Auguste und Gustave Perret
Wohngebäude und Agentur
51–55, rue Raynouard,
Paris 16^e, 1929–1932, Blick
auf die Treppe der Agentur
Foto undatiert

Museumskritik und -erneuerung

Die Museen gerieten in den ausgehenden 1960er-Jahren auch von anderer Seite unter Druck: Waren die Kunstmuseen bei der Entscheidung, was gute Kunst und Kulturgut sein soll, inzwischen zum Dreh- und Angelpunkt des Kunstgeschehens geworden, wurden sowohl von künstlerischer Seite als auch von einer sich internationalisierenden Kunstszene, die der Kunstkritiker Arthur Danto (1924–2013) als «artworld» bezeichnet hatte,²⁶ der Kunsthandel, die freien Galerien wie auch die Theoriebildung im Umkreis von Pop Art und Konzeptkunst gegen die «arrierten» Museen aufgeboten. Kunsthallen als reine Ausstellungshäuser entstanden. Die Institutionskritik von Kunstschaffenden in den 1970er-Jahren setzte direkt an der Wurzel des Museumsverständnisses als öffentliche Einrichtung an: Die Museen, welche die zahlreichen neuen Ansätze der Gegenwartskunst ignorierten, kämen ihrer demokratischen Verpflichtung nicht nach, Öffentlichkeit zu repräsentieren. Die Museumskritik von künstlerischer Seite sah das Museum bereits dadurch delegitimiert, dass eine kleine Schar von Mächtigen entschied, was in den Kanon der Meisterwerke aufgenommen wurde und was nicht.²⁷ Das Museum als Autorität und Glaubenssystem, verflochten mit einflussreichen Industriellenkreisen oder politischen Entscheidungsträgern, wurde hinterfragt, nachdem eine empirische Studie der französischen Soziologen Alain Darbel (1932–1975) und Pierre Bourdieu (1930–2002) es als geschlossenes System bürgerlicher Werte in einer sich perpetuierenden Machtstruktur anatomisch seziiert hatte.²⁸ Eine Forderung der in den späten 1960er-Jahren aufgekommenen *institutional critique* zielte deshalb auch auf die stärkere Verknüpfung von Kunst und Alltag, um Kunst weniger elitär zu machen und neue Kreise als Publikum für den Museumsbesuch zu gewinnen. Das «zweite Museumszeitalter»²⁹ führte kuratorische und künstlerische Kritik sowie Einwände vonseiten der Theorie zusammen. Als 1979 der Frankfurter Kulturdezernent Hilmar Hoffmann (1925–2018) «Kultur für alle» propagierte, schwang in seinem wegweisenden Buch erneut die Hoffnung mit, weite Teile der Bevölkerung für eine Museumspraxis zu gewinnen, bei der Alltagskultur und Pop-Phänomene mit der Hochkunst vereint werden könnten und die massenhafte Verbreitung der Bilder allein schon zu einer Demokratisierung der Kunst beitragen würde.³⁰ Dieses antiexklusive Modell eines Museums als spielerische, offene Bildungseinrichtung verhandelt die Idee der Kultur für alle als

Gegenwart im Bewusstsein ihrer Geschichte: «Ein demokratisches Museum ist erst zu verwirklichen, wenn man dafür sorgt, daß Geschichte im Bewußtsein möglichst vieler als Gegenwart der Vergangenheit erfahren wird.»³¹ Dieser gesellschaftliche Auftrag der Museen wurde auch auf internationaler Ebene diskutiert. Für die Museumsdefinition des ICOM konnte man sich unter anderem auch durch Diskussionen mit Spezialist:innen vom afrikanischen Kontinent und den sozialistischen Ländern 1974 auf folgende Aufgaben einigen: Bewahren, Sammeln, Forschen, Ausstellen und Vermitteln. Museen sollten der Öffentlichkeit verpflichtet und nicht am Profit orientiert sein. 2007 wurde diese Definition um immaterielles Kulturerbe erweitert. Seit 2019 wurde zudem um eine Verständigung auf multiperspektivische Aspekte gerungen, die sich zu «sozialer Gerechtigkeit» und zur Repräsentation diverser Gemeinschaften bekennt. Auch Fragen nach ethischen Richtlinien der Museumsarbeit, wie zum Beispiel persönlichen Verhaltenskodizes, und Fragen zur Deakzessionierung kehrten aus der Museumsreform wieder, und entsprechende Vereinbarungen wurden 1974 erstmals verabschiedet.³²

Kritik und drängende Fragen zum «Museum der Zukunft»³³ wurden 1970 unter anderem von dem deutschen Architekten Paulgerd Jesberg (*1924) formuliert. Ausgehend von dem Satz «Das Kunstmuseum des 19. Jahrhunderts ist tot» bringen seine Thesen zur Museumsarchitektur vieles auf den Punkt, was sich um 1970 zu wandeln begann: Museen sollten urbaner Raum, Freizeiteinrichtung, Bühnenraum, Labor, Forschungs-, Werkstatt- und Lernraum sein; sie sollten als Produktionsraum sowie als Informations- und Kommunikationszentrum dienen und zugleich Sammlungsgut bewahren und zur Verfügung stellen; nicht zuletzt sollten sie zusehends Kriterien der Rentabilität genügen. Museen seien die zentrale Vermittlungsinstanz zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.³⁴ Welche Chancen der Erneuerung in der Beschäftigung mit den Kunsterzeugnissen der Vergangenheit liegen, verdeutlichte 1967 auch der Kulturtheoretiker Michel Foucault (1926–1984), als er über die sich in Museen, Archiven und Bibliotheken überlagernden Zeitschichten (repräsentiert durch Objekte) reflektierte. Für ihn waren Museen «andere Räume» mit eigenen Gesetzen, in denen Historisches akkumuliert und für eine Zukunft gespeichert wird, in der es erneut aktiviert werden kann. Insofern können Museen, wie auch Archive, zu einem «Widerlager der Gesellschaft» werden, gerade weil hier andere Gesetze herrschen. Museen haben, wie Walter Grasskamp

(*1950) es formulierte, insofern eine «utopische Dimension», die erst jüngst wieder aufgegriffen wird.³⁵

Das Kulturzentrum kehrte 1978 in der bahnbrechenden Gestalt des Pariser Centre Georges Pompidou von Renzo Piano (*1937) und Richard Rogers (1933–2021) zurück: Mit öffentlicher Bibliothek, Kino, Ausstellungssälen, Recherche-Institutionen sowie einem Restaurant auf der Dachterrasse führte es zur urbanen Neuerfindung des Museums. Im Zuge dieser Entwicklungen entstand die Vorstellung, dass das Museum in einer Stadt Aufgaben des öffentlichen Lebens übernehmen und möglichst viele Einrichtungen unter seinem Dach vereinen sollte. Der Architekturhistoriker Jan Pieper (*1944) verstand das Museum zum Beispiel als Stadtteil, sowohl von der Baumasse als auch vom Umfang und der Baugestalt her. Zur Integration des städtischen Lebens sollte – ausgehend von einer aus dem Gewerbe- und Kaufhausbau entlehnten Idee – eine «Passage» eingesetzt werden, die das öffentliche Wegnetz in das Museum einbezieht. Pieper betont: «Zu einem wirklichen Teil des öffentlichen Raumes kann dieser Durchgang aber nur werden, wenn er museumsfremde Nutzungen aufnimmt» – Läden, Kioske, Kunstgewerbe (Abb. S. 19).³⁶ Um dem Museum seine Rolle als Mittler zurückzugeben und es den gewandelten gesellschaftlichen Verhältnissen anzupassen, sollte es nach Meinung Piepers als ein «Forum begriffen werden, in dem die Funktion der Kunst im Entstehungsprozeß diskutiert werden kann».³⁷ Austausch und Diskussion seien wichtiger als bloße Ausstellung. Er wollte dafür auch Künstlerateliers in das Museumsgebäude integrieren und die Museen permanent öffentlich zugänglich machen.³⁸ Piepers Aufsatz entstand kurz nach Fertigstellung des Centre Georges Pompidou. Es handelt sich um nichts weniger als die Rückführung des Museums in die Mitte einer drastisch veränderten Gesellschaft auf dem Höhepunkt der Industrialisierung, die Anpassung des Konzepts «Museum» an grundlegend andere Bedingungen.

In den 1980er-Jahren veränderte sich der Besuch im Kunstmuseum zunehmend hin zu einem Element der Freizeitgestaltung – und zwar unter anderen Bedingungen als sie Heise mit der Pavillonanlage im Grünen entworfen hatte. Was zunächst als museumspädagogisches Schlagwort für eine aktualisierte Auseinandersetzung mit Geschichte konzipiert worden war, geriet angesichts des nun boomenden Tourismus in den Strom der Entwicklung zur Erlebnisgesellschaft.³⁹ Museen wurden immer häufiger als Standort- und Wirtschaftsfaktor anerkannt und somit



Louis I. Kahn
Yale Center for British Art
Blick von der Chapel Street
New Haven



Hans Hollein
Modell der vier Etagen des
Städtischen Museum
Abteiberg, Mönchen-
gladbach, 1972–1982
Holz, Kunststoff
80 × 295 × 275 cm
Centre Pompidou, Paris

Teil des Stadtmarketings. Frankfurt am Main durchlief eine beispiellose Entwicklung, bei der das gesamte Mainufer zum sogenannten Museumsufer und zur Haupttourismuszone wurde.⁴⁰ In gleichem Masse, wie die «Schwellenangst» gegenüber dem Museumsbesuch gesenkt wurde, rückten gesellschaftliche Reflexion und kritisch-aufklärerische Impulse an den Rand. Ab den 1990er-Jahren bis weit in die Nullerjahre hinein gründeten sich zahlreiche private Museen und Sammlungen neu. Das von Mieke Bal (*1946) als Trias von «Sagen, Zeigen, Prahlen» benannte Museumsdispositiv, welches spektakuläre Sammlungsgegenstände vorführt und andere reflexive und dialogische Formen der Präsentation ausschließt, verfestigte sich auch angesichts eines hochpreisigen Kunstmarkts.⁴¹

Die Kapitalisierung der Kunstszene erschwerte es öffentlichen Museen vor allem im Bereich der Gegenwartskunst zusehends, Sammlungskäufe zu tätigen. Die Verschiebung zum glanzvollen Museumserlebnis in den ausgehenden 1980er-Jahren fand eine Entsprechung in einer zunehmend spektakelhaften postmodernen Architektur – eine ironische Wende der Geschichte: Das aufklärerische Schlagwort vom lebendigen Lernort aus der museumspädagogischen Bewegung der 1970er-Jahre sah sich in ein blosses Architekturserlebnis verkehrt.⁴² Die Gründung der Guggenheim-Filiale in Bilbao 1997 markierte den Beginn einer Franchising-Ära in der Museumsgeschichte, Gestalt geworden in der aufgeregten Kurvatur der Architekturburg von Frank O. Gehry (*1929). Diese Neuausrichtung auf die ästhetische Erfahrung des Museumsgebäudes brachte aber auch neue Raumkonzepte hervor: Die Aufteilung von Gebäudeteilen am Hang zum Beispiel, die Hans Hollein (1934–2014) in Mönchengladbach vornahm, kann noch heute mit ihrem verspielten Parcours unterschiedlicher Räume, die teils über die Raumecken erschlossen werden, begeistern (Abb. S. 19). Um neue ästhetische Zugänge in Ausstellungen zu ermöglichen, wurden seit den 1980er-Jahren verstärkt auch Kunstschaaffende eingeladen, die Sammlungsbestände mit Carte blanche zu kuratieren.⁴³ Die Idee, das Museum solle Aufgaben des öffentlichen Lebens in der Stadt übernehmen und verschiedene öffentliche Institutionen unter seinem Dach vereinen, wurde dagegen angesichts des übermächtigen Freizeitfaktors ebenso obsolet wie die Idee des Museums als Lernort. Informationsmaterial geriet in den Verdacht, unnötiger Ballast zu sein und die ästhetische Wahrnehmung in den Galerien der Kunstmuseen zu stören.⁴⁴

Während die Museumspraxis ab den 1990er-Jahren zunehmend unter ökonomischen Druck geriet, entstand parallel eine kritische Museumstheorie, die sich insbesondere Fragen nach Machtverhältnissen und Repräsentation in der Institution widmete.⁴⁵ Die aufgeworfenen Fragen, für wen das Museum zugänglich ist, wer sich hier wiederfindet und wessen Geschichte erzählt wird, führten zu einer Kritik daran, wie sehr Museen bereits den Blick formen und beeinflussen, was an den Exponaten überhaupt wahrgenommen wird. Das Museum produziert, so nennt es Svetlana Alpers (*1936), einen «Museumseffekt» beim Publikum: eine Art ehrfurchtsvolle Anbetungshaltung und eine ganz bestimmte «Art zu sehen»,⁴⁶ mit der Objekte ästhetisiert werden und die den Umgang mit ihnen auf visuelle Unterscheidungen reduziert, die nicht unbedingt

auf ein breiteres kulturelles Verständnis angelegt sind. Valéry hatte bereits synästhetisch vorformuliert, was hier nun auch für die Repräsentation verschiedener lokaler und kulturell geprägter Perspektiven kritisch ausgearbeitet wurde. Folgenreich wurde das Konzept «Museum als Kontaktzone», das auf diese Problematik reagierte und vom Historiker James Clifford (*1945) für ethnologische Kontexte entwickelt worden war.⁴⁷ Dieser Ansatz definiert die Museumsarbeit wesentlich als Begegnungsarbeit und räumt den Perspektiven nichtwestlicher und von den Museen nicht repräsentierter Gemeinschaften Handlungsräume ein. Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Nora Sternfeld (*1976) verweist auf Cliffords grundlegende Einsicht, «dass das Ziel einer polydimensionalen und multiperspektivischen Auseinandersetzung im Museum nicht auf Augenhöhe verfolgt werden kann, wenn die gesellschaftlichen Machtverhältnisse nicht zugleich mitthematisiert werden».⁴⁸ Je mehr also das Museum als Ort der Herrschaftstechnik kritisiert wurde, desto offener blieb gleichzeitig, was an die Stelle der zu überkommenden Museumsstrukturen treten sollte. Die Antwort lag, nach der wiedergekehrten Erkenntnis, dass auch das Kunstmuseum ein Ort der Wissensproduktion⁴⁹ ist, in neuen Formaten wie der Einrichtung von «Laboren» und Möglichkeiten der Partizipation. In den 1990er-Jahren kam so, gemeinsam mit einer erneuten Politisierung der Gegenwartskunst und einem Globalisierungsschub auf dem Kunstmarkt wie auch im Ausstellungssektor, ein Prozess der Umdefinition des Kunstmuseums in Gang: Welche Autorität kann es beanspruchen?

Sonderfall Kunstmuseum? Zeitgenossenschaft als Aufgabe

Das Konzept des «Labors» im Museum möchte Raum bieten für eine gemeinsame Bearbeitung grundlegender Fragen mit Kunstschaaffenden, dem kuratorischen Team und teils auch dem Publikum. Es soll signalisieren, dass das Museum und seine Verantwortlichen sich nicht anmassen oder zutrauen, ihre Autorität angesichts eines bestimmten Themas walten zu lassen, und dass es noch der Diskussion und empirischer Proben bedarf, um hier Dauerhaftes festhalten zu können. Wie zu Beginn erwähnt, wurde in den 1920er-Jahren die Zeitgenossenschaft der Kunstmuseen diskutiert, und das Konzept des Labors tauchte auch damals bereits auf.⁵⁰ Was in den 1970er-Jahren die Geschichtswerkstätten und Mitmachangebote in den kulturhistorischen Museen

waren, kehrte Ende der 1990er-Jahre als Labor wieder und zwar auch in den Kunstmuseen und insbesondere in Kunsthallen. Elke Bippus (*1963) weist darauf hin, dass das Labor, wie es in den 1990er-Jahren aufkam, jedoch auch Forschungs- und Produktionsort meint: ein Ort, an dem man sich forschenden Verfahren, Debatten und ungesicherten Methoden als kollektivem Aushandlungsprozess widmen kann.⁵¹ Eines der bislang umfangreichsten Labor-Unterfangen war die dreijährige Vorbereitung des Humboldt-Forums in Berlin in den sogenannten Humboldt Labs von 2012 bis 2015. Beispielhaft konzipierte der Schweizer Kurator Martin Heller (1952–2021) dort in Zusammenarbeit mit Kunstschaaffenden dialogische Verfahren, künstlerische Recherchen und öffentliche Diskussionsveranstaltungen ebenso wie sieben Vorab-Ausstellungen als «Probep Bühnen».⁵² Ähnliche Wege beschritten Leiter:innen der *documenta* ab 1997 mit ihren verzweigten Veranstaltungs- und Publikationsprojekten vor und während der Ausstellung, und auch das Aargauer Kunsthaus wagte 2021/22 mit der Ausstellung *Art as Connection* ein Laborexperiment (Abb. S. 146/147).⁵³ So wurde die Versuchsanordnung ab den 1990er-Jahren Teil eines fast unbemerkten Verschiebungsprozesses im Museumsverständnis allgemein: Die zunehmende Globalisierung des Kunstbetriebs sowie die immer stärker international, migratorisch und durch diverse Herkunft und Lebensentwürfe geprägten Gesellschaften stellten nicht nur ein gewisses Potenzial der Überforderung dar, sondern drängten die bereits in den 1970er-Jahren aufgeworfene Frage nach der gesellschaftlichen Rückkopplung des Museums wieder in den Vordergrund.

Die Vorstellung, Kunstmuseen hätten heute eine Sonderstellung im Verbund der Museen, hat entscheidend mit der Art der Objekte zu tun, die in ihnen ausgestellt werden: Werke der bildenden Kunst werden anders inszeniert als technische Sammlungen, ethnologische «Trophäen» oder prähistorische Grabungsfunde. Dies ist allerdings nicht nur eine Frage der Ausstellungspraxis, sondern beleuchtet auch die Rolle, welche die Kunst seit dem 18. Jahrhundert in der europäischen Gesellschaft und Kultur einnimmt. Insofern ist die skizzierte Museumskritik des 20. Jahrhunderts auch eine Kritik der Moderne. Im Kunstmuseum hat die Normierung des Publikums durch den Verhaltenskodex vor den Werken länger als bei irgendeinem anderen Museum allen Kritiken und Neuerungen standgehalten: stehen und schauen, Abstand zum Werk, Versenkung und die aufgezwin-

gene Bewunderung. Demgegenüber erscheint einigen Autor:innen der kuratorische Umgang mit Exponaten in Wissensmuseen «weitaus differenzierter und reflektierter» als im Kunstmuseum.⁵⁴ «Kunstwerke übernehmen die tragende Funktion und damit auch die Last der Argumentation, und ein starker Gestaltungsbegriff wird als mangelnder Respekt gegenüber den Kunstwerken angesehen.»⁵⁵ Das Kunstmuseum nimmt ohne Frage eine gewisse Sonderstellung ein, weil Kunstwerke nicht allein der Wissensvermittlung dienen, sondern ästhetische Erfahrungen ermöglichen, die nicht ziel- und zweckorientiert sein müssen. Dennoch erschliessen auch Kunstmuseen Wissensbereiche, und ästhetische Erfahrungen sind niemals universell, sondern kulturell kodiert. Gerade weil Kunstmuseen nicht allein über sprachzentrierte Wahrnehmungen und Lernkontexte funktionieren, können sie auf andere Weise inklusiv sein. Erinnert sei hier an die von Grasskamp beschriebene utopische Dimension von Museen, durch welche die Sammlungsbestände immer wieder neue Kontexte aktivieren können. Das ist jedenfalls die Hoffnung der Laborarbeit, die seit den 1990er-Jahren zahlreiche Debatten angestoßen hat. Die Gesellschaft, in der das Kunstmuseum heute operiert, ist diverser geworden. Klassengrenzen stellen zum Beispiel ein eher marginales Thema dar, dafür sind die Integrationsprozesse der Migrationsgesellschaft ebenso präsent wie die digitale Gesellschaft und pluralisierte Öffentlichkeiten. Die kollektiven Prozesse der neueren Labore entwickelten Partizipation im Museum weiter. Die seit der Jahrtausendwende stärker ins Zentrum gerückte Idee der kulturellen Teilhabe unterscheidet sich insofern von Vermittlungskonzepten früherer Zeiten, als dass marginalisierte Gruppen nicht nur verstärkt einbezogen werden, sondern auch eigene Fragen und Bedürfnisse einbringen können sollen. Zugespitzt formuliert geht es nicht mehr nur um ein «Mitmach-Museum» oder darum, anderen Besuchergruppen Zugang zum Museum zu gewähren oder zu vermitteln. Aktuelle Bestrebungen versuchen, sich der blinden Flecken der kuratorischen Arbeit bewusst zu werden und neue Prozesse des Austauschs zu ermöglichen.⁵⁶ Die weitreichendsten Ausformulierungen fordern dazu auf, Kompetenzen abzugeben, die eigene Autorität zu hinterfragen und anderen Akteur:innen Räume für die Entfaltung von Aktivitäten zu überlassen, die vielleicht ganz andere Interessen verfolgen als diejenigen der Kurator:innen. Die *Carte blanche* kann so auch auf externe Spezialist:innen übertragen werden, die nicht sowieso schon Teil der

Kunstwelt sind. Das «post-repräsentative Museum» ist der Versuch, andere Sichtweisen zu ermöglichen. Der Architekt und Raumtheoretiker Markus Miessen (*1978) attackierte dies mit einem explizit politischen Anspruch als «Albtraum Partizipation»,⁵⁷ betonte aber zugleich die Bedeutung von Aushandlungsräumen. Einer der aktuell brisantesten Aushandlungsräume ist die Forderung nach der Dekolonisierung des Museums. Dazu gehören die Diversifizierung von Sammlungen und kuratorischem Personal, die strukturelle Revision von Entscheidungsprozessen, die Beteiligung von Minderheiten, die Forschung über kolonialgeschichtliches Erbe und das daraus resultierende Denken und Handeln, neue Formen des Ausstellens und neue Formen des Kontakts mit dem Publikum.

Die beschleunigte Gesellschaft der Globalisierung und Digitalisierung erzeugt einen gewissen Druck der Gegenwart auf das Kunstmuseum. Eine zweite Reaktion der Kunstmuseen war deshalb um das Jahr 2000 eine Art reflexhafter Ausstieg aus den stilgeschichtlichen Entwicklungsmodellen in den Ausstellungssälen. Ein «transhistorisches Museum» sollte die Lösung bieten, in dem Kunst aus allen Epochen nach anderen Kriterien als der historischen Abfolge oder den Schulen der Meister gehängt werden konnte. Auch hier erhielt die Gegenwartskunst Kommentarfunktion und Interventionsraum im Ausstellungssaal.⁵⁸ Für die Kunsttheoretikerin und Kuratorin Claire Bishop (*1971) sind diese Diversifizierungen mit neuen Hängungskonzepten, die nicht unbedingt durch Abfolge den Fortgang von Geschichte suggerieren, eine Reaktion auf die Postmoderne, und sie hinterfragt das darin enthaltene Konzept von Zeitgenossenschaft. Museen, so hält sie fest, seien ein kollektiver Ausdruck dessen, was wir als kulturell wichtig erachten, und sie offerierten den nötigen Reflexions- und Debattierraum für unsere Werte, ohne den kein Vorankommen vorstellbar sei.⁵⁹ Bishop positioniert also die Museen ebenfalls als Widerlager. Versteht man das Museum als Ort gesellschaftlicher Reflexion und des Ausprobierens, wird klar, warum dort zwingend andere Agent:innen zugelassen werden müssen. Rückt das Kunstmuseum derart ins Zentrum der Gesellschaft, scheint seine Zukunft geradezu von der Partizipation möglichst vieler gesellschaftlicher Teile abzuhängen.

Dass die Museen nach einer Phase der Kommerzialisierung nun wieder in der gesellschaftspolitischen Debatte ankommen – als Labore der Zukunft und Aushandlungsorte, an denen Fragen gestellt werden, Teilhabe praktiziert wird und wo die Gegenwartskunst aktuelle Positionierungen ermöglicht –, scheint eine vielversprechende Entwicklung zu sein. Allerdings kann Gegenwart nicht allein aus der Gegenwart begriffen werden. Daher sollten auch die neuen Formate von Partizipation und des Labors historische Dimensionen aufnehmen. Gerade im suchenden Umgang und in offenen Formaten droht die Auseinandersetzung mit der Vorgeschichte der Gegenwart ins Hintertreffen zu geraten. Die Vision des Kunstmuseums als «aktiver historischer Akteur, der nicht aus Nationalstolz oder hegemonialem Denken, sondern aus einfallsreichem Fragen und Dissens heraus spricht»,⁶⁰ steht für eine Form von Zeitgenossenschaft im Museum, mit der sich aus der Geschichte Strategien für die herausfordernde Gegenwart entwickeln lassen. Darin liegt eine der wichtigsten Aufgaben der «Dekolonisierung des Museums».

Auch im Kunstmuseum ist die Gegenwart nur mit einem umfassenden historischen Bewusstsein zu begreifen. Lokale Perspektiven als Teil einer globalisierten Welt sichtbar zu machen, steht insofern auch nicht in Konkurrenz zur Aufgabe des Bewahrens von Kulturgut, sondern trägt aktiv dazu bei.

Weitere digitale Beiträge zu diesem Text:



- 1 Hans Tietze zum Beispiel, der in Wien zwischen 1919 und 1925 eine am Zeitgenössischen orientierte Kunstwissenschaft und Museumspolitik vertrat, war einer der Ersten, denen sich das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit in der Kunst vor allem als Frage der Rezeption stellte. Vgl. Hans Tietze: «Moderne Kunst und Kunstmuseum», in: ders.: *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien: Krystall-Verlag, 1925, S. 55–66. Besondere Ansätze, um die Gegenwartskunst an die Kunstgeschichte anzuschließen, entwickelte Alexander Dörner (1893–1957) in seiner kuratorischen Praxis im Provinzialmuseum Hannover in den 1920er-Jahren. Vgl. u.a. Ines Katenhusen: «Das Abstrakte Kabinett in Hannover. Vorbote eines lebenden Museums?», in: *Joint Ventures. Der künstlerische Zugriff auf Kunstsammlungen und Ausstellungsgeschichte*, hg. von Bärbel Küster, Stefanie Stallschus und Iris Wien (= 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und Visuellen Kultur*, Bd. 3, Nr. 1, 2022), S. 13–43.
- 2 Paul Valéry: «Das Problem der Museen» (1923), zitiert nach: *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, hg. von Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy, Berlin: Reimer Verlag, 2010, S. 187–191, hier S. 187.
- 3 Die Botschaft des Bundesrates vom 3. Juni 1887 wurde publiziert als: «Bundesbeschluss betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst», in: *Schweizerisches Bundesblatt*, Jg. 40, I, Nr. 1, 7. Januar 1888, S. 1–2. Sie erfuhr 1897, 1910 und 1915 weitere Präzisierungen. Vgl. *Der Bund fördert – der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, hg. vom Bundesamt für Kulturpflege, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Aarau, Baden: Verlag Lars Müller, 1988.
- 4 «Es ist diese Idee des Museums als eines im emphatischen Sinn Öffentlichkeit herstellenden wie von ihr getragenen zivilisatorischen Rituals, das das Museum zum Projekt der Moderne macht und ein vielfaches interessiertes und positives Echo in Europa auslöst.» Vgl. Gottfried Fliedl: «Das Museum im 19. Jahrhundert», in: *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, hg. von Markus Walz, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016, S. 47–52, hier S. 47.
- 5 Andreas Kuntz: *Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung 1871–1918*, Marburg: Jonas Verlag, 1980.
- 6 Alfred Lichtwark: *Palastfenster und Flügelthür*, Berlin: Bruno und Paul Cassirer, 1899, S. 58.
- 7 Alfred Lichtwark: «Zur Einführung. Museen als Bildungsstätten», in: *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin: Verlag Carl Heymann, 1904, S. 6–12, hier S. 8. Auf dieser 1903 abgehaltenen Konferenz hatte er auch die Forderung, Museen müssten sich an das ganze Volk wenden, formuliert.
- 8 Gustav Friedrich Hartlaub: «Aufgaben des modernen Kunstmuseums», in: *Der Kunstwanderer*, Jg. 8, Nr. 1/2, Dezember 1926, S. 133–136, zitiert nach: Kratz-Kessemeier et al., *Museumsgeschichte* (wie Anm. 2), S. 228–230.
- 9 Vgl. Wilhelm R. Valentiner: «Nationales oder internationales Museum?» (1919), in: Kratz-Kessemeier et al., *Museumsgeschichte* (wie Anm. 2), S. 247–253. Wilhelm R. Valentiner (1880–1958) war 1918/19 während der Novemberrevolution im Arbeitsrat für Kunst in Berlin tätig. Seine Tätigkeit als Kurator in den USA mit der Gründung der Zeitschrift *Art in America* (1913) sowie als Direktor des Detroit Institute of Arts und Consulting Director für die Kunstsammlung des damaligen Los Angeles Museum war jedoch ungleich erfolgreicher.
- 10 Vgl. weiterführend Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden: Verlag der Kunst, 2001, besonders S. 239–250; Andrea Meyer: *Kämpfe um die Professionalisierung des Museums. Karl Koetschau, die Museumskunde und der Deutsche Museumsbund 1905–1939*, Bielefeld: transcript Verlag, 2021; Nina Gorgus: *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*, Münster: Waxmann Verlag, 1999.
- 11 Vgl. *Construire le musée imaginaire. Le Havre 1952/1961/1965*, hg. von Serge Reneau et al., Paris: Somogy Éditions d'Art, 2011. Weitere Kulturzentren wurden 1965 in Firminy Vert (Le Corbusier) und 1966 in Amiens eröffnet.
- 12 Ein Museum in Grünanlagen, Skulpturen im Freien, Kinderspielplatz, Musik- und Vortragspavillon, Gaststätten: «In lockeren Abständen sollten sich kleine Museumsgebäude erheben, jeweils nur für eine zusammenhängende Stilgruppe, jedoch alle künstlerischen Lebensäußerungen dieses Stiles umfassend, nicht in bunter Mischung, wohl aber im gleichen Hause nacheinander zu studieren. Jedes dieser Gebäude müßte neben der Schausammlung auch ein kleines Studienmagazin enthalten. Jedes Gebäude nur so groß, daß seine Schätze ohne Ermüdung aufgenommen werden können. Etwas entfernt liegt ein größeres Ausstellungshaus für wechselnde Veranstaltungen. Die Kunst der Gegenwart aber sollte der ganzen Anlage ihr Gepräge geben: das beste Kunsthandwerk hätte die Gebrauchsmöbel zu liefern, Bilder der lebenden Maler die Wände der Gaststätten und Ruheräume zu schmücken, die besten Architekten sollten die einzelnen Häuser erbauen.» Vgl. Carl Georg Heise: «Zur Umgestaltung des Museumswesens» (1951), in: ders.: *Der gegenwärtige Augenblick. Reden und Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Berlin: Gebr. Mann, 1960, S. 93–100, hier S. 99.
- 13 Achim Preiß: «Die Museen der bürgerlichen Vereine. Exkurs zur Entwicklung der Schweizerischen Museumsarchitektur», in: ders.: *Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Bonn: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1992, S. 157–161, hier S. 157. Zur Genese des Winterthurer Museums und der Kritik von Lichtwark vgl. auch Katharina Furrer-Kempton: «Das Kunstmuseum. Entstehung und Verwirklichung einer Idee», in: *Geschichte des Kunstvereins Winterthur seit seiner Gründung 1848* (= *Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur*, Bd. 321, 1991), Winterthur: Stadtbibliothek, 1990, S. 136–175, hier S. 144–151.

- 14 Preiß, «Die Museen der bürgerlichen Vereine» (wie Anm. 13), S. 159.
- 15 In Aarau eröffnet der Neubau des Museums 1959 nach jahrzehntelangen Planungen, die auf eine Ausschreibung von 1937 zurückgingen. Michael Hanak: «Architektur für die Kunst. Die Genese des Aargauer Kunsthauses in Aarau», in: *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Gerhard Mack, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2007, S. 255–263.
- 16 In Perrets Pariser Büro im 1932 bezogenen Immeuble rue Raynouard ist die Treppe ähnlich raumbildend wie in Aarau. Vgl. *Les Frères Perret. L'œuvre complète. Les archives d'Auguste Perret (1874–1954) et Gustave Perret (1876–1952)*, hg. von Maurice Culot, David Peyceré und Gilles Ragot, Paris: Institut français d'Architecture / Editions Norma, 2000, S. 194–195. Perret pflegte enge Beziehungen zu Karl Moser und fand wichtige Adepten in der Schweiz. Siehe auch Alfred Roth: *Begegnung mit Pionieren*, Basel und Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1973, S. 219–227, mit Verweis auf die Hochschullehre von Karl Moser und die mehrmalige Präsenz von Perret in der Schweiz. Jean Tschumi zum Beispiel variierte Perrets Treppe auch im 1956–1960 errichteten Nestlé-Hauptsitz in Vevey. Ich danke Astrid Näff für diesen Hinweis.
- 17 Eine Museumsgeschichte der Schweiz mit Fokus auf das Kunstmuseum bleibt für einen Grossteil des Jahrhunderts noch zu schreiben. Etliche der Museumsbauten haben aufgrund der Verfahren lange Vorlaufzeiten. Vgl. als Überblick einzig Preiß, «Die Museen der bürgerlichen Vereine» (wie Anm. 13); Beispiele bei Hannelore Schubert: *Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986; sowie Einzelstudien wie Ulrike Jehle-Schulte Strathaus: *Das Zürcher Kunsthaus. Ein Museumsbau von Karl Moser*, Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1982. Die Reihe *Museen der Schweiz* mit 13 Bänden zu den wichtigsten Museen beleuchtet vor allem die einzelnen Sammlungsgeschichten. Zu Aarau vgl. *Aargauer Kunsthaus. Aarau*, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Corinne Sotzek, Genf: Gruppe BNP Paribas in der Schweiz / Zürich: SIK-ISEA, 2003.
- 18 Detlef Hoffmann: «Drei Jahrzehnte Museumsentwicklung in der Bundesrepublik», in: *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone. Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung*, hg. vom Landschaftsverband Rheinland, Opladen: Leske + Budrich, 1996, S. 13–24.
- 19 Peter Kolb: «Das Museum als Bildungsstätte und die Geschichte der Museumspädagogik in Deutschland», in: *Museumspädagogik. Ein Handbuch. Grundlagen und Hilfen für die Praxis*, hg. von Alfred Czech, Josef Kirmeier und Brigitte Sgoff, Schwalbach am Taunus: Wochenschau Verlag, 2014, S. 12–26; *Handbuch Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis*, hg. von Klaus Weschenfelder und Wolfgang Zacharias, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1981.
- 20 1974 gibt der Deutsche Städtetag entsprechende Empfehlungen zur engeren Zusammenarbeit von Schulen und Museen heraus. In der DDR geschah dies bereits früher. Vgl. Katharina Flügel: *Einführung in die Museologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, S. 132–133. Auch die erste ICOM-Zeitschrift zum Thema erscheint genau in dieser Zeit: *Museum's Annual: Education, Cultural Action*, Bd. 1–6, 1969–1974.
- 21 *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, hg. von Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe (= Sonderband der Zeitschrift *Kritische Berichte*), Giessen: Anabas-Verlag, 1976. Der Ulmer Verein wurde 1968 auf dem Deutschen Kunsthistorikertag in Ulm als einer kritischen Forschung verpflichteter Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften gegründet.
- 22 Im Vorwort zum Tagungsband führen die Herausgeberinnen heilsichtig aus: «In diesem Interpretationsrahmen, Lernort, würden z.B. die kunstgeschichtlichen Zeugnisse die Vermarktung des Ästhetischen reflektieren sowie die Geschichtslosigkeit und -feindlichkeit unserer Umwelt – die Sammlungen aus außereuropäischen Ländern in Überwindung ihres kolonialistischen Ursprungs die gegenwärtigen politischen Probleme und Umwälzungen dieser Staaten [...]» Ebd., S. 5.
- 23 Detlef Hoffmann: «Laßt Objekte sprechen!». Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum», in: ebd., S. 101–120, hier S. 106.
- 24 Vgl. den Beitrag von Werner Hofmann: «Einige Bemerkungen zu themenspezifischen Ausstellungen in einem Kunstmuseum», in: ebd., S. 82–83. Die Themasammlungen von Werner Hofmann (1928–2013) an der Hamburger Kunsthalles waren wegweisend, darunter: *Nana. Mythos und Wirklichkeit* (1973), *Caspar David Friedrich 1774–1840* (1974), *Courbet und Deutschland* (1978), *Eva und die Zukunft* (1986) sowie *Europa 1789: Aufklärung, Verklärung, Verfall* (1989).
- 25 In der Schweiz fanden 1988 die ersten Treffen einer kleinen Gruppe von Museumspädagog:innen statt, die sich nachfolgend auch als Verbund organisierten. Vgl. Samy H. Bill: «Museumspädagogik in der Schweiz», in: Weschenfelder et al., *Handbuch Museumspädagogik* (wie Anm. 19), S. 389–391. Hans-Ulrich Thamer: «Das »zweite Museumszeitalter«. Zur Geschichte der Museen seit den 1970er Jahren», in: *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, hg. von Bernhard Graf und Volker Rodekamp für das Institut für Museumsforschung – Staatliche Museen zu Berlin und den Deutschen Museumsbund e.V., Berlin: G+H Verlag, 2016, S. 33–42.
- 26 Arthur Danto: «The Artworld», in: *The Journal of Philosophy*, Bd. 61, Nr. 19, 15. Oktober 1964, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, S. 571–584.
- 27 Alexander Alberro: «Institutions, Critique and Institutional Critique», in: *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, hg. von Alexander Alberro und Blake Stimson, Cambridge, MA: MIT Press, 2009, S. 2–19, hier S. 6.
- 28 Pierre Bourdieu und Alain Darbel: *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris: Éditions de Minuit, 1966 (deutsche Ausgabe: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz: UVK, 2006).
- 29 Thamer, «Das »zweite Museumszeitalter.« (wie Anm. 25).
- 30 Hilmar Hoffmann: *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1979.
- 31 Hoffmann, «»Laßt Objekte sprechen!« (wie Anm. 23), S. 112.
- 32 «A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of man and his environment». Vgl. Bruno Brulon Soares: «Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century», in: *ICOFOM Study Series*, Nr. 48-2, 2020, S. 16–32. Siehe auch Peter van Mensch: «Die Methodik der Museologie und ihre Verwendung in der musealen Praxis», in: *Museologie. Neue Wege, neue Ziele*, hg. von Hermann Auer, München: K.G. Saur Verlag, 1989, S. 48–57; sowie Werner Hilgers: *Einführung in die Museumsethik*, Berlin: G+H Verlag, 2010, bes. S. 21–32. Hinzugefügt werden muss hier, dass ICOM ein freiwilliger Zusammenschluss internationaler Museen ist, dessen Publikationen keinen rechtlich bindenden Status haben, sondern den Charakter von Übereinkünften. 2022 konnte nach eingehenden Diskussionen ein Kompromiss für eine neue Definition erarbeitet werden, der beispielsweise das Thema Partizipation stärker berücksichtigt. Vgl. www.museums.ch/home/neue-museumsdefinition/ (zuletzt aufgerufen: 28.8.2023).
- 33 *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, hg. von Gerhard Bott, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1970.
- 34 Pauligert Jesberg: «Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb», in: ebd., S. 138–156.
- 35 Vgl. Michel Foucault: «Andere Räume» (1967), in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, Leipzig: Reclam-Verlag, 1990, S. 34–46; sowie Walter Grasskamp: *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, München: Verlag C.H. Beck, 2016, S. 13 und 21.
- 36 Jan Pieper: «Das Museum als Stadtteil. Zur Öffentlichkeit eines öffentlichen Gebäudes», in: *Frankfurter Hefte*, Jg. 33, Nr. 9, September 1978, S. 42–52, hier S. 47. Solche Konzepte sind zum Beispiel von Louis I. Kahn an der Yale University in New Haven realisiert worden.
- 37 Ebd., S. 51.
- 38 Ebd., S. 49.
- 39 Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1992.
- 40 Michaela Giebelhausen: «Symbolic Capital. The Frankfurt Museum Boom of the 1980s», in: *The Architecture of the Museum. Symbolic Structures, Urban Contexts*, hg. von ders., Manchester: Manchester University Press, 2003, S. 75–107.
- 41 Mieke Bal: «Sagen, Zeigen, Prahlen», in: dies., *Kulturanalyse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2002, S. 72–116.
- 42 Vgl. die Formulierung von Hans Hollein, der ein «vielfach überlagertes Erleben» (als Charakteristikum eines »lebendigen

- Museums») ermöglichen wollte. Hans Hollein: «Zum Konzept des Museums», in: *Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Entwurf des Neubaus von Architekt Prof. Hans Hollein. Aspekte der musealen Aktivität unter Leitung von Dr. Johannes Cladders*, hg. von Germano Celant, (Ausst. Kat. Padiglione d'arte contemporanea di Milano), Wien: Galerie Ulysses, 1979, o. S.
- 43 Vgl. zur Carte blanche Christopher R. Marshall: «Ghosts in the Machine. The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-Accommodation in Recent Curatorial Practice», in: *The International Journal of the Inclusive Museum*, Bd. 4, Nr. 2, September 2012, S. 65–80; und Bärbel Küster: «Aspekte der Positioniertheit. Interventionen zeitgenössischer Künstler*innen in ethnologischen Sammlungen aus kunstwissenschaftlicher Sicht», in: Küster et al., *Joint Ventures* (wie Anm. 1), S. 127–156.
- 44 Für die Schweiz findet man Ende der 1980er-Jahre auch von kulturhistorischer Seite ähnliche Feststellungen. Vgl. Martin R. Schärer: «Von der einseitigen Vielfalt der Schweizerischen Museumslandschaft», in: *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte*, Jg. 37, Nr. 3, 1986, S. 257–262. Dazu gehört auch das Aufkommen der digitalen Audioguides Anfang der 1990er-Jahre, deren schier endlose Kapazität alle anderen Arten von Vermittlung aufzog. Eine an der Technik orientierte Mediengeschichte des Audioguides existiert meines Wissens noch nicht. Zu Perspektiven auf den Audioguide vgl. *Mit den Ohren sehen. Audioguides und Hörstationen in Museen und Ausstellungen*, hg. von Hannelore Kunz-Ott, München: Deutscher Kunstverlag, 2012.
- 45 Hierzu zählen die Schriften von Svetlana Alpers, Tony Bennett, Mieke Bal, James Clifford, Carol Duncan, Rosalind Krauss, Donald Preziosi und anderen; die meisten von ihnen sind versammelt in: *Grasping the World. The Idea of the Museum*, hg. von Donald Preziosi und Claire Farago, Aldershot: Ashgate, 2004.
- 46 Svetlana Alpers: «The Museum as a Way of Seeing», in: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, hg. von Ivan Karp und Steven D. Lavine, Washington, D.C./London: Smithsonian Institution Press, 1991, S. 25–32.
- 47 James Clifford: «Museums as Contact Zones», in: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, hg. von dems., London: Harvard University Press, 1997, S. 188–219.
- 48 Nora Sternfeld: «Plädoyer. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum», in: *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, hg. von Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli und Sibylle Lichtensteiger, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 119–126, hier S. 125, Fussnote 10.
- 49 Vgl. Karen van den Berg: «Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums», in: *Politik des Zeigens*, hg. von Karen van den Berg und Hans Ulrich Gumbrecht, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010, S. 143–168.
- 50 Sigfried Giedion: «Lebendiges Museum», in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers*, Jg. 21, Nr. 4, Februar 1929, S. 103–106, hier S. 103.
- 51 Elke Bippus: «Kann man im Ausstellungsraum forschen? Oder: Die Ausstellung zwischen Labor und Verhandlungsraum von Wissen», in: *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, hg. von Anke te Heesen und Margarete Vöhringer, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014, S. 196–215. «Prozesse der Produktion und Darstellung/ Präsentation werden ineinander geführt.» Ebd., S. 206. Ein weiteres Kennzeichen des Labors besteht für Bippus darin, «dass es eine sinnliche Erkenntnis möglich werden lässt, indem es die Hierarchie von Kunstobjekt und forschendem Subjekt unterläuft.» Ebd.
- 52 Vgl. das Projektarchiv zum Humboldt Lab: www.humboldt-lab.de/projektarchiv/index.html (zuletzt aufgerufen: 28.8.2023) und die Publikation *Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*, hg. von Martin Heller und der Kulturstiftung des Bundes, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin: Nicolai Verlag, 2015. Die zweite prominente Labor-Reihe entstand unter der Leitung von Clémentine Deliss am Weltkulturen Museum in Frankfurt a. M. ab 2011. Vgl. hierzu Stefanie Heraeus: «Ein Museum transformieren. Das Frankfurter Weltkulturen Museum als Ort künstlerischer Produktion», in: Küster et al., *Joint Ventures* (wie Anm. 1), S. 183–209.
- 53 Vgl. *Art as Connection*, hg. von Aargauer Kunsthaus, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2021.
- 54 Daniel Tyradellis: *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*. Hamburg: Edition Körber-Stiftung, 2014, S. 42.
- 55 Ebd., S. 81. Tyradellis spitzt seine Argumentation weiter zu: «Jedes Fremdelement, sofern es nicht von einem Künstler verantwortet wird, lässt die Position einer Ausstellung auf der imaginären Stufenleiter fallen – zumindest ist das die Binnenwahrnehmung der Protagonisten in den Kunstmuseen und weiter Teile des Feuilletons.» Ebd., S. 79. «Während also im Wissensmuseum die Arbeitsprozesse, die zu einer Ausstellung führen, in Aufgabenbereiche getrennt sind, die einer Wechselwirkung der Inhalte mit der Raumgestaltung im Weg stehen, bleiben im Kunstmuseum die Prozesse zwar in einer Hand, aber die konkreten Themen und die Raumgestaltung spielen insgesamt eine nachrangige Rolle.» Ebd., S. 81.
- 56 Zur Revision marginalisierten Wissens gehört auch das neue Augenmerk auf das Werk zahlreicher durch historische Verdrängungsprozesse wenig ausgestellter Kunstschaffender oder auf Sammlungsbestände, die selten aktiviert wurden, weil sie aus einem vermeintlichen Kanon fielen. Darüber hinaus können weitere Akteur:innen im Museum beteiligt werden. Vgl. Gesser et al., *Das partizipative Museum* (wie Anm. 48); sowie Anja Piontek: *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld: transcript Verlag, 2017. Piontek schildert die kollaborative Wende als eine Folge der erweiterten Besu-
- cherschaft durch den Museumsboom der späten 1980er- und 1990er-Jahre. Neue Gruppen, deren Erwartungen nicht im Rahmen des bildungsbürgerlichen Kunsthorizontes lägen, ermöglichten andere Ausstellungen und brächten ein anderes Rezeptionsverhalten mit sich. Ebd., S. 102. Etwas anders diskutiert wurden zudem Fragen der Kollaboration als kritische künstlerisch-aktivistische Praxis. Vgl. Mark Terkessidis: *Kollaboration*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015.
- 57 Markus Miessen: *The Nightmare of Participation*, New York/Berlin: Sternberg Press, 2010 (deutsche Ausgabe: *Albtraum Partizipation*, Berlin: Merve Verlag, 2012). Miessen gibt die Gespräche mit der Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe wieder, die davor warnt, durch ein Partizipationsverdikt Spezialwissen pauschal zu diskreditieren. Sie sagt aber auch: «Alle Arten von produktivem Engagement zur Störung des Konsens sind wichtig, um jene Dinge zum Vorschein zu bringen, die der Konsens beiseite schaffen wollte. Künstler, oder Leute, die sich im weiteren Sinne für Kultur engagieren, spielen dabei eine sehr wichtige Rolle, weil sie andere Formen von Subjektivität einbringen, als die gegenwärtig existierenden.» Ebd., S. 101.
- 58 *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*, hg. von Eva Wittcox, Ann Demeester, Peter Carpreau, Melanie Bühler und Xander Karskens, Amsterdam: Valiz, 2018.
- 59 «Museums are a collective expression of what we consider important in culture, and offer a space to reflect and debate our values; without reflection, there can be no considered movement forwards.» Claire Bishop: *Radical Museology or: What's Contemporary? in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig Books, 2013, S. 61.
- 60 Bishop weiter: «[A]n active, historical agent that speaks in the name not of national pride or hegemony but of creative questioning and dissent.» Ebd., S. 59.

In Bewegung: Vom gegenwärtigen Umgang mit der Sammlung

Simona Ciuccio

Die Sammlung im Dialog

Das Aargauer Kunsthaus als *das* Haus für Kunst aus der Schweiz, als ein offenes Museum und als Institution, die Raum bietet für die Reflexion und Diskussion aktueller gesellschaftlicher Fragen – diese Vision formulierte Direktorin Katharina Ammann 2020 bei ihrem Stellenantritt. Neu werden seitdem Jahresschwerpunkte gesetzt und aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet. Zudem ist es ein Anliegen des Kunsthauses, die umfangreiche Sammlung, die bis heute auf über 20 000 Objekte angewachsen ist, noch stärker ins Zentrum zu rücken und damit dem kulturellen Erbe mehr Sichtbarkeit und Relevanz zu verleihen. So lag es nahe, diese beiden Vorhaben 2022 in einem thematischen Schwerpunkt auf der Sammlung zu verbinden: Sie diene als vielfältiger Ausgangspunkt, um den Beständen neu zu begegnen und sie unter wechselnden Gesichtspunkten in Sonderausstellungen zu betrachten.

Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit des Kunsthauses haben sich seit den Anfängen stets gegenseitig befruchtet. Immer wieder wurden Ausstellungsprojekte aus der Sammlung heraus entwickelt, und zahlreiche Werke zeugen von vergangenen Sonderausstellungen. Diese prägten das Sammlungsprofil wesentlich mit, wie etwa die Ausstellungen zu Karl Ballmer (1960, 1991, 2016) oder Emma Kunz (1973/74, 2021). Unter der Leitung des ehemaligen Konservators Heiny Widmer wurde 1974 der bis heute gültige Anspruch formuliert, eine Sammlung «bedeutender Schweizer Kunst» aufzubauen.¹ Wurde der geplante Erweiterungsbau Ende der 1990er-Jahre kulturpolitisch beworben, indem die aargauische Sammlung als «heimliche Nationalgalerie»² gepriesen wurde, so ging es auch darum, ihr dauerhafte Räume zu verschaffen und der Wechselwirkung zwischen Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit mehr Nachdruck zu verleihen. Gleichzeitig konnten in den Oberlichtsälen künftig kunsthistorisch wichtige Positionen wie Caspar Wolf, Johann Heinrich Füssli, Ferdinand Hodler sowie die Zürcher Konkreten oder Sophie Taeuber-Arp fortwährend gezeigt werden. Unter der Leitung von Beat Wismer und seiner Nachfolgerin Madeleine Schuppli hat sich das Aargauer Kunsthaus auch über die Landesgrenzen hinaus einen Namen als Ort gemacht, an dem vermehrt internationale zeitgenössische Positionen zu sehen sind. Parallel dazu wurden weiterhin temporäre Ausstellungsprojekte aufgrund des Sammlungsbestands umgesetzt, wie etwa *Voglio vedere le mie montagne. Die Schwerkraft der Berge 1774–1997* (1997) oder *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz* (2017, Abb. S. 124/125).

Die Sonderausstellung *Köpfe, Küsse, Kämpfe. Nicole Eisenman und die Modernen* (2022, Abb. S. 148/149) knüpfte ebenfalls an vergangene Dekaden an und war ein Paradebeispiel für ein Format, das gegenwartsnah mit den Sammlungsbeständen interagierte. Eisenmans Gemälde und Zeichnungen traten in Dialog mit modernistischen Werken aus den Sammlungen des Kunsthauses sowie dreier europäischer Partnerinstitutionen. Die gleichberechtigte Gegenüberstellung von Eisenmans queer-feministischen Arbeiten mit denjenigen von Max von Moos, Alice Bailly, Pablo Picasso, Oskar Schlemmer oder Max Beckmann schuf zahlreiche thematische Bezugspunkte und lud dazu ein, die Moderne(n) aus heutiger Perspektive neu zu verorten. Nicht zuletzt unterläuft Eisenman mit subversivem Witz den starren Kanon der Kunstgeschichte und formuliert neue Aussagen

über die menschliche Existenz, gesellschaftliche Konventionen, soziale Konflikte und Identitätsfragen. Da neben den Gemälden von Nicole Eisenman und Arbeiten aus der hauseigenen Sammlung auch Werke aus anderen europäischen Häusern ausgestellt waren, wurde neben dem zeitlichen auch der ortsspezifische Einfluss auf die Entstehung moderner Kunst betont, der häufig übergangen wird.³ Auf diese Weise ermöglichte die Ausstellung eine vielschichtige Relektüre der Sammlung.

Den umgekehrten Weg ging 2014 die Ausstellung *Docking Station. Zeitgenössische Künstler/innen arbeiten mit Werken aus dem Aargauer Kunsthaus und der Sammlung Nationale Suisse*, indem kunstschaffende eingeladen wurden, Sammlungswerke auszuwählen und mit eigens für die Schau konzipierten Arbeiten gleichsam daran anzudocken (Abb. S. 112/113). Die Verschränkung von Gegenwartskunst und historischen Positionen begründet den Anspruch des Kunsthauses, Brücken zwischen älterer und zeitgenössischer Kunst zu schlagen und die Sammlung immer wieder aufs Neue zu befragen. Dieser Aufgabe stellte sich auch Marc Bauer, der sich mit dem Leben und Werk des Künstlers Karl Ballmer auseinandersetzte. In seiner Rauminstallation *Sphinx, 1931, 1935/1947* (2014, Abb. S. 28) spürte er dem Vermächtnis Ballmers nach, dessen Werk während der Zeit des Nationalsozialismus als «entartet» klassifiziert wurde. Bauer thematisiert in dieser Arbeit sowohl individuelle Erinnerungen als auch unser kollektives Gedächtnis. Durch die Intervention des zeitgenössischen Zeichners wurde das Werk des Aargauer Malers und Schriftstellers neu positioniert. Mit der Retrospektive *Karl Ballmer. Kopf und Herz* (2016, Abb. S. 28) wurde der in der Geschichte des Kunsthauses fest verankerte Künstler zwei Jahre später umfassend vorgestellt.⁴ In Kooperation mit dem Ernst Barlach Haus in Hamburg würdigte die Ausstellung das Œuvre Ballmers, dessen malerischer Nachlass sich zum grössten Teil in der dem Aargauer Kunsthaus angegliederten Karl Ballmer Stiftung befindet. Ballmer zählte in den 1930er-Jahren zu den führenden Avantgardekünstlern der Hamburgischen Sezession, bis er 1937 von den Nationalsozialisten zur Rückkehr in die Schweiz gezwungen wurde. Bauer stiess bereits 2014 in seinen Zeichnungen zu Ballmer ein brisantes Thema an, nämlich den institutionellen Umgang mit «entarteter Kunst». Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung *Docking Station* wurde bekannt, dass die Stiftung Kunstmuseum Bern Erbin der Sammlung des verstorbenen deutschen Kunsthändlers Cornelius Gurlitt sein würde.



Marc Bauer, *Sphinx*, 1931, 1935/1947, 2014
 Ausstellungsansicht
Docking Station. Zeitgenössische Künstler/innen arbeiten mit Werken aus dem Aargauer Kunsthaus und der Sammlung Nationale Suisse
 Aargauer Kunsthaus, 2014



Ausstellungsansicht
 Karl Ballmer, *Kopf und Herz*
 Aargauer Kunsthaus, 2016

Es bestand der dringende Verdacht, dass es sich bei zahlreichen Werken um NS-Raubkunst handelte.⁵ Dieses aufsehenerregende Ereignis hat die Anstrengungen im Bereich der Provenienzforschung national und international verstärkt.⁶

In der Folge wurden zwischen 2017 und 2019 im Rahmen eines vom Bundesamt für Kultur (BAK) geförderten gesamtschweizerischen Provenienzforschungsprojekts 54 Werke des Aargauer Kunsthauses vertieft auf ihre Herkunft untersucht.⁷ Dies schuf die Grundlage für die Weiterführung der bereits 2008 begonnenen Provenienzforschung. Im Zentrum standen Gemälde und Zeichnungen des deutschen Expressionismus und der klassischen Moderne aus dem Legat des Aarauer Ehepaars Valerie und Othmar Häuptli, das seit 1983 die Sammlung des Kunsthauses bereichert.⁸ Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Herkunftsgeschichte ist heute aus dem Museumsalltag nicht mehr wegzudenken und wird zunehmend mit der kuratorischen Arbeit verknüpft. Auch im Aargauer Kunsthaus wird weitergeforscht, obwohl die Sammlung primär Kunst aus der Schweiz umfasst und daher im Vergleich zu anderen Sammlungen weniger Werke enthält, die während des Nationalsozialismus international gehandelt wurden. Im Laufe der Jahre gelangten aber gerade durch Schenkungen Werke des deutschen Expressionismus oder der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts ins Haus, die besonders sorgfältig auf einen Handwechsel zwischen 1933 und 1945 überprüft werden müssen. Auch international gehandelte Schweizer Künstler wie Ferdinand Hodler oder Paul Klee werden in diese Recherchen einbezogen.

Mit den beiden Ausstellungen *Stille Reserven. Schweizer Malerei 1850–1950* (2013) und *Blinde Passagiere. Eine Reise durch die Schweizer Malerei* (2018) rückten wiederum Positionen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Vordergrund, die in den letzten Jahrzehnten kunsthistorisch in Vergessenheit geraten sind. Die präsentierten Werke stammten aus der Privatsammlung von Peter Suter und den Beständen des Aargauer Kunsthauses. Sammlungskurator Thomas Schmutz und Sammler Peter Suter vereinten in den beiden Ausstellungen jeweils Gemälde zahlreicher Kunstschafter aus verschiedenen Epochen. Unvoreingenommen stellten sie Meisterwerke von Ferdinand Hodler, Giovanni Giacometti oder Arnold Böcklin gleichberechtigt neben Arbeiten von heute kaum bekannten Kunstschaftern – ein aussergewöhnliches Unterfangen für Ausstellungen mit Werken dieser Klassiker der Schweizer Kunst (Abb.

S. 106/107). Die thematische Gliederung eröffnete neue Möglichkeiten des vergleichenden Sehens. Beide Ausstellungen wollten damit bestehende Hierarchien ausser Kraft setzen und den Blick auf das breite Spektrum der gezeigten Werke lenken: Schaulust versus Wissen, intuitives Qualitätsempfinden versus kunsthistorische Kanonisierung.⁹ Sie knüpften aber auch an die Tradition des Hauses an, der «linearen Abfolge von Positionen» zu misstrauen und sowohl in den Ausstellungen von Einzelgängern als auch in der Weiterentwicklung der Sammlung den Fokus immer wieder auf aussergewöhnliche Positionen zu richten, die sich ausserhalb der jeweiligen Trends situieren, um diese in Einzel-, Themen- oder Sammlungspräsentationen regelmässig neu zu kontextualisieren.¹⁰

Die Sammlung breitet sich aus

2003 wurde der Erweiterungsbau des Kunsthauses mit der Ausstellung *Neue Räume. Die Sammlung im erweiterten Aargauer Kunsthaus* eröffnet (Abb. S. 82/83). Sie setzte auf drei Etagen nicht nur die Architektur in Szene, sondern präsentierte auch den Reichtum der eigenen Sammlung und die neuen Möglichkeiten, diese der Öffentlichkeit dauerhaft zugänglich zu machen. Vier Jahre später wurde mit *Étant donné: Die Sammlung! 250 Jahre aktuelle Schweizer Kunst* (2007, Abb. S. 90/91) zum zweiten Mal die gesamte Ausstellungsfläche mit der Sammlung bespielt. Anlass war der bevorstehende Direktionswechsel und die gleichzeitig erscheinende letzte Sammlungspublikation *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*. Diese zeigt exemplarisch die Entwicklung des Ausstellungs- und Sammlungswesens auf und gibt zugleich einen Überblick über die Schweizer Kunstgeschichte der letzten 250 Jahre.¹¹

Es dauerte weitere 15 Jahre, bis nach *Étant donné* wieder die gesamte Ausstellungsfläche ausschliesslich der Sammlung gewidmet war. *Davor · Darin · Danach. Die Sammlung im Wandel* (2022, Abb. 150/151) präsentierte wie die Ausgabe von 2007 vor allem Neuzugänge, konzentrierte sich aber im Gegensatz zur Vorgängerausstellung auf die Gegenwartskunst. Namhafte Schenkungen und Deposita – etwa aus der Sammlung Ringier, der Sammlung Andreas Züst, der Bundeskunstsammlung, der Walter A. Bechtler-Stiftung oder von den Freunden der Aargauischen Kunstsammlung – haben vor allem in den letzten Jahrzehnten zu einer weiteren Stärkung der zeitgenössischen Positionen beigetragen. So konnten dank der umfangreichen Schenkung von Ellen und Michael Ringier im Jahr 2020 bestehende Werkgruppen von Ugo Rondinone und Valentin Carron ergänzt und einzelne Lücken mit Arbeiten von bisher in der Sammlung kaum oder gar nicht vertretenen Kunstschaffenden, wie Urs Fischer oder Sylvie Fleury, geschlossen werden. *Davor · Darin · Danach* reflektierte die Vergangenheit, befragte die Gegenwart und wagte einen Blick in die Zukunft, indem auch ausgewählte Leihgaben einbezogen wurden, die (noch) nicht Teil der Sammlung waren. Dementsprechend stand die Ausstellung in losem Zusammenhang mit der Sonderausstellung *Desiderata. Neu in der Sammlung*, die 2014 die Neuerwerbungen der letzten Jahre präsentierte (Abb. S. 31). Beide Ausstellungen verdeutlichten einmal mehr, dass sich der Sammlungs- und Ausstellungs- und Sammlungsbaus seit jeher an den Möglichkeiten orientiert, inhaltliche und formale

Bezüge innerhalb der Sammlung herzustellen und zugleich (zukünftige) Referenzwerke für das Kunsthhaus zu gewinnen. Der Titel *Desiderata* spielt darauf an, dass Sammeln immer auch ein Begehren voraussetzt. Bereits 1974 präsentierte der Konservator Heiny Widmer mit der Gruppenausstellung *Haben und nicht haben. Schweizer Kunst. Versuch eines Musée idéal* seine Vision eines idealen Museums für Schweizer Kunst. Im gleichnamigen Ausstellungskatalog verwies er pointiert auf die schmerzlichen Lücken, die in jeder Sammlung bleiben werden, und auf die Aufgabe des Museums, diese zu erfassen und zu bewerten. Er schloss mit den Worten, dass die Sichtung der eigenen Bestände auch zu einem Neuanfang führe.¹²

So ist es sinnvoll, das Vorhandene anlässlich von Sammlungsausstellungen genauer unter die Lupe zu nehmen und zu untersuchen, wie sich die einzelnen Werke zueinander verhalten. Es bedarf stetig neuer Entscheidungen, welche Schwerpunkte gesetzt, welche Werkgruppen erweitert werden können und sollen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass öffentliche Sammlungen im Vergleich zu privaten von anderen strukturellen, finanziellen und auch personellen Faktoren abhängen. Privatsammlungen entstehen meist über einen begrenzten Zeitraum, nach individuellem Geschmack und mit zuweilen grosser Kaufkraft. Die Sammlung des Aargauer Kunsthhauses wächst seit über 160 Jahren; treibende Kraft war damals der Aargauische Kunstverein, dem heute noch ein Drittel der Sammlung gehört. Aber auch der Aargauische Staat und die Stadt Aarau unterstützten schon früh die Finanzierung bedeutender Werke.¹³ Die Ankäufe werden heute vom Kanton getragen, mit punktueller Förderung von privater Seite. Seit 1944 leistet der Verein der Freunde der Aargauischen Kunstsammlung wichtige Unterstützung. Dank dieses Engagements können Lücken geschlossen werden. Regelmässig treten auch Privatpersonen an das Museum heran und bieten Werke zum Kauf, als Dauerleihgabe oder als Schenkung an. Analysiert man den Sammlungszuwachs des Aargauer Kunsthhauses in den letzten Jahren, so zeigt sich, dass dieser weit mehr auf Schenkungen und Dauerleihgaben als auf Ankäufe zurückzuführen ist.

Ein besonderer Glücksfall ereignete sich 2017, als dem Aargauer Kunsthhaus und acht weiteren Institutionen je ein Teil der Sammlung Werner Coninx als Dauerleihgabe anvertraut wurde. Der Zuwachs von rund 130 Werken auf einmal eröffnete die Möglichkeit, die Schweizer Moderne im Haus verstärkt zu präsentieren, wobei die Kunst aus der Romandie

mit Werken der Gebrüder Barraud und sieben Gemälden von René Auberjonois erfreulicherweise mehr Gewicht erhielt. Es erstaunt daher nicht, dass eine solche Ergänzung durch neue Bestände oder Teilsammlungen, wie im Fall der Sammlung Werner Coninx, nicht nur in einer eigenen Ausstellung wie *Sammlung Werner Coninx. Eine Rundschau* (2020, Abb. S. 31) resultieren kann, sondern dass sich auch innerhalb der Sammlungspräsentationen Verschiebungen und andere Gewichtungen ergeben.

Zeitgenössische Sammlungswerke ausstellen

Die Ausstellung *Davor · Darin · Danach* richtete ein Schlaglicht auf die zeitgenössischen Werke der Sammlung: Neben der Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit verweist der Titel zugleich auf räumliche und installative Fragestellungen, die in vielen der gezeigten Arbeiten angelegt sind. Einige Werke mussten an den jeweiligen Saal angepasst werden und wären ohne die modular veränderbaren Räume nicht ausstellbar gewesen, wie Christian Marclays begehbare Videoinstallation *Surround Sounds* (2014/15, Abb. S. 31). Das Ausstellen eines zeitgenössischen Werks ist immer auch eine Chance, mit den Kunstschaffenden ins Gespräch zu kommen, um ihre Haltung zu Präsentationsformen, technischen Anpassungen oder konservatorischen Bedingungen zu erfahren. In diesem Sinne bot die Sammlungsausstellung die Gelegenheit, gemeinsam mit den Kunstschaffenden die spezifischen Eigenschaften ihrer Werke eingehend zu analysieren und zu dokumentieren.¹⁴

So war beispielsweise die Videoskulptur *Indirektes Sprechen vor weggedrehten Bäumen* (2016/2021) von Yves Netzhammer bereits ein Jahr zuvor in der Sonderausstellung *Schweizer Skulptur seit 1945* (2021) zu sehen und wurde damals exakt auf die Wand im Erdgeschoss angeglichen (Abb. S. 32). Das veränderte Setting im Obergeschoss in der Ausstellung von 2022 erforderte jedoch für das kurz zuvor erworbene Sammlungswerk einige technische Anpassungen seitens des Künstlers sowie eine nachträgliche Präzisierung der Anleitungen im Hinblick auf zukünftige Präsentationen (Abb. S. 32). Zeitgleich wurde die Videoarbeit *Towards No Earthly Pole* (2019) von Julian Charrière angekauft. Im Aargauer Kunsthhaus wurde der Film erstmals in der gleichnamigen Einzelausstellung 2020 gezeigt, in einem riesigen Raum mit einer 14 Meter langen Leinwand, einem bitumenbedeckten Boden und einem aufwendigen Soundsystem (Abb. S. 138/139).¹⁵ Nun stellte sich die Frage, wie diese Ar-



Ausstellungsansicht
*Desiderata. Neu in der
 Sammlung*
 Aargauer Kunsthau, 2014



Ausstellungsansicht
*Sammlung Werner Coninx.
 Eine Rundschau, Aargauer
 Kunsthau, 2020*



Christian Marclay
Surround Sounds, 2014/15
 Ausstellungsansicht
*Davor • Darin • Danach.
 Die Sammlung im Wandel*
 Aargauer Kunsthau, 2022



Ausstellungsansicht
*Cut! Videokunst aus der
 Sammlung*
 Aargauer Kunsthau, 2013



Yves Netzhammer
*Indirektes Sprechen vor weg-
 gedrehten Bäumen*, 2016/2021
 Ausstellungsansicht
Schweizer Skulptur seit 1945
 Aargauer Kunsthaut, 2021



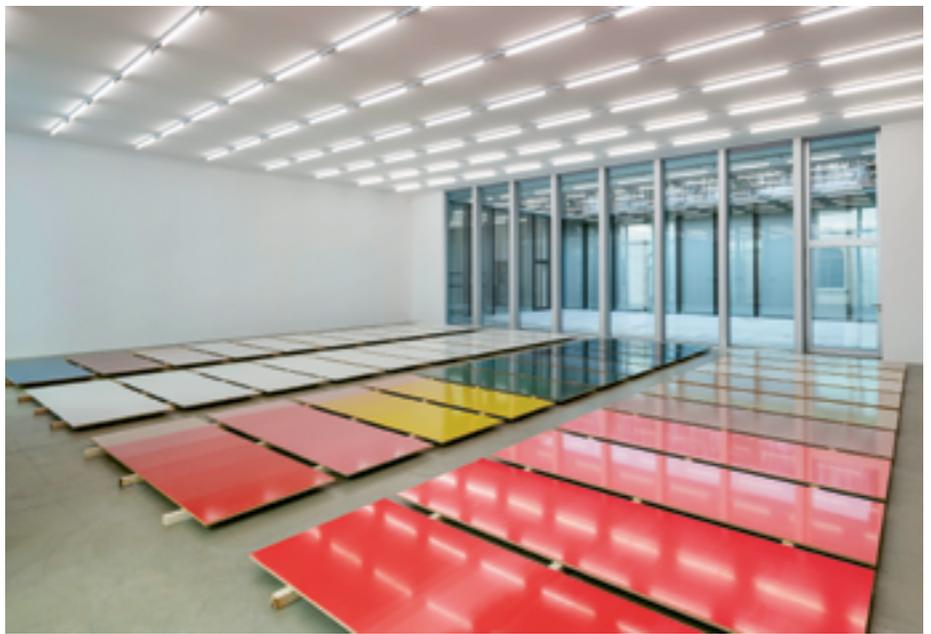
Yves Netzhammer
*Indirektes Sprechen vor weg-
 gedrehten Bäumen*, 2016/2021
 Ausstellungsansicht
Davor • Darin • Danach.
Die Sammlung im Wandel
 Aargauer Kunsthaut, 2022



bein einem gewöhnlich grossen Ausstellungssaal und in angepasster Form gezeigt werden könnte. Im Austausch mit dem Künstler und seinen Studiomitarbeitenden wurden mögliche Präsentationsformen diskutiert und in einem Manual festgehalten, das die Parameter für zukünftige Inszenierungen zwar vorgibt, der ausstellenden Institution aber Spielraum in der räumlichen und technischen Umsetzung lässt.

Neben der Diskussion zukünftiger Präsentationsmöglichkeiten in Zusammenarbeit mit den Kunstschaffenden und weiteren Fachleuten ist insbesondere die elektronische Transformation audiovisueller Kunstwerke zu berücksichtigen. Ausstellungen wie *Davor • Darin • Danach* ermöglichen es, die Präsentation und Vermittlung eines Objekts mit der Konservierung zu verbinden. Die begleitenden Arbeiten im Hintergrund, wie die Digitalisierung und Dokumentation des gesamten Videobestands, die Ende 2023 abgeschlossen sein werden, nahmen ihren Anfang mit der Sammlungsausstellung *Cut! Videokunst aus der Sammlung* (2013, Abb. S. 31). Solche bereichsübergreifenden Synergien zu nutzen, erweist sich nicht nur im Museumsalltag als fruchtbar, sondern sind im Umgang mit zeitgenössischer Kunst essenziell. Gerade im Bereich der Konservierung stellen sich komplexe Fragen, die immer häufiger auch externe Unterstützung, sei es fachlicher oder finanzieller Art, erfordern. Im Fall der Videokunst erfolgte die Aufarbeitung in enger Kooperation mit der Firma video-company, die technisch beratend zur Seite stand, und dem Verein Memoria.v, der sich für die Erhaltung des audiovisuellen Kulturerbes einsetzt.

Ganz andere konservatorische Fragen stellten sich 2011, als Thomas Hirschhorns Installation *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001, Abb. S. 224/225) in einer Einzelausstellung im Aargauer Kunsthaut zu sehen war und in die Sammlung übergang. Geliefert wurden lose verpackte Einzelteile, die in zehntägiger Aufbauarbeit zu einer immensen Landschaft zusammengefügt wurden. Nach der Ausstellung verliess das Werk, in 64 Kisten verpackt, sorgfältig dokumentiert und inventarisiert, die Museumsräume in Richtung Depot – im Wissen, dass der Künstler sein Werk bei der nächsten Präsentation auch anpassen oder verändern könnte. Dieser monumentale Sammlungs-zuwachs sprengte in jeglicher Hinsicht den Rahmen und stellte die Registratur, die Museumstechnik und die Konservierung vor ganz neue Herausforderungen: Wie detailliert sollte ein so umfangreiches Werk dokumentiert und inventarisiert werden? Wie und wo konnte es gelagert werden und wie angesichts der



Ausstellungsansicht
Big Picture. Das grosse Format
 Aargauer Kunsthhaus, 2019



Ausstellungsansicht
Nachtbilder
 Aargauer Kunsthhaus, 2015/16

teils vergänglichen Materialien konserviert werden? Die Installation war Auslöser für die Erarbeitung einer innovativen, interdisziplinären und breit abgestützten Herangehensweise. Zudem setzte ein Sonderkredit des Kantons 2016 die Mittel frei, um ein neues Aussendepot zu beziehen, das die adäquate Lagerung dieses und anderer Werke auch räumlich erlaubte. Dank der Betriebsbeiträge des Bundesamtes für Kultur (BAK) kann das Aargauer Kunsthhaus seit 2018 verstärkt neue Lösungen für eine zeitgemässe Sammlungspflege entwickeln und mehr Ressourcen für die Konservierung der Sammlungswerke bereitstellen.

Die Sammlung als Zeitzeugnis und Spiegel der Zeit

Ab den 1970er-Jahren hat der Sammler, Fotograf und Künstler Andreas Züst eine über 1500 Werke umfassende Sammlung aufgebaut. Sie vereint international bekannte Kunstschafter:innen ebenso wie Aussen-seiter:innen und heute kaum mehr bekannte Positionen. Nach seinem frühen Tod gelangte die Privatsammlung 2004 als Dauerleihgabe an das Aargauer Kunsthaus. Züsts Sammlung und seine Fotografien der Zürcher Kunst- und Kulturszene sind ein einmaliges Zeugnis und ein reicher Fundus einer ganzen Generation. Viele gemeinsame Sammlungsschwerpunkte und das Interesse an Kunstschafter:innen, die sich abseits des Mainstreams bewegten, machten das Kunsthaus zum idealen Ort für die Privatsammlung. So konnten die Bestände im Bereich der Gegenwartskunst gestärkt und neue Akzente gesetzt werden. Die Neuzugänge wurden in der Sonderausstellung *Memorizer. Der Sammler Andreas Züst* (2009, Abb. S. 92/93) und im gleichnamigen Gesamtkatalog der Öffentlichkeit präsentiert.¹⁶ Seither sind regelmässig zahlreiche dieser Werke, einzeln oder in Gruppen, in Sammlungsschauen oder Sonderausstellungen integriert.

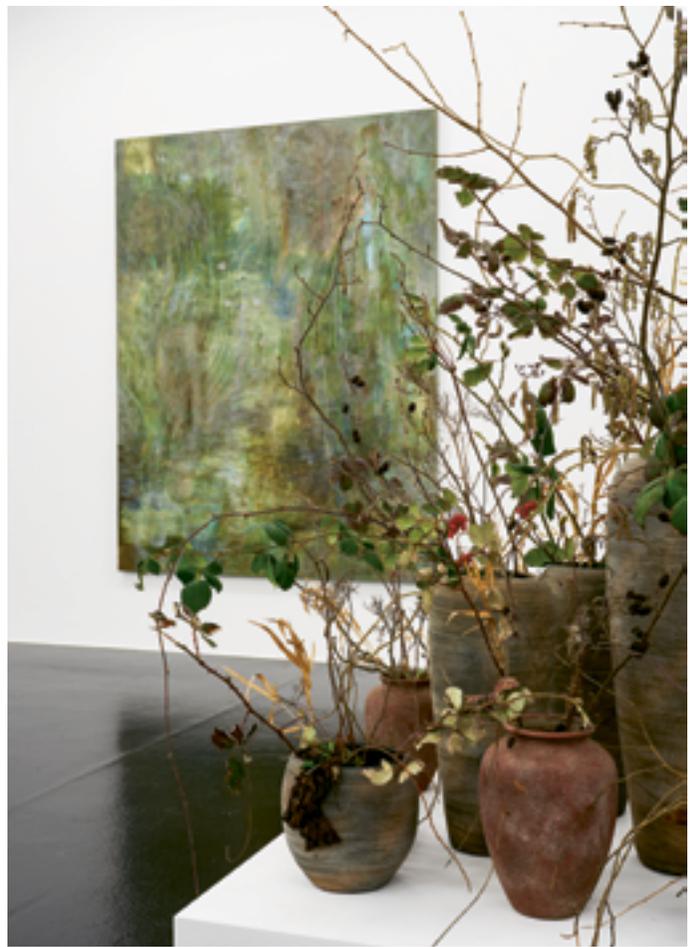
Das Sammlungsjahr 2022 mündete in die von der Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen kuratierte Ausstellung *Eine Frau ist eine Frau ... Eine Geschichte der Künstlerinnen* (2022/23, Abb. 152/153), die das bedeutende Konvolut als Ausgangspunkt nahm. Bronfen konzentrierte sich auf die weiblichen Positionen aus der Sammlung Züst, die in einzigartiger Weise die Kunst der 1970er- bis 1990er-Jahre in und um Zürich dokumentiert und das Lebensgefühl jener Zeit zu vermitteln vermag. Die Ausstellung bot eine hervorragende Grundlage, um die Werke aus feministischer Perspektive zu befragen. Elisabeth Bronfens kritischer Blick von aussen war dabei in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung: Zum einen gelang es, einen neuen Aspekt des umfangreichen Bestands zu beleuchten, zum anderen lenkte Bronfen den Fokus damit dezidiert auf Werke von Künstlerinnen – oder deren Fehlen – innerhalb der Sammlung.¹⁷ Neben der quantitativen Erfassung von Frauenpositionen in der Sammlung führte dieser Ansatz zu Überlegungen, wie der gleichberechtigten Repräsentation der Geschlechter in Zukunft noch mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden kann.¹⁸

Die Konzentration auf die Sammlung im Jahr 2022 und die verschiedenen thematischen Zugänge, unter denen die Exponate untersucht und präsentiert wurden, boten ideale Voraussetzungen, um die Gültigkeit der bisherigen Sammlungsstrategie zu überprüfen. Im Sinne eines zukunftsgerichteten Vorgehens formulieren die neuen Leitsätze auch das Bestreben, den Anteil von Künstlerinnen zu erhöhen und die Diversität stärker zu fördern. Insgesamt führte die intensive Auseinandersetzung mit der Sammlung zu neuen Abläufen in der Museumsarbeit und zu einem integrativeren Zusammenspiel der verschiedenen Bereiche wie Registratur, Restaurierung und Technik. Ziel der Anpassungen ist es, zukünftige Eingänge zeitgenössischer Kunst mit ihren jeweils spezifischen Beschaffenheiten aufzunehmen und die Kunstschafter:innen so weit wie möglich in diesen konservatorischen Prozess einzubeziehen.

Die Sammlung vermitteln

Die Herausforderung jeder Kunstinstitution, die über eine Sammlung verfügt, besteht darin, diese immer wieder in anderen Konstellationen zu zeigen – zumal Sammlungspräsentationen meist im Schatten der Wechselausstellungen stehen. Im Aargauer Kunsthaus wird die Sammlung regelmässig in wechselnden Hängungen präsentiert (Abb. 156/157). Die Sammlungspräsentationen sind immer wieder auch Resonanzraum für aktuelle Sonderausstellungen oder thematische Schwerpunkte. Viele Sammlungspräsentationen der letzten Jahre widmeten sich einer bestimmten Kunstgattung, um dem Publikum nicht nur die zeitliche Bandbreite der Werke, sondern auch die Vielfalt der Techniken näherzubringen, wie etwa in *Lichtsensibel. Fotokunst aus der Sammlung* (2012) oder *Ding Ding. Objektkunst aus der Sammlung* (2016/17). Für thematische Präsentationen wie *Winterwelten aus der Sammlung* (2011/12) oder *Nachtbilder* (2015/16, Abb. S. 33) wurden die Depots durchforstet und dabei oft überraschende Wiederentdeckungen gemacht. In dieser Tradition stand auch *Big Picture. Das grosse Format* (2019, Abb. S. 33), wobei riesige Leinwände, raumgreifende Installationen und überdimensionale Zeichnungen die Räume einnahmen. Integriert waren aber auch Werke, die sich auf das grosse Ganze im Sinne eines Gesamtbildes bezogen – das *big picture*.

Nicht unerwähnt bleiben darf die beliebte Ausstellung *Blumen für die Kunst. Florale Interpretationen von Werken aus der Sammlung* die seit neun Jahren einen wiederkehrenden Höhepunkt im Programm des Kunsthauses bildet. Jedes Jahr werden rund 14 Meisterflorist:innen eingeladen, eine florale Interpretation zu kreieren und mit einem Werk aus der Sammlung in Dialog zu treten (Abb. S. 35, 132/133). Mittlerweile hat sich die einwöchige Ausstellung im Frühjahr zu einer breitenwirksamen Veranstaltung mit grosser Anziehungskraft entwickelt. Als der Verein FLOWERS TO ARTS mit seiner Idee, Kunst und Floristik miteinander zu verbinden, an die Museumsleitung herantrat, erkannte diese die Chance, ein neues und unkonventionelles Vermittlungsformat zu erproben. Das Echo war – zur Überraschung aller Beteiligten – gross. Auch die Folgeausstellungen zeigten, dass dieses Angebot mit seinen zahlreichen Begleitveranstaltungen auf ein stetig wachsendes Interesse stösst.¹⁹ Der Erfolg von *Blumen für die Kunst* zeigt, wie gewinnbringend es sein kann, die Vermittlung der Sammlung mit einer Portion Experimentierfreude neu zu denken.



Ausstellungsansicht
Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen von
Werken aus der Sammlung
Aargauer Kunsthaus, 2023



Kunst-Pirsch im Atelier
Aargauer Kunsthaus



Sammlung Aargauer
Kunsthhaus – DIY!
Aargauer Kunsthaus



Augmented-Reality-Rund-
gang *Magische Fenster*
Aargauer Kunsthaus, 2021

Genauso sucht die Vermittlung – früher Muse-
umspädagogik genannt – stets neue Ansätze, um die
Besuchenden an die Sammlung heranzuführen. Die-
se hat im Aargauer Kunsthaus traditionell einen hohen
Stellenwert und wurde seit Mitte der 1990er-Jahre
laufend ausgebaut, womit das Kunsthaus schweiz-
weit Pionierarbeit leistete.²⁰ Neben kunsthistorischen
Führungen gibt es Programme für Kinder, Familien
und Schulen, die eine dialogische Annäherung an
die Werke oder die eigene kreative Auseinander-
setzung ermöglichen (Abb. S. 36). Ein Schwerpunkt der
Vermittlungstätigkeit, der kontinuierlich ausgebaut
wird, sind barrierefreie Angebote: Seit 2011 bietet das
Kunsthaus Veranstaltungen für sehbehinderte Men-
schen, später kamen Angebote in Gebärdensprache
oder für Menschen mit Demenz hinzu. Beim Abbau
sozialer, struktureller und baulicher Hürden folgt
das Museum seit 2020 den Grundsätzen des Labels
«Kultur inklusiv» im Rahmen der Partnerschaft mit Pro
Infirmis, der Schweizerischen Fachorganisation für
Menschen mit Behinderung.²¹

Die Sammlung auch in den digitalen Raum zu
überführen, hat sich das Kunsthaus schon früh zur
Aufgabe gemacht. Neben den frei zugänglichen
Werkbetrachtungen auf der Website Sammlung
Online setzt das 2019 lancierte Vermittlungsprojekt
Sammlung Aargauer Kunsthaus – DIY! auf die aktive
Beteiligung des Publikums. In einem Ausstellungs-
raum können ausgewählte Sammlungswerke mittels
einer eigens entwickelten App an die Wände projiziert
und frei positioniert werden (Abb. S. 36).²² Die digitale
Projektion ersetzt nicht die Betrachtung des Originals,
sondern erlaubt eine spielerische Annäherung an die
Sammlung. 2021 wurde das erste Augmented-Reality-
Projekt lanciert. Es lud dazu ein, die Sammlungsprä-
sentation auf einem Rundgang mit einem Tablet zu
entdecken (Abb. S. 36). Die virtuelle Tour kann je nach
Bedarf angepasst und mit unterschiedlichen Inhalten
bespielt werden, so lassen sich etwa kompositori-
sche Besonderheiten eines Werks hervorheben oder
stilistische Vergleiche ziehen.²³ Alle diese Angebote,
ob vor Ort oder im digitalen Raum, beleben die Samm-
lung, schaffen neue Bezüge und eröffnen unerwartete
Perspektiven auf die Werke. Die unterschiedlichen
Zugänge veranschaulichen, dass die umfangreiche
Sammlung des Aargauer Kunsthauses auch in Zu-
kunft eine unerschöpfliche Ressource sein wird.

Weitere digitale Beiträge
zu diesem Text:



- 1 Beat Wismer: «Sammlungsgeschichte III», in: *Aargauer Kunsthaut Aarau*, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Corinne Sotzek, Genf: Gruppe BNP Paribas in der Schweiz / Zürich: SIK-ISEA, 2003, S. 88–93, hier S. 88.
- 2 Der ehemalige Direktor Beat Wismer im Gespräch mit der Autorin am 9.6.2023.
- 3 Vgl. *Nicole Eisenman und die Modernen: Köpfe, Küsse, Kämpfe*, hg. von Katharina Ammann, Bice Curiger, Daniel Koep und Christina Végh, (Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld, Aargauer Kunsthaut, Fondation Vincent van Gogh Arles und Kunstmuseum Den Haag), Köln: Snoeck, 2021.
- 4 1960, zwei Jahre nach dem Tod von Karl Ballmer, stellte der erste Konservator des Kunsthautes, Guido Fischer, das Schaffen des Künstlers in einer umfassenden Retrospektive vor. 1990 sorgte der damalige Direktor Beat Wismer mit der monografischen Ausstellung *Karl Ballmer. Der Maler für ein vertieftes Verständnis von Ballmers Œuvre*. Vgl. *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaut*, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Gerhard Mack, Aarau: Aargauer Kunsthaut, 2007, S. 138; *Karl Ballmer. Kopf & Herz*, hg. von Thomas Schmutz und Aargauer Kunsthaut, Karsten Müller und Ernst Barlach Haus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaut und Ernst Barlach Haus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2016.
- 5 Vgl. *Bestandsaufnahme Gurlitt*, hg. von Kunstmuseum Bern und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, (Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern und Bundeskunsthalle Bonn), München: Hirmer, 2017.
- 6 Die Provenienzforschung untersucht die Herkunft von Kunstwerken und befasst sich mit der Problematik von NS-Raubgut sowie von Objekten aus kolonialen Kontexten oder geht der illegalen Verbringung von archäologischem Raubgut nach. Ziel ist die idealerweise lückenlose Darstellung der Objektgeschichte sowie die Dokumentation von Handwechseln. Vgl. Carolin Dorothee Lange und Thomas Schmutz: *NS-Raubgut. Grundlagen und Einführung in die Praxis*, Zürich: Verband der Museen der Schweiz VMS, 2021.
- 7 Die Liste der untersuchten Werke und der Schlussbericht *Projekt Provenienzforschung am Aargauer Kunsthaut 2017/2018* sind einsehbar unter www.aargauerkunsthaus.ch/sammlung/provenienzforschung (zuletzt abgerufen: 24.10.2023).
- 8 Vgl. *Die Sammlung Häuptli im Aargauer Kunsthaut*, hg. von Stephan Kunz und Beat Wismer, Aarau: Aargauer Kunsthaut, 1992.
- 9 Vgl. *Stille Reserven. Schweizer Malerei 1850–1950*, hg. von Thomas Schmutz, Peter Suter und Aargauer Kunsthaut, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaut), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2013; *Blinde Passagiere. Eine Reise durch die Schweizer Malerei*, hg. von Aargauer Kunsthaut, Thomas Schmutz und Peter Suter, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaut), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018.
- 10 Wismer et al., *Ein Kunst Haus* (wie Anm. 4), S. 132–134, hier S. 132.
- 11 Vgl. Wismer et al., *Ein Kunst Haus* (wie Anm. 4).
- 12 Heiny Widmer: «Zur Ausstellung «Haben und nicht haben»», in: *Haben und nicht haben. Schweizer Kunst. Versuch eines Musée idéal*, hg. von Aargauer Kunsthaut, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaut), Aarau: Aargauer Kunsthaut, 2001, S. 1–6.
- 13 Alfred Bollinger: «Geschichte der Aargauischen Kunstsammlungen», in: *Gemälde und Skulpturen vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Sammlungskatalog, Band 1*, hg. von Franz Mosle, Aarau: Aargauer Kunsthaut, 1979, S. 14–26.
- 14 Die beiden Kuratorinnen waren auch mit der Konzeption der vorliegenden Publikation betraut, und die kuratorischen, technischen wie konservatorischen Fragen, Erkenntnisse und Diskussionen im Rahmen der Ausstellung bildeten eine wichtige Grundlage dieses Buchprojekts.
- 15 Vgl. *Julian Charrière. Towards No Earthly Pole*, hg. von Dehliä Hannah, (Ausst. Kat. MASI Lugano, Aargauer Kunsthaut, Aarau, Dallas Museum of Art), Mailand: Mousse Publishing, 2020.
- 16 Vgl. *MEMORIZER. Der Sammler Andreas Züst*, hg. von Stephan Kunz, Madeleine Schuppli und Mara Züst, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaut), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.
- 17 *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ...*, hg. von Aargauer Kunsthaut, Aarau: Aargauer Kunsthaut, 2022.
- 18 Die Frage nach der Anzahl weiblicher Positionen in der Sammlung des Aargauer Kunsthautes wurde auch von den Medien wiederholt gestellt. Siehe u.a. Anna Raymann: «Wer entblösst hier eigentlich wen?», in: *Aargauer Zeitung*, Beilage *Wochenende*, 27.8.2023, S. 6–7.
- 19 Zum zehnjährigen Jubiläum erscheint 2024 die Publikation *Blumen für die Kunst*, herausgegeben vom Aargauer Kunsthaut und FLOWERS TO ARTS im Verlag NZZ Libro.
- 20 Vgl. *Kunst erleben. Impulse für die Vermittlung*, hg. von Aargauer Kunsthaut, Franziska Dürr und Nicole Röck, Baden: hier + jetzt, 2010.
- 21 Siehe www.aargauerkunsthaus.ch/besuch/barrierefreiheit (zuletzt aufgerufen: 15.10.2023).
- 22 Siehe www.aargauerkunsthaus.ch/vermittlung/digital/sammlung-aargauerkunsthaus-diy (zuletzt aufgerufen: 15.10.2023) und Silja Burch: «Sammlung Aargauer Kunsthaut – DIY!», in: *SAFARI. Projekte und Reflexionen zur Kulturvermittlung in der Schule*, hg. von Gunhild Hamer und Departement Bildung, Kultur und Sport (BKS), Abteilung Kultur, Baden: Hier und Jetzt, 2019, S. 24–25.
- 23 Silja Burch: «Magische Fenster. Augmented Reality im Museum», in: *Aargauer Kunsthaut Jahresbericht 2021*, hg. von Aargauer Kunstverein, Aarau: Aargauer Kunsthaut, 2021, S. 42–43.

Gegenwärtiger Blick auf Vergangenes für die Zukunft

Elisabeth Bronfen

Es hat in den vergangenen Jahren einen Wandel in der Museumslandschaft gegeben, der dazu einlädt, sowohl unser kulturelles Verständnis zu überdenken als auch zeitgemäße kunsthistorische Narrative zu entwickeln. Der Wunsch nach Pluralität und Vielstimmigkeit ist vielerorts ins Zentrum der Diskussion gerückt, beispielsweise in Form der postkolonialen Bildkritik oder eines grundsätzlichen Genderings ästhetischer Betrachtung. Auch die Vorurteile und die blinden Flecken in Bezug auf die Vertretung von Künstlerinnen in Museen sind zu offenkundig geworden, als dass sie von den Kulturinstitutionen weiterhin ignoriert werden könnten. Frances Morris, die 2016 zur ersten Direktorin der Tate Modern in

London ernannt worden ist, hat als Vorreiterin dieses Gesinnungswandels mit grossen Retrospektiven von Louise Bourgeois (2007/08), Yayoi Kusama (2012) und Agnes Martin (2015) vorgeführt, wie eine Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Ungleichheiten in einer Sammlung aussehen könnte. Auch in der Schweiz hat das Schaffen von Künstlerinnen jüngst an Aufmerksamkeit gewonnen: Im Aargauer Kunsthaus, wo weibliche Positionen schon länger viel Beachtung geniessen, wurden beispielsweise Sophie Taeuber-Arp und Emma Kunz mehrfach vorgestellt, zuletzt 2014 und 2021.¹ In Bern gab es Einzelausstellungen zu Lee Krasner (2020), Meret Oppenheim (2021/22) und Heidi Bucher (2022), in Basel zu Kara Walker (2022), in Lausanne zu Kiki Smith (2020/21) und Lubaina Himid (2022/23).

Bei diesem Umbruch in der Museumslandschaft geht es aber nicht nur darum, tradierte Vorstellungen davon zu überdenken, was mit Ausstellungen in den Brennpunkt unserer Aufmerksamkeit gerückt werden soll. Ebenso wichtig ist die Frage, was es heisst, eine bestehende Sammlung neu zu lesen. Aus einer feministischen Sicht dem Vermächtnis von Künstlerinnen in einer Sammlung nachzugehen, bietet somit einerseits eine Gelegenheit, an konkreten Beispielen den tradierten kunsthistorischen Kanon kritisch zu hinterfragen und Künstlerinnen, die dort bereits Beachtung gefunden haben, wieder in den Fokus zu rücken. Zugleich lässt sich durch solch eine quasi archäologische, diachrone Sichtung unterschiedlicher Schaffensperioden aufzeigen, inwieweit zeitgenössische Debatten unseren Blick auf Vergangenes verändern. Auch wenn der feministische Blick nur eine Möglichkeit ist, ausgehend von einer aktuellen Debatte auf Vergangenes zu blicken, so lässt sich daran dennoch exemplarisch aufzeigen, wie gewinnbringend Werke durch eine bestimmte Kontextualisierung neu bewertet werden können.

Wie Freud konstatiert, gibt es drei Zeitmomente unseres Vorstellens. Meist knüpfen wir mit unseren Fantasien an einen Anlass in der Gegenwart an und greifen von da aus auf die Erinnerungen an vergangene Erlebnisse und Eindrücke zurück. Zugleich schaffen wir damit eine auf die Zukunft bezogene Situation. Insofern sich diese als Erfüllung des zeitgenössischen Wunsches darstellt, trägt sie sowohl Spuren des gegenwärtigen Anlasses als auch die Erinnerung an Vergangenes in sich. Apodiktisch hält Freud fest: «Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges wie an der Schnur des durchlaufenden Wunsches aneinandergereiht».² Eben diese Verschränkung von drei Zeitmomenten trifft auf eine feministische Relektüre einer Museumssammlung zu, geht es doch darum, auf Kunstwerke zurückzublicken, die zu unterschiedlichen historischen Zeiten entstanden sind. Dabei wäre ebenfalls mitzubedenken, in welchen Bereichen und in welchen Perioden Künstlerinnen gar nicht anzutreffen sind. Aus dieser gewandelten Perspektive auf die Vergangenheit lassen sich darauf aufbauend Ausstellungskonzepte entwickeln, die nachhaltig sein könnten für ein zukünftiges Verständnis eines breiter gefassten kunsthistorischen Kanons.

Als ich eingeladen wurde, im Aargauer Kunsthaus die Ausstellung *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ... Eine Geschichte der Künstlerinnen* (2022/23, Abb. S. 152/153) zu kuratieren, ging ich zunächst von einem thematisch ausgerichteten konzeptionellen Rahmen aus. Das Depositorium der Teilsammlung von Andreas Züst, «Ethnograf» und Fotograf der

Kunstszene seiner Zeit, diente als Ausgangspunkt, weil sich an diesem Konvolut ein Querschnitt der neuen Impulse in der Deutschschweizer Kunstszene der 1970er- bis 1990er-Jahre mit all ihren internationalen Verbindungen ablesen lässt.³ Bald jedoch zeigte sich, dass für diese Spurensicherung das Terrain erweitert werden musste. Nicht nur schien es sinnvoll, weitere Künstlerinnen der Postmoderne hinzuzuziehen, sondern auch deren Vorläuferinnen aus der klassischen Moderne und der Nachkriegszeit. Im Vordergrund stand eine grundsätzliche Neugierde auf das, was sich entdecken lässt, wenn man diese Sammlung daraufhin befragt, wie sich in ihr die Kreativität von Frauen im Verlauf des 20. Jahrhunderts abzeichnet. Die Werke selbst sollten den Weg vorgeben, wie sich diese Geschichte weiblicher Kreativität rückblickend anders kuratieren lässt.⁴ Entscheidend war dabei nicht, eine definitive Antwort auf diese Fragen zu finden. Es schien ebenso produktiv, unbeantwortbare Fragen im Raum stehen zu lassen.

Blickt man auf die Sammlung des Aargauer Kunsthouses mit dem Wunsch, Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts wiederzuentdecken, heisst dies, eine Auswahl ihrer Werke nochmals anders anzuordnen und diese in Bezug zueinander zu stellen, um eine neue Betrachtungsweise in Erscheinung treten zu lassen. Dabei wirft die Vielfalt der versammelten Positionen die Frage danach auf, aus welchen unterschiedlichen Haltungen herausgearbeitet wurde, was das jeweilige Anliegen war. Von Interesse ist somit nicht nur, *was* die einzelnen Künstlerinnen geschaffen haben, sondern auch die *Resonanzen*, die sich zwischen ihren Arbeiten ergeben. Damit lässt sich die Relektüre der Sammlung nochmals zuspitzen auf die Frage, was sich an solch einer Interaktion zwischen Künstlerinnen neu entdecken lässt. Welche Verbindungen lassen sich zwischen Arbeiten, die zu unterschiedlichen Zeiten – in der klassischen Moderne, in der Nachkriegszeit, am Ende des 20. Jahrhunderts – entstanden sind, feststellen? Welches Wechselspiel zwischen Vorgängerinnen und Nachkommen lässt sich postulieren?

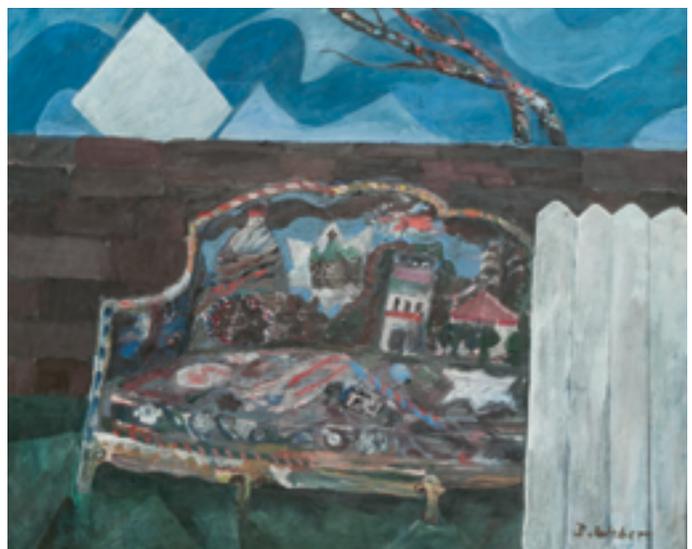
Für die Ausstellung *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ...* lautete die kuratorische Prämisse zunächst, dass sich weibliche Kreativität im 20. Jahrhundert nur im Bezug zu einer Reihe von Anliegen der Moderne konzeptualisieren lässt. Diese haben einerseits mit einer Veränderung traditioneller Vorstellungen von Körperlichkeit, sinnlicher Erfahrung und der Lesbarkeit des Gesichts zu tun. Andererseits spielt die Verunsicherung hinein, ob herkömmliche Darstellungsformen eine sowohl von den Geschehnissen des Ersten Weltkriegs als auch den neuen technologischen Entwicklungen geprägte Lebenswelt adäquat zum Ausdruck bringen können. Entsprechend war die Auswahl der Werke darauf angelegt, der spezifisch weiblichen Erfahrung dieser kulturellen Wandlung am Anfang des 20. Jahrhunderts und deren Nachleben in all ihrer Vielfalt einen Raum zu eröffnen.

Ausgangspunkt der Relektüre war allerdings nicht allein die in der Kunst der Moderne verhandelte weibliche Erfahrung, sondern das vorgefundene Material. Thematische Bündelungen haben sich erst bei der Sichtung und zum Teil auch noch während des Hängens respektive der Montage ergeben, also im Zuge des operativen Prozesses. Entstand die Auswahl der Werke somit aus der Setzung von Schwerpunkten, die sich

bei der Durchsicht bestätigten, führte die konzeptuelle Verdichtung dazu, tradierte kunsthistorische Gattungen wie den Akt, das Interieur oder das Porträt zu überdenken, die Grenzen zwischen *high* und *low* zu verwischen und stattdessen in Gegenüberstellungen, Überlagerungen und Überschneidungen weiterzudenken. Die ausgewählten Werke sollten nicht als Zeugnisse einer konsistenten und kohärenten Bewegung verstanden werden. Im Sinne einer kulturanthropologischen Erforschung des Vergangenen im Dialog mit der Gegenwart galt es vielmehr, diese Werke unter dem Blickpunkt zusammenzustellen, was sich daraus ergibt, wenn man sie als Ergebnisse eines transhistorischen Netzwerks betrachtet. Was wird durch die ästhetische Formalisierung sichtbar und begreifbar gemacht? Welche unterschiedlichen ästhetischen Gestaltungen hat die Erfahrung von Modernität hervorgebracht? Was lässt sich daraus bezüglich dieser von Frauen geteilten Lebenswelt schliessen?

Die Art, wie sich Künstlerinnen in Werken aus der Sammlung des Aargauer Kunsthhauses etwa die Gattung des Interieurs angeeignet haben, zeigt, wie lohnend es ist, solch eine Verbindungslinie nachzuziehen. In drei Gemälden aus den 1960er- und 1970er-Jahren, in denen eine verzierte Liege im Zentrum des Bildes steht, fällt beispielsweise das kunstvolle Muster auf, das jedes dieser Möbel wie ein bemaltes Kunstobjekt erscheinen lässt. *Das Traumsofa* (1966, Abb. S. 41) von Ilse Weber spielt mit einer Verflüssigung des Innen- und Aussenraums. Ein Teil des Sofas, auf dem wie auf einer Leinwand Häuser, Bäume und Hügel zu sehen sind, ist vorne rechts von einem weissen Zaun verdeckt. Hinter dem Sofa ragt ein Baumstamm vor einer blauen Fläche auf, die einen Himmel andeutet. Er ist mit ähnlichen Farbmustern wie der Sofastoff versehen. Das helle Viereck, zu dem die bemalten Äste sich neigen, greift die sternartigen Flächen auf dem Sitz und der Lehne des Sofas auf. Die Traumvision und das Sofa, das mit dieser assoziiert wird, ergeben eine Entsprechung. Beide sind aus einer alltäglichen Raumerfahrung herausgelöst.

Bezieht man das Gemälde *Sofa* (1976, Abb. S. 41) von Garance Grenacher mit in die Betrachtung ein, springt die Ähnlichkeit des expressiven Stoffmusters ins Auge. Auch dieses Sofa stellt eine mit üppigen Blumen geschmückte Landschaft dar, die eine traumartige Stimmung evoziert. Die Liege ist zwar nicht mit einem Aussenraum verwoben. Jedoch löst sich der Umraum in eine neblige Verschleierung auf, als würden Wolken dieses Möbelstück umhüllen. Im *Rokokobett* (um 1979, Abb. S. 41) von Annemarie Balmer heben



Ilse Weber
Das Traumsofa, 1966



Garance Grenacher
Sofa, 1976



Annemarie Balmer
Rokokobett, um 1979



Meret Oppenheim
Das aufgeschlagene Bett, 1939
 Öl auf Karton, 40 × 50 cm
 Ursula Hauser Collection,
 Switzerland

sich die verschnörkelten Ornamente des Möbelstücks ebenfalls vor einem nur fließend angedeuteten Umraum ab. Putti, deren Konturen so verschwommen sind, dass man ihre Gestalt nur erahnen kann, balancieren auf den Ecken des Bettes und geben der Szene eine beunruhigend belebte Note. Als Triptychon betrachtet, komplementieren sich diese drei Gemälde in der Erschaffung einer Stimmung der Versonnenheit, die ganz auf die eigene Einbildungskraft setzt. Vor diesen Gemälden stehend, werden auch wir angehalten, unsere Umgebung zu vergessen und uns unseren Träumen hinzugeben.

Die Schlafstätte in Meret Oppenheims viel früherem Gemälde *Das aufgeschlagene Bett* (1939, Abb. S. 42) ist in einem konkreten Schlafzimmer situiert. Doch auch diese Szene lebt vom Assoziationsreichtum. Zwar sind keine Verzierungen zu sehen, die auf Traumbilder schliessen lassen. Dennoch fungiert auch hier das Bett als eine Leinwand. Die Falten auf dem Laken und dem Kissen, die durch die aufgeschlagene Decke freigelegt worden sind, laden dazu ein, uns vorzustellen, was sich hier im Schlaf ereignet haben könnte, ohne konkrete Traumbilder zu zeigen. Einen Kontrast dazu bietet das Bild am Kopfende, auf dem nur andeutungsweise eine dunkle Gestalt auszumachen ist. Gesellt man Oppenheims Bett zu den anderen drei Gemälden, ergibt sich so eine Parallele zum weissen Viereck im Hintergrund von Webers *Traumsofa*, das sich ebenfalls als noch leere Leinwand lesen lässt.

Schliesslich erhält das Bett als Traumstätte in drei unbetitelten Zeichnungen von Ina Barfuss aus dem Jahr 1979 noch eine weitere Bedeutungsschicht (Abb. S. 43). Die in leuchtenden Rot- und Gelbtönen gemalten Bettszenen spielen alle mit skurril-satirischen Elementen: Zu sehen ist beispielsweise ein in zwei Teile zerrissenes Bett, das von einer männlichen Figur krampfhaft zusammengehalten wird, oder ein Bett, das mit einem Gürtel zusammengeschnürt ist, als wäre es ein Koffer. Im Wechselspiel mit Webers *Traumsofa* schiebt sich zudem ein Baumstamm in den Blick. Mal ist er durch die geöffnete Türe, mal durchs Fenster zu erkennen und bestärkt so – ganz im Einklang mit den um Verletzungen, Verlassenheit und Flucht kreisenden Traumszenen – den Eindruck einer Verschränkung von Innen- und Aussenraum. Betrachtet man alle Werke als eine thematische Bündelung oder Reihung, bieten die Zeichnungen von Ina Barfuss somit zugespitzte, ins Groteske gesteigerte Figurationen dessen, was sich in den anderen Gemälden lediglich erahnen lässt.



Ina Barfuss, *Ohne Titel*, 1979



Alis Guggenheim
Die tote Freundin, um 1950





Doris Stauffer
Schneewittchen und die
acht Geisslein, 1964



Manon, Ohne Titel (aus der
Serie Forever Young), 1999

Eine Sammlung neu zu lesen, bedeutet aber nicht nur, unerwartete oder verschwiegene Verbindungen zwischen Werken einzelner Künstlerinnen ausfindig zu machen. Es heisst in einem zweiten Schritt auch, diesen thematischen Bündelungen einen tieferen kulturellen Sinn zu entnehmen. Indem über diese Vernetzungen ins Blickfeld rückt, was die einzelnen Künstlerinnen miteinander teilen und wie sie – explizit oder implizit – aufeinander reagieren, gelangt eine Affinität zum Ausdruck, die über konkrete biografische Bezüge hinausgeht. Theoretisch fassen lässt sich ein solcher kuratorischer Zugang deshalb als «symptomatische Lektüre» einer Sammlung. Die in den Querverbindungen aufscheinenden Muster werden daraufhin befragt, was sie über die kulturelle Situation der Kunst von Frauen in der Vergangenheit aussagen. Im Diskurs der Psychoanalyse bringt eine Symptombildung die Wiederkehr des Verdrängten zum Ausdruck. Ein Stück Wissen, das so bedrohlich war, dass es nicht angenommen werden konnte, kehrt in Form einer Umschrift wieder ins Bewusstsein zurück, und als Rückkehr des Verdrängten fungiert das Symptom wie ein Ersatzwissen und ein Kompromiss für das, was nicht direkt ausgedrückt werden kann. Indem Symptome die Aufmerksamkeit auf etwas lenken, was verborgen hätte bleiben sollen, verweisen sie auf dieses latente Material und erlauben somit auch Rückschlüsse auf Vergangenes.

Die mit der Ausstellung *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ...* vorgeschlagene symptomatische Lektüre greift die Frage danach auf, wie sich das Vergangene anhand von dem, was künstlerisch produziert wurde, transhistorisch erschliessen lässt. Wie lässt sich dieses Schaffen in Bezug auf die Verbindungslinien, die sich zwischen ihnen kraft eines retrospektiven Blickes ergeben, konzeptualisieren? Wie verändert sich dadurch, dass wir heute bewusst auf diese Werke als Beispiel für ein verschüttetes Kapitel der Kunstgeschichte blicken, die affektive Wirkung von Kunstwerken? Berühren uns diese Kunstwerke heute anders?

Ausgehend von der Idee, dass eine akkumulierte Vergangenheit selbst dann aktiv bleibt, wenn sie verborgen oder unterdrückt ist, hat im Zustand der Latenz eine Nachreife stattgefunden.⁵ Die tiefer liegenden kulturhistorisch spezifischen Problematiken, die wieder ins Blickfeld rücken, wenn wir Werke in den Hintergrund geratener Künstlerinnen hervorholen, haben eine Wandlung erfahren. Die neue Sichtbarkeit, die wir diesen Künstlerinnen bieten, eröffnet die Chance, Intensitäten, die auf einen früheren historischen Moment verweisen, im Kontakt mit einem

anderen kulturellen Moment, nämlich unseren zeitgenössischen Fragestellungen, neu aufzuladen. Statt einer Beschränkung auf formale Eigenheiten rücken bei solch einer Relektüre Anliegen, von denen die Künstlerinnen affektiv und konzeptionell angezogen waren, in den Fokus.

Ein Blick auf drei weitere Arbeiten aus der Sammlung, die vom Material und vom Stil her nicht unterschiedlicher sein könnten, bietet ein Beispiel dafür, wie durch die Linse einer feministischen Haltung, bezogen auf das Ausstellen des weiblichen Körpers, in der Gegenüberstellung eine unerwartete Affinität deutlich wird. Alis Guggenheims *Die tote Freundin* (um 1950, Abb. S. 43) ist zur selben Zeit entstanden wie der Zyklus, in dem sie ihre Kindheitserinnerungen an die jüdischen Bräuche in den Surbtaler Gemeinden Lengnau und Endingen malte. Die vermeintlich naive Wiedergabe der Beerdigungszeremonie unterstreicht, dass es sich um den nachträglichen Blick der Künstlerin auf jene Lebenswelt handelt, in der sie zwar aufgewachsen ist, die sie aber längst verlassen hat. Doch lässt sich das Bild nicht nur als Erinnerung an die ländliche Gemeinde lesen. Die grossen Schneeflocken hüllen auch alle Figuren in eine märchenhafte Stimmung. Der offene Sarg im Bildzentrum, auf den die versammelten Trauernden andachtsvoll blicken, macht aus der schönen Leiche ein Schneewittchen. Die tote Freundin ist aus ihrer historischen Situiertheit herausgelöst und in eine transhistorische mythische Gestalt umgewandelt worden. Der Tod ist im Bild aufgehalten. Es ist, als würde die Freundin nur schlafen. Die ruhige Stilisierung der Szene ist alles andere als naiv. Der ausgestellte, ganz in Weiss gekleidete weibliche Körper mit dem Blumenkranz in den Haaren erinnert an ein Kunstobjekt. Im Übergang vom Leben zum Tod auf ewig angehalten, wird er durch seine Übertragung auf die Leinwand zu einem unsterblichen Zeichen.⁶ Als Kunstobjekt ist die schöne Tote uneingeschränkt dem Blick der Betrachtenden – im Bild und vor dem Bild – dargeboten. Einzig der Hund unter dem Sarg blickt uns an und bricht den Bann, in den alle anderen einbezogen sind.

Das Fetischhafte dieser Märchenfigur ist es, was auch Doris Stauffer in ihrer Assemblage *Schneewittchen und die acht Geisslein* (1964, Abb. S. 44) hervorhebt. Löffelhalter und Deckel aus Email, die auf einem weiss bezogenen Kopfkissen befestigt sind, ergeben hier die schlafende Schöne. Die spielerische Zusammensetzung von Alltagsgegenständen, die aus ihrer gewohnten Umgebung herausgelöst worden sind, entlarvt die Art, wie der ausgestellte weibliche Körper im Märchen die voyeuristische Lust des Betrachters befriedigen soll. Statt einer zwischen Leben und Tod schwebenden anmutigen Leiche bekommen wir leblose Küchendinge präsentiert, die wir in der Vorstellung zu einem weiblichen Körper zusammensetzen müssen.

Nimmt man Manons Fotografie aus der Serie *Forever Young* (1999, Abb. S. 44) hinzu, kommt noch eine weitere ironische Umschrift ins Spiel. Der scheinbar abgeschnittene Kopf der Künstlerin in einem goldenen Käfig ist als Adaptation der bösen Königin in der Walt-Disney-Verfilmung zu sehen. Vor dem Spiegel stehend, wünscht sie sich, auf ewig die Schönste im Land zu sein. Vor dem Bild hingegen sind wir an die Stelle des Spiegels gerückt und somit in die Blickökonomie einbezogen: nicht aber um diese Märchengestalt mit unseren Fantasien zu besetzen, sondern um über den Wunsch einer älteren, zum Kunstobjekt stilisierten Frau,

für immer jung zu sein, zu schmunzeln. Gleichzeitig unterstreicht die Entsprechung der Blumenkrone auf dem Kopf von Guggenheims toter Freundin zur goldenen Krone in Manons Fotografie, wie nachhaltig die Verschränkung von Kunst und Tod in unserem Bildrepertoire an dem fragmentierten weiblichen Körper verhandelt werden kann, eben weil sie in diesen Umschriften ein spielerisches Nachleben erfahren hat.

Im Zuge einer symptomatischen Lektüre sind Kunstwerke demzufolge als formalisierte Intensitätskapseln zu verstehen. Wie Aby Warburg mit seinem «Mnemosyne-Atlas» vorgeführt hat, produziert das Herausgreifen und Ausstellen von unbemerkten oder vergessenen Affinitäten einen Denkraum und eine visuelle Form des Wissens, die nicht nach manifesten Botschaften sucht.⁷ Vielmehr setzt diese Vorgehensweise auf die konzeptionelle Kraft der Montage und verknüpft Werke schöpferisch miteinander im Hinblick auf das Ermitteln mannigfacher latenter Analogien. Im Zuge der Neulektüre einer Sammlung werden Korrespondenzen ersichtlich, die laut Warburg intime und geheime Beziehungen aufscheinen lassen. Die Umwandlung, die durch die Montage ermöglicht wird, verlinkt Werke, deren Verbindung alles andere als offensichtlich ist; Vernetzungen treten in Erscheinung, die überhaupt erst aus der Position der aktuellen Debatte sichtbar werden.⁸ Somit besteht die Wette der Relektüre darin, dass Bilder, die als kulturelle Symptome begriffen und aufgrund gemeinsamer Affinitäten zusammengestellt werden, eine unerschöpfliche Ressource darstellen, um eine Sammlung immer wieder neu zu lesen und auch in Zukunft stets Entdeckungen zu machen.

Um den Verlust an Sichtbarkeit zu beheben, den Künstlerinnen im Verlauf des 20. Jahrhunderts erfahren haben, schlägt Griselda Pollock eine Denkfigur vor, die ebenfalls auf eine symptomatische Lektüre thematischer Konstellationen setzt.⁹ Pollock geht es darum, jenen hieroglyphischen Code zu knacken, der seit der Moderne die Art und Weise, wie Frauen sich in ihre Lebenswelt einschreiben, unlesbar gemacht hat. Der Versuch, Künstlerinnen mit den herkömmlichen Begriffen der Kunstgeschichte begreifen zu wollen, die um das Heroische eines sich tapfer durchsetzenden Künstlergenies kreisen, verfehlt die spezifischen Lebens- und Arbeitsbedingungen von Frauen. Ihre Abwesenheit im Kanon zu postulieren, weil sie in dieses Schema nicht passen, übersieht laut Pollock, dass Frauen schon immer künstlerisch tätig waren und die moderne Kunst vital mitgestaltet haben. In

Vergessenheit geraten sind sie, weil unsere Aufmerksamkeit auf anderes ausgerichtet war, weil wir das, was sie geschaffen haben, ausgeblendet, übersehen oder nicht beachtet haben. Insofern es sich bei der Relektüre einer Sammlung um das Freilegen dieser schöpferischen Kraft handelt, geht es nicht nur darum, unsere Aufmerksamkeit wieder auf diese Künstlerinnen zu lenken, damit sie erneut hervortreten können. Es gilt auch, danach zu fragen, *warum* deren Anwesenheit und deren Arbeit übersehen werden konnte.

In ihrem berühmten Manifest *A Room of One's Own (Ein Zimmer für sich allein)* hält Virginia Woolf 1929 fest: Um sich künstlerisch ausdrücken zu können, brauchen Frauen sowohl ein ausreichendes finanzielles Einkommen als auch einen Ort, an dem sie ungestört arbeiten können.¹⁰ Mit diesem Ort ist allerdings mehr gemeint als nur ein konkretes Zimmer, in das sie sich zurückziehen können. Gemeint ist auch ein geistiger Raum, der es Künstlerinnen erlaubt, sich loszulösen von tradierten Vorurteilen und Erwartungen, die ihre Kreativität beeinträchtigen, weil sie diese gering schätzen oder missachten. Ein eigenes Zimmer für sich zu beanspruchen, bedeutet, einen eigenen Ort zu gestalten in Bezug auf das kulturelle Bildrepertoire, in dem über Jahrhunderte Darstellungen von Frauen gespeichert wurden. Sich in einem eigenen geistigen Raum mit positiven wie negativen Vorbildern zu konfrontieren, heisst folglich, nach Künstlerinnen zu fragen, die einem vorangegangen sind. Und schliesslich geht es bei diesem eigenen Rückzugsort auch darum, eine Sprache für sich zu entdecken, die es zulässt, die sinnliche Erfahrung von Welt als körperliches Schaffen zu erproben.

Laut Griselda Pollock braucht es eine Neuorientierung des kunsthistorischen Kanons, weil der Lebensweg von Frauen oft nicht dem tradierten Narrativ «Kunstakademie, Beziehungen, Ausstellungen, Ruhm» entspricht. Die Vernachlässigung von Künstlerinnen hat meist damit zu tun, dass sie in dieses Denkbild nicht passen und dass ihre Kunst – ob wegen der Themen, der Materialien oder der Ausführungsweise – als minder beurteilt wurde. Deshalb entwirft Pollock in ihren jüngsten Publikationen, was sie ein «Virtual Feminist Museum» nennt. Gemeint ist damit ein performativer Raum, bei dem es im philosophischen Sinn um ein ständiges Werden geht, um das noch unvollständige Erschliessen weiblicher Kreativität. Dieser virtuelle Ausstellungsort, so Pollock, stellt «die Kategorien der Kunstgeschichte infrage, die Kunstobjekte nach Epoche, Stil, Medium und Autorschaft klassifiziert. Anstatt herauszufinden,



Suzanne Baumann
Love me or leave me, 1990

worum es bei Kunst geht, müssen wir fragen, was die künstlerische Praxis tut, wo sowie wann dieses Tun stattfindet».11 Der verbindende Umstand, dass die Künstlerinnen, die Pollock miteinander ins Gespräch bringt, als Frauen gearbeitet haben, schützt in diesem virtuellen Raum vor der Gefahr einer neuen Hagiografie. Über das Nachzeichnen eines Dialogs – ob biografisch verbürgt oder erst im Verlauf der Relektüre erstellt – kann sowohl ihre Reaktion auf die brisanten Fragen ihrer Zeit als auch die Resonanz, die sie heute wieder haben, hervorgehoben werden. Jede einzelne Künstlerin ist zwar singulär. Aber als Cluster bieten sie einen wirkungsmächtigeren Einblick in die Art, wie sie ihre Lebenswelt gesehen haben, wie sie darin wirken konnten und wie sie ihre Erfahrung ästhetisch zu formalisieren wussten.



Suzanne Baumann
Blaubart, 1991



Ergeben sich bei der symptomatischen Relektüre einer Sammlung die thematischen Verknüpfungen erst im Laufe der Sichtung respektive Montage, erzeugt diese Vorgehensweise unter Umständen das, was Mieke Bal «preposterous history» nennt. Zwar lautet die wörtliche Bedeutung von *preposterous* «verkehrt», «widersinnig», «lächerlich». Doch es gilt, aus dem Widersinn eine Bedeutung zu gewinnen, die bei einer herkömmlichen Betrachtung des Verhältnisses von Historie und Gegenwart leicht übersehen wird. Es ist das Anliegen von Mieke Bal, unseren Blick dafür zu schärfen, wie ältere Kunstwerke anders begriffen und interpretiert werden, wenn sie durch die Brille später entstandener Bilder nochmals neu betrachtet werden. Dabei geht es ihr weder darum, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu verschmelzen, noch die Vergangenheit zu einem Objekt werden zu lassen, das von der Gegenwart säuberlich abgetrennt ist. Die Denkfigur der «preposterous history» bezeichnet vielmehr jene Umkehrung im Futur II, die das, was chronologisch zuerst kam (*pre*), als Nachtrag oder als nachträglichen Effekt seiner späteren Wirkung (*post*) begreift.¹² Im Zuge dieses Austausch ändert sich sowohl der Blick zurück in die Vergangenheit wie auch der Blick auf die Gegenwart. Historische Werke können wiederentdeckt werden, ohne ganz im Zeitgenössischen aufzugehen. Sie prägen die Art, wie wir auf das, was danach gekommen ist, blicken, und werden zugleich durch das, was nach ihnen produziert wurde, geprägt.

Eine «widersinnige» Kunstgeschichte von Künstlerinnen zu erzählen, heisst also zugleich, danach zu fragen, welche Traditionslinien sich überhaupt erst entdecken lassen, indem man alte Modelle aufbricht. Bei den Künstlerinnen im Aargauer Kunsthhaus zeigt sich dies unter anderem in einem häufig zu beobachtenden Witz: eine Haltung, die es erlaubt, im «Widersinn» einen eigenen Sinn zu entdecken. In ihren Werken verrücken Künstlerinnen gerne herkömmliche Denkweisen, unterlaufen tradierte Sehgewohnheiten. Bei Ilse Weber werden die Innenwände eines Raums zur Naturlandschaft. Ein Landschaftsbild entfaltet sich auf verschiedenen Schals. Durch eine gläserne Wand hindurch ist zu sehen, wie die Inneneinrichtung eines Zimmers in sich zusammenfällt. Allesamt sind diese Räume unheimlich geworden; sie bezeugen eine Stimmung der Unbehaustheit. Der unmögliche Blick auf das Gewöhnliche legt Fantasievorstellungen frei.

In Suzanne Baumanns *Love me or leave me* (1990, Abb. S. 47) überziehen grinsende Katzen ein Plakat, auf dem Hunde in einzelnen Feldern katalogi-

siert worden sind. Unser Blick oszilliert nicht nur zwischen den beiden Tierarten; die Streuung der Katzen über die gesamte Fläche stört zugleich jeden Versuch einer Anordnung. Die Überlagerung der Figuren sprengt das ordentliche Sehen. Auch die Arbeit *Blau-bart* (1991, Abb. S. 47) setzt auf eine *double vision*. Das auf ein Hutplakat gemalte Gesicht des Serienmörders aus dem Märchen ist von nackt posierenden weiblichen Gestalten und einem Kreuz überlagert. Tiefe und Oberfläche vermengen sich ebenso wie das Figürliche und das Konzeptionelle und ergeben eine wimmelnde Einheit. Schaut man lange genug hin, lassen sich die zwei überlagerten blauen Dreiecke im unteren Teil des Bildes nicht nur als Bart sehen, sondern auch als weibliche Scham, die an beiden Seiten von kleineren roten Dreiecken eingerahmt ist. In ihrer Vielseitigkeit bringt die Übermalung eine widersinnige Demontage der Märchenfigur hervor.

Zu verschiedenen «Zentren der Aufmerksamkeit» zusammengestellt, vermögen solcherart inszenierte Bündelungen nicht nur zu zeigen, wie die einzelnen Werke mit unserer Wahrnehmung spielen. Die Geschichte der Moderne und ihr Nachleben anders zu erzählen, indem der Fokus auf weibliche Kreativität im 20. Jahrhundert gelegt wird, soll auch ein Verrücken von Erwartungen unterstreichen – egal ob es sich dabei um eine kühne Umschrift tradierter Genres handelt oder um den Einsatz nicht herkömmlicher Materialien. Künstlerinnen, so die Vermutung, können sich diese «ver-rückte» Sehweise erlauben, weil sie aus der Position des Randständigen arbeiten und sich daher ohnehin nicht an die gängigen Erwartungen halten müssen.

Neben ihrer Forderung nach einem Zimmer für sich allein entwickelt Virginia Woolf in ihrem Manifest auch eine spekulative Fiktion, welche die Vorstellung des Erforschens und Freilegens der Kreativität von Frauen in der Vergangenheit sowohl als produktive Herausforderung als auch als Aufgabe jeder neuen Generation von Künstlerinnen versteht. In dieser spekulativen Fiktion imaginiert Woolf, dass William Shakespeare eine Schwester namens Judith gehabt haben könnte, um sich daraufhin die unüberwindbaren Hindernisse auszumalen, die sie davon abgehalten hätten, ebenfalls eine erfolgreiche Schriftstellerin zu werden. Laut Woolf ist das von Judith Shakespeare verkörperte Potenzial weiblicher Schöpfungskraft nie erloschen, sondern konnte sich als «anhaltende Gegenwart» am Leben erhalten, wenn auch oft unbeachtet. Wenn wir für Judith Shakespeare als fiktive Gestalt der noch unrealisierten Möglichkeiten weib-

licher Kreativität arbeiten, so Woolfs Appell, wird sie ihre Vitalität aus dem Leben aller ihr vorausgegangenen unbekanntem Frauen schöpfen. Nicht nur die von Frauen seit der Moderne geleistete künstlerische Arbeit bestätigt Woolfs Vertrauen in die nachträgliche Entfaltung einer weiblichen Kreativität, die ihre Kraft aus dem nicht realisierten Potenzial der Vergangenheit hernimmt. Auch die Relektüre dessen, was Künstlerinnen seit der Moderne geschaffen haben, ist Teil des offenen Prozesses, der uns anhält, unermüdlich über das, was weibliche Kreativität sein könnte, nachzudenken und uns zu fragen, welche Erkenntnis wir daraus gewinnen können, Werke der Vergangenheit in Bezug auf zeitgenössische Debatten zu befragen und so weitere Debatten in der Zukunft zu ermöglichen.

Weitere digitale Beiträge
zu diesem Text:



- 1 Erinnert sei auch an die wegweisende Gruppenausstellung *Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute* (1995), die Präsentation von Arbeiten auf Papier von Louise Bourgeois, Meret Oppenheim und Ilse Weber (1999), die Sonja Sekula und Annemarie von Matt gewidmete Ausstellung *Dunkelschwestern* (2008) sowie an die Solopräsentationen von Suzanne Baumann (1992), Alis Guggenheim (1992), Binia Bill (2004) und Bridget Riley (2005).
- 2 Sigmund Freud: «Der Dichter und das Phantasieren», in: *Gesammelte Werke VII*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1941, S. 217–218.
- 3 *MEMORIZER. Der Sammler Andreas Züst*, hg. von Stephan Kunz, Madeleine Schuppli und Mara Züst, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.
- 4 Zu den fünf Kapiteln, in welche die Ausstellung gegliedert worden ist, sowie zu den beteiligten Künstlerinnen siehe die Begleitbroschüre *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ...*, hg. von Aargauer Kunsthaus, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2022.
- 5 Walter Benjamin: «Die Aufgabe des Übersetzers», in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1961, S. 56–69.
- 6 Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Neuauflage, Würzburg: Könighausen und Neumann, 2004.
- 7 *Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Gesammelte Schriften*, hg. von Martin Warnke und Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag, 2000.
- 8 *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, hg. von Georges Didi-Huberman, (Ausst. Kat. ZKM | Museum für Neue Kunst, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia und Sammlung Falckenberg), Karlsruhe: ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2011.
- 9 Griselda Pollock: *After-affects | after-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, Manchester: Manchester University Press, 2013.
- 10 Virginia Woolf: *A Room of One's Own* (1929), London: Vintage, 1984 (deutsche Ausgabe: *Ein Zimmer für sich allein*, aus dem Englischen übersetzt und mit einem Nachwort von Antje Rávik Strubel, Zürich: Kampa Verlag / Gatsby, 2019).
- 11 Pollock, *After-affects* (wie Anm. 9), S. xxvii. Übersetzung der Autorin.
- 12 Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Streifzug durch die Ausstellungsgeschichte von 2003 bis 2023

Katrin Weilenmann

Eine Ausstellung ist ein flüchtiges Medium.¹ Ihre Konzeption dauert oft Jahre, während ihre räumliche Präsenz meist auf wenige Wochen beschränkt und dabei unmittelbar an die Gegenwart gebunden ist. Einmal abgebaut, werden die eigenen Sammlungswerke im Depot eingereiht und die Leihgaben, sorgfältig in Kisten verpackt, auf die Heimreise geschickt. Was bleibt? Zurück bleiben Spuren in der persönlichen Erinnerung oder in materieller Form, seien dies Dokumente, Bild- und Audioaufnahmen oder Ausstellungskataloge. Aus diesem reichen Fundus schöpft der vorliegende Text, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit hegt, sondern sich, subjektiv gefärbt, als Spurensuche in vier Kapiteln versteht. In Form eines Streifzugs durch die Ausstellungen der vergangenen 20 Jahre werden die Wechselwirkungen zwischen Architektur, Kunst und Ausstellungstätigkeit beleuchtet, Lücken in der Kunstgeschichtsschreibung geortet und die Bedeutung des zeitgenössischen Kunstschaffens für die Gegenwart und Zukunft des Aargauer Kunsthauses reflektiert.

Vorsicht, Stufe!

Mit dem Erweiterungstrakt von Herzog & de Meuron entsteht 2003 ein Museumsbau, der, so die *Neue Zürcher Zeitung*, einen «Ort für stille, quasisakrale Begegnungen mit der Kunst und ein architektonisches Ereignis» bietet.² Unübersehbar schmiegt sich der eingeschossige, pavillonartige Kubus an den Altbau von 1959 an und besetzt den Aargauerplatz in Aarau. Die schwellenlose Glasfassade öffnet das Haus zur Stadt und zum Regierungsgebäude, die sich ihrerseits darin spiegeln, während der Strassenverkehr fast nahtlos am Foyer vorbeifliesst. Die künstlerische Auseinandersetzung mit den architektonischen Qualitäten des Kunsthauses zieht sich seit der Wiedereröffnung wie ein roter Faden durch das Ausstellungsprogramm. Zum Auftakt seiner Einzelausstellung *Die Nacht aus Blei* lässt Ugo Rondinone das Kunsthaus 2010 hermetisch «zumauern», indem er die gesamte Glasfassade mit weissem Backsteinmuster bemalen lässt. Keine Öffnung weist den Weg ins Innere. *bright shiny morning* (2010, Abb. S. 51) verwandelt das Kunsthaus in eine Festung, während im Innern eine Traumlandschaft entsteht, die dem Tag, der Realität und der Vergänglichkeit den Zutritt verweigert. Die Introversion gipfelt im allseitig verglasten Innenhof von Herzog & de Meuron, einem «leeren Zentrum»,³ das selbst zum Ausstellungsraum werden kann. Rondinone bespielt es mit seiner Installation *pagan void* (2007, Abb. S. 94/95), in der sich tausend neongelbe Steine zu einer Fläche formieren, die gleichermaßen ein kontemplativer Zen-Garten und ein fluoreszierendes monochromes Farbfeldgemälde ist.⁴ Auch für den Konzeptkünstler Robert Barry ist der Innenhof keine Leerstelle, sondern ein Raum voller Möglichkeiten und Gravitationsfeld seiner Einzelpräsentation *Some places to which we can come*. In seiner *Installation for Aarau* (2004, Abb. S. 84/85) verbinden sich einzelne Begriffe auf den Fenstern und ihre Schattenwürfe mit seinem Frühwerk, das in den Räumen zum Hof präsentiert wird. Die visuelle Überlagerung ermöglicht es dem Künstler, verschiedene Reflexions- und Erinnerungsebenen in die Betrachtung einzubeziehen. So wird die Ausstellung auch zu einem Manifest über die Bedeutung von Raum und Zeit.⁵ Zu den Kunstschaffenden, die sich der stillen Mitte im Erdgeschoss auf unvergessliche Weise annähern, zählt auch Alex Hanimann, der dort bunt gefiederten Gästen eine riesige Voliere baut (2009). Kris Martin installiert im Atrium eine schwingende und dennoch stumme Glockenskulptur (2012, Abb. S. 51), während Christian Marclay



Ugo Rondinone
bright shiny morning, 2010
Ausstellungsansicht
Ugo Rondinone.
Die Nacht aus Blei
Aargauer Kunsthaus, 2010



Ausstellungsansicht
Kris Martin.
Every Day of the Weak
Aargauer Kunsthaus, 2012

darin flüchtig-poetische Seifenblasen tanzen lässt (2015, Abb. S. 118/119).⁶ Veronika Spierenburg wiederum konzipiert vor Ort eigens für die Sammlungs- ausstellung *Davor · Darin · Danach. Die Sammlung im Wandel* eine minimalistische Soundcollage (2022, Abb. S. 53). Mit dieser knüpft sie nicht zuletzt an ihre Gebäudeerkundung von 2014 und insbesondere an die Klanginstallation *Shaped Light* (2014) an, in der sie – ausgehend vom Geräusch der rotierenden Lamellen im gläsernen Satteldach des Altbaus – Licht in ein Hörerlebnis zu verwandeln wusste.⁷

In der Regel herrscht im Museum der ideale Tag, denn mit Tages- oder Kunstlicht werden die Werke perfekt ausgeleuchtet. Seit den 1960er-Jahren haben bewegte Bilder ebenfalls einen festen Platz und mit der Medienkunst sind Dämmerung und Nacht ins Museum eingezogen.⁸ Um Videos und Filme optimal zu präsentieren, muss der White Cube zur Black Box werden – mitunter mit erheblichem technischem Aufwand. Für Roman Signers Einzelpäsentation *Strassenbilder und Super-8-Filme* werden 2012 erstmals alle Zwischenwände im Neubau entfernt, eine räumliche Gestaltungsfreiheit, die das modulare Wandsystem überhaupt erst ermöglicht. So können in Anlehnung an traditionelle museale Hängungen 36 Super-8-Filme nebeneinander in dem dämmrigen u-förmigen Raum präsentiert werden (Abb. S. 102/103). Einen Schritt weiter gehen João Maria Gusmão und Pedro Paiva 2016 in ihrer Einzelausstellung *The Sleeping Eskimo*. Gleich zu Beginn des labyrinthischen Parcours tauchen die Besuchenden in eine Finsternis ein, die nur spärlich von verblassten Filmbildern erhellt und vom Rattern unzähliger Filmprojektoren begleitet wird (Abb. S. 120/121).⁹ In der Dunkelheit werden die Projektionen zu Planeten in einem künstlerischen Universum. Diese Räume sind nicht länger Orte der Sichtbarkeit und Sicherheit.¹⁰ Vielmehr bilden sie die Voraussetzung dafür, dass unser Orientierungssinn, aber auch unser Verhältnis zur Zeit lustvoll ausgehebelt werden kann. Wie im Kino erlaubt uns die Dunkelheit, die Existenz unseres Körpers im Hier und Jetzt zu vergessen und der Einladung zu eigenen Assoziationen zu folgen.¹¹ Auch für Teresa Hubbard und Alexander Birchler sind Kunst und Film ein unzertrennliches Paar. In traumwandlerischen Bildern, die das Gefüge von Raum und Zeit aufbrechen, umkreisen ihre Arbeiten in der Einzelausstellung *No Room to Answer* die Geschichte der Fotografie, des Films und des Kinos (2009, Abb. S. 53).¹² Eine ähnlich atmosphärische, von Erinnerung getragene Befragung des bewegten und unbewegten Bildes unternimmt Fiona Tan in ihrer Ein-

zelpräsentation *Rise and Fall* (2010, Abb. S. 53), und 2017 spürt die Sonderausstellung *Cinéma mon amour. Kino in der Kunst* der innigen Beziehung beider Kunstgattungen anhand 21 internationaler Positionen in einer Kooperation mit den Solothurner Filmtagen ein weiteres Mal nach. Die Ausstellung ist eine Ode an das Kino in einer Zeit, in der es angesichts der Omnipräsenz digitaler Bilder fast schon anachronistisch erscheint (Abb. S. 122/123).¹³

Seit fast einem Jahrhundert ist das Nachdenken über Kunst immer auch ein Nachdenken über das Museum – und umgekehrt. Dass es im Wechselspiel von Kunst und Institution hin und wieder zu Reibungen kommt, dass die Kunst gelegentlich den Widerstand probt, sei es durch Protest, sei es, indem sie aus dem Rahmen fällt oder vom Sockel steigt, ist nicht erstaunlich. Diese Liaison erzeugt ein produktives Spannungsverhältnis. Einmal im Museum angekommen, reflektiert die Kunst ihre gesellschaftlichen Verflechtungen auch losgelöst von ihrem Entstehungskontext weiter mit Nachdruck.¹⁴ Mark Wallingers Arbeit *State Britain* (2007, Abb. S. 53), für die der Künstler den Turner Prize erhält, beeindruckt 2008 auch in seiner ersten Einzelausstellung in der Schweiz. Die meterlange Protestwand ist eine künstlerische Replik auf die Mahnwache des Friedensaktivisten Brian Haw vor dem Londoner Parlamentsgebäude gegen den Irakkrieg.¹⁵ *State Britain* wirft grundsätzliche Fragen nach Repräsentations- und Existenzformen im Museum auf und korrespondiert darin mit dem Ansatz von Thomas Hirschhorn, der in seinen Arbeiten die Grenzen zwischen Lebenswelt und Kunstraum sprengt und dabei ebenso komplexe wie kontroverse gesellschaftspolitische Themen aufgreift. Das Medien- und Publikumsinteresse ist enorm, als das Aargauer Kunsthaus 2011 das begehbare Panorama *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001, Abb. S. 224/225) erwirbt und während des Weltwirtschaftsforums (WEF) ausstellt.¹⁶ Inmitten der Covid-Pandemie verlässt Hirschhorn den musealen Schutzraum und richtet entlang der Glasfassade des Kunsthauses die prekäre Ausseninstallation *Can I Trust You?* (2021, Abb. S. 146/147) ein. Thematisch eingebettet in die experimentelle und kollektive Gruppenausstellung *Art as Connection*, stellt die Arbeit die grundsätzliche Vertrauensfrage in einer Zeit der Unsicherheit, des Misstrauens und der Krise.¹⁷

Ceal Floyer zieht das Prosaische dem Erhabenen vor. Ihre Werke eröffnen im scheinbar Nebensächlichen neue Möglichkeiten des Sehens und Denkens. In ihrer Einzelausstellung *On Occasion* schmuggelt die Künstlerin 2016 humorvoll alltägliche Banalitäten



Veronika Spierenburg
Heartbeat, Drops, Stem Cells, 2022
 Ausstellungsansicht
Davor • Darin • Danach.
Die Sammlung im Wandel
 Aargauer Kunsthau, 2022
 ↗



Ausstellungsansicht
 Teresa Hubbard / Alexander
 Birchler. *No Room to Answer*
 Aargauer Kunsthau, 2009



Ausstellungsansicht
 Fiona Tan. *Rise and Fall*
 Aargauer Kunsthau, 2010



Mark Wallinger
State Britain, 2007
 Ausstellungsansicht
 Mark Wallinger
 Aargauer Kunsthau, 2008

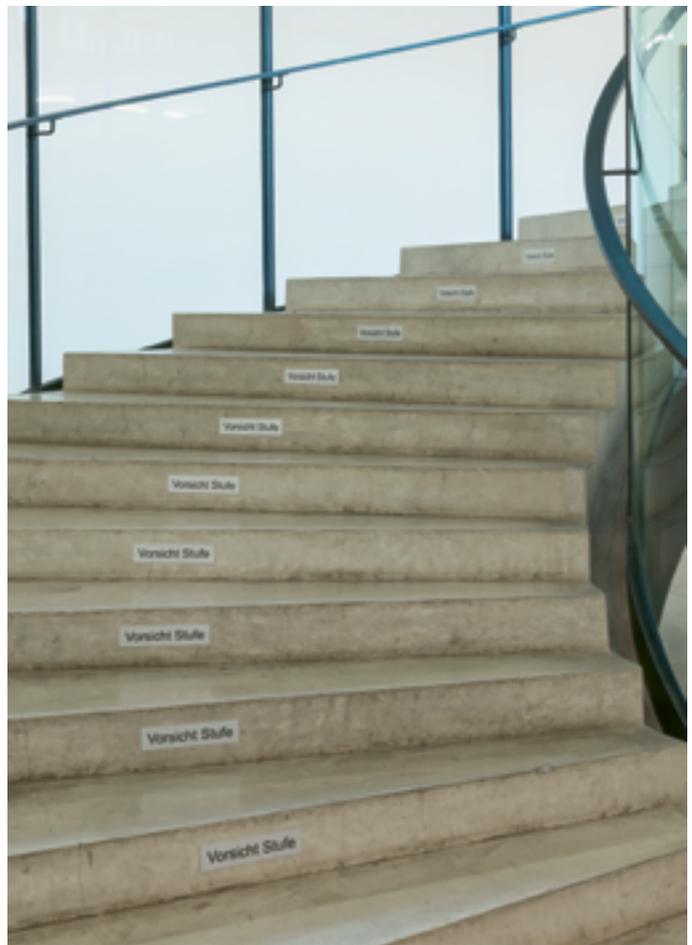
ins Museum und verlässt dabei gern auch einmal den ihr zugewiesenen Ausstellungsraum: Arbeiten wie das auf jeder Stufe der Aussentreppe angebrachte Warnschild *Vorsicht Stufe* (2015, Abb. S. 55) oder der kleine rote Punkt, der im Galeriewesen ein verkauftes Werk markiert, nun aber neben einem Sammlungswerk prangt (*Sold*, 1996), lenken den Blick auf das institutionelle Regelwerk und experimentieren mit subtilen Kontextverschiebungen.¹⁸ Die blossе Umsiedelung eines Objekts hat heute – ein knappes Jahrhundert nach Marcel Duchamp, der Alltagsgegenstände durch ihre blossе museale Re-Kontextualisierung zu Readymades und somit zu Kunst erklärte – nur noch wenig Erkenntniswert. Gefragt sind tragfähige Doppelcodierungen, die beide Pole deutlich aufladen und verdichten. Das Kunstmuseum von heute speist sich aus einem Netz von Bezügen und Bedingungen, welche die Wahrnehmung verändern.¹⁹

Équilibre?

Die Vorstellung einer linearen Entwicklung der klassischen Kunstgeschichte wird in jüngster Zeit wiederholt kritisch diskutiert und Deutungshoheiten werden zunehmend infrage gestellt. Eine gewisse Skepsis gegenüber Meistererzählungen hat im Aargauer Kunsthaus Tradition. Oft übersehene, marginalisierte oder vergessene Positionen haben einen festen Platz im Ausstellungsprogramm und prägen die Sammlung in besonderer Weise. Bereits in den 1960er-Jahren erhalten Kunstschafter wie Karl Ballmer (1960) oder Ilse Weber (1967) erste grössere Einzelpräsentationen, denen Gruppenausstellungen wie *Outside I* (1976) und *Outside II* (1981) folgen.²⁰ Auch mit Hans Schärer verbindet das Haus eine lange Geschichte: Seit der ersten Retrospektive 1982 ist das Werk des Autodidakten regelmässig in Sammlungsausstellungen wie *Memorizer. Der Sammler Andreas Züst* (2009) zu sehen.²¹ Wie aktuell seine Bildsprache heute noch ist, belegen seine Einbindung in die 55. Biennale von Venedig 2013 und die 2015 in Aarau gezeigte Ausstellung *Hans Schärer. Madonnen & Erotische Aquarelle*, in der rund neunzig Madonnenbilder auf über hundert erotische Aquarelle treffen (2015, Abb. S. 116/117). Schäriers eigenwillige Neuinterpretationen der Marienfigur sind archaisch, abgründig, karnevalesk, seine Aquarelle geben sich sinnlich, lustvoll, heiter.²²

Bereits 1971 formuliert die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin mit der Frage «Why have there been no great women artists?» erste Ansätze einer feministischen Kunstwissenschaft.²³ Im Zuge der Frauen- und Geschlechterforschung der vergangenen Jahrzehnte wird die Frage nach der Originalität und Autonomie künstlerischer Produktion weiter ausdifferenziert. Ebenso werden die Repräsentationssysteme hinterfragt und kritisiert.²⁴ In Aarau zeigt sich die Offenheit, Kunstgeschichte auch aus der (marginalisierten) weiblichen Perspektive zu erzählen, bereits Mitte der 1980er-Jahre im Programm des neu gewählten Direktors Beat Wismer mit posthumer Retrospektiven von Alice Bailly (1985), Verena Loewensberg (1992), Binia Bill (2004) sowie der viel beachteten Überblicksausstellung *Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute* (1995).²⁵ Die Sophie Taeuber-Arp gewidmete Retrospektive von 1989, die Gruppenausstellungen *Équilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahr-*

hundreds (1993) oder *Sophie Taeuber-Arp. Werke aus der Sammlung sowie ein Depositum aus Privatbesitz* (2005) tragen ebenfalls dazu bei, die Pionierin der europäischen Avantgarde aus dem langen Schatten der männlich dominierten Kunstgeschichtsschreibung hervorzuholen und sie gleichberechtigt neben ihrem berühmten Lebensgefährten Hans Arp zu positionieren.²⁶ Dank gezielter Ankäufe, Schenkungen und Dauerleihgaben besitzt das Kunsthaus heute 69 Sammlungswerke der Künstlerin. Auf diesen Bestand aufbauend und über 300 Exponate umfassend, gelingt 2014 mit *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen* der bis dahin umfassendste Überblick über ihr Œuvre (Abb. S. 110/111). Aus allen Bereichen von Taeuber-Arps interdisziplinärem Schaffen sind grössere Werkgruppen vereint: eine Fülle, die eine neue Grundlage für das Verständnis ihrer künstlerischen Methodik legt.²⁷ Pionierinnen wie Taeuber-Arp oder Emma Kunz haben die zeitgenössische Kunst entscheidend geprägt, was in Aarau früh erkannt wird. Emma Kunz' abstrakte Linienzeichnungen auf Millimeterpapier werden 1973/74 im Kunsthaus erstmals der Öffentlichkeit präsentiert.²⁸ Bis heute ist die Faszination für das Werk der Forscherin und Heilpraktikerin, die sich selbst nie als Künstlerin bezeichnet hat, ungebrochen.²⁹ Ihr Werk ist ein frühes Beispiel für einen erweiterten Kunstbegriff, der sich der Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst verweigert und stattdessen verschiedene Handlungsfelder – Medizin, Naturwissenschaft oder Übersinnliches – gleichberechtigt integriert. Ganzheitliches Denken und die Frage nach dem Unsichtbaren haben auch in der zeitgenössischen Kunst Konjunktur, wie die Gruppenausstellung *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst* (2021, Abb. S. 142/143) belegt. Sie ermöglicht eine vertiefte Auseinandersetzung mit Kunz' Werk, indem sie dieses im Dialog mit Positionen jüngerer Generationen zeigt, die sich auf das Wirkungsfeld, die Persönlichkeit und die Arbeitsweise von Emma Kunz beziehen.³⁰ Meistererzählungen werden aktuell, unter der Leitung von Katharina Ammann, auch in den Ausstellungen *Köpfe, Küsse, Kämpfe. Nicole Eisenman und die Modernen* (2022), *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ... Eine Geschichte der Künstlerinnen* (2022/23) und *Stranger in the Village. Rassismus im Spiegel von James Baldwin* (2023/24) aufgebrochen. Die Gegenüberstellung von Nicole Eisenmans queer-feministischer Malerei mit modernistischen Werken aus den Sammlungen des Kunsthauses und von Partnerinstitutionen rüttelt am arrivierten kunsthistorischen Kanon



Ceal Floyer
Vorsicht Stufe, 2015
 Ausstellungsansicht
Ceal Floyer. On Occasion
 Aargauer Kunsthaus, 2015



Ausstellungsansicht
*Swiss Pop Art. Formen und
 Tendenzen der Pop Art
 in der Schweiz*
 Aargauer Kunsthhaus, 2017



Ausstellungsansicht
Schweizer Skulptur seit 1945
 Aargauer Kunsthhaus, 2021

(Abb. S. 148/149).³¹ Als Gastkuratorin begibt sich Elisabeth Bronfen in der Gruppenausstellung *Eine Frau ist eine Frau ... auf Spurensuche nach den Künstlerinnen in der Sammlung zwischen 1970 und 2000* (Abb. S. 152/153).³² Ausgehend von Werken nationaler und internationaler Kunstschafter widmet sich die Gruppenausstellung *Stranger in the Village* den Fragen von Zugehörigkeit und Ausgrenzung.³³

Suiza (no) existe³⁴

Nichts Geringeres als die Aufarbeitung eines ungeschriebenen Kapitels der Schweizer Kunstgeschichte nimmt sich das Kunsthhaus 2017 mit dem Grossprojekt *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz* vor. Ein halbes Jahrhundert nach dem Aufkommen dieser Kunstrichtung ist es an der Zeit, eine Bestandsaufnahme und Einordnung jener kurzen, aber intensiven Phase vorzunehmen, in der sich hierzulande vor allem jüngere Kunstschafter mit der internationalen Pop Art befassten. Wie machten sie sich ihre Motivwelt zu eigen und welche Gestaltungsimpulse setzte dies frei? Wichtig für die Beantwortung dieser Fragen ist die Einbeziehung angrenzender Disziplinen wie Kunst im öffentlichen Raum, Mode, Musik und Design. Gestützt auf mehrjährige Recherchen und zahlreiche Gespräche mit Zeitzeug:innen werden über 270 Werke in der Ausstellung vereint und eine Lücke in der Schweizer Kunstgeschichtsschreibung wird geschlossen (Abb. S. 56, 124/25).³⁵ Die Tatsache, dass gerade das Kunsthhaus über Schweizer Pop-Art-Werke verfügt – einige davon *made in Aarau* – ist eine wichtige Ausgangslage. Mitte der 1960er-Jahre formiert sich in Aarau die Ateliergemeinschaft Ziegelrain, die zum künstlerischen Hotspot mit landesweiter Ausstrahlung avanciert. Die Gruppenausstellung *Ziegelrain '67-'75* dokumentiert 2006 das künstlerische Potenzial aller Beteiligten und zeigt, wie sie in ihren Objekten, Gemälden, Fotografien und Papierarbeiten den kulturellen Wandel um 1970 reflektieren (Abb. S. 88/89).³⁶ Dass es vor der Schweizer Pop Art einen ebenso schweizerisch geprägten Surrealismus gegeben hat, bezeugt die gross angelegte Überblicksausstellung *Surrealismus Schweiz* von 2018/19. Anhand von 400 Skulpturen, Gemälden, Zeichnungen und Fotografien von 69 Kunstschaftern werden die Charakteristika und Spielarten des sogenannten Schweizer Surrealismus ausgelotet: Träume und Fantasien, Krieg und Tod oder auch der Körper als Objekt der Begierde erweisen sich als ebenso zentral wie geistige und

kosmische Ordnungen sowie Naturbilder als Metaphern für Leben und Wachstum. Die spielerische, dichte Inszenierung ist Programm. Im Zentrum stehen Werke der 1920er- bis 1950er-Jahre unter Einbindung nachfolgender Positionen. Nach thematischen Feldern gruppiert, erlauben sie es, das Grundgefühl des Surrealismus zwischen Ordnung und Überforderung sowie seinen Einfluss auf die Gegenwartskunst nachzuvollziehen (Abb. S. 130/131).³⁷

Neben thematischen und stilgeschichtlichen Ausstellungsprojekten werden in Aarau auch die Entwicklungslinien einzelner Gattungen verfolgt. Unvergessen sind die Sonderausstellungen *Im Reich der Zeichnung* (1998) oder *Das Gedächtnis der Malerei* (2000). Sie und viele andere tragen dazu bei, das seit der Moderne wiederholt proklamierte «Ende der Malerei»³⁸ zu widerlegen respektive der Zeichnung zu neuer Sichtbarkeit zu verhelfen. Anfang der 1980er-Jahre offenbart die 1983 in Aarau gastierende Wanderausstellung *Le dessin suisse. Schweizer Zeichnung 1970–1980* die besondere Affinität von Schweizer Kunstschaaffenden zu diesem Medium.³⁹ Knapp 30 Jahre später bietet *Voici un dessin suisse. 1990–2010* einen Überblick über aktuelle Formen des Umgangs mit ihm und stellt erneut die Frage nach den – erwiesenen oder fiktiven – Verbindungen zwischen der Zeichnung und der Kunst aus der Schweiz. Gemeinsam ist den beteiligten 44 Kunstschaaffenden, dass sie der Zeichnung in ihrem Gesamtwerk einen besonderen Stellenwert einräumen. Ihre Zeichnungen lösen sich zunehmend vom Papier und vom Kleinformat und finden ihre Fortsetzung in der Installation, der Druckgrafik, der Wandmalerei oder im Film (Abb. S. 98/99).⁴⁰

Wie die Zeichnung hat sich auch die Bildhauerei in den vergangenen Jahrzehnten radikal weiterentwickelt. Das heutige plastische Schaffen erweitert sich medial, formal und inhaltlich in alle Richtungen. Die Trennlinie zur Installation verschwimmt. 2021 stellt sich das Kunsthaus der doppelt «gewichtigen» Herausforderung einer Standortbestimmung und eines Rückblicks auf die Entwicklung dieser Gattung. *Schweizer Skulptur seit 1945* versammelt 230 Werke, ein Drittel davon aus der eigenen Sammlung. Der Rundgang beginnt im Altbau und führt durch die lichtdurchflutete «Skulpturenhalle» über die Dachterrasse in den angrenzenden Rathausgarten (Abb. S. 56, 144/145). 150 Kunstschaaffende aller Landesteile sind in der Ausstellung vereint und verkörpern in loser Chronologie den Reichtum an Lösungen zwischen Tradition, Avantgarde und Postmoderne.⁴¹

Plattform(en)

Was ist *Schweizer Kunst* – gestern und heute? Diese Frage zieht sich seit jeher wie ein roter Faden durch die Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit des Aargauer Kunsthauses. Doch ist sie heute, im Kontext einer global agierenden Kunstszene, noch zeitgemäss oder gar obsolet?⁴² Heute sprechen wir im Aargauer Kunsthaus angesichts der gesellschaftlichen Diversität zunehmend von Kunst in oder aus der Schweiz. Die ehemaligen Leiter des Centre culturel suisse in Paris, Jean-Paul Felley und Olivier Kaeser, weisen bereits 2012 darauf hin, dass es keine gemeinsame Identität der Schweizer Kunst in Bezug auf Stile, Themen oder einheitliche Strömungen gibt. Vielmehr bietet ein Netzwerk

von Institutionen, Sammlungen, Ausbildungsstätten, Galerien, Stiftungen, Mäzen:innen, Berufsverbänden, Medien und Verlagen den Kunstschaftenden hierzulande privilegierte Strukturen.⁴³ Dieses Kunstsystem in der Schweiz und seine engen Verflechtungen mit dem Kunstmarkt spielen eine wichtige Rolle für das zeitgenössische Schaffen. Und: Zeitgenössische Kunst bedeutet immer auch *junge Kunst*, weshalb sich die gegenwärtige Kunstförderung stark auf das Aufspüren vielversprechender junger Positionen konzentriert.⁴⁴ Neben etablierten Auszeichnungen wie den eidgenössischen Swiss Art Awards, deren Altersbeschränkung 2012 aufgehoben wurde, gibt es Preise, die junge Kunstschaftende nicht nur finanziell unterstützen, sondern ihnen ermöglichen, ihre Werke in einer renommierten Institution zu präsentieren und so einen Karriereschritt zu vollziehen. Hierzu zählt etwa der 1982 lancierte Manor Kunstpreis, der mit einer Einzelausstellung und einer Publikation verbunden ist und den eine Fachjury in derzeit zwölf Städten alle zwei Jahre an Kunstschaftende unter 40 Jahren vergibt. 1989 geht der erste Manor Kunstpreis Aarau an Stefan Gritsch. Es folgen mit Silvia Bächli (1990), Beat Zoderer (1994), Renée Levi (1996) oder Ingrid Wildi (2004) heute allesamt arrivierte Kunstschaftende, welche die regionale und nationale Kunstszene sowie die Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit des Hauses mitprägen. Nach der Schau zum 20-jährigen Jubiläum mit Werken der bisherigen Preisträger:innen im Umbauprovisorium in Schönenwerd ist das Aargauer Kunsthaus 2012 erneut Austragungsort der Ausstellung zum 30-jährigen Jubiläum. Diese versteht sich nicht mehr als Best-of-Rückblick, sondern als zukunftsweisende Präsentation. *La jeunesse est un art. Jubiläum Manor Kunstpreis 2012* verfolgt damit denselben Ansatz wie Projekte anderer Institutionen, die als zeitgenössische Bestandsaufnahmen konzipiert worden sind.⁴⁵ Nicht *den*, aber zumindest *einen* möglichen Überblick zu geben, ist der Anspruch und Vielstimmigkeit oberstes Gebot: Die Auswahl der 49 Kunstschaftenden wird von einem kuratorischen Kollektiv aus allen Landesteilen getroffen. Die präsentierten Arbeiten sind ganz dem Hier und Jetzt verpflichtet. Nicht die Geschichte des Kunstpreises steht im Mittelpunkt, sondern die Gegenwart mit Blick in die Zukunft (Abb. S. 104/105).⁴⁶

Neben jahrzehntelang gepflegten Partnerschaften geht das Kunsthaus auch neue Kooperationen mit Stiftungen, Initiativen und Kunsthochschulen ein: Das europäische Vordemberge-Gildewart-Stipendium mit zwölf nominierten Positionen macht 2009 in

Aarau Station, 2019 der Performancepreis Schweiz. Der Förderpreis New Heads der Haute école d'art et de design Genève (HEAD) wird 2021 erstmals in Aarau an Jacopo Belloni vergeben. 2023 zeigt Camille Kaiser als aktuelle Preisträgerin des renommierten Kiefer Hablitzel | Göhner Kunstpreises die damit einhergehende Einzelausstellung in Aarau (Abb. S. 59).

Eine Plattform für Neues, das ist auch das Leitmotiv der Ausstellungsreihe für junge Kunst *CARAVAN* (2008–2020), mit der die damalige Direktorin Madeleine Schuppli dem Publikum aufstrebende Positionen vorstellen und jungen Kunstschaftenden erste Museumserfahrungen ermöglichen will. Sie setzt damit das Anliegen ihres Vorgängers fort, junge Kunst in Aarau zu zeigen. Der Name *CARAVAN* ist Programm: Als «mobile Interventionen» sollen die Kunstschaftenden mit dem Gebäude, der Sammlung und dem übrigen Angebot des Kunsthauses in Dialog treten. Statt auf sichere Werte zu setzen, bietet die Ausstellungsreihe Experimentierraum: Filigrane Papierschnitte von Ana Strika (2008/09), Bertold Stallmachs abgründige Animationsfilme (2015), Pauline Beaudemonts surreale Settings (2016, Abb. S. 59), figurative Malerei von Andriu Deplazes (2018) oder Rachele Montis immersive Rauminstallation (2020, Abb. S. 140/141) – um nur einige (wenige) zu nennen – geben Einblicke in die junge Szene. Anlässlich des zehnjährigen *CARAVAN*-Jubiläums sind mit Robert Steinberger sowie Ariane Koch & Sarina Scheidegger überdies zwei performative Positionen in der Gruppenausstellung *On the Road. 10 Jahre CARAVAN – Ausstellungsreihe für junge Kunst* vertreten (2018, Abb. S. 59).⁴⁷ Für die künstlerische Entwicklung können solche Plattformen entscheidende Impulse geben. Francisco Sierra beeindruckt das Publikum 2009 mit fantastisch-hyperrealistischen Ölgemälden (Abb. S. 59). Mittlerweile ist er mit mehreren Werken in der Sammlung vertreten. Auch Augustin Rebetez lässt sein Faible für bildgewaltige Weltentwürfe erstmals 2011 im Rahmen einer *CARAVAN*-Einladung aufblitzen, um es 2015 in der Themenausstellung *Inhabitations. Phantasmen des Körpers in der Gegenwartskunst* zu verdichten. 2023 folgt mit *Vitamin* die bislang grösste institutionelle Einzelausstellung des Künstlers. Rebetez' Arbeiten sind Ausdruck seiner Freude daran, die Überforderungen und Widersprüche des modernen Lebens in einem Sinnesgewitter zu entladen (Abb. S. 154/155).

Ähnlich früh in ihren Karrieren waren Kunstschaftende wie Christine Streuli (2008), Mai-Thu Perret (2011) oder Julian Charrière (2020) zu umfassenden



Ausstellungsansicht
 CARAVAN 2/2016:
 Pauline Beaudemont.
 Ausstellungsreihe
 für junge Kunst
 Aargauer Kunsthau, 2016



Ausstellungsansicht
 On the Road.
 10 Jahre CARAVAN –
 Ausstellungsreihe
 für junge Kunst,
 Aargauer Kunsthau, 2018



Ausstellungsansicht
 CARAVAN 1/2009:
 Francisco Sierra.
 Ausstellungsreihe
 für junge Kunst
 Aargauer Kunsthau, 2009



Ausstellungsansicht
 Camille Kaiser. small
 gestures, grand gestures.
 Kiefer Hablitzel | Göhner
 Kunstpreis 2022
 Aargauer Kunsthau, 2023

Einzelausstellungen eingeladen. In Perrets *The Adding Machine* (2011, Abb. S. 100/101) zeigt sich die Absicht der Künstlerin, ihre von grosser theoretischer Tiefe und einem weiten kulturellen Bezugssystem getragenen Werke in der Ausstellung nicht isoliert zu zeigen, sondern sie in einen Gesamtkontext zu stellen.⁴⁸ Auch Julian Charrière gelingt es 2020 mit *Towards No Earthly Pole*, einzelne Werke in eine übergeordnete Erzählung einzubinden. Umweltkritisch variiert er das romantisierte Thema des Reisens und führt uns zu den globalen Brennpunkten unserer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Der Parcours mündet in eine majestätische Filminstallation, die ihren Widerhall in ausgewählten Fotografien, Skulpturen und Installationen findet, welche die weitreichenden Auswirkungen menschlichen Handelns auf die Natur reflektieren (Abb. S. 138/139).⁴⁹

Zeitgenössischen Kunstschaaffenden aller Altersstufen nicht nur eine Plattform zu bieten, sondern ihnen auch einen angemessenen Gestaltungsspielraum zu lassen: Diese Haltung verfolgt das Kunsthaus konsequent. In enger Zusammenarbeit und im Dialog mit den Kunstschaaffenden, ihren Teams und externen Fachleuten entstehen einzelne Werke oder ganze Ausstellungen, die mit der architektonischen, historischen, geografischen und gesellschaftlichen Identität des Hauses in Resonanz treten. Das Museum als Ort der Präsentation wird dadurch immer mehr zum Ort der Produktion. In dieser Wechselwirkung spiegelt sich ein Anspruch, der von allen Beteiligten Flexibilität, Kreativität und Interdisziplinarität verlangt. Verbunden damit ist die Offenheit, museale Strukturen infrage zu stellen, gewohnte Abläufe zu durchbrechen, neue Wege zu gehen und dabei – trotz der Flüchtigkeit des Mediums Ausstellung – Spuren zu hinterlassen.

Weitere digitale Beiträge
zu diesem Text:



- 1 Vgl. Jana Scholze: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld: transcript Verlag, 2015.
- 2 Roman Hollenstein: «Glasschrein mit Gründach», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. Oktober 2003, S. 45.
- 3 Liliane Pfaff: «Ortsbeschreibung. Zum Erweiterungsbau des Aargauer Kunsthauses von Herzog & de Meuron und Rémy Zaugg», in: *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Gerhard Mack, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2007, S. 266–270, hier S. 266.
- 4 Vgl. *Ugo Rondinone. The Night of Lead*, hg. von Madeleine Schuppli und Agustín Pérez Rubio, (Ausst. Kat. MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León und Aargauer Kunsthaus), Zürich: JRP | Ringier, 2010.
- 5 Vgl. *Robert Barry. Installation for Aarau*, hg. von Aargauer Kunsthaus und Beat Wismer, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2004; Wismer et al., *Ein Kunst Haus* (wie Anm. 3), S. 121–123.
- 6 Vgl. *Kris Martin. Every Day of the Weak*, hg. von Volker Adolphs, Susanne Figner und Madeleine Schuppli, (Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn, Aargauer Kunsthaus und Kestnergesellschaft), Berlin: DISTANZ Verlag, 2012. *Christian Marclay. Action*, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2015.
- 7 Vgl. *Veronika Spierenburg. Ecke, Hoek, Hörn*, hg. von Nicole Rampa, Katrin Weilenmann und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: edition fink, 2014.
- 8 Boris Groys: «Medienkunst im Museum», in: *Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie*, hg. von Hubert Locher, Beat Wyss, Bärbel Küster und Angela Zieger, München: Verlag Dr. C. Müller-Straten, 2004, S. 75–87, hier S. 80.
- 9 Vgl. *João Maria Gusmão & Pedro Paiva. The Sleeping Hippopotamus and the Missing Eskimo*, hg. von Madeleine Schuppli, Aargauer Kunsthaus, und Moritz Wesseler, Kölnischer Kunstverein, (Ausst. Kat. Kölnischer Kunstverein und Aargauer Kunsthaus), Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.
- 10 Groys, «Medienkunst im Museum» (wie Anm. 8), S. 80.
- 11 Charlotte Klonk: «Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum», in: *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, hg. von Gottfried Boehm, Christian Spies und Sebastian Egenhofer, München: Wilhelm Fink Verlag, 2010, S. 291–312, hier S. 308.
- 12 Vgl. *Hubbard/Birchler. No Room to Answer*, hg. von Pam Hatley, Modern Art Museum of Fort Worth und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Modern Art Museum of Fort Worth, Württembergischer Kunstverein und Aargauer Kunsthaus), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009.
- 13 Vgl. *Fiona Tan. Rise and Fall*, hg. von Vancouver Art Gallery und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Vancouver Art Gallery und Aargauer Kunsthaus), Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2009; *Cinéma mon amour. Kino in der Kunst*, hg. von Madeleine Schuppli und

- Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2017.
- 14 Manfred Schneckenburger: «Museum zwischen Zweifeln und Begierde. 83 Jahre künstlerische Reflexion», in: *ein/räumen. Arbeiten im Museum*, hg. von Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 19.
- 15 Vgl. *Mark Wallinger*, hg. von Madeleine Schuppli und Janneke de Vries, (Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig und Aargauer Kunsthhaus), Zürich: JRP | Ringier, 2008.
- 16 Vgl. Sabine Altorfer «Hirschhorn repräsentiert die Schweiz», in: *Aargauer Zeitung*, 25. September 2010, S. 21.
- 17 Vgl. *Art as Connection*, hg. von Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2022.
- 18 Vgl. *Ceal Floyer. A Handbook*, hg. von Susanne Küper, (Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn und Aargauer Kunsthhaus), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2015.
- 19 Schneckenburger, «Museum zwischen Zweifeln und Begierde» (wie Anm. 14), S. 22–23.
- 20 Vgl. Wismer et al., *Ein Kunst Haus* (wie Anm. 3), S. 132–153.
- 21 Ebd., S. 147; *MEMORIZER. Der Sammler Andreas Züst*, hg. von Stephan Kunz, Madeleine Schuppli und Mara Züst, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.
- 22 Vgl. *Hans Schärer. Madonnen & Erotische Aquarelle*, hg. von Madeleine Schuppli, Marianne Wagner und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia, 2015.
- 23 Linda Nochlin: «Why Have There Been No Great Women Artist?», in: *ARTNews*, Bd. 69, 1971, S. 22–39, 67–71.
- 24 Vgl. Katrin Hassler: *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*, Bielefeld: transcript Verlag, 2017.
- 25 Vgl. Wismer et al. *Ein Kunst Haus* (wie Anm. 3), S. 84–101.
- 26 Ebd., S. 88–89; sowie *Sophie Taeuber-Arp. Zum 100. Geburtstag*, hg. vom Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Baden: Verlag Lars Müller, 1989; *Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hg. von Tobia Bezzola, Alois Martin Müller, Lars Müller und Beat Wismer, Baden: Verlag Lars Müller, 1993.
- 27 Vgl. *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen*, hg. von Thomas Schmutz und Aargauer Kunsthhaus, Friedrich Meschede und Kunsthalle Bielefeld, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus und Kunsthalle Bielefeld), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014.
- 28 Vgl. *Emma Kunz*, hg. von Heiny Widmer, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 1973.
- 29 Siehe auch *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion*, hg. von Anne Umland und Walburga Krupp zusammen mit Charlotte Healy, (Ausst. Kat. Kunstmuseum Basel, Tate Modern und The Museum of Modern Art), München: Hirmer Verlag, 2021; *Zahl, Rhythmus, Wandlung. Emma Kunz und die Gegenwartskunst*, hg. von Régine Bonnefoit und Sara Petrucci, (Ausst. Kat. Kunsthalle Ziegelhütte), Göttingen: Steidl, 2020.
- 30 Vgl. *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*, hg. von Yasmin Afschar und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021.
- 31 Vgl. *Nicole Eisenman und die Modernen: Köpfe, Küsse, Kämpfe*, hg. von Katharina Ammann, Bice Curiger, Daniel Koep und Christina Végh, (Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld, Aargauer Kunsthhaus, Fondation Vincent van Gogh Arles und Kunstmuseum Den Haag), Köln: Snoeck, 2021.
- 32 Vgl. *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ...*, hg. von Aargauer Kunsthhaus, Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2022.
- 33 Vgl. *Stranger in the Village. Rassismus im Spiegel von James Baldwin*, hg. von Céline Eidenbenz, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2023.
- 34 Der Titel bezieht sich auf Ben Vautiers Gemälde *Suiza no existe* (1992) aus der Sammlung des Aargauer Kunsthhauses.
- 35 Vgl. *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz 1962–1972*, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2017.
- 36 Die Künstler Christian Rothacher, Markus Müller und Max Matter gründen 1967 am Ziegelrain 29 in Aarau eine Ateliergemeinschaft. Später kommen Heiner Kielholz, Hugo Suter, Josef Herzog und Jakob Nielsen dazu. Bis zur offiziellen Auflösung 1975 ist der Ziegelrain ein pulsierender Kunstort. Vgl. *Ziegelrain '67–'75*, hg. von Stephan Kunz und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2006; *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz: Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren* hg. von Dora Imhof und Sibylle Omlin, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014.
- 37 Vgl. *Surrealismus Schweiz*, hg. von Peter Fischer, Julia Schallberger, Aargauer Kunsthhaus und Museo d'arte della Svizzera italiana, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus und Museo d'arte della Svizzera italiana), Köln: Snoeck, 2018.
- 38 Vgl. Johannes Meinhardt: *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997.
- 39 Vgl. *Le dessin suisse 1970–1980*, hg. von der Stiftung Pro Helvetia, (Ausst. Kat. Musée Rath, Tel Aviv Museum, Pinakothek Athen, Ulmer Museum, Palais des Beaux-Arts Bruxelles, Musée de la Ville Toulon, Bündner Kunstmuseum Chur und Aargauer Kunsthhaus) Genf: Musée Rath, 1981.
- 40 Vgl. *Voici un dessin suisse. 1990–2010*, hg. von Julie Enckell Julliard, (Ausst. Kat. Musée Rath und Aargauer Kunsthhaus), Zürich: JRP | Ringier, 2010.
- 41 Vgl. *Schweizer Skulptur seit 1945*, hg. von Peter Fischer und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Köln: Snoeck, 2021.
- 42 Zu den Diskussionen über das Schweizerische in der Kunst seit der Gründung des Bundesstaates 1848 siehe auch: *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Bern/Zürich: Benteli, 2006; Sibylle Omlin: *Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert*, Zürich: Pro Helvetia, 2002.
- 43 Jean-Paul Felley und Olivier Kaeser: «Schweizer Künstler – kulturell hybrid», in: *La jeunesse est un art. Jubiläum Manor Kunstpreis 2012*, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia, 2012, S. 36–38.
- 44 Omlin, *Kunst aus der Schweiz* (wie Anm. 42), S. 159.
- 45 Unter anderem sind dies: *Saus und Braus. Stadtkunst*, Städtische Galerie zum Strauhof, Zürich (1980); *Nonchalance de l'attitude*, Centre PasquArt, Biel (1997); *Freie Sicht aufs Mittelmeer*, Kunsthhaus Zürich (1998) oder *Shifting Identities. (Schweizer) Kunst heute*, Kunsthhaus Zürich (2008).
- 46 Vgl. Schuppli et al., *La jeunesse est un art* (wie Anm. 43).
- 47 Vgl. *caravan.aargauerkunsthhaus.ch* (zuletzt aufgerufen: 25.8.2023).
- 48 Vgl. *Mai-Thu Perret. The Adding Machine*, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2011.
- 49 Vgl. *Julian Charrière. Towards No Earthly Pole*, hg. von Dehlia Hannah, (Ausst. Kat. MASI Lugano, Aargauer Kunsthhaus und Dallas Museum of Art), Mailand: Mousse Publishing, 2020.

**ICH
DAS BILD
ICH
SEHE**



Das Aargauer Kunsthaus im 21. Jahrhundert: Erweiterung, Öffnung und Teilhabe

Chronologie von 2003 bis 2023

Anouchka Panchard

Die folgenden Ausführungen fassen die Geschichte des Aargauer Kunsthauses der vergangenen 20 Jahre – von der Eröffnung des Neubaus 2003 bis heute – zusammen und knüpfen somit direkt an die Chronologie der letzten Sammlungspublikation von 2007 an.¹ Neu werden auch Bereiche der Museumsarbeit angesprochen, die meist hinter den Kulissen stattfinden. Dadurch werden neben ausgewählten Angaben zur Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit des Aargauer Kunsthauses auch Einblicke in Tätigkeitsfelder gewährt, die einem breiten Publikum in der Regel verborgen bleiben. Informationen zum Aargauischen Kunstverein, zum Verein der Freunde der Aargauischen Kunstsammlung und zur kantonalen Verwaltung runden die Chronologie ab.

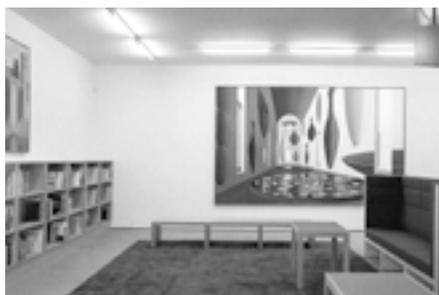
2003

Das erweiterte Aargauer Kunsthaus wird mit mehrtägigen Festlichkeiten und rund 12000 Besuchenden im Oktober eröffnet. Unter dem Titel *Neue Räume* werden im ganzen Haus Werke aus der Sammlung gezeigt. Mit einer knappen Verdoppelung der Ausstellungsfläche auf 2950 Quadratmeter können neue Sammlungspräsentationen und Sonderausstellungen parallel gezeigt werden. ↓



Eröffnung
Aargauer Kunsthaus, 1959

Im und um den Erweiterungsbau sind nun drei ortsspezifische künstlerische Interventionen zu sehen: die Bebilderung und Möblierung der Präsenzbibliothek von Thomas Huber in Zusammenarbeit mit seiner Mutter, der Innenarchitektin Martha Huber-Villiger, die vier Leuchtschriften von Rémy Zaugg an der Fassade und die wuchernde Installation in der Vitrine im Foyer von Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger. ↓



Huber Bibliothek

Der Mitgliederbestand des Aargauischen Kunstvereins steigt nach der Wiedereröffnung von 2200 auf rund 2500 Personen.



↑ Mehrere Publikationen werden anlässlich der Wiedereröffnung herausgegeben: *Museen der Schweiz: Aargauer Kunsthaus Aarau und Muscheln und Blumen. Literarische Texte zu Werken der Kunst* sowie in der Reihe *Schriften zur Sammlung* drei Monografien zu Thomas Huber, Hugo Suter und Aldo Walker.²

Der 1944 gegründete Verein der Freunde der Aargauischen Kunstsammlung erweitert seinen Vereinszweck, der die Förderung des Kunsthauses insbesondere durch ausgewählte Werkankäufe umfasst, um nun auch Sonderausstellungen unterstützen zu können.³

2004

Die Jahresausstellung, die dem regionalen Kunstschaffen gewidmet ist, findet seit 1905 in unterschiedlichen Formen statt. Seit 2004 trägt sie den Titel *Auswahl – Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler*. Neu wird sie vom Aargauer Kunsthaus zusammen mit der kantonalen Kunst- und Kulturförderstelle des Aargauer Kuratoriums organisiert.⁴ Eine jährlich neu zusammengesetzte Jury beurteilt die eingegangenen Dossiers und wählt die Positionen für die Ausstellung aus. In der zweiten Jurierungsrunde vor den Originalen verleiht das Aargauer Kuratorium seine Werk- und Förderbeiträge. Jedes Jahr werden Werke aus der Ausstellung für die Sammlung angekauft. ↓



In diesem Jahr wird das Gemälde *Paesaggio alpino/Berglandschaft* (1898/99) von Giovanni Segantini angekauft, mit einem Sonderkredit aus dem Lotteriefonds, einem Beitrag der Gottfried Keller-Stiftung und Mitteln aus dem Ankaufskredit. Es ist bis 2023 das teuerste Werk, das für die Sammlung erworben wurde, und löst damit das Bild *Kranenburg* (1970) von Franz Gertsch ab. ↓



↑ Das umfassende, rund 1500 Werke von Kunstschaffenden wie Anton Bruhin, Fischli/Weiss, Friedrich Kuhn, Sigmar Polke, Jean-Frédéric Schnyder, Annelies Štrba, Markus Raetz, Dieter Roth, André Thomkins u. a. enthaltende Konvolut der Sammlung Andreas Züst geht als Dauerleihgabe an das Aargauer Kunsthaus über. 2009 wird diese umfangreiche Sammlung in der Ausstellung *Memorizer. Der Sammler Andreas Züst* erstmals präsentiert und im gleichnamigen Katalog dokumentiert.

2005

Die Besucherzahlen in diesem Jahr übertreffen die Erwartungen. Mit knapp 25000 Personen gehört die Ausstellung *Wolkenbilder. Von John Constable bis Gerhard Richter* zu den bestbesuchten Sonderausstellungen. Zusammen mit den erfolgreichen Einzelausstellungen von Bridget Riley und Markus Raetz wird ein Rekordjahr mit 55365 Eintritten verzeichnet. ↓



2006

Die Ausstellung und Begleitpublikation zur Aarauer Atelieregemeinschaft *Ziegelrain '67-'75*, Heiner Kielholz, Max Matter, Markus Müller, Christian Rothacher, Hugo Suter, Josef Herzog, Jakob Nielsen dokumentiert das offene Nebeneinander und das künstlerische Potenzial, das sich in dieser Zeit des Aufbruchs vor Ort entwickelte. ↓

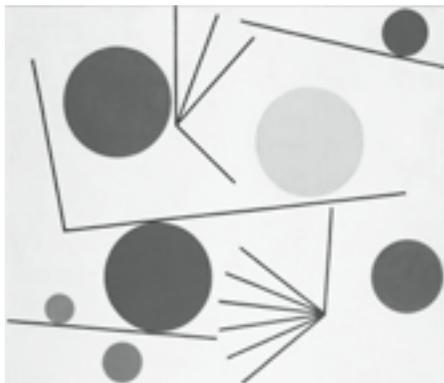


Jürgen Fromm, Hugo Suter, Heiner Kielholz, Max Matter, Josef Herzog, Markus Müller, Christian Rothacher Ziegelrain 18, 1972

Die grosse Nachfrage nach Führungen und Vermittlungsangeboten für Schulen und Erwachsene hält seit der Wiedereröffnung an. In diesem Jahr werden 400 Führungen und 300 Workshops durchgeführt, die dank des neu eingerichteten Ateliers im Erweiterungsbau erst möglich wurden. Eine 50-Prozent-Koordinationsstelle für Veranstaltungen wird geschaffen. ↓



Das Gemälde *Cercles et barres* (1934) von Sophie Taeuber-Arp kann dank einer Schenkung angekauft werden. ↓



2007

Der bisherige Direktor Beat Wismer verlässt das Aargauer Kunsthhaus und tritt am 1. März sein neues Amt als Generaldirektor des Museums Kunstpalast in Düsseldorf an. Die Interimsleitung übernimmt Kurator Stephan Kunz. Am 1. November wird Madeleine Schuppli erste Direktorin am Aargauer Kunsthhaus.⁶

Während Wismers 22-jähriger Amtszeit finden Ausstellungen mit nationalen und internationalen Kunstschaaffenden statt, die über die Landesgrenzen hinaus Beachtung finden. Die Schweizer Kunstszene ist stark vertreten. Zahlreiche Ausstellungsprojekte entwickeln sich aus dem Profil der Sammlung heraus und über die Ausstellungen gelangen wiederum wichtige Werke in die Sammlung. Diese wird mit Arbeiten von zeitgenössischen Positionen (z.B. Silvia Bächli und Olivier Mosset), der Zürcher Konkreten (z.B. Max Bill und Verena Loewensberg) und der klassischen Moderne (z.B. Sophie Taeuber-Arp) erweitert. ↓



Der Kanton Aargau bewilligt das Betriebskonzept des erweiterten Kunsthauses mit knapp 20 Stellen.⁵ Die bisher unterdotierten personellen Ressourcen können nun in verschiedenen Bereichen aufgestockt werden.

Josef Meier wird Präsident des Aargauischen Kunstvereins und löst Thomas Meyer ab.

Die amerikanische Performancekünstlerin Laurie Anderson ist mit zwei Konzerten zu Gast im Aargauer Kunsthhaus.

Ein neu erstellter E-Mail-Verteiler ersetzt erstmals Postversände. Versandkosten können somit eingespart werden.

Die über drei Stockwerke konzipierte Ausstellung *Étant donné: Die Sammlung! 250 Jahre aktuelle Schweizer Kunst* wird von der Sammlungspublikation *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthhaus* begleitet. Diese blickt auf die Geschichte und Entwicklung der Sammlung und des Ausstellungswesens. In thematischen Kapiteln wird ein programmatisches Konzept als Wechselspiel von Sammeln und Ausstellen formuliert. ↓



Sieben Bildtücher von Markus Raetz werden mit dem Ankaufskredit und einem Beitrag des Vereins der Freunde der Aargauischen Kunstsammlung erworben. ↓



Markus Raetz
Portrait von Monika.
Divertissement division-
niste (Bildtuch Nr. 3), 1979

2008

Das erste Jahr unter der Direktion von Madeleine Schuppli ist geprägt von einem dichten Programm mit elf Sonderausstellungen, darunter die neue Ausstellungsreihe *CARAVAN* für das junge Kunstschaffen in der Schweiz und die Einzelausstellung *Mark Wallinger*. Die Ausrichtung des Aargauer Kunsthauses formuliert Schuppli wie folgt: «[...] die gute Verankerung in der Region weiter [...] pflegen, zusätzlich aber die nationale und vermehrt auch die internationale Ausstrahlung [...] stärken. [...] Die Sammlung des Aargauer Kunsthauses soll sich in Zukunft vermehrt gegenüber der Gegenwartskunst öffnen».⁷ Die Wochenzeitung *WOZ* kommentiert: «Mit der Präsentation des britischen Künstlers Mark Wallinger setzt die neue Direktorin ein Zeichen: Das heimliche Nationalmuseum der Schweiz soll künftig internationaler werden.»⁸ ↓



← Ein neues Erscheinungsbild, gestaltet von Elektrosmog Graphic Design, Zürich, wird der Öffentlichkeit präsentiert. Das Logo – ein leuchtend grünes A mit Stern – zielt sämtliche Kommunikationsmittel. Ab sofort ist die gesamte Kommunikation zweisprachig in Deutsch und Englisch.

Die ersten Kinder-Vernissagen finden parallel zu den Eröffnungen statt. ↓



2009

Die vom Aargauer Kunsthaus herausgegebene Publikation *Thomas Galler. Walking through Baghdad with a Buster Keaton Face* wird vom Bundesamt für Kultur (BAK) zum schönsten Buch der Schweiz gekürt; ebenfalls unter den Top 30 befinden sich die beiden Publikationen *Alex Hanimann. Textarbeiten* und *MEMORIZER. Der Sammler Andreas Züst*. ↓



Aus Platzgründen erfolgt der Umzug der meisten Büros vom Kunsthaus in das benachbarte Gebäude am Kunsthausweg 6.

2010

Im Jubiläumsjahr werden 150 Jahre Aargauer Kunstverein, 50 Jahre Aargauer Kunsthaus und 15 Jahre Kunstvermittlung mit einem dreitägigen Kunsthaus-Fest, einer Gala und zwei Jubiläumsausstellungen gefeiert: *Yesterday Will Be Better. Mit der Erinnerung in die Zukunft* zeigt zeitgenössische Kunstpositionen und *tempi passati. Kunst- und Museumsgeschichten* geht auf die Geschichte des Aargauischen Kunstvereins und des Kunsthauses ein. ↓



Ausstellungsansicht
Yesterday Will Be Better.
Mit der Erinnerung
in die Zukunft
Aargauer Kunsthaus, 2010



Es erfolgt die Umstellung auf die neue Museumsverwaltungssoftware Museum-Plus. Die Arbeitsinstrumente der verschiedenen Abteilungen werden in einer einzigen Datenbank zusammengefasst. In der Registratur werden die Stammdaten aus dem Programm Filemaker migriert, das 1995 die manuelle Erfassung auf Inventarkarten abgelöst hat. 2023 findet der Wechsel auf die webbasierte Online-Version MuseumPlus RIA statt.

Der schweizweit erste Junior-Kunstverein für Kinder und Jugendliche entsteht. Kurz nach der Gründung zählt der Verein 240 Mitglieder.

← Zum 15-jährigen Bestehen des noch jungen Bereichs der Kunstvermittlung erscheint die Publikation *Kunst erleben. Impulse für die Vermittlung* über die Entwicklung der Bildungsarbeit am Aargauer Kunsthaus. Diese wurde seit Mitte der 1990er-Jahre laufend ausgebaut, wodurch das Aargauer Kunsthaus schweizweit Pionierarbeit geleistet hat. Wege und Methoden werden in der Publikation exemplarisch aufgezeigt und sollen als Anregung und Leitfaden für andere Häuser dienen.⁹

Das Kunsthaus ist mit einem eigenen Kanal auf Youtube erstmals in den sozialen Medien vertreten. Ab 2012 werden Facebook und Twitter, ab 2013 auch Instagram aktiv genutzt.

2011

Die Rauminstallation *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001) von Thomas Hirschhorn wird mithilfe verschiedener Finanzierungsquellen angekauft und zeitgleich zum Weltwirtschaftsforum (WEF) in Davos in einer Einzelausstellung in Aarau gezeigt. Der Ankauf sowie die Ausstellung sorgen für Aufsehen: «280 000 Fr. für Karton und Klebeband», schreibt *Die Weltwoche*, «Politische Provokation und internationale Karriere», kommentiert die *WOZ*.¹⁰ ↓



In der Einzelausstellung *Mai-Thu Perret. The Adding Machine* sind mehrere neu für die Ausstellung produzierte Werke zu sehen. Die Rauminstallation *Little Planetary Harmony* (2006) wird angekauft. ↓



Nach fast 25 Jahren verlässt Sammlungskurator Stephan Kunz das Aargauer Kunsthaus und übernimmt die Leitung des Bündner Kunstmuseums in Chur. Sein Nachfolger wird Thomas Schmutz.

2012



↑ Die grosse Einzelausstellung *Roman Signer. Strassenbilder und Super-8-Filme* zieht 16000 Besuchende an. Sie ist nach *Wolkenbilder* (2005) die bis zu diesem Zeitpunkt am zweitbesten besuchte Ausstellung.



↑ Anlässlich des 30-jährigen Bestehens des Manor Kunstpreises findet die Überblicksausstellung *La jeunesse est un art. Jubiläum Manor Kunstpreis 2012* zum jungen Kunstschaffen in der Schweiz statt. An der Ausstellung nehmen 49 Kunstschafter:innen aus dem ganzen Land teil, die neu realisierte Arbeiten präsentieren. In der Folge wird die Sammlung um Werke von Seline Baumgartner, Christian Gonzenbach, Esther Kempf, Taiyo Onorato & Nico Krebs und Shirana Shahbazi erweitert.

Es kommt zur Überarbeitung des Organigramms mit Einrichtung einer Geschäftsleitung bestehend aus Direktion, Sammlungskuration und Leitung Finanzen.

Das digitale Projekt Sammlung Online wird mit einer vom Swisslos-Fonds geförderten Projektstelle konzipiert und entwickelt. Ab 2015 sind 300 ausgewählte Sammlungswerke mit fundierten kunsthistorischen Texten auf der Website zugänglich. Das Angebot wird laufend ausgebaut und umfasst heute rund 700 Texte.

Die Kinderpublikation *Anton und Lou im Museum* erscheint. Deren zwei Protagonist:innen Anton und Lou entdecken das Kunsthaus und seine Werke und nehmen die Leser:innen mit auf ihre Abenteuer. ↓



2013

Die Ausstellung *Stille Reserven: Schweizer Malerei 1850–1950* vereint Werke aus der privaten Sammlung von Peter Suter und jener des Aargauer Kunsthauses. Bekannte und unbekannt Positionen treten in einen Dialog. Das gleiche Prinzip findet mit *Blinde Passagiere: Eine Reise durch die Schweizer Malerei 2018* eine Fortsetzung. ↓



Ausstellungsansicht
Stille Reserven. Schweizer Malerei 1850–1950,
Aargauer Kunsthaus, 2013

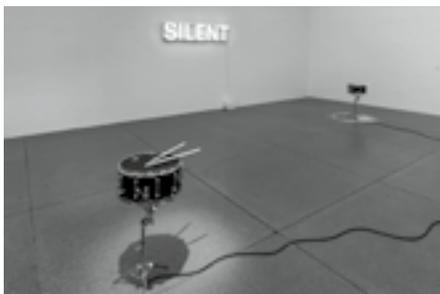
«Klang» ist das diesjährige Thema der Vermittlung, das als roter Faden durchs Jahr führt. Spartenübergreifende Kooperationen werden hierfür eingegangen, beispielsweise mit Musiker:innen, die Sammlungswerke zum Klingen bringen. ↓





↑ Seit 1863 gibt der Aargauische Kunstverein begleitend zu ausgewählten Sonderausstellungen exklusive Kunsteditionen heraus. Die rund 250 Arbeiten wurden von international und national bekannten Kunstschaaffenden eigens für das Kunsthaus geschaffen und spiegeln deren enge Verbundenheit mit dem Haus wider. Die Ausstellung *Kunst fürs Kunsthaus: Editionen des Aargauischen Kunstvereins 1991–2013* zeigt eine Auswahl dieser Werke.

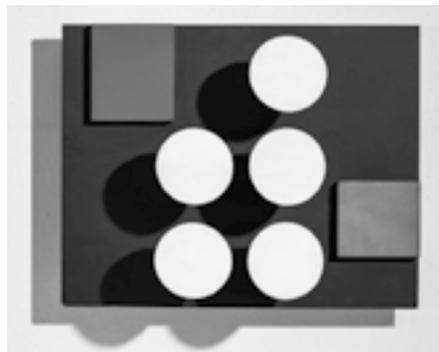
Die internationale Gruppenausstellung *Rhythm in it. Vom Rhythmus in der Gegenwartskunst* nähert sich dem Rhythmus-Motiv von verschiedenen Seiten und nimmt Aspekte der Ästhetik, der Akustik, der Bewegung und des zeitlichen Rhythmus in den Fokus. ↓



Die Digitalisierung nimmt zu. Bewerbungen von Kunstschaaffenden zur *Auswahl 13* sind nun elektronisch einzureichen.

2014

Die Retrospektive *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen* mit begleitender Publikation und Fachtagung führt zu einer fundierten Aufarbeitung des Schaffens der Künstlerin. Mit über 37 000 Besuchenden wird die Ausstellung zur bis heute bestbesuchten Sonderausstellung und das Kunsthaus verzeichnet mit 63 570 Besuchenden einen neuen Jahresrekord. In den Folgejahren finden Fotografien, Objekte, Textilien und das Wandobjekt *Cellule de relief (rectangulaire, éléments géométriques)* (1936) Eingang in die Sammlung. ↓



Die *NZZ* schreibt über «ein grosses Haus in einer kleinen Stadt. Das Aargauer Kunsthaus ist die heimliche Nationalgalerie und strahlt mit seiner Sammlung und seinen originellen Ausstellungen über die Landesgrenzen hinaus». ¹¹ Im Artikel werden der Erweiterungsbau, der Wert der Sammlung, das Ausstellungsprogramm und die internationale Ausstrahlung lobend herausgestellt.

Das barrierefreie Angebot wird kontinuierlich ausgebaut, beispielsweise in Form von Veranstaltungen für Menschen mit einer Sehbehinderung oder mit Demenz. Das Engagement stützt sich auf das Leitbild des Departements Bildung, Kultur und Sport des Kantons Aargau, das die gesellschaftliche Integration von Menschen mit Behinderungen vorsieht. ↓



Eine interne Fotokampagne wird gestartet. Während der zweijährigen Projektdauer werden möglichst viele Sammlungswerke professionell fotografiert, Diapositive digitalisiert und Bilddaten von kurzlebigen Trägern auf zuverlässige Speichermedien übertragen.

2015

Erstmals findet das *Summercamp* statt, ein viertägiger Anlass für Familien mit gestalterischem Angebot, Ferienkursen und Konzerten im Rathauspark mit über 1100 Besuchenden. Die sechste und letzte Ausgabe wird 2021 durchgeführt. ↓



Erstmals wird die Ausstellung *Blumen für die Kunst. Florale Interpretationen von Werken aus der Sammlung*, eine Kooperation mit dem Verein FLOWERS TO ARTS, veranstaltet. Kunst und Floristik treten in einen spannungsvollen Dialog, indem 14 Sammlungswerke durch florale Kreationen interpretiert werden. Zur Durchführung des Projekts werden konservatorische Richtlinien für Behälter, Sockel und unzulässige Materialien zum Schutz der Kunstwerke erarbeitet. ↓



↑ Der vielfach ausgezeichnete Schweizer Schauspieler Bruno Ganz ist zu Gast im Kunsthaus. Begleitend zur Ausstellung *Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst* liest er Liebesgeschichten von Robert Walser.



Sieben Jahre nach der letzten grossen Sammlungsausstellung gewährt *Desiderata. Neu in der Sammlung* einen Überblick über die neusten Zugänge. ↓



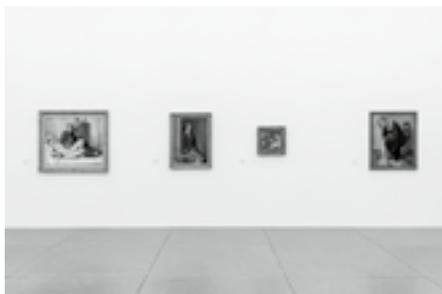
Neue Vermittlungsformate werden eingeführt: das Pilotprojekt *Nuggi-Träff* (später *Kunst für Kleine*) für Kinder im Alter von null bis vier Jahren in Begleitung, *Dialogische Führungen* und eine Neukonzeption der Einführung für Lehrpersonen, die ab sofort zu jeder Ausstellung angeboten wird. ↓



2016

Die internationale Ausstrahlung des Aargauer Kunsthauses nimmt konstant zu. Insbesondere Ausstellungen mit wichtigen nationalen und internationalen Positionen, wie *Fiona Tan. Rise and Fall* (2010), *Ugo Rondinone. Die Nacht aus Blei* (2010), *Christian Marclay. Action* (2015) oder *João Maria Gusmão & Pedro Paiva. The Sleeping Eskimo* (2016) ziehen auch Publikum aus dem Ausland an.

Die Sammlung Werner Coninx gelangt als Dauerleihgabe an zehn Schweizer Museen. Das Aargauer Kunsthaus erhält über 130 Werke der figurativen Schweizer Malerei (René Auberjonois, Alice Bailly, François Barraud, Hans Brühlmann, Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler, Otto Morach, Hermann Scherer, Johann von Tschanner u. a.). In der 2020 eröffneten Ausstellung *Sammlung Werner Coninx. Eine Rundschau* werden diese Arbeiten und weitere Werkgruppen aus der Privatsammlung präsentiert. ↓



Die Tagung zum Thema *Swiss Pop Art* gewinnt Erkenntnisse, die in die Konzeption der gleichnamigen Sonderausstellung 2017 einfließen. ↓



Strukturelle Veränderungen im Bereich Restaurierung-Konservierung werden vorgenommen: Die interne Restaurierungsstelle wird zu einer Koordinationsstelle, die künftig mit externen Fachpersonen zusammenarbeitet. Der Wechsel ist unter anderem eine Folge der Vervielfältigung der künstlerischen Medien und Materialien und der daraus resultierenden Spezialisierungen. ↓



Doris Leuthard wird Bundespräsidentin. Auf ihren Wunsch und als langjähriges Kunstvereinsmitglied findet der Empfang nach der Wahl im Kunsthaus statt. ↓



Das neue Kunstlager mit modernsten Sicherheitsstandards wird in Betrieb genommen. Ein Drittel der Sammlungsbestände wird im Aussendepot untergebracht. ↓



Kaspar Hemmeler wird Präsident des Kunstvereins und löst Josef Meier nach zehn Jahren ab.

Der Berufsverband Visuelle Kunst der Schweiz Visarte feiert sein 150-jähriges Jubiläum im Kunsthaus.

Die vom Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) produzierte Serie *Der Bestatter* wird im Aargauer Kunsthaus gedreht. Im Mittelpunkt steht das Sammlungsgemälde *Das Kinderbegräbnis* (1863) von Albert Anker. ↓



Round Table mit Prof. Walter Grasskamp, Madeleine Schuppli, Lea Schleiffenbaum, Bartholomew Ryan, Flavia Frigeri, Eva Ehninger

2017

Das Jahresprogramm setzt sich aus mehreren thematischen Ausstellungen zusammen: *Cinéma mon amour. Kino in der Kunst* widmet sich der Faszination für das Kino und findet in Kooperation mit den Solothurner Filmtagen statt. *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz* erforscht ein wichtiges Kapitel der Nachkriegskunst und ist mit über 24000 Besuchenden ein Publikumserfolg. In zwei weiteren Sonderausstellungen treten (ehemalige) Privatsammlungen mit eigenen Sammlungswerken in Dialog: *Back to Paradise. Meisterwerke des Expressionismus aus dem Aargauer Kunsthaus und dem Osthaus Museum Hagen* und *Wild Thing. Schweizer Kunst der 1980er-Jahre aus der Sammlung Raguse und dem Aargauer Kunsthaus*. Anlässlich der Ausstellung werden dem Kunsthaus viele Werke aus der Sammlung Raguse geschenkt. ↓

In diesem Jahr wird mit Unterstützung des Bundesamtes für Kultur (BAK) die Provenienzforschung intensiviert. Im Zentrum steht die Abklärung der Herkunft eines ausgewählten Werkkonvoluts. Zum Abschluss des Projekts werden 2019 die Ergebnisse der Untersuchung von 54 Werken publiziert und der weitere Forschungsbedarf wird aufgezeigt. Begleitende Veranstaltungen geben Einblicke in die Provenienzforschung.¹² ↓



Ausstellungsansicht
*Swiss Pop Art. Formen
und Tendenzen der
Pop Art in der Schweiz*
Aargauer Kunsthaus, 2017

Das erste Kulturkonzept des Kantons Aargau 2017–2022 definiert Grundsätze und Ziele der Kulturförderung, Kulturpflege und Kulturvermittlung und formuliert konkrete Massnahmen.

Mit der Zusicherung des Bundesamtes für Kultur (BAK) für Betriebsbeiträge in Höhe von 1500 000 Schweizer Franken für die Jahre 2018 bis 2022 wird die Umsetzung von Projekten in den Bereichen Sammlung, Restaurierung und Vermittlung ermöglicht. Ein weiterer Beitrag von 1400 000 Schweizer Franken wird für 2023 bis 2026 gesprochen. Förderkriterien sind die Ausstrahlung sowie die Bedeutung der Sammlung und eine innovative Vermittlungsarbeit für ein vielfältiges Publikum.

2018

Nach der Überblicksausstellung *Swiss Pop Art* arbeitet das Aargauer Kunsthaus einen weiteren Bereich der Kunstgeschichte auf: Die umfassende Ausstellung und die Publikation *Surrealismus Schweiz* beleuchten eine wichtige Strömung des 20. Jahrhunderts. ↓



2019

Die Ausstellung *Blumen für die Kunst* zieht während sechs Tagen 18389 Besuchende an. Mit dieser Rekordzahl ist die Kapazität des Hauses erreicht. ↓



Neben Förderbeiträgen des Kantons und des Aargauischen Kunstvereins sind Museen für die Realisierung von Ausstellungen auf Drittmittel angewiesen. Eine befristete Stelle in Beziehungsmanagement und Fundraising wird vom Kanton bewilligt und zu einem späteren Zeitpunkt verlängert.

Der Performancepreis Schweiz gastiert im Aargauer Kunsthhaus. Den Preis erhält die Genfer Künstlerin Davide-Christelle Sanvee. ↓



Das 75-jährige Bestehen des Vereins der Freunde der Aargauischen Kunstsammlung ist Anlass zu einer Feier. Für das Jubiläum werden in der Sammlungspräsentation zahlreiche von den Freunden angekaufte Werke gezeigt, unter anderem von Max Bill, Johann Heinrich Füssli, Shirana Shahbazi, Sophie Taeuber-Arp und Fiona Tan.

Die Sonderausstellung *Su-Mei Tse. Nested*, eine Kooperation mit dem Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean in Luxemburg, reist weiter nach Schanghai und Taipeh. Es ist eine der ersten Zusammenarbeiten mit asiatischen Museen. ↓



Mit der Ausstellung *On the Road. 10 Jahre CARAVAN* feiert die Reihe für junge Kunst ihr Jubiläum mit zehn Positionen. Zum Jubiläum wird eine neue Website mit Informationen zu allen CARAVAN-Kunstschaffenden sowie mit Neuigkeiten und einem Social-Media-Feed lanciert. Die Reihe setzt sich bis 2020 fort. ↓



Auch im öffentlichen Raum, im Rathausgarten hinter dem Aargauer Kunsthhaus, befinden sich Werke aus der Sammlung. Bei der Eröffnung des Kunsthhauses 1959 wurde die Bronzefigur *Erwachen* (1958) von Jakob Probst installiert, zuletzt 2018 die Eisenplastik *Die Tanzenden* (2002) von Gillian White. Insgesamt sind neun Werke sowie drei Büsten historischer Figuren permanent im Park zu sehen. ↓



Das Freiwilligenprogramm am Aargauer Kunsthhaus wird gestartet. Freiwillige unterstützen das Team in verschiedenen Bereichen der Vermittlung, Restaurierung oder bei Grossanlässen. Ihr erster Einsatz findet im Rahmen von *Blumen für die Kunst* 2019 statt. Das Programm ist Teil des kantonalen Kulturkonzepts zur Stärkung der kulturellen Teilhabe.

2020

Nach knapp zwölf Jahren verlässt Direktorin Madeleine Schuppli das Aargauer Kunsthaus und wird Leiterin der Abteilung Visuelle Künste bei Pro Helvetia. Die interimistische Leitung übernimmt Sandra Walder, Leiterin Finanzen und Personal und stellvertretende Direktorin, für fünf Monate.



↑ Katharina Ammann tritt am 1. Juli ihre Stelle als neue Direktorin an. Ihre Ziele sind die Stärkung des Kunsthauses als Kompetenzzentrum für Kunst aus der Schweiz, die weitere Etablierung des Museums als Plattform für spartenübergreifende und gesellschaftspolitische Themen, der Ausbau der digitalen Vermittlung sowie die Umsetzung von Massnahmen zur Inklusion und Barrierefreiheit. In ihrem ersten Interview nach Amtsantritt äussert sie sich: «Mein Motto ist Substanz und Innovation. Die Sammlung ist die Substanz und die Innovation hier im Haus gilt der noch besseren dualen Vermittlung, der Mischung von analogen und digitalen Formaten.»¹³



↑ Eine umfangreiche Schenkung aus der Sammlung Michael und Ellen Ringier findet Eingang in die hauseigene Sammlung. Werke von Valentin Carron, Urs Fischer, Fischli/Weiss, Sylvie Fleury, Ugo Rondinone oder Jean-Frédéric Schnyder u. a. ergänzen die Kunsthauussammlung gezielt im Bereich Gegenwartskunst.

Installationsansicht mit Werken von Ugo Rondinone

Aufgrund der vom Bund beschlossenen Massnahmen zur Eindämmung der Ausbreitung des Coronavirus werden die Schweizer Museen im Frühjahr für knapp zwei Monate geschlossen. Das Aargauer Kunsthaus passt sein Programm an und legt einen Schwerpunkt auf die digitale Präsenz. Verschiedene digitale Vermittlungsformate werden ausgebaut oder neu konzipiert, z.B. digitale Live-Workshops für Schüler:innen. Sie finden grossen Anklang. Nach der Wiedereröffnung werden einige der digitalen Angebote weitergeführt. ↓



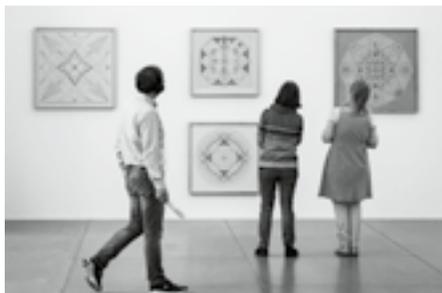
↑ Im Rahmen der digitalen Strategie entwickelt das Kunsthaus neue Angebote im digitalen Raum mit interaktiven Zugängen. Dazu gehört das partizipative Vermittlungsprojekt *Sammlung Aargauer Kunsthaus – DIY!*¹⁴ Das Format wird für die Shortlist des DigAMus Awards 2020 nominiert, der die besten Digitalprojekte der deutschsprachigen Museen prämiert, und von der Nationalen Informationsstelle zum Kulturerbe NIKE zum Best-Practice-Projekt gewählt.¹⁵



Die Credit Suisse wird nach der Auflösung der Tochtergesellschaft Neue Aargauer Bank (NAB) neue Hauptsponsorin des Aargauer Kunsthauses.

2021

In der Ausstellung *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin in Dialog mit zeitgenössischer Kunst* wird das Schaffen der Forscherin, Naturheilerin und Künstlerin Positionen der zeitgenössischen Kunst gegenübergestellt. Im Aargauer Kunsthaus wurde 1973 ihr Schaffen für die Kunst entdeckt. ↓



In einem Artikel zur Publikation *Zeitgeschichte Aargau 1950–2000*¹⁶ schreibt *Die Zeit* über das Aargauer Kunsthaus: «So steht denn auch die National Gallery des Landes, der Louvre der Schweiz, weder in Zürich, Basel, Bern, Lausanne oder Genf, sondern in Aarau. Einer Kleinstadt mit gerade mal 21700 Einwohnern. Das Aargauer Kunsthaus, seine Sammlung und deren Geschichte stehen exemplarisch für das, was den viertgrössten Kanton der Schweiz im 20. und 21. Jahrhundert ausmacht.»¹⁷

Die Überblicksausstellung *Schweizer Skulptur seit 1945* – zusammen mit dem begleitenden Katalog und der Fachtagung – leistet einen wichtigen Beitrag zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der Schweizer Kunstgeschichte. Der Parcours führt durch die Innen- und Aussenräume des Kunsthauses. Im anspruchsvollen dreiwöchigen Aufbau der 230 Werke ist ein Technikteam aus insgesamt 20 Fachleuten im Einsatz. ↓



↑ *Art as Connection* ist das erste Ausstellungsprojekt von Katharina Ammann am Aargauer Kunsthaus. In einem kollektiven, ergebnisoffenen Diskurs zwischen dem kuratorischen Team und eingeladenen Kunstschaffenden entwickelt, reagiert die Ausstellung auf die während der Coronapandemie sichtbar gewordenen gesellschaftlichen Herausforderungen.



Team, Dezember 2022

Das Aargauer Kunsthaus wird Labelpartner der Fachstelle Kultur inklusive der Dachorganisation Pro Infirmis und baut den barrierefreien Zugang für Menschen mit Behinderung aus. Es werden Massnahmen in allen Handlungsfeldern – inhaltlicher Zugang, kulturelles Angebot, baulicher Zugang, Arbeitsangebote, Kommunikation – festgelegt und kontinuierlich umgesetzt. Die Mitarbeitenden nehmen an Sensibilisierungswshops teil. Eine externe Arbeitsgruppe von Expert:innen mit unterschiedlichen Behinderungsformen prüft die Massnahmen und berät das Aargauer Kunsthaus.

Dieses Jahr bildet den Startpunkt für die Transformation und Reorganisation auf Basis einer breiter abgestützten Geschäftsleitung, die sich neu – neben den Verantwortlichen Sammlung/Ausstellungen und Finanzen/Personal – aus den Leiter:innen Vermittlung/Anlässe und Betrieb zusammensetzt. Darüber hinaus wird eine bereichsübergreifende Programmgruppe installiert.

Das Team ist in den vergangenen 15 Jahren stark gewachsen, mehrheitlich durch temporäre Projektstellen, Praktika, Mitarbeitende auf Stundenlohnbasis und freie Mitarbeitende. Seit 2021 verfügt das Kunsthaus über rund 24 Festangestellte und beschäftigt insgesamt um 80 Mitarbeitende. ↓

Die Applikation *artverse*¹⁸ wird entwickelt und der erste Augmented-Reality-Rundgang für Familien lanciert. Das Angebot *Magische Fenster* ist zu diesem Zeitpunkt eines der ersten Augmented-Reality-Projekte in einem mittelgrossen deutschsprachigen Kunstmuseum. ↓



Maja Husistein wird die erste Präsidentin des Vereins der Freunde der Aargauischen Kunstsammlung und löst René Gysi ab.

2022

Das diesjährige Ausstellungsprogramm steht ganz im Zeichen der Sammlung. In der Ausstellung *Köpfe, Küsse, Kämpfe. Nicole Eisenman und die Modernen* treten Gemälde und Papierarbeiten von Eisenman in einen Dialog mit Werken aus den Sammlungen des Aargauer Kunsthauses und der Partnerinstitutionen in Bielefeld, Arles und Den Haag. In *Davor · Darin · Danach. Die Sammlung im Wandel* wird auf der gesamten Museumsfläche über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft reflektiert. In *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ... Eine Geschichte der Künstlerinnen* stehen Sammlungswerke von Künstlerinnen der 1970er- bis 1990er-Jahre im Rampenlicht. Zudem widmet die 2021 lancierte Ausstellungsreihe *Sammlung im Fokus* einzelnen Kunstschaffenden monografische Räume wie etwa dem 2020 verstorbenen Markus Raetz. ↓

Das Kunsthaus kauft das Tondo *Relation Painting* (1954) von Fritz Glarner an, das sich seit 2003 als Depositum in der Sammlung befindet. ↓



Ausstellungsansicht
Davor · Darin · Danach.
Die Sammlung im Wandel
Aargauer Kunsthaus, 2022

Über das inklusiv ausgerichtete Projekt *Ferienworkshops für Jugendliche – Inklusive Massnahmen* gelingt es, 42 neue Firmenmitglieder für den Aargauischen Kunstverein zu gewinnen. ↓



↑ Ein neues Corporate Design von Atlas Studio, Zürich, wird der Öffentlichkeit präsentiert. Das typografische Sternchen des A*-Logos wird zum Stern und verschmilzt mit dem Buchstaben A zu einem eigenständigen Zeichen. Der Umfang der Printprodukte wird im Sinne der Nachhaltigkeit weiter reduziert, der Fokus auf digitale Kommunikationsmittel verstärkt.

2023

Aufgrund der Gebäudesanierung wird das Kunsthaus temporär geschlossen. Während der Sommermonate werden die Eingangstür, das Licht- und Lüftungssystem, die Böden und das Tuffsteindach erneuert. Zum 20-jährigen Jubiläum des Erweiterungsbaus wird zeitgleich das Foyer vom Architekturbüro Herzog & de Meuron neu gestaltet. Die Wiedereröffnung erfolgt Anfang September für geladene Gäste und die Öffentlichkeit. ↓



Das Kunsthaus eröffnet mit der Ausstellung *Stranger in the Village. Rassismus im Spiegel* von James Baldwin. Ausgehend von Baldwins wegweisendem Essay *Stranger in the Village* wird mit Kunst aus den 1950er-Jahren bis heute über Ausgrenzung und Alltagsrassismus reflektiert. Begleitend finden weiterbildende Workshops für das Museumsteam statt. ↓



Plakat zur Ausstellung
Stranger in the Village.
Rassismus im Spiegel
von James Baldwin
Aargauer Kunsthaus,
2023/24

Anstelle der bisherigen Präsenzbibliothek wird im Untergeschoss der wandelbare «Freiraum» geschaffen. Dieser dient als offener Ort für teilhabeorientierte und experimentelle Projekte und zugleich als Veranstaltungsraum für öffentliche und private Anlässe. Er ist während der Öffnungszeiten des Kunsthauses kostenlos zugänglich und lädt alle Interessierten zum Besuch ein. ↓



Die Grossbank UBS übernimmt die Credit Suisse und führt das langjährige Sponsoring des Kunsthauses weiter.

Weitere digitale Beiträge zu diesem Text:



Quellen: Wenn nichts anders vermerkt, stammen die Informationen aus den Protokollen des Aargauischen Kunstvereins, des Vereins der Freunde der Aargauischen Kunstsammlung und aus den Jahresberichten des Aargauer Kunsthauses.

- 1 Stephan Kunz: «Die Geschichte des Aargauischen Kunstvereins, der Aargauischen Kunstsammlung und des Aargauer Kunsthauses 1860–2007», in: *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Gerhard Mack, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2007, S. 279–291.
- 2 Siehe Verzeichnis der Ausstellungen und Publikationen von 2003 bis 2023, S. 234–239.
- 3 Vgl. Statuten des Vereins der Freunde der Aargauischen Kunstsammlung, Vereinszweck §2, 10.6.2003.
- 4 Vor 2004 fanden jeweils zwei unabhängig voneinander konzipierte und organisierte Ausstellungen statt. Vom Aargauer Kunsthaus wurde die Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler organisiert und vom Aargauischen Kuratorium die Kunstkreditausstellung.
- 5 Wismer et al., *Ein Kunst Haus* (wie Anm. 1), S. 291.
- 6 Ihre Vorgänger waren Max Wolfinger (1896–1901), Carl Feer (1901–1921), Adolf Weibel (1927–1941), Guido Fischer (1941–1970), Heiny Widmer (1970–1984) und Beat Wismer (1985–2007).
- 7 *Jahrbuch 6, Aargauer Kunsthaus Jahresbericht 2008*, hg. von Aargauer Kunsthaus und Aargauischer Kunstverein, Aarau: Aargauer Kunsthaus, S. 4.
- 8 Edith Krebs: «Ein höllisches Spektakel», in: *WOZ Die Wochenzeitung*, Nr. 41, 9.10.2008, www.woz.ch/0841/aargauer-kunsthau/ein-hoellisches-spektakel (zuletzt aufgerufen: 6.7.2023).
- 9 *Kunst erleben. Impulse für die Vermittlung*, hg. von Aargauer Kunsthaus, Franziska Dürr und Nicole Röck, Baden: hier + jetzt, 2010.
- 10 Peter Keller: «280 000 Fr. für Karton und Klebeband», in: *Die Weltwoche*, 3.2.2011, www.weltwoche.ch/story/280000-fr-fuer-karton-und-klebeband/ (zuletzt aufgerufen: 5.7.2023); Rachel Mader: «Politische Provokation und internationale Karriere», in: *WOZ Die Wochenzeitung*, Nr. 9, 3.3.2011, www.woz.ch/1109/das-beispiel-thomas-hirschhorn/politische-provokation-und-internationale-karriere (zuletzt aufgerufen: 5.7.2023).
- 11 Erich Aschwanden: «Ein grosses Haus in einer kleinen Stadt», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.4.2014, www.nzz.ch/ein-grosses-haus-in-einer-kleinen-stadt-ld.1016030?reduced=true (zuletzt aufgerufen: 5.7.2023).
- 12 Siehe www.aargauerkunsthau.ch/sammlung/provenienzforschung (zuletzt aufgerufen: 10.7.2023).
- 13 Sabine Altorfer: «Neue Direktorin des Aargauer Kunsthauses startet – Katharina Ammann will es digitaler und aktueller», in: *Tagblatt*, 2.7.2020, www.tagblatt.ch/kultur/neue-direktorin-des-aargauer-kunsthau-startet-katharina-ammann-will-es-digitaler-und-aktueller-ld.1234473 (zuletzt aufgerufen: 5.7.2023).
- 14 Im Projekt *Sammlung Aargauer Kunsthaus – DIY!* können die digitalisierten Werke der Sammlung in Originalgrösse über einen

Touchscreen direkt an die Museumswand projiziert und so eigene Hängungen ausprobiert werden.

- 15 *Teilhabe am Kulturerbe – ein Leitfaden*, hg. von Nationale Informationsstelle zum Kulturerbe NIKE, 2021, S. 93.
- 16 *Zeitgeschichte Aargau 1950–2000*, hg. von Historische Gesellschaft des Kantons Aargau, Zürich: Hier und Jetzt, 2021.
- 17 Matthias Daum: «Ohne Komplexe», in: *ZEIT Schweiz*, 11.11.2021, S. 2.
- 18 Entwicklungspartner ist die Firma Freisicht GmbH.



















Stilleseher
Strickseher
Stillestricker

Nahe-Fusse
Strickseher
FREUND
Farnes-Land

die Kleine
VORSTELLUNG
unlesbare
Anschaffung

Einige
Crosse
nahe
Kleines

stehendes
FLUGZEUG
FLUGZEUG

kleines
Gesicht
Grosser
Bartreten
ins-Gedächtnis















AARGAUER KUNSTHAUS







THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA

THE HISTORY OF THE
NATIONAL ASSOCIATION
OF PROFESSIONAL WOMEN
AND GENTS' SOCIETY
OF THE UNITED STATES
OF AMERICA



Mai-Thu Perret. The Adding Machine, 2011













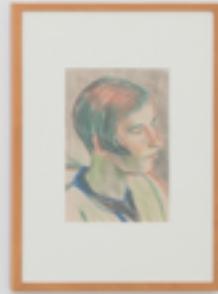






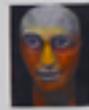
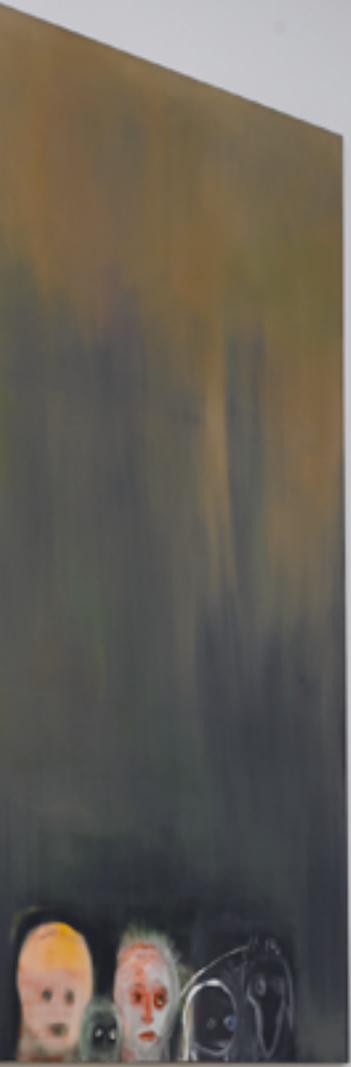






Docking Station. Zeitgenössische Künstler/innen arbeiten mit Werken aus dem Aargauer Kunsthaus und der Sammlung Nationale Suisse, 2014









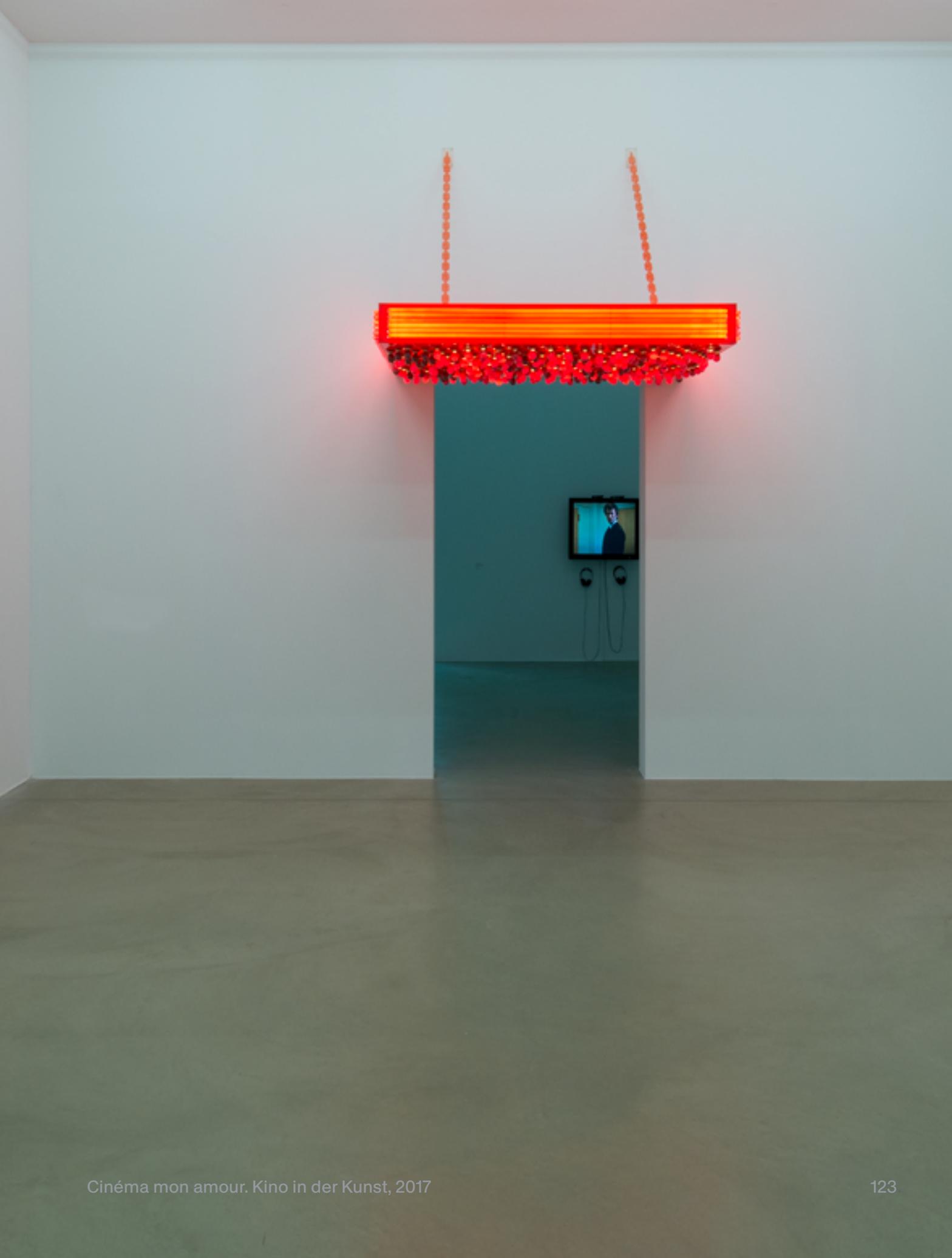










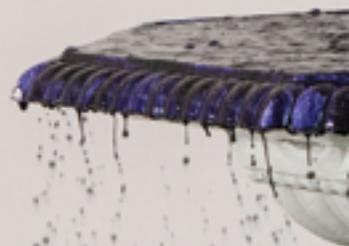














Su-Mei Tse. Nested, 2018









Blumen für die Kunst. Florale Interpretationen von Werken aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses, 2019







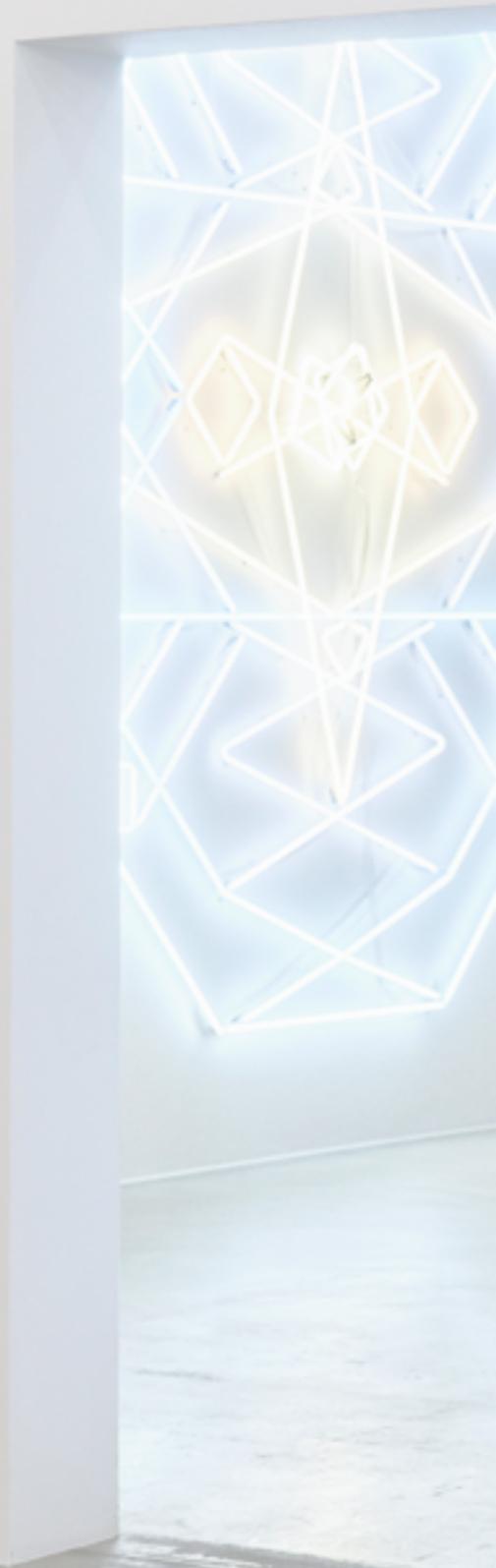


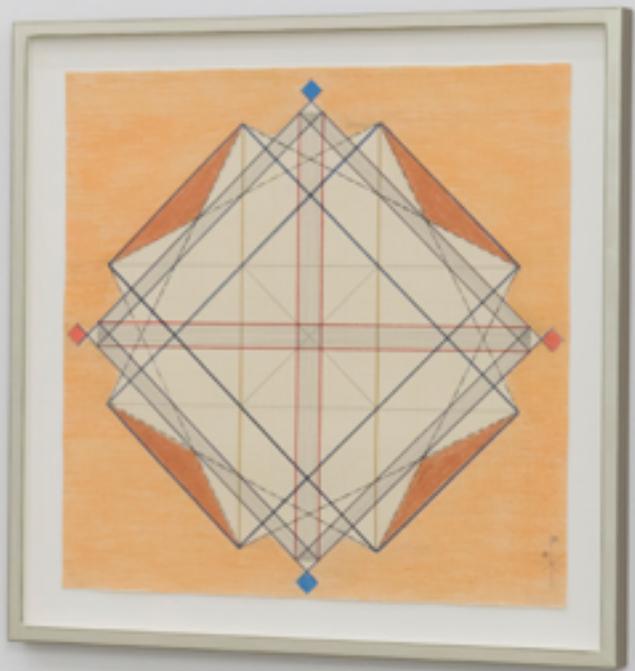




































GIVE

VITAMIN

ULTRA
POWER









Veränderlichkeit kuratieren und konservieren

Hanna B. Hölling

Viele Kunstwerke, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden sind, stellen uns beim Sammeln, Kuratieren und Konservieren vor neue Herausforderungen. Ab den späten 1950er-Jahren änderte sich das Verständnis dessen, was Kunst sein kann, auf dramatische Weise. Die Idee des nahezu unveränderlichen authentischen Artefakts wurde durch Happenings, Performances, Fluxus, Video, Experimentalfilm, Konzept- und Medienkunst auf den Prüfstand gestellt. Die traditionelle bildende Kunst und standardisierte Formen des Sammelns und Präsentierens folgten bis dahin festgelegten medien-spezifischen Kriterien. Und ihre Konservierung bezog sich vorwiegend auf konkrete, materialbasierte Befragungen. Das Verschmelzen von Genres und Medien und die neue Veränderlichkeit der Kunst nach 1960 beeinflussten nicht nur die kuratorische und museale Sammlungspraxis, sondern auch den Auftrag der Konservierung. Darüber hinaus haben die künstlerischen Ausdrucksformen der letzten rund 60 Jahre zu einem Überdenken der Rolle der Museen als Aufbewahrungsorte statischer Artefakte geführt. Zugleich hat die Konservierung begonnen, sich der Veränderlichkeit, Variabilität und Kontingenz dieser Werke anzunehmen. Museen sind diskursive Räume geworden.

Wie also können materiell und konzeptionell veränderliche Kunstwerke Bestand haben? Wie entfalten sich ihre Identitäten in Bezug auf Wissen, Werte, Politik und Kultur? Welche Herausforderungen stellen sich beim Sammeln, Kuratieren und Konservieren veränderlicher Kunstwerke?

Diese Einführung wird auf einige dieser Fragen eingehen und die in dieser Publikation behandelten Begriffe des Sammelns, Kuratierens und Konservierens von Kunst der jüngeren Vergangenheit untersuchen. Dabei liegt der Fokus auf Aspekten wie Veränderlichkeit, Inszenierung und Abhängigkeit von Technologie, Partitur/Notation und/oder Ort, die anhand von Beispielen, unter anderem aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses, diskutiert werden.

In einer ereignishaften¹ Ästhetik bedeutet Präsentieren Konservieren

Die Schaffung eines Kunstwerks, das auf variablen oder sich verändernden Komponenten basiert, markiert den Beginn seiner langen Karriere. Definiert ist diese durch zahlreiche Übergänge, Veränderungen und Anpassungen, auf die die entscheidenden Momente der Präsentation, Kuratierung und Konservierung einwirken.² Natürlich sind Veränderungen und Veränderlichkeit ein Charakteristikum aller Kunstformen, sei es Malerei, Skulptur oder Druckgrafik, die alle der Aktivität der Materie unterworfen sind.³ Bei performativen, installativen, technologiebasierten oder gar aus Pflanzen oder Lebensmitteln bestehenden Werken, die unter Umständen sensibel auf den jeweiligen Standort reagieren oder ortsspezifisch sind, bedeutet Präsentation allerdings zugleich Aktivierung und Überlebensstrategie. Bei der Aktivierung aus einem Museumsdepot oder aus Dokumenten oder Dokumentationen werden diese Werke auf notwendige technologische Aktualisierungen geprüft, räumlich angeordnet und/oder auf ihre Funktionalität hin getestet. Ein Videokunstwerk wird beispielsweise hinsichtlich des Trägers seines Bewegtbilds (muss dieser restauriert, in einen anderen Träger überführt oder nachgebildet werden?) und seines Abspielgeräts (muss ein Ersatzteil beschafft werden?) bewertet. Wissen wird mobilisiert, umgewandelt

und weitergegeben, um solche Werke zu bewahren und sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Eine Performance wird anhand ihrer Dokumentation aktiviert und auf Grundlage des vorhandenen Know-hows, mithilfe der Kunstschaffenden oder in delegierter Form ausgeführt (welche Formen der Wissensvermittlung und -dokumentation sind unverzichtbar? Müssen die Performer:innen vor der Aktivierung entsprechend geschult werden? Welche Requisiten oder Relikte werden verwendet und wie gut sind sie erhalten?). Anders als Gemälde, Skulpturen oder Grafiken würde die Mehrzahl dieser Werke verloren gehen, wenn sie über einen längeren Zeitraum in einem Depot aufbewahrt würden, selbst unter den «richtigen» Bedingungen (das heisst bei regulierter Temperatur und Luftfeuchtigkeit und kontrolliertem Lichteinfall).⁴ Diese Werke zu aktivieren, sie also zu präsentieren, installieren oder aufzuführen, bedeutet auch, sie zu bewahren. Die Aktivierung findet jedoch oft auf Kosten der «Authentizität» der physischen Komponenten statt. Da der Modus Operandi dieser Werke mit anderen Worten eher ereignisbezogen als objektgebunden ist, ist ihre Präsentation gleichbedeutend mit ihrer Konservierung und ihre Konservierung gleichbedeutend mit ihrer Präsentation (wiewohl die Konservierung immer umfassender ist als die Präsentation).⁵

Fliessende Grenzen: Präsentieren – Kuratieren – Konservieren

Im Umgang mit diesen Kunstwerken sind Kuratieren und Konservieren daher nur vermeintlich unterschiedliche Tätigkeiten: eine Unterscheidung, die historisch begründet ist und der Überzeugung geschuldet, dass Kurator:innen gemeinhin eine akademische Herangehensweise wählen, während diejenigen, die mit dem Erhalt und der Reparatur physischer Objekte befasst sind, sich manuell betätigen. Diese Überzeugung verstellt den Blick auf die Realität, da Fachleute auf dem Gebiet der Konservierung enormen Einfluss auf die Ästhetik und Existenz von Kunstwerken haben, indem sie Entscheidungen über deren physische Struktur treffen. Bei näherer Betrachtung verschwimmt die Grenze zwischen konservatorischen Massnahmen und kuratorischen Handlungen: Beim Konservieren werden

Kunstwerke *kuratiert*, und kuratorische Praktiken greifen in die Materialität eines Werks ein (ich denke hier insbesondere an iterative Formen von Installationskunst, elektronischen Medien und Performances). Es ist heute nicht mehr möglich, die Konservierung auf Massnahmen zu beschränken, die nur von Konservator:innen durchgeführt werden; Kurator:innen, Archivar:innen und Akademiker:innen verschiedener Fachrichtungen müssen an der Konservierung teilhaben.⁶ Darüber hinaus sind Aspekte der Wiederherstellung von Kunstwerken, die für gewöhnlich der Konservierung oder (in früheren Zeiten) der Restaurierung⁷ zugeschrieben werden, auch dem Kuratieren inhärent. Zwar werden Kurator:innen traditionell als Bewahrer:innen, als Hüter:innen von Kunstwerken betrachtet, doch der Ausdruck «kuratieren» geht auf das altfranzösische Wort *curation* zurück, das «Behandlung von Krankheiten» bedeutet, und auf das lateinische Verb *curare*: «heilen». Die Rollenüberschneidung zeigt sich in manchen Sprachen auch in der Verwendung ein und desselben Begriffs für beide Berufe: «Konservator:in» bezeichnet im Deutschen (insbesondere in der deutschsprachigen Schweiz⁸), im Italienischen, Französischen und Spanischen ebenfalls eine:n Kurator:in.⁹ Und das englische Wort *care*, das sich ebenfalls auf Verwahrung oder Schutz bezieht, wird für eine umfassendere Form der Erhaltung verwendet, die auch, aber nicht nur in der Konservierung von Relevanz ist.¹⁰

Authentizität: Ein überholtes Theorem?

Eine Diskussion über veränderliche Kunstwerke ist kaum möglich, ohne über «Authentizität» zu sprechen. Kaum ein anderes Theorem hat die konservatorischen und museologischen Debatten so sehr geprägt wie «Authentizität» samt den damit verbundenen Begriffen «Originalität» und «Intention»; schliesslich ermöglichen diese Begriffe eine Diskussion darüber, was bei konservatorischen Massnahmen zulässig ist und was eingeschränkt werden sollte. «Authentizität» wurde dabei im besten Fall subjektiv ausgelegt und im schlimmsten Fall völlig imaginär (auch auf die Gefahr hin, allzu sehr zu verallgemeinern: Man vertrat die Auf-



John Cage, '4'33", 1952
© 1960 Henmar Press Inc, 373 Park Avenue,
New York, USA, Peters Edition Ltd / Nach-
druck mit Genehmigung von Faber Music Ltd

fassung, die Konservierung solle den ursprünglichen Zustand des authentischen Kunstwerks wiederherstellen und dabei die künstlerische Intention berücksichtigen). Wer ein Kunstwerk als «authentisch» oder «ursprünglich» bezeichnet, geht davon aus, dass es in seinen raumzeitlichen Eigenschaften nahezu unverändert erhalten bleibt. Doch wie kann ein veränderliches Werk seine «Authentizität» bewahren? Performative, installative, technologiebasierte Kunstwerke konterkarieren die allgemein verbreiteten Vorstellungen von Authentizität, da sie sich bei jeder Aktivierung neu materialisieren oder im Falle lebensmittelbasierter Werke eine prozessuale Veränderung erfahren.

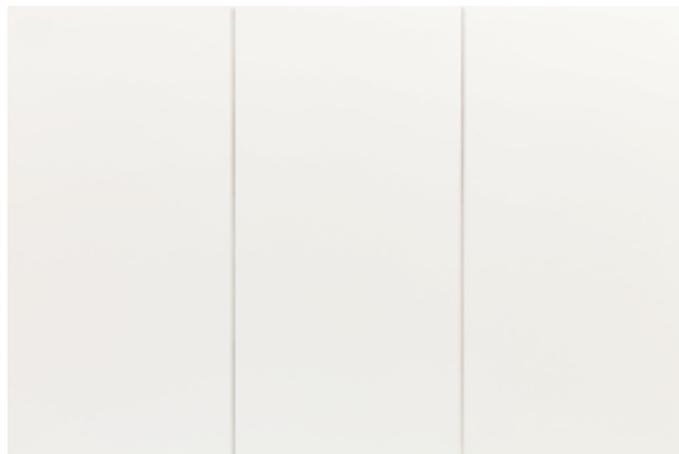
Es gibt Bestrebungen, die «Authentizität» eines Kunstwerks nominal (hinsichtlich der empirischen Fakten über seine Herkunft) oder expressiv (hinsichtlich seiner «Treue zum Ich des oder der Ausführenden» und dessen oder deren Vorgaben) zu werten, aber auch solche, «Authentizität» mit «Integrität» oder «Identität» zu umschreiben. Ähnlich der traditionellen Bedeutung von «Authentizität» bezieht sich der Begriff «Integrität» auf die wahrgenommene

physische Ganzheit und Unterteiltheit des Kunstwerks, was bei Werken, die nicht aus einem zeitlich ununterbrochen fortbestehenden Einzelobjekt oder einer Reihe von Objekten bestehen, äusserst problematisch ist. «Identität» operiert stattdessen innerhalb eines zeitlichen Registers und ermöglicht das Fortbestehen des Kunstwerks im Wandel, ohne dass es sich an vorgegebene raumzeitliche Bedingungen halten muss.¹¹ Prozesse der Authentifizierung und Erforschung der Herkunft eines Kunstwerks sind in der technischen Kunstgeschichte verbreitet, vertragen sich allerdings nicht gut mit der gegenwärtigen musealen, kuratorischen und konservatorischen Praxis, die sich mit veränderlichen, raum- und zeitspezifischen oder sozial engagierten Kunstwerken befasst.

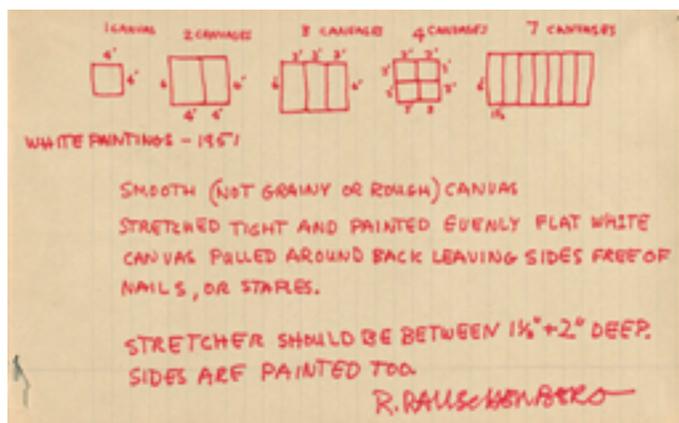
Veränderung und Veränderlichkeit

Die Begriffe «Veränderung» und «Veränderlichkeit» problematisieren im Bereich der Konservierung nicht nur das Verständnis von «Authentizität», sondern stellen vor allem die Assoziation des Museums mit dem kanonischen Meisterwerk infrage – «eine auf einer Konvergenz historischer Meinungen beruhende normative Verbindung, die das Neue auszuschliessen scheint», wie der Museologe Bruce Altshuler sagt.¹² «Veränderlichkeit» meint das Potenzial eines Kunstwerks, seinen Zustand, seine Erscheinung, seine Zusammensetzung zu variieren. Während «Veränderung» in der traditionellen Malerei und Plastik häufig Beschädigung oder Verlust bedeutet und daher negativ konnotiert und unerwünscht ist, fordern viele iterative Werke – Medieninstallationen, Performances und auf Partituren basierende Arbeiten – Veränderung geradezu ein, und zwar jedes Mal, wenn sie neu installiert oder wiederaufgeführt werden, wenn ihre heterogenen Medien neu zusammengesetzt werden und sich die Beteiligung und Einbeziehung des Publikums ändert. Veränderung ist konstitutiv für die Identität dieser Werke, wie Marianne Wagner in ihrem Beitrag «Neue Konstellationen» in dieser Publikation zeigt (S. 198–211).

Veränderungen können intrinsisch sein – beispielsweise bei offen konzipierten Werken, die sich während jeder Materialisierung oder Ausführung neu darstellen sollen. Das gilt für



Robert Rauschenberg
White Painting [three panel], 1951
 Latexfarbe auf Leinwand, 182.9 × 274.3 cm
 San Francisco Museum of Modern Art,
 Kauf durch eine Schenkung von
 Phyllis C. Wattis



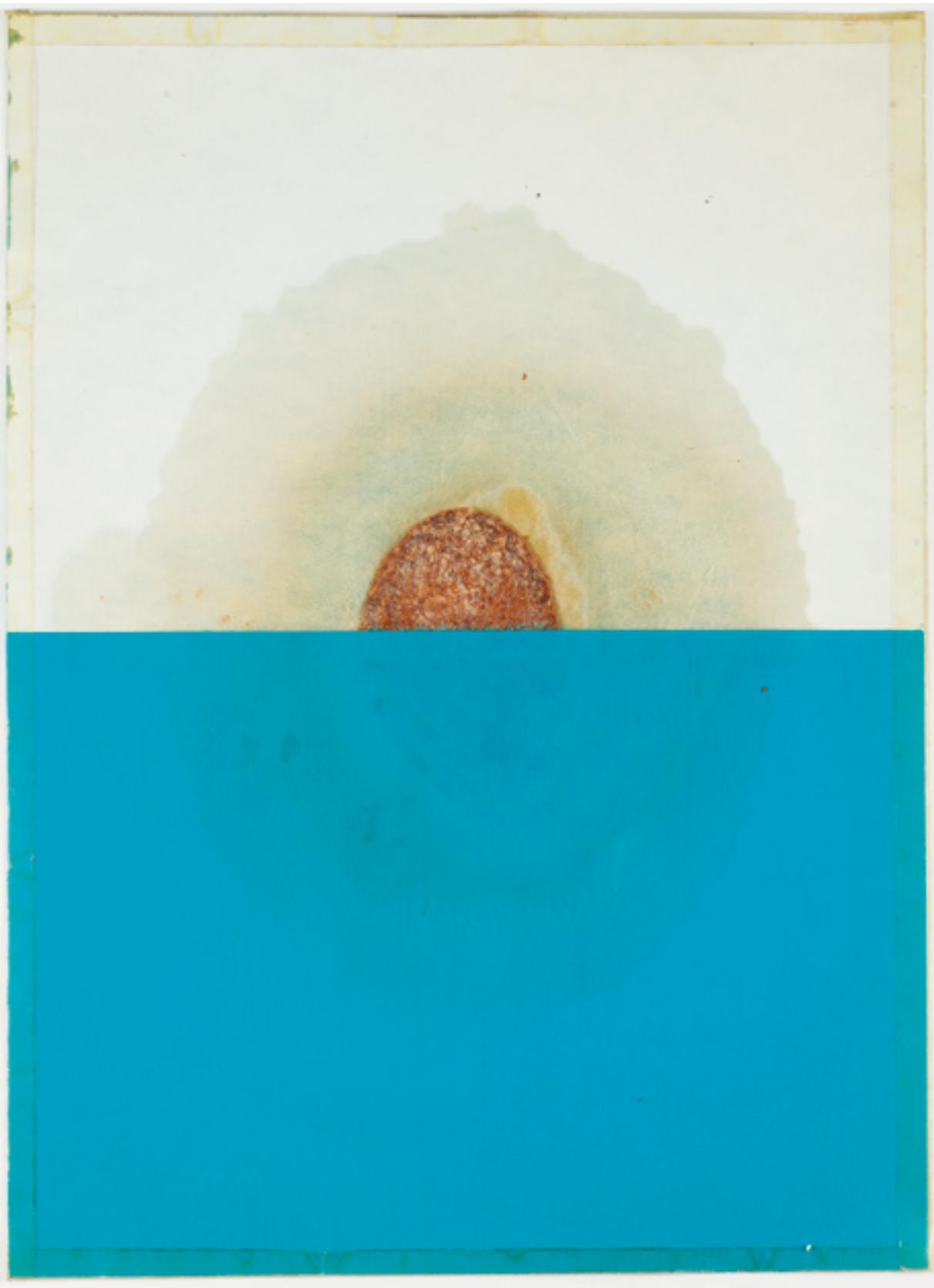
Robert Rauschenberg, Billy Klüver
 Anleitung für 'White Paintings', 1965
 Filzstift auf liniertem Papier, geheftet und
 geklebt auf Karton, Filzstift und
 Kugelschreiber auf Papier, 20.6 × 37.1 cm
 Schenkung der Gilbert B. and
 Lila Silverman Drawing Collection,
 Acc. no.: 1563.2018.a, Museum of
 Modern Art (MoMA), New York, USA

Performances, Fluxus-Events und Multimedia-Installationen. Beispiele dafür sind John Cages *4'33"* (1952, Abb. S. 164), das mehrere Ausgaben in verschiedenen Notationen hervorgebracht hat und bei jeder Aufführung anders klingt, Robert Rauschenbergs *White Painting*, 1951 (Abb. S. 165), dessen Iterationen eine modulare Kombination weisser Tafeln nach diagrammatischen Anleitungen (Abb. S. 165) produziert haben,¹³ und Dieter Roths organische Arbeiten, wie die zerfallende Büste *P.O.T.H.A.A.V.F.B. (Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste)* (1969, Abb. S. 166) oder seine *Wurst-Sonnenuntergänge*, darunter *Kleiner*



Dieter Roth, *P.O.T.H.A.A.VFB. (Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste)*, 1969





Dieter Roth, *Kleiner Sonnenuntergang*, 1970





Ausstellungsansicht *Nam June Paik: TV Sea: Electronic Art IV*
Gallery Bonino, New York, 1974



Nam June Paik, *Zen for Film*, 1962-1964
Ausstellungsansicht *Revisions: Zen for Film*
Bard Graduate Center Gallery, New York,
2015/16

Sonnenuntergang (1970, Abb. S. 167) aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses. Die Veränderung kann aber auch extrinsischer Art sein, wenn etwa Konservator:innen eingreifen, um ein beschädigtes Werk zu reparieren (in Roths Fall gegen den Willen des Künstlers), oder wenn ein veraltetes oder überholtes Gerät ersetzt wird, sofern die Obsoleszenz dem Werk nicht eingeschrieben ist. Eine solche extrinsische Veränderung erfuhr Zilla Leuteneggers *Der Mann im Mond* (2000, Abb. S. 181), eine Mixed-Media-Installation aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses, in der eine am Boden stehende Diallampe zum Einsatz kam, die ein Bild der Erde auf eine Videowand projizierte. Vor Kurzem wurde eine neuere, leistungsfähigere Lampe an der Decke installiert, die nun das



Jean Tinguely, *Gismo*, 1960
Metallschrott, Gummi, Kunststoff, Holz,
Elektromotor, 200 × 560 × 170 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

Bild projiziert. Die veraltete Diallampe bleibt zwar stehen, hat aber nur noch eine ästhetische Funktion. Katharina Ammann beschäftigt sich in ihrem Beitrag ausführlich mit Leuteneggers Arbeit (S. 179/180). Eine extrinsische Veränderung könnte künftig auch Hervé Graumanns Werk *Raoul Pictor cherche son style ...* (1993/1998, Abb. S. 185) widerfahren, bei dem das Publikum ein von einem Macintosh Performa 5200 erzeugtes Künstleratelier erlebt – ein weiteres Werk aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses, auf das Ammann eingeht (S. 183-185). Da gewisse technische Geräte oder Ersatzteile kaum noch zu beschaffen sind, muss bei Werken, die funktional auf das eine oder andere angewiesen sind, in Zukunft möglicherweise auf alternative, neuere Technologien oder Dokumentationen zurückgegriffen werden. Extrinsische Veränderungen können zudem vorliegen, wenn Konservator:innen dem Werk innewohnende Elemente verändern, die sich nicht verändern sollten. Je nachdem, welche Parameter der oder die Kunstschaffende festgelegt hat, kann auch das Umschreiben eines Performance-Skripts bei Verlust des Originals als extrinsische Veränderung gelten.

Wenn Kurator:innen und Konservator:innen Veränderungen zulassen oder ihr Ausmass begrenzen, um die Identität eines Werks zu erhalten, können sie an beiden Formen der Veränderung beteiligt sein. Nam June Paiks kanonisches Werk *TV Garden* (1974, Abb. S. 170) – eine Multimedia-Installation, bestehend aus Paiks Video *Global Groove* (1973), das auf einer variablen Anzahl von Monitoren zwischen echten Pflanzen abgespielt wird – kann sich

auf identifizierbare oder aber kaum merkliche Weise verändern. In letzterem Fall wären spezielle optische Geräte und eine profunde Kenntnis der Materialien sowie ein erheblicher Zeitaufwand erforderlich, um die Veränderung(en) zu erkennen. In Shirana Shahbazis *Untitled II-2012* (2012, Abb. S. 200–202), einer gross angelegten Fotoinstallation, die Shahbazi als «Konstellation» bezeichnet, führt jeder Moment der Präsentation und des Erwerbs zu einer Veränderung und sogar «Fragmentierung» des Werks, wie Wagner in ihrem Beitrag ausführt (S. 198–211). Besteht eine Multimedia-Installation aus zahlreichen Komponenten, die in miteinander verknüpften Systemen verbunden sind, kann jede Veränderung einer Komponente ihre Beziehung zu den anderen Komponenten verändern. Thomas Hirschhorns *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001, Abb. S. 224/225) aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses, ein begehrtes überdimensionales Diorama, das aus Archivmaterial, Gemälden und einem Vorführraum besteht, ist ein gutes Beispiel für ein solches Werk. Anna Schäffler geht in ihrem Beitrag näher darauf ein (S. 223–225). Bei dem Versuch, eine gewisse Ordnung in diese Werke zu bringen, ringen Konservierung und Kuratierung mit der Unordnung veränderlicher Materialien.

«Veränderlichkeit» bedeutet nicht nur Veränderung, Verfall und Obsoleszenz eines Kunstwerks, sondern auch dessen fundamentalen Wandel, der durch Verbreitung, Kuratierung oder Archivierung bedingt sein kann. Beispiele hierfür sind die materiellen Hinterlassenschaften von Performances, Film- und Videoinstallationen. Paiks *Zen for Film* (1962–1964) war zunächst ein analoger Film und wurde zu einem Kurzfilmstreifen in einer Fluxkit-Edition, dann zu einem in einer Filmdose erschlossenen filmischen Relikt, zu einem Videoband und zuletzt zur digitalen Projektion einer MPEG-Datei (die Ausstellung *Revisions–Zen for Film* in der Bard Graduate Center Gallery in New York, 2015/16, und die Begleitpublikation erzählen die Geschichte dieses Werks, Abb. S. 168).¹⁴ Weitere Beispiele könnten dort gefunden werden, wo in Abwesenheit des Live-Ereignisses die objekthaften Komponenten, Überreste, Dokumentationen oder Anleitungen nicht nur für das ansonsten performative Werk stehen, sondern es repräsentieren. Bekannte Beispiele für einen

solchen fundamentalen Wandel sind Jean Tinguelys «Maschinenspektakel», deren Bauteile inzwischen derart abgenutzt sind, dass sie oftmals nur noch als statische Relikte präsentiert werden können, siehe beispielsweise Tinguelys *Gismo* (1960, Abb. S. 168) im Stedelijk Museum. Auch das Werk *Ohne Titel (Keller)* (2009, Abb. S. 191/192) von San Keller aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses, das aus den objekthaften Spuren früherer Performances Kellers besteht und durch eine filmische Dokumentation kontextualisiert wurde, könnte als Beispiel hierfür gelten, wie der Beitrag von Rachel Mader in dieser Publikation deutlich macht (S. 190–192).

Obwohl Veränderlichkeit den Fortbestand eines Kunstwerks sichern kann, ist nicht jede Veränderung richtig und der Fortbestand eines Kunstwerks auch nicht immer wünschenswert, wenn etwa die Veränderung die Identität des Werks angreift. Anstatt sich auf die *Art* oder *Anzahl* der Veränderungen zu konzentrieren, die ein Kunstwerk erfahren hat, könnten wir den zulässigen *Grad* der Veränderung betrachten, und dies in Hinblick auf den Status des Werks – seine Offenheit oder Geschlossenheit – beziehungsweise auf seinen Charakter, der durch das Verhalten seiner Komponenten bestimmt wird. In einer Medieninstallation könnten dies beispielsweise Abspiel- und Anzeigergeräte sein, ihr skulpturaler Wert und der Wert anderer nicht-technischer skulpturaler Elemente, das Verhältnis zwischen austauschbaren und festen Elementen, ihr Verhältnis zum Raum, zur Beteiligung der Betrachtenden und so weiter.

Ortsspezifität und -sensibilität

Das Verhältnis des Kunstwerks zum Raum unterliegt einer anderen Form von Veränderlichkeit, wie sich bei Paiks *TV Garden* zeigt.¹⁵ Das Werk erlebte verschiedene räumliche Anordnungen: 1974 wurde es in den Räumen der Bonino Gallery in New York installiert (*TV Sea*, Abb. S. 168);¹⁶ inmitten zahlreicher Grünpflanzen war es dann in den Ausstellungsräumen der *documenta 6* in Kassel (1977), im Whitney Museum in New York (1982), in der Kunsthalle Bremen (1999) und schliesslich entlang Frank Lloyd Wrights Rotunde im New Yorker Guggenheim Museum (2000, Abb. S. 170) zu sehen,



Nam June Paik, *TV Garden*, 1974/2000
 Videoinstallation mit Farbfernsehgeräten
 und lebenden Pflanzen
 Ausstellungsansicht *Moving Pictures*
 Solomon R. Guggenheim Museum
 New York, 2002/03



Robert Irwin
Scrim veil–Black rectangle–Natural light, 1977
 Stoff, Metall und Holz
 365.8 × 3474.7 × 124.5 cm
 Schenkung des Künstlers, Whitney Museum
 of American Art, New York, USA

wo das Publikum durch das Werk hindurchschreiten konnte. Jede räumliche Anordnung, die von der Hand des Künstlers oder der Kurator:innen stammte, hinterliess eine autografische Spur und erinnert daran, dass ein Werk trotz seiner Offenheit eine Sensibilität für den Ort entwickeln kann, indem es signifikante räumliche Konstellationen in seinen Verlauf einschreibt. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass Shahbazi, im Bewusstsein der räumlichen Sensibilität ihrer Werke, darauf besteht, sie an die architektonischen Gegebenheiten eines jeden Ausstellungsraums anzupassen.

Nicht alle Kunstschaffenden lassen Veränderungen zu, und einige insistieren sogar auf der Ortsspezifität und -sensibilität ihrer Werke. Der minimalistische Künstler Robert Irwin gestattet die Übertragung des Eigentums an

seinen Installationen nur unter der Bedingung, dass seine Werke in der gleichen Form neu geschaffen werden. In manchen Fällen wurde allerdings jegliche räumliche Veränderung unterbunden. Das Whitney Museum verlor Irwins *Scrim veil–Black rectangle–Natural light* (1977/ 2013, Abb. S. 170), eine grossformatige Installation, die speziell für die vierte Etage des Museums angefertigt wurde, als das Museum vom Breuer Building in die neuen Räumlichkeiten im Meatpacking District umzog.¹⁷ Richard Serra wiederum weigerte sich nach einer erbitterten öffentlichen Debatte, seinen berühmt-berühmten *Tilted Arc* (1981, Abb. S. 171) vom Federal Plaza in Manhattan entfernen und andernorts aufstellen zu lassen. Die Skulptur war speziell für diesen Ort geschaffen worden, wurde jedoch als störende Intervention im öffentlichen Raum empfunden, was 1989 zu ihrer Zerstörung führte.

Alle Kunstwerke beziehen sich auf den sie umgebenden Raum und nehmen die Logik des Raums in sich auf, einige produzieren sogar Raum, wie Performances auf anregende Weise zeigen. Die Kritikerin und Kuratorin RoseLee Goldberg versteht den Raum bei Performances nicht als abgeschlossene, starre Einheit, sondern als natürlich, konstruiert, körper- und zuschauerbezogen, öffentlich und privat, und als Teil der Performance.¹⁸ Im Laufe der Umsetzung verändern sich je nach darstellenden Körpern, Publikum und den vielfältigen räumlichen Gegebenheiten die Parameter einer Performance. Eine extreme Sensibilität für den räumlichen – oder gar ortsspezifischen – Kontext zeigt Roland Roos' Arbeit *Art as Connection* (2021, Abb. S. 195) aus der Sammlung des Aargauer Kunsthauses, auch wenn der Künstler künftige Inszenierungen nicht streng reglementiert hat, wie Mader in ihrem Beitrag ausführt (S. 194/195). An der Museumskasse werden die Besucher:innen gefragt, ob sie den Künstler kennen – bejahen sie die Frage, ist der Eintritt für sie kostenlos. Das Kunstwerk kann so lange realisiert werden, wie die jeweilige Kunstinstitution es ausführen möchte und den Eintritt sponsert – und so lange, wie Menschen den Künstler kennen –, und doch wird es, da es den Titel einer Gruppenausstellung des Aargauer Kunsthauses trägt, immer an seinen ursprünglichen musealen Kontext gebunden sein.¹⁹



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981
 Wetterfester Stahl, 3.7 m × 36.6 m × 6.4 cm
 Aufgestellt auf der Federal Plaza,
 New York, 1981, Sammlung der U.S. General
 Services Administration, Washington, D.C.
 1989 von der Regierung vernichtet

Partitur-, notations- und anleitungsgebundene Werke und das Museum

Partitur-, notations- und anleitungsgebundene Werke ermöglichen nicht nur aufeinanderfolgende Erscheinungsformen, sondern evozieren auch musikalische Ontologien. Hier trifft die Umsetzung eines Werks der bildenden Kunst – eine Multimedia-Installation, die auf mündlichen oder schriftlichen Anleitungen beruht, ein Fluxus-Event oder Konzeptkunst – auf die musikalische Aufführungspraxis. In ihrem musikphilosophischen Essay «The Imaginary Museum of Musical Works» stellte Lydia Goehr die These auf, dass sich Ende 18. Jahrhunderts musikalische Formen denen der Plastik an-

näherten, durch die Formung eines regulativen Werkbegriffs.²⁰ Die in diesem Text vorgestellten Kunstwerke weisen in die entgegengesetzte Richtung, nämlich auf die Befreiung vom Dogma des unwandelbaren, eigenständigen Objekts. Wir bewegen uns hin zu einem Werkbegriff, der multiple Materialisierungen, Inszenierungen, Installationen oder Realisierungen zulässt.

Die Assoziation solcher Werke der bildenden Kunst, die nach 1960 entstanden sind, mit Kompositionen, verdankt sich vor allem der experimentellen Musik und der «post-cage-schen Ästhetik» (im Sinne einer Entsubjektivierung im kreativen Prozess).²¹ Indem John Cage in *4'33"* (1952) die konventionelle westliche Notation durch komprimierte Texte und Grafiken ersetzte, erweiterte er nicht nur den Begriff der Partitur, sondern führte auch das Modell eines Partiturobjekts ein (mit Folgen für Fluxus und vor allem George Brecht²²). Post Cage sind die zu lesen-den Worte untrennbar mit den auszuführenden Handlungen verbunden – nicht nur ein einziges Mal, sondern etliche Male. Wie die auf Partituren basierenden Fluxus-Arbeiten sind auch andere Formen partitur- oder anleitungsgebundener Kunst von den Sammlungen geprägt, zu denen sie gehören, und werden von Ereignissen und Akteur:innen geformt, die in unterschiedlichen Phasen an ihrer Umsetzung teilhaben.

Die Partituren von Fluxus-Events werden jedoch oft zur visuellen Kontemplation als physische Objekte in Vitrinen oder an Galeriewänden ausgestellt, die Karten in George Brechts *Water Yam* (1963, Abb. S. 172) und einzelne Seiten von Yoko Onos Künstlerbuch *Grapefruit* (1964, Abb. S. 172)²³ sind nur zwei Beispiele dafür. Eine solche «Vergegenständlichung» verkompliziert ihren Status als potenziell ereignisgenerierende Werke. Das erklärt auch Urs Fischers Forderung, das Handbuch für seine partizipative Installation *The Intelligence of Flowers* (2003–2005, Sammlung Aargauer Kunsthau, Abb. S. 150) nicht auszustellen – trotz seines ästhetischen Wertes als Fotoalbum mit handschriftlichen Anleitungen. Umgekehrt können archivierte informelle Anleitungen und Notizen den Status eines Kunstwerks erlangen und in eine Sammlung überführt werden. Fragen der Argumentation, der Logik und der Motivation, die der Neueinstufung von Dokumenten zugrunde liegen, und der



George Brecht, *Water Yam*, 1963
 Pappschachtel mit Offset-Etikett,
 enthält 69 Offsetkarten
 insgesamt (geschlossen): 15 × 16 × 4.5 cm
 Schenkung der Gilbert and Lila Silverman
 Fluxus Collection, Acc. no.: 1988.2008.1-70
 Museum of Modern Art (MoMA),
 New York, USA



Yoko Ono, *Grapefruit*, 1964
 Künstlerbuch, Offsetdruck
 Seite (je): 13.8 × 13.8 cm;
 insgesamt (geschlossen): 13.8 × 13.8 × 3.2 cm
 Herausgeber: Künstlerin, unter der
 Bezeichnung Wunternaum Press, Tokyo,
 Schenkung der Gilbert and Lila Silverman
 Fluxus Collection, Inv.: 2602.2008,
 Museum of Modern Art (MoMA), New York,
 USA

potenzielle Schaden, den dies für die Integrität und Kontextualität des Archivs bedeuten kann, gehören zu den dringendsten daraus resultierenden Problemen.²⁴

Die Ausführung eines anleitungsgebundenen Werks, sei es eine Performance oder eine Installation, erfordert zweierlei: das Vorhandensein einer Anleitung und deren Ausführung. So liefern Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser, auch bekannt als RELAX, für ihre Installation *HEALTH COMPLEX* (2021, Abb. S.204–206) bis ins Detail festgelegte Pläne, begleitet von einer Anleitung, die Neuinstallationen in Abwesenheit der Kunstschaffenden ermöglicht – ein Aspekt, auf den Wagner in ihrem Beitrag eingeht (S.198–211). Und auch das bereits erwähnte *Art as Connection* von Roos ist anleitungsgebunden, wenngleich das Werk Variationen zulässt, wie Mader in ihrem Text erläutert (S.194). Zwar spezifizieren Kunstschaffende ihre Werke unterschiedlich dezidiert,²⁵ doch bieten anleitungsgebundene Werke im Allgemeinen einen Interpretationsspielraum: Das Kunstwerk kann von den Lesenden der Anleitung und von seinen Aktivierenden, von den Teilnehmenden der Performance und von Konservator:innen oder Kurator:innen unterschiedlich ausgelegt werden. Diese Modalitäten verlangen von Museen Offenheit gegenüber Akteur:innen, die nur scheinbar ausserhalb des Werks stehen (es sei denn, man hängt der Überzeugung an, dass einzig interne Akteur:innen das betreffende Werk verantworten). Sie führen ausserdem zur Anerkennung verkörperter, subjektiver und situierter Kenntnisse, Fertigkeiten und Erinnerungen, die über diese Akteur:innennetzwerke verteilt und für das Fortbestehen anleitungsgebundener Kunst unerlässlich sind. Die Abhängigkeit von Erinnerung in diesen Werken deutet auf die Akzeptanz von Verlust hin. Denn wenn diese Kenntnisse und Fertigkeiten einmal verloren gehen, absichtlich oder unabsichtlich, und kein wissendes Subjekt mehr existiert, gilt das Werk als verloren.²⁶

Bei Kunstwerken mit eher temporärer als kontinuierlicher Existenz in Raum und Zeit (Performances, Installationen, Medienkunst) dient die filmische, fotografische, schriftliche oder gezeichnete Dokumentation als Zeugnis ihrer Materialisierung.²⁷ In solchen Fällen kann die Dokumentation, ob sie nun von den Kunstschaffenden selbst, von Assistent:innen, Techniker:innen oder Museumsangestellten erstellt wird, als primäre oder sekundäre Partitur oder Notation betrachtet werden.²⁸ Da diese Werke

(allzu) oft einer Ontologie des Verschwindens unterworfen sind, sind Dokumentationen entscheidend für ihre Bewahrung – als Teil des ständig wachsenden Archivs, in dem sich Ordner über Ordner, sei es digital oder in Papierform, ansammeln, als Zeugnisse in Erwartung einer sicheren Zukunft.

Nicht alle Werke können jedoch ausreichend dokumentiert werden, und viele Dokumentationen vermitteln nicht die verkörperten und impliziten Kenntnisse, Erinnerungen und Fähigkeiten, die für das Fortbestehen dieser Werke unerlässlich sind.²⁹ Tino Sehgal's berühmte-berühmte «constructed situations» verleihen der Dokumentation eine neue Bedeutung, und zwar durch das Verbot derselben. So erweitert sich die Dimension subjektiven, verkörperten und stets situierten Wissens, das für die Umsetzung von Sehgal's Werken notwendig ist (trotz des vom Künstler vorgegebenen hohen Grades an Wissenskodifizierung). Auch die als «Scenarios»³⁰ bezeichneten Arbeiten von Florence Jung wie *Jung69* (2019), eine von drei performativen Werken der Künstlerin in der Sammlung des Aargauer Kunsthauses (Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bundesamt für Kultur, Bern), dürfen gemäss dem rechtlich bindenden Zertifikat der Künstlerin nicht aufgezichtet werden, wie Mader in ihrem Beitrag ausführt (S. 193/194).

Museen, die vor allem mit der physischen Instandhaltung von Objekten Erfahrung haben, sehen sich also mit neuen Anforderungen konfrontiert, wenn sie die Kenntnisse und Fähigkeiten bewahren wollen, die für die Aktivierung von Werken erforderlich sind, welche sich traditionellen Methoden der Konservierung entziehen. In Anlehnung an Diana Taylors «Repertoire»³¹ bezeichne ich diesen Bereich des Archivs als seine virtuelle Dimension. Diese ist für die Aktualisierung der Werke ebenso notwendig wie die physische Dimension des Archivs mit ihren Anleitungen oder Partituren.³²

Unabhängig von ihrer Vereinbarkeit mit der Philosophie des Sammelns in traditionellen Sammlungen und Museen hat der partiturgebundene Charakter von Kunstwerken zwei wichtige Folgen: Erstens relativiert er die Bedeutung der künstlerischen Hand als alleiniges Agens, indem er mehrere am Werk Agierende und eine Vielzahl von Interpretationen zulässt. Zweitens

kann eine partiturgebundene Logik das Kunstwerk von der Schwere seiner Materialität befreien, denn solange das Werk mittels eines physischen und/oder virtuellen Archivs neu inszeniert, neu installiert oder wiederhergestellt werden kann (etwa unter Zuhilfenahme neuer Bestandteile), existiert es weiterhin.³³ Man sollte sich von dieser Argumentation jedoch nicht blenden lassen, denn oft ist es gerade diese vermeintliche Freiheit, die die Existenz von Werken auf den Prüfstand stellt, wie die Weitergabe der Panza Collection zu Beginn der 1990er-Jahre zeigte. Die Sammlung umfasst minimalistische und postminimalistische Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre, im Geist der Post-Studio-Praxis geschaffene Werke – unter anderem von Carl Andre, Dan Flavin, Robert Irwin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris und Bruce Nauman. Giovanna und Giuseppe Panza di Biumo überliessen ihre Sammlung der Guggenheim Collection als Schenkung, woraufhin das Museum vor der Frage stand, was es bedeutet, ein auf Anleitungen und Zertifikaten basierendes Werk zu erben. Auch wenn sich solche Werke zuweilen der materiellen Bewahrung entziehen, können sich die Ausführungsnormen und -regeln im Laufe der Zeit ändern oder uneinheitlich angewendet werden.³⁴ Ähnlich wie bei Rauschenbergs *White Painting [three panel]* (1951) in der Sammlung des San Francisco Museum of Modern Art³⁵ können beispielsweise einzelne Manifestationen, die sich auf spezifische Ausführungsbedingungen beziehen, Bestand haben, während andere immer wieder neu ausgeführt werden, was im Extremfall sogar von den Kunstschaffenden infrage gestellt wird (im Beispiel der Panza Collection wurden mehrere Werke vom Sammler selbst ausgeführt).

Solche historisch uneinheitlichen Prozesse des Ausstellens und Klassifizierens ziehen oft provisorische Lösungen nach sich.³⁶ Das Neue scheint mit der Geschichte in Konflikt zu geraten. Obwohl es seit Langem veränderliche Kunstwerke gibt, ist das Bedürfnis, an einem materiellen Objekt festzuhalten, das eine autografische, bestenfalls sogar auktoriale Spur in sich trägt, noch immer tief in der museologischen Praxis verwurzelt.

Weitere digitale Beiträge
zu diesem Text:



- 1 Obwohl die Bedeutung des Wortes *événementiel* – ereignishaft – gemeinhin mit der Philosophie von Alain Badiou in Verbindung gebracht wird, verwende ich es hier im Sinne eines ästhetischen Ausdrucks, der auf andere Weise als durch Objekte vermittelt wird, die kontinuierlich und (vermeintlich) beständig/unveränderlich sind.
- 2 Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte und Sanneke Stigter: «Reflections on a biographical Approach to Contemporary Art Conservation», in: *ICOM-Committee for Conservation, 16th Triennial Conference, Preprints*, Lissabon, 19.–23. September 2011, S. 1–8.
- 3 Vgl. Hanna B. Hölling, Francesca G. Bewer und Katharina Ammann: «Introduction. Material Encounters», in: *The Explicit Material. Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, hg. von dens., Boston/Leiden: Brill, 2019, S. 1–14.; vgl. auch *Conserving Active Matter*, hg. von Peter N. Miller und Soon Kai Poh, New York: Bard Graduate Center, 2022.
- 4 Die Fähigkeit von Museen zu «bewahren» und zu «konservieren» ist in jüngster Zeit in anderen Zusammenhängen unter Druck geraten. Grosse Museumssammlungen können nur einen Bruchteil ihrer Werke ausstellen – eine Tatsache, die umso mehr an Bedeutung gewinnt, wenn diese Artefakte im Zuge imperialer und kolonialer Eroberungen ihren Herkunftsgemeinschaften geraubt wurden. Ähnlich umstritten, allerdings aus anderen Gründen, sind Kunstwerke und wertvolle Gegenstände, die die Depots der Freihäfen füllen.
- 5 Ausnahmen von dieser Regel sind u. a. einmalige Performances und Werke, die bewusst dem Verfall anheimgegeben werden.
- 6 Vgl. hierzu und zu Texten über Konservierung von Nicht-Konservator:innen: *Object-Event-Performance: Art, Materiality and Continuity Since the 1960s*, hg. von Hanna B. Hölling, New York: Bard Graduate Center, 2022.
- 7 Der Begriff «Restauration» (altfranzösisch: *restauration*) bezeichnete ein Mittel zur Wiederherstellung der Gesundheit oder zur Erneuerung von etwas Verlorenem. Der Begriff «Konservierung» geht etymologisch auf das späte 14. Jahrhundert zurück und entwickelte sich aus dem lateinischen Wort *conservatio*, das «bewahren, erhalten, konservieren» bedeutet. «Konservieren», vom altfranzösischen *conserver* oder lateinischen *conservare*, bedeutet «intakt halten, bewahren und hüten». Vgl. für die Begriffe «Restauration» & «Conservation»: *Online Etymology Dictionary*, www.etymonline.com/ (zuletzt aufgerufen: 22.8.2023).
- 8 In der Vergangenheit bezeichnete der Begriff «Konservator» den Kurator oder sogar den Museumsdirektor; mittlerweile wird er in der Schweiz immer häufiger im Sinne von Restaurator:in/Konservator:in verwendet.
- 9 In diesem Aufsatz habe ich mich für das Wort «Konservierung» entschieden, obwohl mir bewusst ist, dass in weiten Teilen des deutschsprachigen Raums immer noch «Restauration» als operativer Begriff verwendet wird.
- 10 Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman und Emilie Magnin: «Introduction: Caring for Performance», in: *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, hg. von dens., London: Routledge, 2023, S. 1–20; Renée van de Vall: «Caring for contemporary art: reflections on ethics and aesthetics in precarious times», Abschiedsvorlesung, Universität Maastricht, Januar 2023, doi.org/10.26481/spe.20230119rv (zuletzt aufgerufen: 22.8.2023).
- 11 Vgl. hierzu auch Denis Dutton: «Authenticity in Art», in: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, hg. von Jerrold Levinson, Oxford: Oxford University Press, 2003, S. 258–274. «Authentizität» und «Veränderlichkeit» werden erörtert in: Hanna B. Hölling: *Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art*, Oakland, CA: University of California Press, 2017, S. 76–92. Vgl. auch Brian Castrioti: «Authenticity, Identity, and Essentialism: Reframing Conservation Practices», in: *What is the essence of conservation? Materials for a discussion, Papers from the ICOM-CC and ICOFOM session at the 25th General Conference held in Kyoto*, 4. September 2019, hg. von François Mairesse und Renata F. Peters, Paris: ICOFOM, 2019, S. 39–48; und davor Pip Laurenson: «Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations», in: *Tate Papers*, no. 6, Autumn 2006, www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations (zuletzt aufgerufen: 22.8.2023).
- 12 *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, hg. von Bruce Altshuler, Princeton: Princeton University Press, 2005, S. 1.
- 13 Vgl. *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*, hg. von Julia Robinson, Yve-Alain Bois, Liz Kotz et al., (Ausst. Kat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona), Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009, S. 178. Darin wird auf zwei verschiedene Typen von Anleitungen für *White Paintings* verwiesen, anhand von Rauschenbergs «instructions for remaking *White Painting* (1951), 1965» und Ellsworth Kellys «sketches for white paintings, 1951–52».
- 14 Hanna B. Hölling: *Revisions – Zen for Film*, (Ausst. Kat. Bard Graduate Center Gallery), New York: Bard Graduate Center, 2015.
- 15 Hölling, *Paik's Virtual Archive* (wie Anm. 11), S. 86.
- 16 Laut Edith Decker wurde die Geschichte des *TV Garden* in der Ausstellung *Electronic Art IV* in der Bonino Gallery, New York, initiiert (15.1.–2.2.1974). Die Besucher:innen konnten von einer Empore auf die Installation *TV Sea* blicken, die aus drei Schwarz-Weiss- und 17 Farbgeräten mit nach oben gerichteten Bildschirmen bestand. Decker erklärt, dass Paik all sein Geld in die Monitore investiert hatte und sich daher keine Pflanzen leisten konnte. Edith Decker: *Paik Video*, Köln: DuMont, 1988, S. 94.
- 17 Irwins *Scrim veil-Black rectangle-Natural light* (1977), erstmals im Whitney Museum ausgestellt, wurde im Jahr 2013 einer umfassenden Neuinstallation unterzogen, bei der auch der Fussboden dunkler gewachst wurde, um der Erinnerung des Künstlers an den Raum zu entsprechen. Einen ausführlichen Bericht über diese Neuinstallation liefert Jason Tomme: «Robert Irwin, Whitney Museum of American Art», chinati.org/related_reading/jason-tomme-robert-irwin-whitney-museum-of-american-art/ (zuletzt aufgerufen: 22.8.2023).
- 18 Goldberg zufolge erfordert die Performance einen anderen Raum als beispielsweise ihre Dokumentation oder eine Zeichnung, die beide zweidimensional sind. RoseLee Goldberg: «Space as Praxis», in: *Studio International*, 190, Vol. 997, 1975, S. 130–136.
- 19 Vgl. die vom Künstler erstellte Dokumentation fürs Aargauer Kunsthhaus.
- 20 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: University Press, 1992.
- 21 Liz Kotz: «Post-Cagean Aesthetics and the «Event» Score», in: *October*, Vol. 95, Winter 2001, S. 55–89.
- 22 So werden beispielsweise die Event-Partituren des Fluxus-Künstlers George Brecht – kurze, rätselhafte Texte, die Brecht aus den Kursen von Cage an der New School for Social Research übernahm (1958/59) – in das Medium der Sprache übertragen und erscheinen in Form einer Anleitung.
- 23 Yoko Ono: *Grapefruit*, Tokyo: Wunternraum Press, 1964.
- 24 «Document or Artwork? A Panel Discussion on Archives in the Art World», Diskussionsrunde, organisiert von Julia Pelta Feldman, Dedalus Foundation, New York, 11.9.2018. Die flüchtige Identität neuer Kunst zwischen Objekt und Dokument erörtert Aga Wielocha in «Art Objects as Documents and the Distributed Identity of Contemporary Artworks», in: *ArtMatters International Journal for Technical Art History*, Special Issue no. 1, 2021, S. 106–113.
- 25 Im Englischen spricht man von «thickly» and «thinly specified works» (deutsch: «dick» und «dünn» spezifizierte Werke). Vgl. Stephen Davies: *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford: Oxford University Press, 2001; zur Interpretation dieser Begriffe in der Konservierung: Laurenson, «Authenticity, Change and Loss» (wie Anm. 11).
- 26 Den Druck, den Performances auf die kuratorische und konservatorische Kultur von Museen ausüben, erörtert Judit Bodor in: «The «Extended Life» of Performance: Curating 1960s Multimedia Art in the Contemporary Museum», in: Hölling et al., *The Explicit Material* (wie Anm. 3), S. 117–141.
- 27 In der Performance haben Dokumentationen (Filme, Videos, Fotografien, Texte), Requisiten, Kostüme und Überbleibsel, Utensilien und Relikte das fehlende Ereignis ersetzt und sorgen dafür, dass etwas Greifbares, Lesbares und Sichtbares bleibt. Ich erörtere dieses Phänomen als Ästhetik des Verschwindens im Kontext der freudischen Fetischtheorie in: Hölling, *Revisions* (wie Anm. 14), S. 80–81.
- 28 An anderer Stelle schlage ich vor, ein kuratorisches oder konservatorisches Narrativ als Form der Partiturierung des Werks a posteriori von einer sekundären Partitur zu unterscheiden, die Anleitungen für die Ausführung des Werks enthält – die Anzahl der Ausführenden, die Requisiten, die Dauer und die räumlichen Anforderungen. Vgl. Hanna B. Hölling: «Unpacking the Score: Notes on the Material Legacy of Intermediality», in: *On Curating: Fluxus Perspectives*, No. 51, 2021.
- 29 Vgl. auch Pip Laurenson und Vivian van Saaze: «Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives», in: *Performativity in the Gallery: Staging*

- Interactive Encounters*, hg. von Outi Remes, Laura MacCulloch und Marika Leino, Berlin: Peter Lang, 2014, S.27-41.
- 30 Die Künstlerin bezeichnet ihre Werke als «Scenarios» und nicht als Performances. Florence Jung im Gespräch mit der Autorin, 25.8.2023.
- 31 Mein Konzept des nicht-physischen Archivs und Taylors «Repertoire» verkörperter kultureller Praktiken, die beide unbestreitbar für das Fortbestehen von Performance, Installation und elektronischer Kunst notwendig sind, verdeutlichen die Unzulänglichkeit des physischen Archivs allein. Für Taylor inszeniert das «Repertoire» verkörperte Erinnerung und alle Arten von ephemeren, nicht reproduzierbarem Wissen. Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC: Duke University Press, 2003, S.16-32; Hanna B. Hölling: «The Archival Turn: Towards New Ways of the Conceptualisation of Changeable Artworks», in: *Data Drift: Archiving Media and Data Art in the 21st Century*, hg. von Rasa Smite, Lev Manovich und Raitis Smits, Riga: RIXC and Liepaja's University Art Research Lab, 2015, S.73-89.
- 32 Hölling, *Paik's Virtual Archive* (wie Anm. 11), S.141-166.
- 33 Es ist wichtig, die raumzeitliche Beständigkeit von Kunstwerken, die den Austausch ihrer Bestandteile gestatten (vorausgesetzt, die Form des Werks bleibt erhalten), von einer materiell-identischen Beständigkeit zu unterscheiden, die eine nominelle Authentizität darstellt und der Produktionsgeschichte des Kunstwerks Wert verleiht. In Wirklichkeit überschneiden sich diese beiden Modalitäten bei Werken der bildenden Kunst aus der Mitte des 20. Jahrhunderts häufig.
- 34 Eine Übersicht der Kunst in der Panza Collection und eine Darstellung der Überlegungen, die das Museum anstellen musste, um das Erbe eines Werks auf der Grundlage von Anleitungen, Zertifikaten oder Zeichnungen zu begreifen, findet sich in: *Object Lessons: Case Studies in Minimal Art – The Guggenheim Panza Collection Initiative*, hg. von Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, New York: Guggenheim Museum Publications, 2021; Jeffrey Weiss: «Things Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art: Jeffrey Weiss on the Crisis of the Object», in: *Artforum International*, Vol. 51, No. 7, March 2013, S.220-229.
- 35 Im Laufe der Jahre nahmen Rauschenbergs Assistent:innen verschiedene Anpassungen an *White Painting* vor, das eine unberührte Oberfläche darstellen sollte; das Werk wurde ausgeführt, neu ausgeführt und sogar übermalt. Diese Anpassungen sind dokumentiert im San Francisco Museum of Modern Art unter: Robert Rauschenberg, *White Painting [three panel]*, 1951, www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/ (zuletzt aufgerufen: 22.8.2023).
- 36 Eine scharfsinnige Analyse dieser und verwandter Themen liefert Jeffrey Weiss in: «Introduction», in: Esmay et al., *Object Lessons* (wie Anm. 34), S.18-36.

Kooperation, Verantwortung und Vertrauen: Erhaltungsstrategien für elektronische Medien

Katharina Ammann

Das Sammeln von elektronischen Medien, von zeit- und programmbasierter, digitaler, performativer, ephemerer und installativer Kunst hat die Museumsarbeit grundlegend verändert. Solche Werke erhalten sich für die Zukunft nur, wenn sie regelmässig wiederaufgeführt, aktualisiert, migriert, dokumentiert und immer wieder besprochen werden.¹ Die Zusammenarbeit zwischen Kunstschaffenden und ihren Assistenzen mit dem kuratorischen, konservatorischen, archivierenden und technischen Museumspersonal sowie mit externen Dienstleistenden muss zwingend enger sein als im Umgang mit herkömmlichen Kunstwerken. Es sind verschiedene Kompetenzen und Fähigkeiten gefragt, in deren idealem Zusammenspiel sich auch gewisse institutionelle, hierarchisch geprägte Strukturen auflösen. Die Notwendigkeit kollaborativer, interdisziplinärer Prozesse und die besondere Wandelbarkeit bestimmter künstlerischer Arbeiten führen seit gut 15 Jahren vermehrt zu Fragen von Kooperation und gemeinsamer Verantwortung, die sich an die Kunst und unsere Welt generell stellen und die dem Publikum oder – wie im vorliegenden Text – der Leserschaft offengelegt werden sollen.²

«It makes absolutely no sense to just talk about technical things.» Dieser Satz fällt im Laufe eines längeren Gesprächs mit Teresa Hubbard und Alexander Birchler darüber, wie ihre Videoarbeit *Eight* (2001) auch in fernerer Zukunft gezeigt werden könnte.³ In der Aussage sind die Elemente für einen produktiven und prospektiven Umgang mit Medienkunst angelegt: Aufgrund der rasanten technischen Entwicklungen reicht es nicht, nur über die technischen Bedingungen zu sprechen, da wir schlicht nicht weit genug vorausschauen können. Wir müssen zusammen mit den Kunstschaffenden die werkdefinierenden Eigenschaften ausmachen und das Werk in einem weiteren Sinnzusammenhang beleuchten. Oder um es auf den grundlegendsten Nenner zu bringen: Wir müssen miteinander sprechen.

In zahlreichen Zertifikaten und Anleitungen, die von Künstlerinnen und Künstlern erstellt und heute von den meisten Institutionen bei einem Ankauf erbeten werden,⁴ heisst es, dass die Kunstschaffenden beim Installieren zu kontaktieren sind. Dies ist auch der Fall bei der Videoprojektion *Eight*, die 2004 als Dauerleihgabe in die Sammlung des Aargauer Kunsthauses gekommen ist, bei der 2022 erworbenen Videoprojektion *Solarballonflug (Gemmipass – Reggio Emilia)* (2016) von Christina Hemauer und Roman Keller und in dem 2023 neu ausgestellten Zertifikat von Zilla Leutenegger zu ihrer Videoinstallation *Der Mann im Mond* (2000). Hervé Graumann war sich bereits 1998 der Vergänglichkeit seines programm-basierten digitalen Werks *Raoul Pictor cherche son style ...* (1993/1998) mitsamt dem alten Macintosh bewusst, sodass er sogar die Möglichkeit einer Vertragsauflösung zwischen Künstler und Kunsthaus als Option in den Lizenzvertrag eingeschrieben hatte. Entlang der vier genannten Beispiele verhandelt dieser Text, was der praktische Umgang mit zeitgenössischer Kunst mit geteilter Verantwortung, gegenseitigem Vertrauen und fortlaufender Kommunikation zu tun hat.

Teresa Hubbard und Alexander Birchler: *Eight*, 2001

Das Video *Eight* zeigt in äusserst langsamen Kamerafahrten ein Mädchen, das im strömenden Regen versucht, etwas von seiner

Geburtstagstorte zu retten (Abb. S. 178). Die Wechsel zwischen Innen- und Aussenraum dieses reduzierten Narrativs sind übergangslos und legen das minutiös konstruierte Filmset offen. Im Sinne einer Weiterführung der «staged photography» spricht das Künstlerpaar von «long photographs», die sie mit ihrem dezidierten Interesse für die Mechanismen cineastischer Illusion verknüpfen.⁵ Ihr *Certificate of Authenticity and Technical Requirements* von 2004 startet mit dem Hinweis, dass die Videoinstallation in einem dunklen Raum projiziert werden und die Kunstschaffenden für die Installation nicht nur konsultiert werden sollen, sondern sie oder ein:e Techniker:in ihrer Wahl anwesend sein muss, um die Authentizität des Werks zu gewährleisten. Anschliessend folgt eine lange Installationsanweisung mit technischen Angaben. Sie nahmen bereits damals vorweg, dass ebendiese Spezifikationen bald veraltet sein würden, und schliessen mit dem Satz: «For the presentation of the work, it is the intention of the artists that the most up to date equipment producing the best image quality and audio environment should always be used.»⁶

Ohne näher auf die im Beitrag von Hanna B. Hölling erwähnte Diskussion über die Begrifflichkeit von Authentizität und Intention einzugehen (S. 162–175), schälte sich im jüngsten Gespräch mit Hubbard/Birchler im Frühjahr 2023 deutlich heraus, was ihnen immer schon wichtig war: eine Präsentation, die auch für ein zukünftiges Publikum nicht veraltet wirkt. So hatten sie *Eight* – obwohl die Museen vor 20 Jahren nur Projektoren im Format 4:3 besaßen – vorausschauend im Format 16:9 gedreht, um zukünftig ein ans Kino angelehntes Breitbild in hoher Auflösung zu erreichen. Mit der damals vom Künstlerpaar vertriebenen DVD bekamen im ersten Jahrzehnt weder das Publikum noch die Museumsleute den ganzen originalen Bildinhalt zu sehen. Da die Kurator:innen, Registrar:innen und Techniker:innen des Aargauer Kunsthauses seit dem Eingang des Werks in die Sammlung immer wieder in Kontakt mit dem Künstlerpaar waren, hat der Wechsel zum beabsichtigten Format tatsächlich auch stattgefunden, sobald Projektoren im Format 16:9 erschwinglich wurden. Dass dank dieser neuen Präsentationsform plötzlich auch auf inhaltlicher Ebene neue Details im Video zu sehen waren,



Teresa Hubbard / Alexander Birchler
Eight, 2001
Ausstellungsansicht *Davor · Darin · Danach.*
Die Sammlung im Wandel
Aargauer Kunsthaus, 2022


hat sich erstaunlicherweise nicht in der kritischen Rezeption dieses Werks niedergeschlagen.

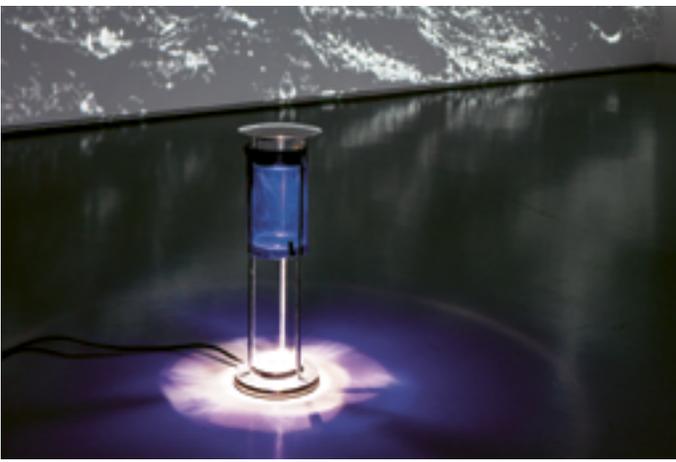
Im selben Gespräch stellte sich heraus, dass aus dem alten Zertifikat nicht explizit hervorgeht, warum Hubbard/Birchler die jeweils beste Bild- und Tonqualität der Zeit anstreben.⁷ Dabei ging und geht es ihnen damals wie heute um den Effekt einer Kino-Erfahrung: «It is intended to be seen as a cinematic experience. For any showings in the future, we would like to simulate that cinematic experience. So, it has to be immersive. The sound has to be loud, so you have the sense that you are standing in a room where it's raining.»⁸ Sie erwähnen als zukünftige Möglichkeit für *Eight* grosse LED-Wände, wodurch die früher von ihnen geforderte Dunkelheit gar nicht mehr so ausschlaggebend für das Gefühl des Eintauchens wäre.⁹ Da wir das Kino der Zukunft nicht kennen, sich der heute mit anderen geteilte Kinoraum vielleicht ganz auf eine virtuelle Ebene verschiebt, spinnen wir den Gedanken weiter, was nach dem Verschwinden der Kunstschaffenden selbst geschehen darf. Der Blick zurück zu den Anfängen ihrer 30-jährigen Zusammenarbeit zeigt, wie sich ihre Haltung gegenüber den ausstellenden Institutionen geändert hat und wie sich die Kompetenzen im Umgang mit derartiger Kunst entwickelt haben. Heute verlangen Hubbard/Birchler in ihren Zertifikaten nicht mehr ihre Anwesenheit beim Installieren, da sie sich darauf verlassen, ihre Werke sinngemäss präsentiert zu sehen.¹⁰ Neben ihrem gestiegenen Vertrauen ins Museumspersonal weisen sie richtigerweise darauf hin, wie viele Ressourcen und verschiedene Personen es braucht, bis die installierte Arbeit aussieht, als wäre sie für diesen Ort geschaffen, und dass die Herausforderung der ständigen Updates und Anpassungen für sie vor allem dann Spass macht, wenn sich das Museum als Gegenüber in diesen Prozess einbringt.¹¹

In diesem gemeinsamen Prozess liegt die Verantwortung museumsseitig klar darin, die Frage der Zukunft eines Werks mit den Kunstschaffenden aktiv (und immer wieder) zu erörtern. Dass *Eight* nicht an bestimmte Abspiel- und Anzeigeräte geknüpft ist, war bereits vor diesem Gespräch mit dem Künstlerpaar bekannt, nicht jedoch mit welcher Konsequenz sie die Werkrezeption von zukünftigen Lebensrealitäten abhängig machen. Im Fall von *Eight*

hat sich geklärt, dass keine historisierende Präsentationsform angebracht ist – falls der dunkle Kinosaal tatsächlich einmal ausgedient haben sollte –, sondern vielmehr ein Experimentieren der nachkommenden Museumsteams mit den immersiven, kinematografischen Möglichkeiten ihrer jeweiligen Generation.

Zilla Leutenegger: *Der Mann im Mond*, 2000

Eine andere Entscheidung angesichts des steten technischen Wandels hat Zilla Leutenegger für ihre Arbeit *Der Mann im Mond* getroffen. Die ursprüngliche, 2002 in die Sammlung eingegangene Videoinstallation bestand aus einer schwarz-weissen Videoprojektion und einer am Boden stehenden Dialampe, die das Bild der farbigen Erdkugel in die linke obere Ecke über die Projektion warf. Das Video zeigt eine mondähnliche Landschaft, in der eine Frauenfigur (wie immer die Künstlerin selbst) im Stehen in einen Krater pinkelt (Abb. 181). Dabei pfeift sie – die Erdkugel im Blick – lässig das Motiv aus *Spiel mir das Lied vom Tod*, als hätte sie gerade selbst die Mondlandung vollbracht. Leutenegger konzipierte die Arbeit von Anfang an als schwarz-weiße Einkanalprojektion wie auch als Rauminstallation, in der das Dia mit der Erdabbildung die variable Komponente darstellt. Der Grund dafür ist ebenso schlüssig wie bezeichnend für die Bedingtheiten des Mediums Video. Für Festivals und Screenings gibt es die Einkanalversion, für den Ausstellungskontext die variable Version: «Im Jahr 2000 habe ich rausgefunden, wie man das klassische Videoformat (damals noch 4:3) aufbrechen kann, indem ich die Projektion mit dem Dia erweitere und somit immer auf die vorliegende Projektionswand anpassen konnte. Die Arbeit wurde räumlich – ein Gegenüber ist entstanden –, auch ist die Installation mit der farbigen Erde viel näher bei der realen Welt.»¹² In ihrer ersten Installationsanweisung von 2000 gibt Leutenegger an, dass die untere Bildkante der Projektion am Boden stehen und das Bild die breiteste mögliche Grösse für die Wand erreichen soll.¹³ Die Arbeit wurde wiederholt im Aargauer Kunsthhaus installiert, aber 20 Jahre nach dem Erwerb drängte sich eine Veränderung auf, die verschiedene Fragen mit sich brachte.¹⁴ Obwohl



Zilla Leutenegger, *Der Mann im Mond* (Detail), 2000, Ausstellungsansicht *Davor · Darin · Danach. Die Sammlung im Wandel*, Aargauer Kunsthaus, 2022

die Künstlerin mit dem Technikteam des Museums verschiedene Projektoren ausprobiert hatte, erwies sich für Leutenegger das Bild der Erde im Vergleich zur schwarz-weißen Projektion als zu kontrastarm: Die Diallampe war noch die alte, während die neuen Beamergenerationen immer lichtstärker und kontrastreicher geworden waren.¹⁵ In Absprache mit der Künstlerin wurde eine neue Diallampe an der Decke montiert, die nun eine stark farbige Erde auf die Wand warf. Diese neue Leuchtkraft liess wiederum bei den Kuratorinnen und dem Technikteam, die das Werk aus früheren Ausstellungskontexten und von Dokumentationsmaterial kannten, die Frage aufkommen, ob sich das Werk durch die nun dominantere Erde inhaltlich verändere und vor allem, was mit der funktionslos gewordenen Diallampe am Boden geschehen solle. Leutenegger entschied, dass diese eingeschaltet, aber ohne Dia, stehen bleibt, und schreibt ein Jahr später dazu: «Die originale Diallampe hatte immer auch die Funktion des satellitenähnlichen Daseins und ist somit immer noch Teil der Installation, da sie ja auch selbstleuchtend ist und einen Lichthof bildet.»¹⁶

Die Bedeutung dieser beiden Faktoren – das Verhältnis der Lichtintensität zwischen Mond und Erde sowie das Lichtobjekt im Raum – wurde erst im weiterführenden Dialog mit der Künstlerin geklärt und ist wegweisend für die zukünftige Handhabung. Zum einen sollen die beiden Projektoren ähnliche ANSI-Lumen, also Lichtleistung oder Helligkeit, aufweisen.¹⁷ Zum andern ist die originale Diallampe nicht

einfach ein Relikt, sondern trägt als skulptural-räumliches Element weiterhin zur poetischen Aussage der Installation bei. Der neuen Diallampe an der Decke hingegen kommt keine werkbestimmende ästhetische Funktion zu.¹⁸ Anders als bei Hubbard/Birchler, die die Entwicklung immer leistungsstärkerer Projektoren für zukünftige Präsentationen von *Eight* antizipieren und sich so von der Erstpräsentation entfernen, arbeitet Leutenegger eher gegen diese an, nutzt beim Projektor die ECO-Funktion und dimmt die Lampe. Abgesehen von den damit leichter zu kassierenden dunklen Rändern des Videobildes weist dieses so auch eine weichere, weniger gesättigte Qualität auf, was dem Zeichnerischen näherkommt, das Leuteneggers Schaffen zugrunde liegt.

Christina Hemauer und Roman Keller: *Solarballonflug (Gemmipass – Reggio Emilia)*, 2016, und *Balloon Flight Predictor*, 2021

Da es sich um zwei in der Gruppenausstellung *Art as Connection* (2021/22) miteinander gezeigte und angekaufte, jedoch unabhängige Werke handelt, galt die erste Frage der Autorin ihrer Interdependenz. Gemäss Hemauer/Keller können die Arbeiten sowohl zusammen als auch separat gezeigt werden, obwohl die Flugprognosen des *Balloon Flight Predictor* ohne die gleichzeitig gezeigten Flugaufnahmen des Solarballonflugs weniger rasch verständlich wären. Um die Himmelsfarbe zu beobachten, liess das Künstlerpaar ihren selbst entwickelten Solarballon aufsteigen, dessen Videokamera in der unteren Stratosphäre auf bis zu 17 Kilometer Höhe den Flug vom Wallis in die Poebene aufnahm. Im Ausstellungskontext wird das Video randlos auf eine frei stehende Wand projiziert (Abb. S. 182).¹⁹ Mit dem gleichzeitig gezeigten *Balloon Flight Predictor* legen Hemauer/Keller dem Publikum offen, wie sie die jeweiligen Flugbahnen eruieren, nicht zuletzt, um ihren Solarballon wieder bergen zu können (Abb. S. 183). Auf dem LED-Monitor wird dank eines Einplatinencomputers und einer Open-Source-Software zur Berechnung der Flugroute von Solarballonen sichtbar, wo der Ballon an jedem Tag von Aarau aus hinfliegen würde. Die alle 30 Minuten neu berechnete potenzielle Route ist



Zilla Leutenegger, *Der Mann im Mond*, 2000
Ausstellungsansicht *Davor · Darin · Danach*.
Die Sammlung im Wandel
Aargauer Kunsthaus, 2022





Christina Hemauer / Roman Keller
*Solarballonflug (Gemmipass - Reggio
Emilia)*, 2016
Ausstellungsansicht *Art as Connection*
Aargauer Kunsthhaus, 2021/22

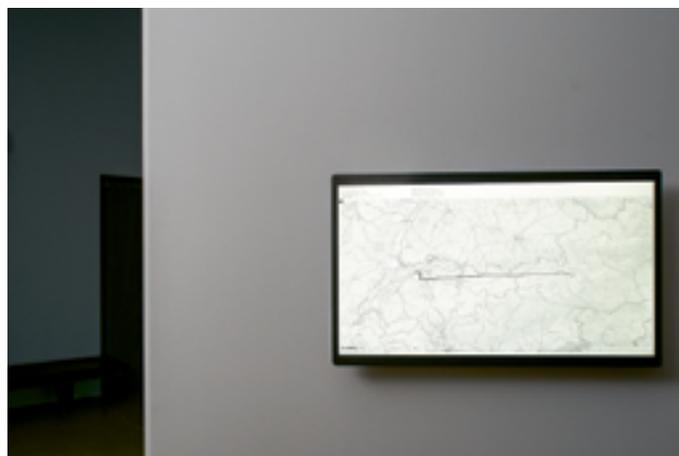


abhängig von Sonnenscheindauer, Wind und Wolken, also von Daten, die die Kunstschaffenden nicht selbst erheben. Auf die mit dem Ankauf durch das Museum verbundene konservative Anforderung reagierten sie mit einer Umschreibung des Programms in die Programmiersprache Python. So kann es inklusive Anleitung und Screenshots bei dem auf Videokunst spezialisierten Unternehmen videocompany archiviert und zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgerufen werden. Das Künstlerpaar gibt zu bedenken: «Da die Berechnung auf andere Online-Services angewiesen ist, bleibt das Risiko bestehen, dass das Programm über die Jahre angepasst werden muss. Wir haben jetzt schon den Wetterdienst getauscht, da der von uns verwendete von Apple gekauft und gesperrt wurde. Zudem hat sich die Berechnung der Flugdaten auf einen anderen Open-Source-Server verschoben.»²⁰

In der Auseinandersetzung mit diesen beiden Arbeiten manifestieren sich zwei unterschiedliche Anforderungen. Für die Videoprojektion der Flugaufnahme gilt es bei zukünftigen Präsentationen zu gewährleisten, dass die schwebende Wirkung erreicht wird. Dies gelingt derzeit durch die Projektion auf eine frei stehende Wand.²¹ Die Hardware ist dabei nicht entscheidend. Bei *Balloon Flight Predictor* steckt die Herausforderung ebenfalls nicht in der Hardware – so besitzt der aktuelle Monitor keine spezifische skulpturale Bedeutung für das Werk –, sondern in der Software und der Nachvollziehbarkeit, auf welcher Datengrundlage die Arbeit basiert. Das nötige Wissensnetzwerk erstreckt sich hier mit videocompany auch auf ein externes Unternehmen, das in enger Kooperation sowohl mit den Kunstschaffenden als auch mit der Institution zusammenarbeitet.

Hervé Graumann: *Raoul Pictor cherche son style ...*, 1993/1998

Die Genugtuung, mit *Raoul Pictor cherche son style ...* eines der frühesten und bekanntesten Beispiele sogenannter Computerkunst in der Schweiz zu besitzen, trübt sich leicht durch die Feststellung, dass die Arbeit im Aargauer Kunsthaus zuletzt 2009/10 ausgestellt war, was gemessen am raschen Alterungsprozess von Hard- und Software eine lange Zeit ist. Da Hervé



Christina Hemauer / Roman Keller
Balloon Flight Predictor, 2021
 Ausstellungsansicht *Art as Connection*
 Aargauer Kunsthaus, 2021/22
 unten: Screenshot



Graumann seinen «Raoul» seit 30 Jahren ständig weiterentwickelt, antwortet er auf die Frage, was die grössten Entwicklungsschritte waren, mit einer schriftlichen Chronologie, worin sich nicht nur unsere Version einordnen, sondern auch die Haltung des Künstlers gegenüber der Veränderlichkeit ablesen lässt. In unserer Version läuft die Animation von Graumanns Alter Ego Raoul Pictor auf dem 14-Zoll-Bildschirm eines Macintosh Performa 5200 (Abb. S. 185). Diese liebevoll stereotypisierte Künstlerfigur malt und signiert in ihrem Atelier Bilder in verschiedenen Stilen, die mit dem danebenstehenden Drucker ausgedruckt und gemäss Lizenzvertrag für mindestens fünf Franken verkauft werden konnten (Abb. S. 184). Ebenso wie das zufällige bildnerische Resultat generieren sich die Bewegungen und Tätigkeiten der Figur im Atelier immer wieder neu. Aus heutiger Sicht liest sich das Werk wie ein Vorläufer der mit künstlicher Intelligenz (KI) erstellten



Hervé Graumann, *Raoul Pictor cherche son style ...* (Detail), 1993/1998

Bilder, deren künstlerischer Wert heute intensiv diskutiert wird. Bereits zwischen der ersten Version von 1993 und jener von 1998, die das Kunsthaus besitzt, passte Graumann die Arbeit an.²² Es folgten weitere wichtige Entwicklungsschritte: 2001 erschien die Flash-Version *R.P. web studio | version internet*; 2009 programmierte Yves Bresson für Graumann die iPhone-Edition *v.1 – Raoul Pictor Pocket painter – iOS app*, wo man erstmals die Bilder in Öl ausgeführt bestellen konnte; und anlässlich des 20-jährigen Jubiläums des Werks entstand die kostenlose App *Raoul Pictor Mega Painter* (2013) mit Augmented Reality, die Graumann mit Matthieu Cherubini entwickelte.²³ Wenig erstaunlich angesichts seiner Innovationslust weist Graumanns Antwort auf die Frage, wie er sich die Zukunft von *Raoul Pictor* vorstelle, in zwei Richtungen: zum einen eher als Rekonstruktion (wenn auch mit neuester KI-Technologie) und zum anderen als Weiterentwicklung im Metaverse.²⁴

Obwohl im Aargauer Kunsthaus die mittlerweile von den Verantwortlichen der Bereiche Konservierung und Technik überprüften Geräte und das Programm noch laufen, brachte Graumann im Austausch mit der Autorin folgenden Vorschlag für die Zukunft ein, in der er die beschränkten institutionellen Bedingungen ebenso wie seine Rolle als treibende Kraft hinter seinem Alter Ego Raoul Pictor reflektiert. Auf die Frage, ob die Arbeit irgendwann auch nur noch in dokumentarischer Form zusammen mit den Ausdrucken gezeigt werden könne, meint

er, dass wie nach dem Tod eines realen Künstlers seine Werke und Arbeitsmaterialien gezeigt werden könnten: «Le fait que le peintre à l'écran produit dans le réel (dans sa version originale) c'était aussi ça: le jour où il est «mort» il y aura toujours ses «œuvres», ainsi que des copies d'écrans, du matériel, des traces de son «existence», pourquoi pas... Ça peut être drôle.»²⁵

Mit der Radikalität dieses Vorschlags weist Graumann über die bei der Medienkunst übliche Dialektik hinaus.²⁶ Auch wenn die historischen Geräte bedeutsam für das Verständnis des Entstehungskontexts oder der jeweiligen Version der Animation sind, geht es ihm also nicht darum, zum Beispiel durch eine Emulation oder Simulation zu gewährleisten, dass das Programm für immer auf ihnen gezeigt werden kann. Während der Künstler selbst Nachfolgenerationen von *Raoul Pictor* in neuen Formaten und für neue Träger entwickelt, könnte die Version im Aargauer Kunsthaus in naher Zukunft und letzter Konsequenz auch nur noch in dokumentierender Form zu sehen sein. Diese Erkenntnis und das Einvernehmen zwischen Künstler und Institution lässt sich nur über den persönlichen Austausch erreichen.

Kooperation, Verantwortung und Vertrauen

Allein die wenigen hier genannten Beispiele zeigen die Breite der konservatorischen, kuratorischen und technischen Ansätze. So spielt die originale Hardware bei den Werken von Leutenegger und Graumann als Relikt eine wichtige Rolle, nicht aber bei Hemauer / Keller oder Hubbard / Birchler. Beim *Balloon Flight Predictor* von Hemauer / Keller liegt das Update der sich verändernden Software in der Verantwortung des Museums im Gegensatz zu Graumanns *Raoul Pictor*, dessen neu programmierte, weiterführende Formate autonome Arbeiten sind. Während die Projektion von Hubbard / Birchler in immer höherer Bildqualität wiedergegeben werden soll, müsste jene von Leutenegger tendenziell die Wirkung aus der Entstehungszeit behalten. Jeder Fall ist einzeln zu betrachten. Ungeachtet dessen, ob die Technik ständig an die neueste Entwicklung anzupassen oder die ursprüngliche Präsentationsform idealerweise beizubehalten ist, bleibt die Institu-



Hervé Graumann, *Raoul Pictor cherche son style ...*, 1993/1998



tion gefordert. Entscheidend für einen verantwortungsvollen Umgang mit veränderlichen Werken ist, dass die Kommunikation zwischen Institution und Kunstschaffenden über die Jahre anhält, weitere Fachpersonen wie externe Dienstleister oder Assistenzen der Kunstschaffenden miteinbezogen werden und institutionsintern eine durchlässige und gleichberechtigte Kommunikation zwischen Kurator:in, Konservator:in, Registrar:in und Techniker:in gepflegt wird. Auch wenn die Relevanz einer gemeinsam sorgfältig gepflegten Dokumentationsbasis erkannt ist, so muss diese dennoch bei jeder neuen Installation überprüft und gegebenenfalls ergänzt werden. Gerade weil das Museumspersonal bei Neupräsentationen üblicherweise auf Dokumentationsmaterialien früherer Ausstellungen zurückgreift, jedoch nicht in allen Fällen die Orientierung an einer früheren Präsentationsform zum Ziel führt, bleibt es wichtig, das Gespräch mit den Kunstschaffenden aufrechtzuerhalten. Wir erleben diesen Paradigmenwechsel täglich in der Museumspraxis, die zunehmend auf bewusster Kooperation, geteilter Verantwortung und gegenseitigem Vertrauen innerhalb jenes ganzen Netzwerks von Beteiligten beruht. Generell gilt bei Medienkunst: Je öfter wir eine Arbeit zeigen und darüber sprechen und diesen Prozess als Konservierungsstrategie akzeptieren, desto sicherer führen wir das Werk gemeinsam in die Zukunft.

Weitere digitale Beiträge
zu diesem Text:



- 1 Im Essay «Framing Intention. Presentation as Preservation Strategy in Video Art» kommt die Autorin zu der Erkenntnis, dass die wiederholte Aufführung oder Installation einer Videoarbeit gleichzeitig ihre effizienteste Erhaltungsstrategie ist. In Anbetracht der grundsätzlichen Latenz des Mediums, das sich erst in einer bestimmten Form materialisieren und verräumlichen muss, um gesehen zu werden, sichert jede erneute Wiedergabe sein zukünftiges Funktionieren. Vgl. *The Explicit Material. Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, hg. von Hanna B. Hölling, Francesca G. Bewer und Katharina Ammann, Leiden/Boston: Brill, 2019, S. 142–166.
- 2 So geht die Publikation *Rethinking Curating. Art after New Media* davon aus, dass durch die Arbeit mit prozessbasierten, netzwerkorientierten, interaktiven Medien generell neue kuratorische Ansätze möglich und nötig werden. Vgl. *Rethinking Curating. Art after New Media*, hg. von Beryl Graham und Sarah Cook, Cambridge, MA: MIT Press, 2010. In *Preserving and Exhibiting Media Art* werden Bewahrungs- und Dokumentationsstrategien besprochen, etwa im Interview mit der Konservatorin Pip Laurenson, um den Fokus auf die zwingend notwendige und zunehmend enge Zusammenarbeit von Kurator:innen, Kunsthistoriker:innen und Konservator:innen zu lenken. Vgl. Julia Noordegraaf, «Case Study: The Conservation of Media Art at Tate. An Interview with Pip Laurenson», in: *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, hg. von Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître und Vinzenz Hediger, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, S. 282–290. In *Authenticity in Transition. Changing Practices in Art Making and Conservation* wird über die materiellen Herausforderungen von Medienkunst und zeitgenössischer Kunst sowie über die Aufweichung berufsbedingter Rollen reflektiert. Vgl. *Authenticity in Transition. Changing Practices in Art Making and Conservation*, hg. von Erma Hermens und Frances Robertson, London: Archetype Publications, 2016.
- 3 Teresa Hubbard und Alexander Birchler im Gespräch mit der Autorin am 14.2.2023.
- 4 Pip Laurenson spricht über diesen Formalisierungsprozess, der zumeist einsetzt, wenn eine Arbeit Eingang in eine Sammlung findet. Pip Laurenson: «Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations», in: *Tate Papers*, no. 6, Autumn 2006, www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations (zuletzt aufgerufen: 25.8.2023).
- 5 Hubbard / Birchler, 14.2.2023 (wie Anm. 3). 2013 produzierten Hubbard / Birchler die Videoarbeit *Eighteen*, die mit derselben Darstellerin direkten Bezug auf die frühere Arbeit nimmt und sich ebenfalls in der Sammlung des Aargauer Kunsthauses befindet.
- 6 Teresa Hubbard / Alexander Birchler: *Certificate of Authenticity and Technical Requirements: Eight, 2001*, 14.4.2004.
- 7 Derzeit entwerfen sie ein neues Zertifikat für das Aargauer Kunsthause.
- 8 Hubbard / Birchler, 14.2.2023 (wie Anm. 3).

- 9 «We really think as the cinematic experience evolves, the work can also evolve. At the beginning, we always insisted it needs to be a dark room and a projection just because that is the closest experience of being in a cinema. As technology evolves, cinemas are maybe converting to screens rather than projective film. Like these newest video tile walls started to become very popular. I can imagine that *Eight* can be shown this way. I think people's perception of cinema changes, and with our work we are not so fixed on this notion that it needs to stay in the way we showed it at the time when we presented it.» Ebd.
- 10 «The thing that's changed is the experience of curators and of museums that has exploded with their experience of working with media and artists working in media. [...] So I think 30 years ago the idea that we would say to a curator, 'You can take this film installation and just experiment [...]'. But I think I'm much more open now, because I see that everything from the institutional experience to the interest of curators and just their knowledge has evolved.» Ebd.
- 11 «When it's done well, our work looks easy. It looks like 'Oh, this work belongs here, was always here' but that takes a lot of resources and a lot of work by a lot of people to make that happen.» Ebd.
- 12 Zilla Leutenegger in einer E-Mail an die Autorin vom 23.3.2023.
- 13 Zilla Leutenegger, Zertifikat für *Der Mann im Mond* (2000) mit Installationsanweisung, 2000.
- 14 Präsentation in der Ausstellung *Davor · Darin · Danach. Die Sammlung im Wandel* (2022).
- 15 Die verbesserte Bildqualität der neuen Projektoren ergibt sich aus der Auflösung (Anzahl der Pixel), der Helligkeit (ANSI-Lumen) und dem Kontrastverhältnis. Selbst im gedimmten Zustand oder im stromsparenden ECO-Modus zeigen sie durch mehr Farbabstufungen eine deutlich höhere Differenzierung auf als ältere Projektoren.
- 16 Zilla Leutenegger in einer E-Mail an die Autorin vom 3.2.2023.
- 17 «Die Dia-Projektion Erde und die Video-projektion der Figur auf dem Mond stehend sollen in einer ähnlichen ANSI-Lumen-starken Projektion einander angepasst werden.» Ebd.
- 18 «Die neue Dia-Lampe ist eine Gobelampe und auf dem neuen Stand, immer noch gut erhältlich auf dem jetzigen Markt – sie kann aber auch ersetzt werden, da das Objekt 'Lampe' keine Wichtigkeit hat – das Bild der Erde ist nicht eine von mir bearbeitete oder spezielle Erde – somit kann man eine auf dem Markt erhältliche Gobo-Dia-Scheibe neu bestellen.» Leutenegger, 23.3.2023 (wie Anm. 12).
- 19 «Projektion auf freistehende Wand, randlos bis zum Boden mit Sitzgelegenheiten in einem abgedunkelten Raum. Nach Möglichkeit Raumfarbe RAL 7042, Projektionsfläche weiss.» Christina Hemauer und Roman Keller, *Nutzungsvereinbarung für das Aargauer Kunsthaus*, 6.1.2023.
- 20 Hemauer / Keller in einer E-Mail an die Autorin vom 16.3.2023. Zusätzliche Details zur früheren Berechnungsgrundlage führen Hemauer / Keller in einer E-Mail an eine andere Kunsthausmitarbeiterin am

- 17.2.2023 aus: «Die Berechnungen basieren auf einer von der Cambridge University Spaceflight Student Society (www.cusf.co.uk/about) entwickelten Flugrouten-Vorhersage für Ballone (www.sondehub.org). Wir haben diese Open Source Software dazu genutzt, eine Vorhersage für Solarballone zu berechnen, was von dem Programm nicht vorgesehen ist. Die Flugrouten-Voraussage wiederum basiert auf Daten, die sonst für Wettervorhersagen genutzt werden: <https://www.ncdc.noaa.gov/data-access/model-data/model-datasets/global-forecast-system-gfs>. Zusätzlich verwenden wir noch Vorhersagen von Meteo Schweiz und Darknet. Darknet wurde leider von Apple gekauft und stellte seinen Service Ende März ein. Auch bei der Flugvorhersage-Plattform hat sich einiges geändert, weshalb wir unsere Programmierung anpassen müssen.»
- 21 «Es geht um die möglichst immaterielle, frei schwebende Qualität der Projektion. Das randlose, bis zum Boden reichende Bild unterstützt beim Betrachten die schwe-relose, schwebende Empfindung.» Hemauer / Keller in einer E-Mail an die Autorin vom 17.4.2023.
- 22 «La première modification du projet peut sembler minime. Très rapidement après la version 1.0 on ne trouvait plus d'écrans 12 pouces (512 × 384 pixels), j'ai dû redessiner l'atelier pour un écran 14 pouces (640 × 480 pixels). Je voulais que l'atelier remplisse complètement l'écran et ne voulais pas de marges noires autour. J'en ai aussi profité pour améliorer le code de l'animation. J'ai vite constaté que ce type de travail était très dépendant du hardware et plus tard, quand le OS du Mac est passé en OS X, aussi au software (l'application ne fonctionnait plus).» Dokument von Hervé Graumann in einer E-Mail an das Aargauer Kunsthaus vom 8.2.2023.
- 23 Zusammenfassung von Bettina Back: www.hek.ch/sammlung/kunstwerke/raoulpictor-mega-painter/ oder über die Website www.raoulpictor.com (beide zuletzt aufgerufen: 25.8.2023).
- 24 «Peut-être que tout pourrait être virtuel, Metavers ou autre, on pourrait voir la pièce telle qu'elle était fonctionner avec un masque immersif ou un casque directement relié au cortex visuel... L'intelligence artificielle pourrait coder tout ça (ou y participer) et l'ensemble, bien qu'étant une forme de reconstitution, pourrait restituer cette époque révolue. Récemment, j'ai échangé avec l'artiste Jonathan Delachaux, qui développe sa ville imaginaire Tchan-Zâca en collaboration avec le producteur zurichois Roger Haas sur la plateforme ArtMeta. Jonathan se disait que pour les 30 ans de Raoul P. il imaginait baptiser une route de sa ville avec le nom du peintre. Aussi qu'un atelier pourrait être installé dans cette ville et que ce projet aurait ainsi une possibilité de se développer via ces technologies. Il s'agirait d'une nouvelle version. Faire évoluer le projet dans ce sens me semble une voie très intéressante à explorer.» Graumann, 8.2.2023 (wie Anm. 22).
- 25 Hervé Graumann in einer E-Mail an die Autorin vom 11.2.2023.
- 26 Die Frage nach der historischen «Originalität» der Geräte wurde im Zusammenhang mit der Bewahrung elektronischer Kunst seit Anfang der 2000er-Jahre intensiv dis-

kutiert und ist laut Joanna Phillips eine Gratwanderung zwischen autorisierter Wiederaufführung und historisch informierter Interpretation. Vgl. Joanna Phillips: «Die Rekonstruktion von Videokunst. Eine Gratwanderung zwischen autorisierter Wiederaufführung und historisch informierter Interpretation», in: *Schweizer Videokunst der 1970er und 1880er Jahre. Eine Rekonstruktion*, hg. von Irene Schubiger, (Ausst. Kat. Kunstmuseum Luzern), Zürich: JRP | Ringier, 2009, S. 202-211.

Aggregatzustände von Performances und die Statik des Museums

Rachel Mader

Obwohl Performances erst seit einem guten Jahrzehnt gezielt von Kunstinstitutionen gesammelt werden, ist es ein weitverbreitetes Missverständnis, die flüchtige Kunstgattung sei erst mit diesen jüngsten Anstrengungen museal geworden.¹ Diese Einschätzung wird wahlweise als Konsequenz einer künstlerischen Haltung beschrieben, die das Performative als Opposition zum Wertekanon des Kunstbetriebs der Nachkriegsjahre verstanden haben wollte, oder aber mit der Ablehnung seitens der Museen begründet, die angesichts der Flüchtigkeit dieser Kunstform dachten, ihrem Auftrag der Bewahrung nicht mehr gerecht werden zu können.² Die Verhandelungen zwischen den flüchtigen künstlerischen Verfahren und den Verwertungsmechanismen des Betriebes sind allerdings weitaus komplexer, wie unterdessen zahlreiche Studien belegen. Museen zeigten bereits seit den Anfängen von Performancekunst in den 1960er-Jahren Interesse an der Kunstform, fungierten etwa als Austragungsort und sammelten Bruchstücke von Darbietungen, die heute wichtige Zeugnisse sind. Zudem wirft der nicht selten ungeklärte Status performativer Arbeiten weiterhin konservatorische und mitunter sogar juristische Fragen auf.

Auch der Kunstmarkt, also etwa Galerien und Privatsammler:innen, fanden bald Mittel und Wege, Arbeiten mit performativen Elementen zu handelbaren Objekten zu machen, dies nicht selten in enger Kooperation mit den Kunstschaffenden selbst.³ Dennoch blieb das Verhältnis zwischen Performancekunst und Sammlung lange Zeit problematisch. Die durch Flüchtigkeit und die Zelebrierung des Moments charakterisierte Kunstform schien in fast maximalem Kontrast zu stehen zu der Institution Museum, die mit der möglichst unveränderten Bewahrung ihrer Gegenstände betraut ist. Genau diesem Spannungsfeld hat sich in den letzten Jahren allen voran die Disziplin der Konservierung angenommen und selbstkritisch darauf verwiesen, dass es angesichts des Wandels künstlerischer Praktiken hin zu sogenannten zeitbasierten Formaten dringend nötig sei, die Parameter ihres Tuns zu überdenken. Dabei zeigt sich ein Paradigmenwechsel im Verhältnis zwischen Kunstschaffen und musealen Praktiken, der latent schon vor einiger Zeit begonnen hat, aber erst in jüngerer Zeit programmatisch aufgegriffen und postuliert wurde: Museen werden nicht mehr ausschliesslich als Orte des Sammelns und Bewahrens verstanden, sondern – wie die UNESCO es formuliert – «as platforms for debate and discussion, tackling complex societal issues and encouraging public participation».⁴ Performancekunst, so die These dieses Textes, ist eng mit diesem Wandel verbunden und hat ihn mindestens punktuell auch vorangetrieben.

Veränderung des Sammlungsgegenstandes und der Ideen davon

Längste Zeit schien der Gegenstand des Sammelns ontologisch gegeben: Das erworbene Kunstwerk wurde ursprünglich als in sich geschlossene Einheit mit einem Originalzustand konzipiert, den es zu erfassen und so lange und vollständig wie möglich zu erhalten galt. Seit den 1960er-Jahren hat eine ganze Reihe von Kunstpraktiken diese Annahmen herausgefordert: neben der Performance etwa die Film- und Videokunst oder auch konzeptuelle oder ortsspezifische Arbeiten, die sich allesamt durch eine künstlerisch gewollte Veränderbarkeit auszeichnen. Deren Spezifik wird im englischen

Sprachraum mit der Wendung *time-based* gefasst und hat unterdessen bereits zu eigenen Abteilungen in Museen und umfangreichen Forschungsvorhaben geführt. Es ging nicht nur darum, ein neues Verständnis des Gegenstandes zu etablieren, das – so etwa der Vorschlag der auf zeitbasierte Kunst spezialisierten Konservatorin Pip Laurenson – weniger über eine materialisierte Authentizität als mittels seiner inhaltlichen Identität festzulegen sei. Auch gelte es, die Arbeitsabläufe in den Institutionen selbst so anzupassen, dass sie diesem neuen Selbstverständnis Rechnung zu tragen vermögen.⁵ Und genau hier macht sich der eingangs erwähnte Paradigmenwechsel mit Blick auf die kuratorischen und konservatorischen Verfahren zwar indirekt, aber unausweichlich bemerkbar: Häufig geht es nicht mehr darum, ein bestehendes künstlerisches Objekt zu erwerben, sondern jenes vielmehr in Diskussion mit den Kunstschaffenden auf den musealen Kontext abzustimmen; zudem liegt bei der Aufnahme in die Sammlung keine abgeschlossene Version eines Kunstwerks vor, etwa weil jede Reaktivierung auf die jeweils vorzufindende spezifische Situation reagieren muss. Als das Stedelijk Museum in Amsterdam 2019 im Anschluss an eine Aufführung in ihrem Haus die Performance *Higher xtn.* (2018, Abb. S. 190) von Michele Rizzo zu erwerben beschloss, musste nicht nur die Arbeit überhaupt erst als Sammlungsobjekt gefasst werden. Auch die für die Aufnahme und Pflege einer Live-Performance notwendigen Modalitäten im Haus galt es von Grund auf zu entwickeln. Teil der dazu ausgearbeiteten Massnahmen waren mehrere längere Interviews mit dem Künstler, in denen unter anderem die Konzeption der Arbeit als Edition oder auch die Bedingungen der Reaktivierung festgelegt wurden.⁶ Gespräche waren auch bei der Wiederaufführung dreier Arbeiten von Joan Jonas von zentraler Bedeutung, welche die Dia Art Foundation an ihrem nördlich von New York gelegenen Standort Dia Beacon im Sommer 2021 als Langzeitinstitution einrichtete. Die Ausstellung umfasst drei Werkkomplexe der Künstlerin, zwei installative Arbeiten aus den 1970er-Jahren sowie eine als Auftragsarbeit für die private Stiftung konzipierte Performance von 2005/06, die die Künstlerin nun zu einem «new, site-specific layout» kombiniert hat (Abb. S. 190).⁷



Michele Rizzo, *Higher xtn.*, 2018
Performance im Stedelijk Museum Amsterdam



Joan Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2004, Ausstellungsansicht
Dia Beacon, Beacon, New York, 2021

In mehreren, teilweise längeren Aufenthalten vor Ort haben die Künstlerin und das Team von Dia Beacon – neben der Kuratorin Heidie Giannotti war auch die technische Expertise unerlässlich – die neue Anordnung in einem «collaborative process» entwickelt, dies gilt auch für die Dokumentation dieser Arbeitsweise.⁸ Und obwohl seitens der Dia Art Foundation die Perspektiven der Künstlerin als «paramount throughout every detail of this installation» bezeichnet wurden, zeigte diese selbst eine grosse Pragmatik, etwa wenn es um die Nachbildung einzelner materieller Elemente der Installation ging, und überliess die konkrete Umsetzung vollständig den Zuständigen von Dia Beacon.⁹ Diese Arbeitsmodalitäten sind beredter Ausdruck der Veränderungen, die zeitbasierte Werke in musealen Kontexten benötigen und die sich dort häufig schrittweise und aus purer Notwen-

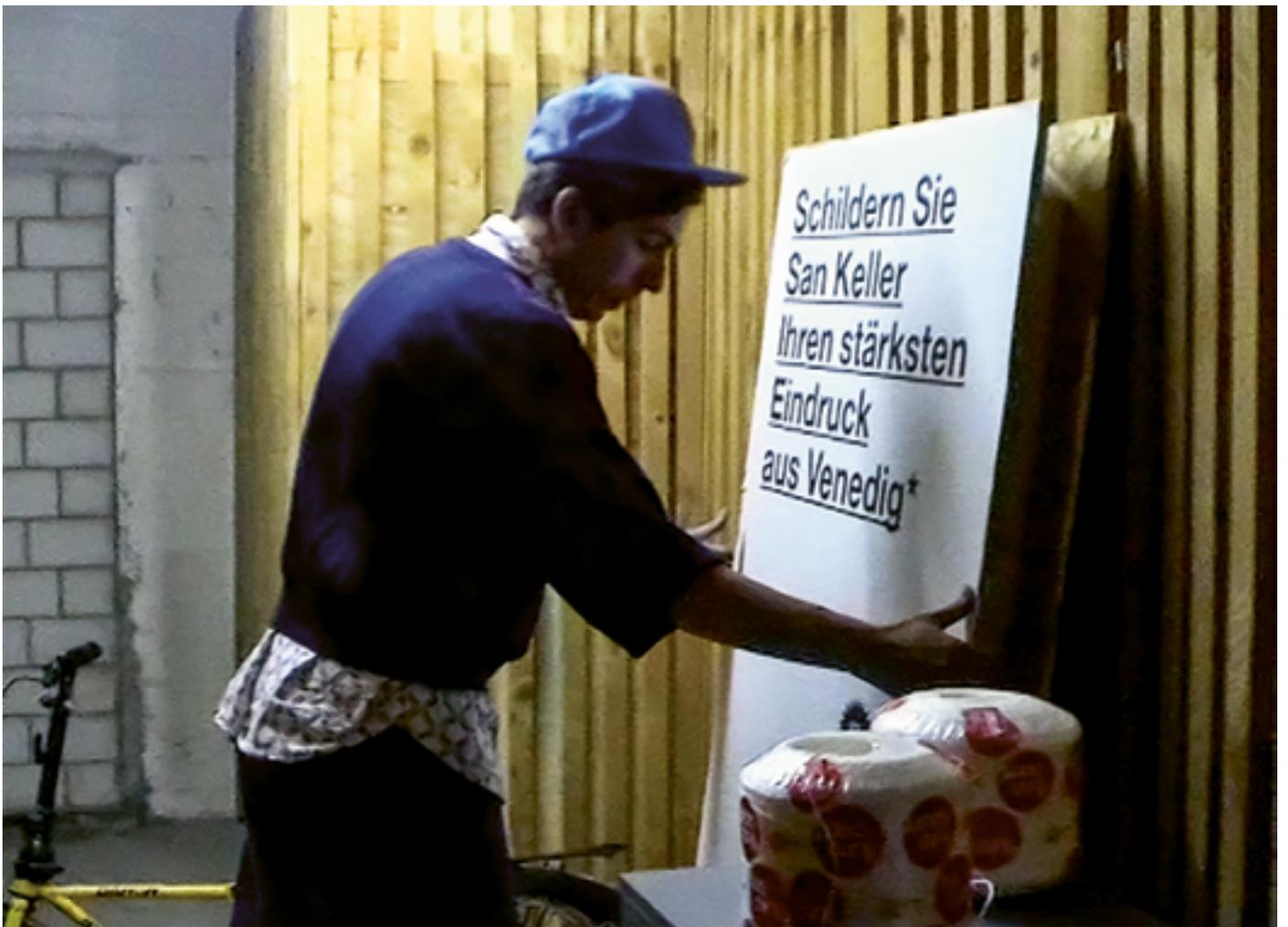
digkeit schon eingenistet haben: Eine auf Materialität konzentrierte Erfassung weicht einer dialogischen und prozessorientierten Aufnahme, die zudem als *cross-disciplinary* Aufgabe angegangen werden muss.¹⁰ Das gilt ganz besonders dann, wenn das Werk erst mit dem Eingang in die Sammlung zu einem solchen wird, wie etwa bei San Kellers Arbeit *Ohne Titel* (Keller), (2009, Abb. S. 191), die das Aargauer Kunsthaus 2009 von ihm als Schenkung erhalten hat. Die Arbeit besteht aus Relikten und Dokumenten früherer Performances, die der Künstler aus einem grösseren Fundus ausgewählt und zu einer neuen und eigenständigen Arbeit zusammengestellt hat. Dazu gehört ein Video (Abb. S. 192), in dem dieser Auswahlprozess aufgezeichnet ist. Eine Präsentation dieser Arbeit hat es bis heute noch nicht gegeben, entsprechend sind Fragen zur Aktivierung weitgehend ungeklärt. Dies ist ganz im Sinne von San Keller, der damit seine künstlerische Grundhaltung, seine Werke in jeder Situation neu entstehen zu lassen, auch im musealen Kontext umsetzt.¹¹ Im vorliegenden Fall hat dies zur Konsequenz, dass den Sammlungsverantwortlichen ein grosser Handlungsspielraum eingeräumt wird, ein Umstand, mit dem sich die Institutionen neu auseinandersetzen müssen.

Das Leben der Dokumente und Raum für Improvisation

Viele der Museen, die bereits seit einer Weile zeitbasierte und performative Arbeiten erwerben, reagierten auf die neuen Anforderungen mit der Ausarbeitung von Dokumenten, in denen die zusätzlichen Spezifikationen geklärt und nachhaltig kommunizierbar gemacht werden sollten. Die Tate Modern in London etwa entwickelte im Rahmen des Forschungsprojekts *Documentation and Conservation of Performance* (2016–2021) – ausgehend von eigenen Erfahrungen mit dem Erwerb von Performances seit 2005 – sogenannte «Documentation Tools». Damit kann nicht nur die Arbeit selbst charakterisiert und erfasst werden, sondern auch deren Aktivierung. Ebenso wurden für das materielle Beiwerk eigene Dokumentationsformate erarbeitet, und eine sogenannte «Map of Interaction» soll möglichst umfassend das Netzwerk («human and non-human») abbilden, das für den



San Keller, *Ohne Titel (Keller)*, 2009
Depotaufnahmen 2023



San Keller, *Ohne Titel (Keller)* (Detail), 2009
Videostill

Erhalt und die Wiederaufführung notwendig ist.¹² In Praxisberichten anderer Institutionen weisen die verantwortlichen Kurator:innen und Konservator:innen darauf hin, dass die jeweiligen Dokumentationen keine nach dem Erwerb abgeschlossene Aufgabe darstellen. Vielmehr sind sie kontinuierlich mit den Erfahrungswerten erneuter Aktivierungen zu ergänzen, insbesondere dann, wenn es sich bei den dafür notwendigen Kompetenzen um Körperwissen von involvierten Performenden handelt. Dies ist beispielsweise bei Simone Fortis unterdessen legendärer Arbeit *Huddle* (1961, Abb. S. 193) der Fall, die das Museum of Modern Art in New York 2015 erworben hat. Athena Holbrook, die damals zuständige Kuratorin, kommt in einer analytischen Betrachtung der ersten Aufführungen zum Schluss, dass es sowohl die physische Übertragung des Wissens als auch den Einbezug der entsprechenden Communitys (etwa aus dem Tanz) brauche, um *Huddle* adäquat, also lebendig, zu erhalten.¹³

Nicht selten werden die Dokumente auch in enger Zusammenarbeit mit den Kunstschaffenden selbst entworfen, in der Absicht, damit nicht primär den institutionellen Routinen des Ankaufens zu folgen, sondern den spezifischen Anforderungen der jeweiligen künstlerischen Arbeit optimal gerecht werden zu können. «Recognising a strong engagement is needed before acquiring a performance», kommt Eric Booker, Kurator im Studio Museum Harlem, zum Schluss, nachdem er den ersten Erwerb einer Live-Performance für sein Haus begleitet hat. Im Anschluss an eine Residency der meist performativ arbeitenden Künstlerin Autumn Knight hat sich das Studio Museum Harlem entschieden, die bereits bestehende Performance *WALL* (2016, Abb. S. 193) in ihre Sammlung aufzunehmen. Die Arbeit war in einer Weise Neuland – unter anderem, weil dafür Statistinnen einbezogen werden mussten –, was Booker dazu veranlasste, die auf die Konservierung von Performancekunst spezialisierte Cori Olinghouse mit der Ausarbeitung der nötigen Dokumente zu beauftragen.¹⁴ Entstanden sind schliesslich acht einzelne Schriftstücke, die entlang unterschiedlicher Schwerpunkte das Werk fassen und seine Reaktivierung ermöglichen sollen. Dazu gehören neben einem «Opening Letter», in dem



Simone Forti, *Huddle*, 1961
Performance, 10 min., Committee on Media and Performance Art Funds, object number: 1766.2015.1, Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA



Autumn Knight, *WALL*, 2016/2019
Performance, 45 min.
The Studio Museum in Harlem
Ankauf durch das Museum mit Mitteln des Ankaufsausschusses 2017.41, Danspace Project, New York, NY. Krystique Bright, Niala Epps, Leila Fuentes, Mzuri Hudson, Tanisha Jones, Autumn Knight, Mia Matthias, Shelly Montrose, Sandra Parris, Sydney Rodriguez, and Natasha L. Turner

die Künstlerin das Werk charakterisiert, das «Ethical Outline», das die Grundregeln der Zusammenarbeit mit den Statistinnen festlegt, sowie auch Handlungsanleitungen, in denen technische, logistische und choreografische Angaben zur Wiederaufführung festgehalten sind.¹⁵ Damit erhalten oder vielmehr übernehmen Kunstschaffende beim Übergang eines performativen Werks in eine Sammlung eine prominentere Rolle, als es bei objektorientierten Arbeiten bislang der Fall war. Genau dies geht die Schweizer Künstlerin Florence Jung, die mit den Perfor-

mances *Jung53* (2017), *Jung69* (2019) und *Jung75* (2020) in der Sammlung des Aargauer Kunsthauses vertreten ist, mit ihrem seit 2017 bestehenden Standardvertrag für den Verkauf ihrer «Scenarios» (sie spricht nicht von Performances) ausgesprochen proaktiv an.¹⁶ Mit der anlässlich des Swiss Art Awards erhaltenen Preissumme von 20 000 Schweizer Franken engagierte sie eine französische Juristin mit der Ausarbeitung eines vertraglichen Dokuments, das sie zukünftig für all ihre Verkäufe – denn ihre Arbeiten an Sammlungen zu verkaufen, ist sehr wohl ihr Ziel – einsetzen könnte. Sie wolle, so die Künstlerin, die vertraglichen Klärungen nicht nur den Sammlungsinstanzen überlassen, räumt diesen in der Ausgestaltung der «Scenarios» wie auch bei den Reaktivierungen aber einigen Handlungsspielraum ein. Nicht nur, weil sie Werke aus Prinzip nur auf Einladung entwirft, auch wüssten die Museumsverantwortlichen in Detailfragen häufig besser Bescheid.¹⁷

In den beiden letztgenannten Beispielen zeigt sich eine Neukonzeption und -verteilung der Zuständigkeiten zwischen Sammlungsverantwortlichen und Kunstschaffenden. Ist Letzteren aufgrund der Flüchtigkeit ihres Schaffens daran gelegen, in den verkaufsbegleitenden Dokumenten Werkidee und Grundzüge der Wiederaufführung klar zu regeln, so überlassen sie Entscheidungen, die den institutionsspezifischen Alltag betreffen, den Sammlungsexpert:innen. Bei Autumn Knight etwa kann die Anzahl der eingeladenen Performerinnen je nach räumlicher Kapazität durchaus angepasst werden, während Florence Jung die Institutionen motiviert, für ihre «Scenarios» auf vor Ort bestehende Materialien zurückzugreifen. Auf diese zusätzlichen Kompetenzzuschreibungen reagieren – wenig erstaunlich – nicht alle Museen gleich. Ist es nur den wenigsten möglich, ähnlich umfassende Konservierungsbestrebungen zu unternehmen wie die Tate, so zeigt das Beispiel des FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) Lorraine, das seit seiner Gründung 1983 ausschliesslich immaterielle Kunstwerke sammelt, dass der erforderliche massgeschneiderte Umgang auch mit grossem Pragmatismus angegangen werden kann. Allerdings müsse die Bereitschaft zum kontinuierlichen Dialog als Grundvoraussetzung vorhanden sein, so Claire Valageas und Agnès Violeau, die beiden zuständigen Kuratorinnen.¹⁸

Fürsorge und Dialog: Zum Paradigmenwechsel beim Sammeln und Bewahren

Dass Museen immer mehr bereit sind, sich auf diese weiterhin ungewohnten Sammlungsexponate einzulassen, zeigt auch der Ankauf einer Arbeit von Roland Roos durch das Aargauer Kunsthaus. Das einst als Beitrag zur Ausstellung *Art as Connection* (2021/22) konzipierte gleichnamige Werk (2021, Abb. S. 195) kann, wie auch die Arbeiten von Florence Jung, zur Gruppe der sogenannten *delegated performances* gezählt werden. Mit dieser Wendung werden Performances bezeichnet, bei denen die Kunstschaffenden nicht selbst auftreten, sondern lediglich eine Handlungsanleitung oder Choreografie entwerfen, die dann von Drittpersonen durchgeführt wird. Dieses Format, so die Kunsthistorikerin Claire Bishop, berücksichtige durch die unabhängig von den Kunstschaffenden geregelte Handhabung besonders das wachsende Interesse an Performancekunst seitens der Museen. Zugleich berge es jedoch die Gefahr einer tendenziell missbräuchlichen Einbindung von Drittpersonen, so Bishops These, weil diese oft eher schlecht bezahlt – meist über eine befristete Anstellung auf Honorarbasis – in eine Rolle schlüpfen müssten, die ihre eigene Prekarität ignoriere.¹⁹ Viele der jüngeren Performancekünstler:innen tragen diesem Umstand mit verschriftlichten Vorkehrungen Rechnung. Auch Roland Roos hat sich mit dieser Thematik in seiner Arbeit vorsichtig und künstlerisch doch dezidiert beschäftigt. Das in einer Handlungsanweisung festgehaltene Konzept sieht vor, dass das Kassenpersonal sich bei den Besuchenden erkundigt, ob sie denn Roland Roos kennen würden. Ist dies der Fall – und es braucht nicht der Künstler selbst zu sein –, erhalten sie den Eintritt ins Museum geschenkt. Das involvierte Personal wird also nicht extra rekrutiert, erhält aber anlässlich der Durchführung von Roos' Arbeit eine neue Aufgabe, auf die es durch verschriftlichte Schilderungen der Absicht des Künstlers und vorangehende Erfahrungsberichte vorbereitet wird.²⁰

Vorbei sind die Zeiten, in denen nur noch die Überreste von Performances den Weg ins Museum fanden und dort unter Aufbietung



Roland Roos, *Art as Connection*, 2021
Ausstellungsansicht *Art as Connection*
Aargauer Kunsthhaus, 2021/22



kunsthistorischer Expertise mitunter dann doch zu eigenständigen Werken erhoben wurden.²¹ Damit ebenfalls weitgehend vergangen scheint auch die Idee, dass sich Performances beim Eingang ins Museum dem institutionellen Regelwerk anzupassen haben. Vielmehr finden sich mehr und mehr Institutionen, wie auch das Aargauer Kunsthaus,²² die ihre Arbeitsweise den Spezifika künstlerischer Praxis anzupassen beabsichtigen, so auch beim Sammeln. Philip Bither, der sich als Senior Performing Arts Curator am Walker Art Center in Minneapolis bereits seit vielen Jahren mit dem Ankauf von Performances befasst, sieht darin gar die Möglichkeit, die traditionsreichen Häuser aus ihren starren Strukturen zu lösen und sie weiterzuentwickeln.²³ Versprechen und Herausforderung liegen dabei aber nah beieinander, denn die Ressourcen und Kompetenzen für ein institutionelles Selbstverständnis eines «caretaker of an organic organism» sind keineswegs flächendeckend vorhanden.²⁴ Der fachliche Austausch über die einzelnen Zuständigkeitsbereiche müsste erleichtert, die Hierarchisierung des Wissens etwa zwischen technischer und inhaltlicher Expertise aufgehoben und generell eine Vielstimmigkeit angestrebt werden. Dabei braucht es nicht zwingend Unternehmungen im Ausmass eines Tate-Forschungsprojekts – kleinere Institutionen wie das FRAC Lorraine belegen, dass viel davon mit einer Sensibilität und Neugier für die Spezifitäten zeitgenössischer Kunst umgesetzt werden kann.

Weitere digitale Beiträge
zu diesem Text:



- 1 2005 erwarb die Tate Modern in London als eines der ersten Museen eine Live-Performance, *This is propaganda* (2002) von Tino Sehgal. Weitere Ankäufe von Sehgal folgten: Ebenfalls 2005 kam *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000) in die Sammlung des Stedelijk Museum in Amsterdam, 2006 kaufte das Van Abbemuseum in Eindhoven *This is Exchange* (2002), 2008 hat das MoMA in New York eine Arbeit von Sehgal, *Kiss* (2003), angekauft, und 2014 legte sich auch das Kunsthaus Zürich eine Arbeit von Sehgal zu, der in den ersten Jahren weitaus am meisten Live-Performances verkaufte. Die Tate erwarb 2005 aber auch eine Arbeit von Roman Ondak (*Good Feelings in Good Times*, 2003) sowie 2009 Tania Bruguera's *Tatlin's Whisper #5* (2008).
- 2 Zum Topos von «performance [...] as an art of resistance» vgl. u. a. Nancy Princenthal: «Introduction», in: *Regarding Today's Art. Performance Notations*, hg. von Richard Flood und Nancy Princenthal, Philadelphia: Foundation for Today's Art, 1984, o. S. Zum Topos von Performance als einmaligem und vergänglichem Moment vgl. Rebecca Schneider: «Performance Remains», in: *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, Vol. 6, Issue 2, 2001, S. 100–108. Die auf Performancekunst spezialisierte Kunsthistorikerin und Kuratorin RoseLee Goldberg benennt den Jahrtausendwechsel als Moment, in dem Performancekunst aus ihrem Schattendasein herausgetreten und von der breiten Kunstöffentlichkeit wahrgenommen worden sei. Vgl. RoseLee Goldberg: *Performance Now. Live Art for the 21st Century*, London: Thames & Hudson, 2018, S. 7.
- 3 Diese vielfältigen und meist einer Alltagspragmatik verpflichteten Handhabungen von Performancekunst im Kunsthandel sind noch kaum aufgearbeitet. Eine exemplarische Sichtung der Aktivitäten des New Yorker Galeristen Leo Castelli sowie des US-Sammlerehepaares Dorothy und Herbert Vogel belegen deren frühes Engagement für den Verkauf bzw. Erwerb von performativen Arbeiten. Beide Archive sind zugänglich im Archive of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., siehe www.aaa.si.edu (zuletzt aufgerufen: 4.7.2023).
- 4 www.unesco.org/en/museums (zuletzt aufgerufen: 4.7.2023).
- 5 Exemplarisch erwähnt seien hier die Bestrebungen von Laurenson selbst, die als Leiterin der Abteilung «Time-based Media Conservation» an der Tate Modern in London wirkte und darüber hinaus in Texten die grundlegenden theoretischen Herausforderungen benannt hat. Vgl. dazu etwa Pip Laurenson: «Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations», in: *Tate Papers*, no. 6, Autumn 2006, www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations (zuletzt aufgerufen: 4.7.2023).
- 6 Die Informationen zum Ankauf der Arbeit entstammen dem Austausch der Autorin mit der zuständigen Kuratorin Karen Archey und dem Künstler am 27.9.2022.
- 7 Zitiert aus der Presserklärung zur Ausstellungseröffnung: www.diaart.org/about/press/exhibition-of-large-scale-works-by-joan-jonas-to-open-at-dia-beacon-this-fall/type/text (zuletzt aufgerufen: 4.7.2023).
- 8 Die Schilderungen der Zusammenarbeit stammen von Heide Giannotti anlässlich eines Gesprächs mit der Autorin vor Ort am 15.8.2022.
- 9 Das Zitat ist der Presseerklärung entnommen (wie Anm. 7); die Erläuterungen zur konkreten Umsetzung während des Ausstellungsbaus entstammen dem Gespräch mit Giannotti (wie Anm. 8).
- 10 Die Konservatorin Joanna Phillips und die Sammlungskuratorin Lauren Hinkson haben mit Blick auf einige der seit den 2000er-Jahren angekauften Performances untersucht, wie sich die Anforderungen an ihren Berufsalltag im Guggenheim Museum verändert haben. Prozessorientierung und die Zusammenarbeit über Departements hinweg bezeichneten sie als wichtigste der neuen Komponenten. Vgl. dazu Joanna Phillips und Lauren Hinkson: «New Practices of Collecting and Conserving Live Performance Art at the Guggenheim Museum», in: *VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst und Kulturgut*, Heft 1, 2018, S. 124–132.
- 11 Dieses Verständnis des Werks und seiner Wiederaufführung formulierte der Künstler im Gespräch mit der Autorin am 7.12.2022.
- 12 Das Projekt und die Ergebnisse sind auf der Museumswebsite umfassend dokumentiert: www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance (zuletzt aufgerufen: 4.7.2023).
- 13 Zu Holbrooks Bericht über die konservatorischen Bemühungen rund um *Huddle* vgl. Athena Christa Holbrook: «Second-Generation *Huddle*. A Communal Approach to Collecting and Conserving Simone Forti's *Dance Constructions* at The Museum of Modern Art», in: *VDR-Beiträge* (wie Anm. 10), S. 118–123.
- 14 Zitat von Booker und Informationen zum Engagement von Olinghouse im Zusammenhang mit Autumn Knights *WALL*, aber auch weiteren Arbeiten finden sich auf ihrer Website: [//theportal.place/p/autumn-knight-wall-the-studio-museum-in-harlem-at-danspace-project](http://theportal.place/p/autumn-knight-wall-the-studio-museum-in-harlem-at-danspace-project) (zuletzt aufgerufen: 4.7.2023).
- 15 Dieses Dokumentenset ist nicht öffentlich einsehbar. Eric Booker hat es anlässlich eines Gesprächs mit der Autorin am 9.8.2022 jedoch gezeigt und ausführlich dargelegt.
- 16 Florence Jung hält in dem Vertrag zudem fest, dass ihre «Scenarios» weder fotografiert noch aufgenommen werden dürfen. Dementsprechend existiert kein Bildmaterial.
- 17 Florence Jung im Gespräch mit der Autorin am 1.11.2022.
- 18 Gespräch der Autorin mit den Kuratorinnen am 17.5.2022. Einsicht in die Sammlung gibt die Website: collection.fraclorraine.org (zuletzt aufgerufen: 4.7.2023).
- 19 Claire Bishop: «Delegated Performance: Outsourcing Authenticity», in: *October*, vol. 140, Spring 2012, S. 91–112.
- 20 Informationen zum Werk und seiner Umsetzung hat Roland Roos in einem 14-seitigen Dokument fürs Aargauer Kunsthaus zusammengestellt. Vgl. auch Roland Roos: «Art as Connection», in: *Art as Connection*, hg. von Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2022, S. 54–55.
- 21 Zum kontinuierlich sich ändernden Status der Dokumentationsmaterialien von Performances vgl. Barbara Clausen: «After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst», in: *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, hg. von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Barbara Clausen, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005, S. 7–20.
- 22 Das Aargauer Kunsthaus setzt sich aktuell mit Fragen zu Möglichkeiten und Herausforderungen des Sammelns von Live-Performances auseinander, dies auch vor dem Hintergrund der im Text besprochenen Ankäufe. Die Sammlungsverantwortliche Simona Ciuccio betont, dass die museale Infrastruktur zwar noch nicht bereit sei für ephemere Werke, eine pragmatische und in enger Abstimmung mit den Kunstschaffenden entwickelte Handhabung, wie sie für Gegenwartskunst generell der Fall ist, aber bis jetzt immer zu Lösungen geführt hat. Simona Ciuccio im Gespräch mit der Autorin am 22.12.2022.
- 23 Philip Bither: «Rethinking the Role of Institutions and Curators in a New Interdisciplinary Age», in: *Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, hg. von Dena Davida, Jane Gabriels, Véronique Hudon und Marc Pronovost, New York/Oxford: Berghahn Books, 2019, S. 315–319.
- 24 Holbrook, «Second-Generation *Huddle*» (wie Anm. 13), S. 123.

Neue Konstellationen. Ein Gespräch über raum- und kontextbezogene Werke zwischen RELAX (chiarenza & hauser & co), Shirana Shahbazi und Marianne Wagner

MARIANNE WAGNER Das Aargauer Kunsthaus präsentierte mit der Sammlungsausstellung *Davor • Darin • Danach. Die Sammlung im Wandel 2022* einen Überblick über die zeitgenössischen Positionen seines Bestands. Der Titel schlägt bereits ein Narrativ vor. Im Presstext heisst es: «In drei Kapiteln spannt die Ausstellung über die gesamte Kunsthausebene von 3000 m² verteilt neue Erzählbögen. *Davor • Darin • Danach* [...] reflektiert die Vergangenheit, befragt die Gegenwart und wagt einen Blick in die Zukunft.»¹ Hier wird eine grosse Aufgabe und damit ein Engagement formuliert. Während für eine Kunstinstitution mit Ankaufsetat und Sammlung eine solche Ausstellung im weitesten Sinne mit der Geschichte des Hauses, mit seiner Sammlungspolitik, mit Fragen des Depots, der Restaurierung und letztendlich mit seiner Identität verbunden ist, wirft dieser Titel auch Fragen hinsichtlich der Kunst auf. «Davor», «Darin» und «Danach» sind verschiedene Stadien und Situationen eines Kunstwerks, wenn es um eine Ausstellung geht.

Shirana Shahbazi, Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser von RELAX, wenn man nun die Produktionstechniken und die Ausstellungsbedingungen Ihrer Werke jenseits der Aarauer Sammlungsausstellung betrachtet, wird schnell klar, dass viele Ihrer Arbeiten kaum wie Gemälde oder klar umrissene Objekte zu handhaben sind, insbesondere da sich Ihre Kunstwerke in Bezug zum umgebenden Ausstellungsraum oder Kontext konstituieren und diesen als Teil der jeweiligen Installation begreifen. Vielmehr würde ich in diesem Kontext von einem Werkprozess sprechen.

In Ihren Arbeiten, Shirana, gibt es inhaltlich häufig ein Nebeneinander von Gattungen: Porträts, Landschaften und Stilleben, die mit abstrakten Farbflächen zusammengefügt werden. Eine Vorliebe oder eine Hierarchie der Gattungen, nach der Sie auswählen, weicht einer Kombination von Wandmalerei und Fotografie mit unterschiedlichen Oberflächenqualitäten und Beziehungen zueinander. Meist entsteht durch das Zusammenfügen dieser Techniken, Gattungen und Medien eine räumliche Situation. In der Gegenwartskunst wird dabei sehr schnell der Begriff der «Installation» ins Feld geführt. Wie würden Sie dieses Gefüge selbst beschreiben?

SHIRANA SHAHBAZI Der Ursprung all dieser Arbeiten ist die Fotografie, ein – scheinbar im Herstellungsprozess wie auch in der Begegnung – flüchtiges Medium. Man ist gewohnt, das fotografische Bild relativ schnell erfassen, verstehen und einordnen zu wollen. Durch die Verwendung verschiedener Gattungen und Formate entstehen jedoch Nachbarschaften, die hierarchie los sind und in ihren Begegnungen etwas Neues zulassen. Greift hier der Begriff der Installation? In einem Text über meine Arbeit verwendete der Kunsthistoriker Damian Christinger den aus der Astrologie entlehnten Begriff der «Konstellation», der die Betrachtenden mitdenkt.² Dieser impliziert die Frage, wo der Mensch steht, welche Rolle ihm im Raum zugeschrieben ist. Meine Arbeiten erschliessen sich den Betrachtenden erst im Gehen und Einnehmen verschiedener Positionen im Raum. Die verschiedenen Perspektiven sind aber nicht nur räumlich von Bedeutung, sondern auch in der Lesart der Arbeiten gedacht.

MW Ihre raumfüllende Arbeit *Untitled II-2012* (2012) war erstmals in der Gruppenausstellung *La jeunesse est un art. Jubiläum Manor Kunstpreis 2012* im Aargauer Kunsthaus zu sehen (Abb. S. 202).³ Würden Sie für die Erfassung dieser Arbeit ebenfalls den Begriff der Konstellation oder des Koordinatensystems verwenden?

SS Ich arbeite immer installativ und räumlich, es gibt jedoch selten das Vergnügen, dass die Werke in einer grossen Gruppe oder als Installation für eine Sammlung angekauft werden und so zusammenbleiben können. *Untitled II-2012* wird im Aargauer Kunsthaus schon in der dritten Version und in einer leicht angepassten Form gezeigt (Abb. S. 200/201). Durch das Sammeln werden Arbeiten immer fragmentiert und verändert, denn sie müssen auch in anderen räumlichen Situationen «funktionieren». Es gibt nie nur eine Lösung.

MW Das ist ein guter Punkt, den ich auch in Bezug auf Marie-Antoinettes und Daniels Arbeiten aufgreifen möchte: Es gibt ein mehrteiliges Werk mit dem Titel *HEALTH COMPLEX* (2021, Abb. S. 204–206), das 2021/22 im Aargauer Kunsthaus ausgestellt war.⁴ Teil zwei davon wurde als Fortsetzung *HEALTH COMPLEX 2* im Kunsthaus Zürich gezeigt (2022, Abb. S. 203).⁵ In *HEALTH COMPLEX* geht es um den Stellenwert von bezahlter und unbezahlter Arbeit im Pflegebereich, ausgeübte Care-Arbeit, um Sorge und Versorgungsarbeit. Die Arbeit in Aarau besteht aus Objekten im Raum und an den Wänden, zwei Videos, einem davon mit Interviews, und einem bedruckten Lamellenvorhang, sozusagen einem Bild, durch das man beim Verlassen der Installation hindurchschreitet (Abb. S. 206). *HEALTH COMPLEX* wirkt dadurch wie ein definierter Raum. Liesse er sich aufgrund seiner Dokumentation wieder exakt so aufbauen, auch wenn Sie nicht anwesend wären?

RELAX (MC) Vergleichbar mit einem Gemäldemass oder einer Vorgabe für die Verwendung eines bestimmten Glases bestehen für unsere Arbeiten Installationspläne, sodass das kuratorische und das technische Team das Werk auch ohne uns aufbauen könnte. Bei *HEALTH COMPLEX* ist das ziemlich einfach, weil alles auf einer Diago-



Shirana Shahbazi, *Untitled II-2012*, 2012
Ausstellungsansicht *Davor · Darin · Danach.*
Die Sammlung im Wandel
Aargauer Kunsthaus, 2022







Shirana Shahbazi, *Untitled II-2012, 2012*
 Ausstellungsansicht *La jeunesse est un art.*
Jubiläum Manor Kunstpreis 2012
 Aargauer Kunsthhaus, 2012



Shirana Shahbazi, *Untitled II-2012, 2012*
 Ausstellungsansicht *Desiderata. Neu in der*
Sammlung, Aargauer Kunsthhaus, 2014

nalen gründet und somit gut in einem offenen Raum mit vier Wänden installierbar ist. Der Plan ist zentimetergenau, es gibt keine Chance zur Interpretation. Wenn wir in Serien arbeiten, gibt es jedoch manchmal auch Variablen.

MW Ist die Arbeit abhängig vom Kontext, in dem sie gezeigt wird? Damit meine ich nicht unbedingt eine Ortsspezifik, sondern mehr eine Kontextspezifik.

RELAX (DH) Unsere Installationen sollen in unterschiedlichen Räumen funktionieren können. Deshalb ist der gerade eingebrachte Begriff der «Variable», die in einem dynamischen Verhältnis steht zur Konstante, für uns zentral. Die Variable wird bestimmt durch den Kontext des Ortes und der Zeit, der etwa über Gespräche mit Menschen zu ihren Geschichten, in sozialen Strukturen und anhand der gerade aktuellen ökonomischen Bedingungen greifbar wird. Und die Variable fordert immer die Konstante heraus, die für die Nähe zum Konzept steht, das wir für eine Arbeit entwickeln.

RELAX (MC) Das Werk kann überall gezeigt werden, weil es überall auf der Erde Care-Personal und Spitäler gibt. Und obwohl mit dem Kantonsspital Aarau ein sehr spezifischer Schweizer Kontext Schauplatz des Interview-Videos ist, sind die Themen Zeit, Müdigkeit oder auch die Textilien, die getragen werden, universell und können weltweit verstanden werden (Abb. S. 206).

MW In euren Arbeiten tauchen manchmal Elemente früherer Werke in Varianten wieder auf. Shirana, Fotografien sind reproduzierbar – bei Ihren Konstellationen ist es durchaus möglich, dass ein Element, das in einer Installation vorkommt, die verkauft wurde, in anderer Form in einer weiteren Arbeit auftaucht ...

SS Unter den Fotografien finden sich immer wieder Protagonistinnen, die tragend wirken und solche mit einer Nebenrolle. Trotzdem brauche ich sie alle. Daher können einzelne Werke aus der Installation in Aarau auch in einer anderen Kombination vorkommen. Mich interessieren dabei die Flexibilität jenseits von Beliebigkeit sowie verschiedene Möglichkeiten inhaltlicher Bedeutungen. Bezüglich der Frage nach der Veränder-



RELAX (chiarenza & hauser & co)
HEALTH COMPLEX 2, 2022
Ausstellungsansicht *Take Care. Kunst und Medizin*, Kunsthaus Zürich, 2022

barkeit einer Arbeit in einem anderen Ausstellungskontext muss ich sagen, dass es einfacher zu handhaben wäre, wenn ich fixe Pläne mit Massen hätte und mich daran halten würde. Wahrscheinlich wäre es für alle von Vorteil, wenn ich auch perfekt dokumentieren würde (lacht). Aber die Präsenz des Raums ist dann trotzdem immer anders und ich muss den Plan dann eben mit einer gewissen Offenheit gegenüber den räumlichen Gegebenheiten anpassen.

MW Es gibt bei RELAX Elemente aus früheren Arbeiten, darunter auch performative, bei denen sich die Frage stellt, wie man diese später nochmals zeigen oder reproduzieren kann. *HEALTH COMPLEX* beispielsweise bezieht sich auf die Covid-Pandemie und ihre Auswirkungen.

RELAX (DH) *HEALTH COMPLEX* ist eine abgeschlossene Arbeit, zugleich verwenden wir Elemente davon weiter. Ein Foto mit Pflegepersonal taucht



RELAX (chiarenza & hauser & co)
HEALTH COMPLEX, 2021
Ausstellungsansicht *Art as Connection*
Aargauer Kunsthaut, 2021/22







RELAX (chiarenza & hauser & co)
HEALTH COMPLEX (Detail), 2021
Videostill



RELAX (chiarenza & hauser & co)
HEALTH COMPLEX, 2021
Ausstellungsansicht *Art as Connection*,
Aargauer Kunsthaut, 2021/22

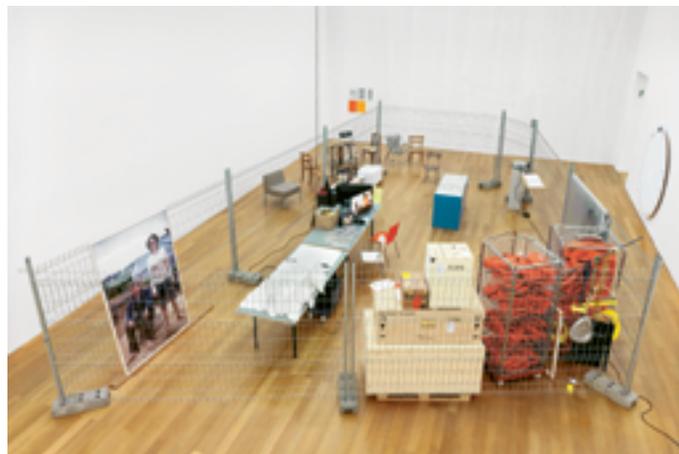
in einem Video in *HEALTH COMPLEX 2* im Kunsthaus Zürich wieder auf. Ebenso fungiert der Gang durch den Vorhang, um einen Raum zu betreten oder ihn zu verlassen, als wiederkehrendes Grundelement und findet sich ebenfalls integriert in die Installation. Gewisse andere Elemente existieren als Edition weiter oder werden unter Umständen in anderer Form in eine neue Installation überführt.

MW Haben Sie schon einmal versucht, performative Elemente, die zu einer Arbeit gehören, mit dem Werk in eine Sammlung zu überführen?

RELAX (DH) Ja, bei *what is wealth?*, gezeigt im Cornerhouse in Manchester 2010 und im Kunstmuseum Liechtenstein 2017 (Abb. S. 207). Da spielen performative Aspekte eine Rolle, die aus drei Situationen heraus entstehen können: Es gibt einen *Cage Room*, einen *Waste Room* und *The Wheel of Fortune*. Wir haben damit Situationen geschaffen, die es erlauben, sich möglichst frei Dinge anzueignen und zugleich als Besucher:in empfangen zu werden. Diese Aufgabe übernahm das Aufsichtsteam, welches das Publikum aktiv einlud, Zeit in der Installation zu verbringen und etwa das Glücksrad zu drehen. Hier verändern sich nicht die installativen Elemente, sondern der zeitliche Kontext, und die unterschiedlichen Adressierungen des Publikums sorgen für Veränderung.

MW Bei Variablen tauchen Fragen auf, wenn Werke in Sammlungen eingehen. Denn Jahre später sollen räumliche Situationen wiederhergestellt werden. Bis dahin hat allenfalls das Aufsichtspersonal gewechselt, möglicherweise wurden Räumlichkeiten renoviert oder die Arbeit soll an einem anderen Ort gezeigt werden. Was liefern Sie bei Ankäufen Ihrer Werke mit – gibt es vielleicht sogar Vertragsverhandlungen, die weit über Regelungen in einem Handbuch hinausgehen, um eine Arbeit in Ihrem Sinne zu «sichern»?

RELAX (MC) Für *what is wealth?* haben wir ein Manual erstellt, das dreimal umfangreicher war als das von *HEALTH COMPLEX* für Aarau. Es ist wie ein Manifest, in dem auch alle performativen Elemente beschrieben sind. Wir müssen sehr klar sein in dem, was wir aufschreiben.



RELAX (chiarenza & hauser & co)
what is wealth?, 2010–2017
Ausstellungsansicht *Who Pays?*
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2017

Darum sprechen wir von Variablen und nicht von Variationen, denn die Variable hat mit dem zu tun, was wir nicht beherrschen, was wir nicht im Voraus sehen können.

MW Shirana, wie machen Sie das? Ist im Kaufvertrag oder anderen Vereinbarungen geregelt, dass Sie bei erneutem Aufbau selbst hinzukommen?

SS Bei aller Lockerheit und Flexibilität, die ich hier propagiere, muss ich sagen, dass das nur die halbe Wahrheit ist. Denn bei jeder Installation funktionieren diese verschiedenen Kombinationen nicht einmal im Kleinsten, wenn ich das anderen überlasse. In institutionellen Kontexten mache ich deshalb die Präsentation fast immer selbst. Die fixen Dokumentationen sind vielleicht das letzte bisschen Hausaufgaben, die ich nicht übernehme. Es ist im Interesse aller, dass wir den Aufbau gemeinsam machen. Diesen Freiraum – man könnte das auch eine akribische Kontrolle nennen – nehme ich ernst. Wie ist das aber nach vielen Jahren? Aufgrund der Zeit bin ich dann an einem anderen Punkt und sozusagen aus der Übung. Ich würde dann Installationsansichten und Pläne von anderen Ausstellungen hervorholen, mich daran orientieren und rekonstruieren. Es sind bei mir weniger politisch neue Situationen, die mich zu Änderungen bewegen; ich gehe ja auch als Mensch weiter. Ich war ein bisschen nervös, die Arbeiten in Aarau nochmals zu sehen, denn ich weiss ja nicht, wie die Sachen altern. Auch Kunstwerke sind nur Kinder ihrer Zeit.

MW Es wird deutlich, wie wichtig es ist, dass Kunstschaffende eingebunden werden bei späteren Installationen ihrer Arbeiten. Beim Aspekt der Zeitgenossenschaft und auch bei der Frage, wie ein Werk altert, würde ich gerne noch etwas bleiben. Aus kuratorischer Perspektive wurden diese Themen auch nach den *Skulptur Projekte 2017* in Münster besonders virulent. Wir, das kuratorische Team, hatten damals – im Sinne eines erweiterten Skulpturenbegriffs – mehrere Kunstschaffende eingeladen, die sich mit performativen Elementen in die Ausstellung eingebracht haben, darunter Xavier Le Roy und Scarlet Yu mit *Still Untitled* (2017, Abb. S. 209) im öffentlichen Raum und Alexandra Pirici mit *Leaking Territories* (2017, Abb. S. 209) im Friedenssaal des Rathauses in Münster.⁶ Beide Arbeiten haben wir später der Stadt zum Ankauf vorgeschlagen. Sowohl das Fachgremium als auch die politischen Vertreter:innen stellten natürlich umgehend die Wertfrage: «Was besitzen wir eigentlich, wenn wir das kaufen? Da ist ja nichts Materielles da.» Mit den Kunstschaffenden bereiteten wir Unterlagen zur Regelung einer Wiederaufführung vor. Die Stadt Münster kaufte dann leider kein performatives Werk an. Trotzdem war es wichtig, diese Fragen sowohl unter uns Kurator:innen im Austausch mit den Kunstschaffenden als auch in der Kommission zu diskutieren und sie schliesslich an die Medien und in das Archiv von *Skulptur Projekte Münster* zu tragen.⁷

Ihr habt vorher den Begriff der «Variablen» erwähnt, das schiebt die Aspekte Lebendigkeit, Offenheit und Kontextbezug in den Vordergrund und gibt der Gegenwart erst einmal den Vorrang vor möglichen Schwierigkeiten, die im Zuge administrativer Vorgänge auftauchen. Ist es hilfreich, wenn Sie schon während der Produktion eines Werks von einem Ankauf wissen und arbeiten Sie dann anders oder lassen Sie das völlig aussen vor?

SS Ich konnte jetzt gerade eine Gruppe an ein Museum verkaufen, die noch nicht ausgestellt wurde. Da habe ich überlegt, welche Werke ich zusammenhalten möchte und für welche Werke ich mir wünsche, dass sie in einem Museum bleiben. Bei den Häusern, mit denen ich in einem guten Austausch stehe, ergänze

ich eine Werkgruppe manchmal mit einem Geschenk, sodass es im Sinne des Werks ist.

RELAX (MC) In den ersten zehn Jahren, in denen wir künstlerisch tätig waren, ungefähr Mitte der 1980er-Jahre, war es uns sehr wichtig, was bei performativen Arbeiten gekauft wird. Damals arbeitete eine erste Generation von Kunstschaffenden institutionskritisch und die Museen waren sehr verstaubt. Heute ist die Zusammenarbeit mit Institutionen gänzlich anders, Museen sind zu Diskussionsorten geworden. Nach dieser kritischen, institutionellen Wandlung fragt man heute eher danach, was eine Sammlung ausmacht. Zwischen Kurator:innen und Kunstschaffenden müssten folglich auch die ökonomischen Vorgänge neu gedacht werden.

RELAX (DH) Auch wenn wir von einem Ankauf wissen, gehen wir von den Inhalten und den Absichten aus, die uns wichtig sind. *HEALTH COMPLEX* haben wir dem Aargauer Kunsthaus angeboten und gleichzeitig ein starkes Interesse gespürt. Ihr Beispiel von Alexandra Piricis Performance im Friedenssaal ist sehr interessant. Sie bezieht sich auch auf den Dreissigjährigen Krieg (1618–1648), einen blutigen Zeitraum der Geschichte, der infolge des gegenwärtigen Krieges gegen die Ukraine wieder diskutiert wird. Diese Arbeit ist ebenfalls eine Form der Aktualisierung. In den Gesprächen in Münster 1648 ging es um die Aushandlung eines Friedens und um die Frage, wie ein Krieg beendet werden könnte.

MW Der Bezug zum Westfälischen Frieden 1648 war mit der Wahl des Friedenssaales ortsspezifisch gesetzt. Mit deutlich weniger Ortschaften haben wir es meist bei Sammlungsausstellungen, wie *Davor • Darin • Danach* in Aarau, zu tun. Obwohl es thematische Fokussierungen gibt, sind Sammlungsausstellungen meist als Gruppenausstellungen inszeniert, in denen formale und inhaltliche Bezüge zwischen den Werken lose aufgegriffen werden. Welche Rolle spielen Nachbarschaften, beispielsweise bei *HEALTH COMPLEX* oder *HEALTH COMPLEX 2*, die in grossen thematischen Gruppenausstellungen gezeigt wurden? Shiranas Begriff der «Konstellation» nochmals aufgreifend, besteht ein Werk ja nicht nur in Beziehung zur Wand,



Xavier Le Roy mit Scarlet Yu
Still Untitled, 2017
 LWL-Museum für Kunst und Kultur,
 Westfälisches Landesmuseum,
 Münster/Skulptur-Projekte 2017



Alexandra Pirici, *Leaking Territories*, 2017
 Performance, LWL-Museum für Kunst
 und Kultur, Westfälisches Landesmuseum
 Münster/Skulptur-Projekte 2017

zum Boden, zum Fenster, also zur Architektur, sondern ebenfalls zu seiner Nachbarschaft ...

RELAX (MC) Gerade für *HEALTH COMPLEX* haben wir mit den Kuratorinnen einen offenen Austausch zur ganzen Ausstellung und damit zur Nachbarschaft pflegen können.

RELAX (DH) Es geht uns selten um Architektur, Wand, Boden. Wir interessieren uns mehr für die Geschichten der Menschen und ihren Kontext. Nachbarschaft beziehen wir deshalb sowohl auf die in einem Raum eingesetzten Elemente als auch etwa auf die Protagonist:innen in unseren Videos, die sich im ausgestellten Umfeld ebenfalls wohlfühlen sollen.

MW Ich komme nochmals zum Stadium des «Danach», das im Titel der Aarauer Ausstellung zum Tragen kommt. Im Fall einer Leihgabe an eine andere Institution gestalten sich die Verhandlungen komplizierter – solche Prozesse beschäftigen mich gerade bei ortsspezifischen Arbeiten von Jeremy Deller und Dominique Gonzalez-Foerster in Münster. Es geht dann immer darum, eine neue Konstellation, eine Situation zu schaffen, die für das Werk adäquat ist. Shirana, in dieser Hinsicht denke ich an die Wandarbeit *The Curve* (2007), die in der Barbican Art Gallery in London ausgestellt war (2007/08, Abb. S. 210).⁸ Mit Blick auf diesen Raum muss man vermuten, dass es abgesehen von der Barbican Art Gallery nie wieder einen annähernd passenden Raum dafür geben wird.

SS *The Curve* ist eine tolle Arbeit – eine 90 Meter lange Kurve muss man sich erst einmal als Ausstellungsraum ausdenken! Diese materialisierte Wand zu choreografieren, war tatsächlich eine Herausforderung. Die Arbeit war sehr ortsspezifisch, was mit der Präsenz der Malerei, die direkt auf die Wand aufgetragen wurde, zu tun hatte. Der Maler ist leider verstorben, das wäre eine Hürde für eine Reproduktion. Vorstellbar wäre diese Arbeit an einem anderen Ort, solange die holistische Geste des Wanderns durch das Publikum eingefangen werden könnte. Nachdem die Werke uns Kunstschaffenden nicht mehr gehören, haben wir plötzlich einen anderen Auftrag für die nachfolgenden Generationen, und museumsrelevante Aspekte



Shirana Shahbazi, *The Curve*, 2007
 Ausstellungsansicht
 Barbican Art Gallery, London, 2007/08



Nam June Paik
The Sistine Chapel, 1993/2019
 Ausstellungsansicht *Nam June Paik retrospective*, Tate Modern, 2019/20

wie beispielsweise Luxzahlen müssen beachtet werden. Es ist in Ordnung, wenn bestimmte Dinge nicht für immer bestehen und sich nicht wiederholen lassen.

MW Eine der grundeigenen Aufgaben des Museums, das Bewahren, erübrigt sich somit in der Gegenwart häufig. Der Videopionier Nam June Paik beispielsweise bekräftigte wiederholt seine pragmatische Haltung gegenüber der Frage des Bewahrens. Ihm erschien es zeitgemäss, die Technologie in seinen Installationen bei Bedarf durch neue zu ersetzen. Paik hat dieses Loslassen mit allen visuellen Konsequenzen praktiziert.⁹ Wie ist das bei RELAX, seid ihr relaxt, was das betrifft, oder liefert ihr die Technik lieber mit?

RELAX (DH) Manuals sind eigentlich nur Hüllen für Wiederaufführungsmöglichkeiten. Wir haben die Ausstellung *Nam June Paik* in der Tate Modern in London (2019/20, Abb. S. 210) gesehen. Die Aktualisierung der technischen Elemente war effektiv eine Art Erweiterung, doch das hat mich nicht befremdet.

RELAX (MC) Die Technologie ist schon wichtig, weil sie mit der Geschichte der Ökonomie und des Kapitalismus zu tun hat. Der US-amerikanischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin folgend ist dann nicht mehr die Kunstgeschichte der zentrale Parameter, sondern andere Geschichten, wie die Geschichte der Ökonomie oder die Sozialgeschichte. Und in diesem Sinne sagt die Technologie etwas aus.

SS Gerne komme ich nochmals zurück auf die Sammlungsbemühungen der Museen. Meine Aufgabe als Künstlerin ist eine andere. Deshalb ist es schön, wenn Sammlungskurator:innen mit allen Möglichkeiten, die sie haben, zukünftige Aufgaben übernehmen. Wenn Arbeiten in eine Sammlung übergehen, steht man in diesem Moment auf einem Zeitstrahl: Etwas wird übernommen und an jemand anderen weitergegeben. Damit wird auch die Verantwortung im Umgang weitergegeben. Wir haben zum Glück unterschiedliche Rollen in dieser Konstellation.

Weitere digitale Beiträge zu diesem Text:



- 1 Medienmitteilung *Davor · Darin · Danach. Die Sammlung im Wandel*, Aargauer Kunsthhaus, Aarau, Mai 2022, www.aargauerkunsthhaus.ch/medien/ausstellungen (zuletzt aufgerufen: 18.8.2023).
- 2 Damian Christinger: «Shirana Shahbazi: Konstellationen des Gleichzeitigen», in: *Kunstbulletin*, 1-2/2021, S. 118-119.
- 3 Vgl. *La jeunesse est un art. Jubiläum Manor Kunstpreis 2012*, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia, 2012.
- 4 Vgl. *Art as Connection*, hg. von Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2022.
- 5 Vgl. *Take Care. Kunst + Medizin*, hg. von Zürcher Kunstgesellschaft und Kunsthhaus Zürich, (Ausst. Kat. Kunsthhaus Zürich), Köln: Wienand Verlag, 2022.
- 6 Vgl. Kasper König, Britta Peters und Marianne Wagner: «Bruch und Kontinuität», in: *Skulptur Projekte Münster 2017*, hg. von dens., (Ausst. Kat. LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster), Leipzig: Spector Books, 2017, S. 109-115; zu Xavier Le Roy und Scarlet Yu siehe S. 257-262 und zu Alexandra Pirici siehe S. 243-248.
- 7 Akten zu einzelnen Ausgaben von *Skulptur Projekte Münster* sowie zu begleitenden Prozessen werden im Skulptur Projekte Archiv verwahrt. Eine erste Bearbeitung des Bestands wurde im Zuge eines umfassenden Forschungsprojekts publiziert in: *Public Matters. Debatten & Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, hg. von Hermann Arnhold, Ursula Frohne und Marianne Wagner, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019.
- 8 Vgl. *Shirana Shahbazi. Meanwhile*, hg. von Kate Bush und Gianni Jetzer, (Ausst. Kat. Swiss Institute und Barbican Art Gallery), Zürich: JRP | Ringier, 2007.
- 9 Vgl. Hanna B. Hölling: *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art*, Oakland, CA: University of California Press, 2017.

Hands on oder off? Über die Erhaltungs- praxis einer Sammlung zum Betasten, Anziehen und Betreten

Anna Schäffler

Die Sammlung zeitgenössischer Kunst des Aargauer Kunsthauses zeichnet sich durch etliche Positionen aus, die ungewöhnlich für die übliche Museumspraxis des Berührungsverbots von Exponaten sind: Den künstlerischen Konzepten nach dürfen und sollen sie explizit betastet, begangen oder angezogen werden oder sind gar darauf angelegt, zu verfallen. Angesichts der Herausforderungen materieller Vergänglichkeit und Prozesshaftigkeit steht insbesondere die Restaurierung vor einem tiefgreifenden Umbruch, der sich auch auf die Rolle der Museen auswirkt. Jede Zeit stellt neue Fragen an eine Sammlung. Die Kunst selbst muss dafür keine Antworten oder Lösungen liefern, sie kann jedoch das Bewusstsein über diese Prozesse fördern und Zusammenhänge sichtbar machen. Als Orte der Transformation und Vermittlung kommt den Gedächtnisinstitutionen eine zentrale Rolle in dieser gesellschaftlichen Auseinandersetzung zu. Die folgenden Werkbeispiele führen hinter die Kulissen der Sammlung des Aargauer Kunsthauses und zeigen die Herausforderungen des zeitgenössischen Kunsterhalts zwischen künstlerischen Intentionen und traditionellen institutionellen Arbeitsweisen mit materiellem Erbe. Bei allen angeführten künstlerischen Praktiken spitzt sich die Frage des institutionellen Umgangs und der zugrunde liegenden Entscheidungswerte¹ auf exemplarische Weise zu.

Prozess und Verfall

Eine zentrale Problemstellung ist etwa die Definition des Umgangs mit Werken, die aufgrund ihres Materials oder ihrer Technik veränderlich und nicht langfristig materiell konservierbar sind. Zudem wandeln sich sowohl die ästhetische Erscheinung als auch die inhaltliche Bedeutung von Materialien im Laufe der Zeit. Im Aargauer Sammlungsbestand befinden sich hierzu etwa frühe Arbeiten aus den 1960er-Jahren von Doris Stauffer oder Dieter Roth mit einer künstlerischen Verwendung organischer Materialien wie Biskuits, Bohnen, Wurstscheiben, Vogelfutter oder Schokolade (Abb. S. 166/167). Die künstlerische Materialwahl provoziert die klassischen Bewahrungskonventionen der unveränderlichen materiellen Haltbarkeit. Im Gegensatz zu klassischen Kunstgattungen mit dauerhafteren Materialien wie Öl auf Leinwand oder Marmor sind diese Werke gekennzeichnet von der Intention der Veränderlichkeit. Diese Werke altern, zerfallen, verändern ihren materiellen Zustand und schliesslich auch ihre ästhetische Erscheinung, kurz: Sie werden prozesshaft, bei allen Bemühungen, diesen Vorgang zu verlangsamen.² Denn dem materiellen Verfall vollständig Einhalt zu gebieten, würde in diesem Fall der Integrität des künstlerischen Vergänglichkeitskonzepts entgegenstehen. In diesem Spannungsfeld zwischen materiellem Erhalt und künstlerischer Intention verlagert sich die restauratorische Aufgabe von traditionellen naturwissenschaftlichen oder kunsttechnologischen Analysen hin zu Methoden der Dokumentation, um etwa sämtliche Zustände des Prozesses bildlich und schriftlich festzuhalten.³ Während der gewordene Zustand des organischen Materials ästhetisch zunehmend von der ursprünglichen Erscheinung abweicht, kommt der Dokumentation dieses zeitlichen Verlaufs eine stärkere Bedeutung zu und sie erweitert die Kategorien des einen materiellen Originals hin zu einem Bezugsgeflecht aus Material, Dokumentation und Archiv.

Gebrauch und Verbrauch

Zugespitzt zeigt sich das Dilemma des Erhalts eines materiellen Zustands bei Arbeiten, die den Gebrauch oder die Berührung durch die

Besuchenden als Teil des künstlerischen Konzepts intendieren. Jeder Kontakt birgt auch immer die potenzielle Gefahr irreparabler Schäden für das Material, jedes Ausstellen impliziert auch einen materiellen Verbrauch. Die begehrte Arbeit *Little Planetary Harmony* (2006, Abb. S. 214/215) von Mai-Thu Perret besteht aus Aluminium, Holz, Gips, Latexfarbe, Neon und Acryl auf Sperrholz. Bei jedem Aufbau leidet die Konstruktion, da sich aufgrund von Alterungs- und Abnutzungsprozessen die Einzelteile zunehmend verziehen. Doch die Arbeit stattdessen nicht auszustellen, wäre keine Lösung. Denn erst die jeweilige räumliche Inszenierung ermöglicht die situative Erfahrung einer Installation für die Betrachtenden. Erhalten und Ausstellen sind hier keine Gegensätze, sondern fallen ineinander, die Präsentation ist die Voraussetzung für die räumliche beziehungsweise haptische Erfahrung.

Eine weitere grosse Gefahr für die materielle Haltbarkeit stellen die Besuchenden selbst dar. Um dies weitgehend zu minimieren, gilt bis auf wenige Ausnahmen grundsätzlich ein Berührungsverbot der ausgestellten Exponate durch das Publikum. Diese institutionelle Logik stülpt sich teils über die künstlerisch intendierte Handhabung einzelner Werke. Die Plastik *Ohne Titel (nach Man Ray)* (1995–2005, Abb. S. 218) von Markus Raetz durfte ursprünglich etwa von den Besuchenden mit Handschuhen aktiviert, sprich in Rotation versetzt werden. Heute ist dies nur noch dem Museumspersonal erlaubt. Ebenso ist *The Magic Cupboard* (2018, Abb. S. 216/217) von Augustin Rebetez auf die Benutzung durch das Publikum angelegt, das die Schubladen aufziehen kann. Doch dies wurde in der letzten Präsentation, im Rahmen der Überblicksausstellung *Schweizer Skulptur seit 1945* (2021) im Aargauer Kunsthaus, aus Sicherheitsgründen situativ untersagt. Im Restaurierungsdiskurs beschreibt Fernando Domínguez Rubio das Museum als «objectification machine», das durch die materielle Stabilisierung versucht, ein Objekt eindeutig zu klassifizieren.⁴

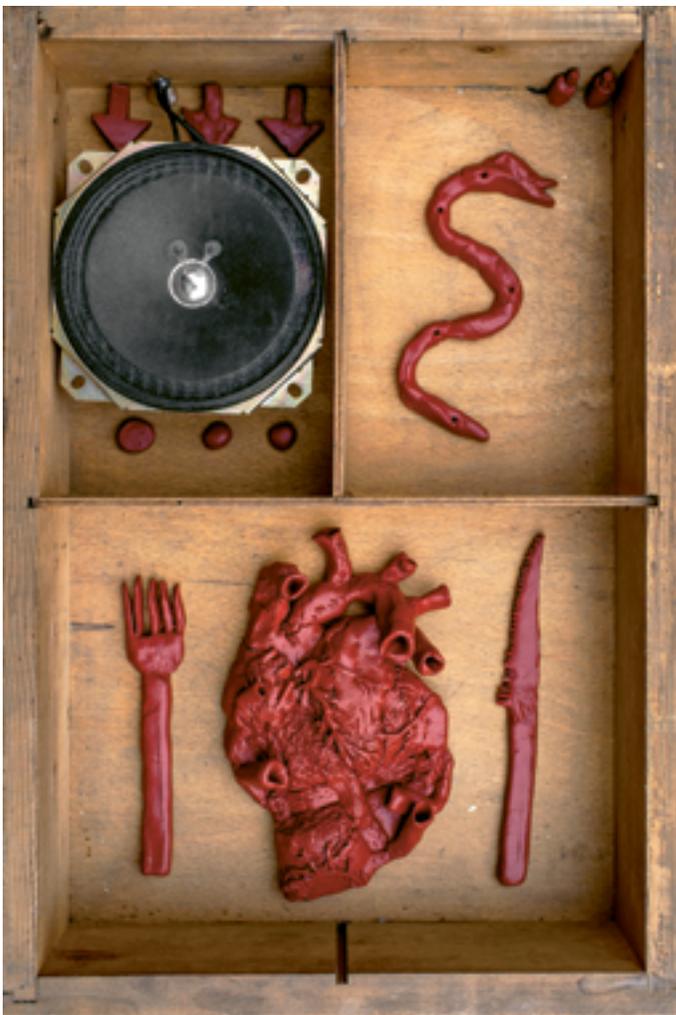
Noch deutlicher tritt diese Problematik bei historischen Positionen wie den *Tastsäcken* (1970, Abb. S. 219) von Doris Stauffer auf, die aus Stoffbeuteln aus blauem Fahnenstoff bestehen und mit diversen Objekten gefüllt sind, die ertastet werden könnten. Auch hier wird das



Mai-Thu Perret, *Little Planetary Harmony*, 2006
Ausstellungsansicht *Davor · Darin · Danach*.
Die Sammlung im Wandel, Aargauer Kunsthaus, 2022







Augustin Rebetez
The Magic Cupboard (Detail), 2018

ursprünglich performative Werk aus konservatorischen Gründen zum stillgestellten Sammlungsobjekt, dessen materieller Zustand dadurch zwar so gut es geht gegen den schnellen Verfall geschützt ist. Doch gerade bei den *Tastsäcken* wird deutlich, dass die Überschreibung der künstlerischen Intention durch eine institutionelle Konvention das Werk ein Stück weit obsolet werden lässt, wenn man das Textil wie in diesem Fall nicht mehr anfassen darf. Die Diskrepanz zwischen künstlerischer Intention und institutioneller Logik bricht hier sichtbar auf.

Zur Minimierung des Risikos bezüglich der materiellen Versehrtheit entschied sich das Aargauer Kunsthaus bei der Werkgruppe *The Name of Fear/Aarau* (2020) von Rivane Neuenschwander für einen alternativen Ansatz: Die genähten Umhänge entstanden im Austausch mit Kindern über deren Ängste und tra-

gen Titel wie *Tod/Erderwärmung, Coronavirus/Krieg* oder *Magendarmgrippe/Atomkraftwerke* (Abb. S. 221). Zentral für diese Arbeiten ist die sinnliche Erfahrung der Besuchenden durch die Möglichkeit, sich die Capes umzuhängen. Zur Wahrnehmung radioaktiver Strahlung fehlt ein menschliches Organ, doch durch die Haptik der Capes lässt sich diese gewissermassen körperlich aneignen. Die Emotionen angesichts dieser teils diffusen Bedrohungen werden durch die farbigen Capes greifbar in physische Objekte übersetzt, dadurch sichtbar und somit adressierbar. Dies ist wiederum eine Voraussetzung dafür, sich den Herausforderungen des Atomzeitalters bewusst zu werden und beispielsweise Langzeitperspektiven für den Umgang mit nuklearem Abfall zu entwickeln. Hierfür braucht es Narrative, wie sie die Capes haptisch erfahrbar machen. Für das Ausstellen ergibt sich jedoch eine institutionelle Herausforderung: Jeder Gebrauch der Capes beinhaltet auch immer die Möglichkeit des Verbrauchs und der Abnutzung des Materials. Für das Kunsthaus stellt dieser intendierte Gebrauch durch die Besuchenden ein Problem dar, da dies im Laufe der Zeit zu einem Verschleiss des Materials führen würde und sich die Capes buchstäblich auflösen könnten. Um dem künstlerisch intendierten Umgang mit der Arbeit dennoch zu entsprechen, wurden Faksimiles angefertigt. Da die Künstlerin in diesem Fall involviert war, sind die zeitgleich mit den Originalen angefertigten Repliken in ihrer Funktion als aktivierbare Ausstellungskopien eine legitime Möglichkeit.

Wandel und Sichtbarkeit

Kunsthistorisch reicht diese Problemstellung bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts zurück. Bereits der Fluxus-Künstler George Brecht postulierte im Umgang mit seinen interaktiven Arbeiten ein prozesshaftes Werkverständnis. Während einer seiner Kabinettschränke (*Repository*, 1961, Abb. S. 220) unangetastet in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York verblieb und heute das historische Relikt einer institutionellen Auffassung der vermeintlichen Bewahrung eines Originals ist, das untrennbar mit seiner Materialität verbunden zu sein scheint, empfahl der Künstler angesichts der zu befürchtenden Beschädigungen oder gar



Augustin Rebetez, *The Magic Cupboard*, 2018





Markus Raetz
Ohne Titel (nach Man Ray), 1995-2005





Doris Stauffer, *Tastsäcke*, 1970
Ausstellungsansicht *Ding Ding. Objektkunst aus
der Sammlung*, Aargauer Kunsthau, 2016/17





George Brecht, *Repository*, 1961
 Assemblage: Wandschrank mit mehreren
 Objekten, 102.6 × 26.7 × 7.7 cm
 Larry Aldrich Foundation Fund,
 Acc. n.: 281.1961, Museum of Modern Art
 (MoMA), New York, USA

des Verlusts seines Werks *Medicine Cabinet* (1960) auf die Frage, wie die Institutionen damit umgehen sollten: «First, by relaxing [...]»⁵ Mehr noch, die Veränderung des Werks war ausdrücklich von ihm intendiert. Die Einladung an die Teilnehmenden, wie Brecht die Betrachtenden nannte, bestand darin, die Objekte (u. a. eine Glocke, eine Uhr, eine Tasse und ein Jo-Jo) aus dem Medizinschränkchen in die Hand zu nehmen und zu verwenden.⁶ Wie auch im Leben, so Brecht, würden diese kaputt oder verloren gehen, gestohlen oder zerstört werden. Fehlen-

des könnte, sofern vorhanden, mit gleichwertigen Objekten ersetzt werden, oder aber auch nicht: «Everyone will do what is appropriate for him to do.»⁷ Bereits früh adressierte Brecht hier den Interpretationsspielraum der Institution und die Abhängigkeit seines Werks von den institutionellen Bewertungsrahmen. Denn die Präsentation eines Kunstwerks ist immer das Ergebnis eines Aushandlungsprozesses, in dem verschiedene Wertvorstellungen von beteiligten Parteien wie Kunstschaffenden, Kurator:innen, Restaurator:innen, Leihgeber:innen, Techniker:innen, Versicherungen und anderen zusammenkommen.⁸ Jedes Kunstwerk unterliegt immer auch Erhaltungspraktiken, die es weiterformen und verändern. Nur wenn diese miteinbezogen werden, lässt sich ihre heutige Erscheinung verstehen.⁹

Deutlich wird dies insbesondere beim erneuten Aufbau von installativen Werken, bei denen jede Präsentation den Gegebenheiten entsprechend angepasst und je nach Kontext neu interpretiert werden muss. Im Aargauer Kunsthaus betrifft dies etwa die Installation *Tour de Suisse* (1994–2019, Abb. S. 222/223) von Christian Philipp Müller. In der Praxis erfordert die Neuinstallation des Werks eine sorgfältige Planung und Umsetzung, um sicherzustellen, dass die künstlerische Vision und Integrität des Werks erhalten bleibt.¹⁰ Der Künstler möchte bei jeder erneuten Installierung miteinbezogen werden, die Arbeit veränderte im Laufe der Zeit stetig ihre Erscheinung. Im zeitgenössischen Kunsterhalt öffnet sich folglich ein Interpretationsspielraum zwischen Material und Konzept, der weit über kunsttechnologische Analysemethoden hinausgeht. Statt einen Zustand gleichsam einzufrieren, geht die Werkerhaltung in einen andauernden Gestaltungsprozess über. Im jüngsten Restaurierungsdiskurs setzt sich zunehmend die Auffassung eines Werkverständnisses durch, das sich erst im Laufe der Zeit vollständig entfaltet.¹¹ Dabei ist bereits die erste Version nur eine von vielen möglichen. Jede Bearbeitung fügt der Werkbiografie etwas Neues hinzu, jede Iteration schärft dieser Vorstellung entsprechend die Identität des Werks im Prozess.¹² Die Restaurierung übernimmt in diesem Sinne nicht mehr die Pflege von Vergangenenem, sondern entwirft das Werk gleichsam auch antizipierend in die Zukunft.



Rivane Neuenschwander
The Name of Fear/Aarau, 2020





Christian Philipp Müller, *Tour de Suisse*, 1994–2019
Ausstellungsansicht *Big Picture. Das grosse Format*
Aargauer Kunsthaus, 2019



Alltag und Zeugenschaft

Ein weiteres zentrales Werk der Aargauer Sammlung, das ebenfalls aus *poveren*, also armen beziehungsweise alltäglichen Materialien besteht, ist Thomas Hirschhorns umfangreiche Installation *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001, Abb. S. 224/225).¹³ Während das Werk Anfang der Jahrtausendwende noch mit Mitteln der Zuspitzung die Auswirkungen des Weltwirtschaftsgipfels in diesem Miniaturpanorama verräumlichte, erscheint die damalige Überzeichnung der spätkapitalistischen Auswüchse und des Sicherheitsapparats mittlerweile realistisch, wenn nicht gar von der Wirklichkeit überholt. Der künstlerische Einsatz von Plastikmaterial bekommt heute angesichts des wachsenden Bewusstseins für die Klimakrise eine zusätzliche Bedeutung. Die in den vergangenen Jahren in Kraft getretenen EU-weiten Verbote von Plastiktüten und Plastikstrohhalmen würden in einem möglichen Zukunftsszenario dazu führen, diese ursprünglich alltäglich verwendeten Materialien nicht mehr als solche wahrzunehmen. Stattdessen würde etwa eine Einkaufsplastiktüte zugespitzt gedacht nur noch im Museumskontext zu besichtigen sein, als eine zeithistorische Referenz eines Konsumkapitalismus, in dem Umweltfragen hinter Profitmaximierung standen. Die exzessive Verwendung von Plastik bei Hirschhorn gibt als eine zusätzliche inhaltliche Konnotation dieser Arbeit auch künftig Zeugenschaft über eine dann bereits vergangene Epoche unseres Alltags, der massgeblich von diesem Material bestimmt war. Erneut geht es in der Erhaltungspraxis hier in keiner Weise darum, die künstlerische Materialwahl «zu verbessern», etwa indem nachhaltigere Materialien eingesetzt werden, sondern um ein Insistieren auf der Verwendung dieses Materials. Entsprechend kann das Museum Raum für die bewusste Auseinandersetzung einer künftigen Generation bieten, in dem das heutige spätkapitalistische System erfahrbar und reflektierbar wird.

Zeitlichkeit und Atomzeitalter

Nun liesse sich abschliessend fragen, weshalb gerade die zeitgenössische Kunst so sehr vom Phänomen des Verlustes betroffen ist. Denn häufig scheint es beinahe so, als gäbe es



Christian Philipp Müller, *Tour de Suisse*, 1994
Ausstellungsansicht Kunsthalle Friart
Fribourg, 1994

vor allem zwei Möglichkeiten: entweder absolutes Vergessen oder ständiges Vergegenwärtigen. Der historische Beginn der Gegenwartskunst wird oftmals auf den Zeitpunkt des Abwurfs der ersten Atombombe und das Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 datiert.¹⁴ Vor dem Hintergrund dieser Zäsuren entstanden verstärkt performative, prozesshafte und ephemere Kunstpraktiken, die heute ganz neue Bedarfe an ihre langfristige Erhaltung stellen. Die gezielte künstlerische Verwendung prekärer, oftmals alltäglicher Materialien seit Mitte des 20. Jahrhunderts steht im Zusammenhang mit der Sensibilisierung für die Ruinosität und Fragmentierung der Welt angesichts zweier Weltkriege sowie der Entwicklung neuer Kommunikations- und Mobilitätstechnologien. Auf dem Kongress *Conservation of Contemporary Art* 1984 in Sydney stellte der Konservator Robert Wilmot diesen Umbruch auch in den Kontext der allgegenwärtigen atomaren Bedrohung im 20. Jahrhundert:



Thomas Hirschhorn
Wirtschaftslandschaft Davos, 2001
Installationsansicht Aargauer Kunsthaus, 2011





«Contemporary society is far less inclined to plan for posterity than previous generations. There are many reasons for this, but perhaps the most readily agreed is the real threat of nuclear war and the end of life as we know it.» Seine darauffolgende Feststellung, dass die klassische Konservierung anachronistisch, das heisst unzeitgemäss beziehungsweise überholt sei, zielte vor dem Hintergrund dieser ständigen existenziellen Bedrohung durch das Atomzeitalter bereits Anfang der 1980er-Jahre auf die Notwendigkeit einer Revision von Idealen wie der unveränderlichen Erhaltung eines materiellen Zustandes.¹⁵ Wenn, wie erörtert, der Aspekt der Prozesshaftigkeit in der Erhaltungspraxis selbst zentral wird, kann die Vergänglichkeit des Materials folglich als ein Symptom der dem Werk zugrunde liegenden zeitlichen Dimension verstanden werden. Letztlich, so liesse sich argumentieren, wird die Zeitlichkeit selbst zum Gegenstand der Erhaltung. Aus dieser Perspektive gehen Ansätze, die Vergänglichkeit zu stoppen, indem beispielsweise organisches Material haltbarer gemacht oder ersetzt wird, von einem Missverständnis aus – nämlich dass durch die Bemühung um die Dauerhaftigkeit des Materials das Werk gewissermassen dem Fluss der Zeit entrissen werden könnte. Den Verfallsprozess künstlich aufzuhalten, verdankt sich dem Wunsch, einen Zustand ausserhalb der Zeit zu erreichen. Doch statt des Strebens nach einer Art Zeitlosigkeit zielen die erläuterten künstlerischen Praxen explizit auf eine radikale Verzeitlichung. Statt des Narrativs einer zeitlich überdauernden Präsenz eines Werks handelt es sich beim zeitgenössischen Kunsterhalt vielmehr um die Schaffung eines Bewusstseins für die jeweilige Zeitgebundenheit der eigenen Werte. Und diese andauernde Verzeitlichung wird im Kontext des atomaren Zeitalters zu einer permanenten Überprüfung des Noch-in-der-Zeit-Seins, oder anders: zur Versicherung, noch am Leben zu sein.

Erhaltungspraxis ist immer Ausdruck einer gesellschaftlichen Auffassung vom Umgang mit kulturellem Erbe. Der jetzige Umbruch der Restaurierung ist nicht nur deshalb wichtig, weil er die Frage nach der Funktion der Museen neu aufwirft. Die Krise der traditionellen Bewahrungskonventionen ist vielmehr sym-

ptomatisch für den allgemeinen Zustand der permanenten Krisenhaftigkeit, den heutige Gesellschaften durchleben. Die Autoren Richard Rinehart und Jon Ippolito beschreiben etwa die besondere Prekarität von neuer Medienkunst als den Ausdruck einer grösseren Krise des sozialen Gedächtnisses.¹⁶ Eine Institution wie das Aargauer Kunsthaus ist heute Aushandlungsort für vielfältige gesellschaftliche Themen. Hierfür Vermittlungsformate zu entwickeln und die Bedingungen der Erhaltung sichtbar zu machen, impliziert, dass institutionelle Voraussetzungen und Aushandlungsprozesse offengelegt werden. George Brechts Hinweise an das Museum schliessen im Übrigen mit der Bemerkung: «No catastrophes are possible.»¹⁷ Möge dies als Anregung für die künftige Erhaltungspraxis der Aargauer Kunsthauassammlung dienen.

Weitere digitale Beiträge
zu diesem Text:



- 1 Zu Wertfragen bei Erhaltungsentscheidungen siehe Anna Schäffler: «Total loss» – Vom Kunstwerk zur Materialprobe ... und darüber hinaus», in: *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, hg. von Roger Fayet und Regula Krählenbühl, Zürich: SIK-ISEA und Scheidegger & Spiess, 2022, S. 243–258.
- 2 Vgl. hierzu Heide Skowranek: «Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth», in: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, hg. von Angela Matussek, München: Verlag Silke Schreiber, 2010, S. 87–104.
- 3 Vgl. *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art, Revista de História da Arte*, Vol. 4, 2015.
- 4 Fernando Domínguez Rubio: «Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA», in: *Theory and Society*, 43:6, November 2014, S. 617–645.
- 5 George Brecht, 1960, zitiert nach Yvonne Schweizer: *FLIMMERN. Bewegtbilder in Kunstaustellungen um 1970*, München: Edition Metzler, 2018, S. 45.
- 6 Anna Deuze: «Origins of the Fluxus Score. From Indeterminacy to the «Do-It-Yourself» Artwork», in: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 7:3, 2002, S. 78–94.
- 7 Brecht, 1960, zitiert nach Schweizer, *FLIMMERN* (wie Anm. 5), S. 45.
- 8 Hieraus folgt die museale Aufgabe, entsprechende Strukturen aufzubauen, in denen dieses Wissen und die Praxis dieser Erhaltungsprozesse weitergegeben werden können. Innerhalb der Restaurierungswissenschaft wird dies unter dem Stichwort «Networks of Care» diskutiert. Siehe Annet Dekker: «Assembling traces, or the conservation of net art», in: *NECSUS*, 3(1), Spring 2014, S. 171–193, sowie: *Networks of Care. Politiken des (Er)haltens und (Ent)sorgens*, hg. von Anna Schäffler, Friederike Schäfer, Nanne Buurman et al., Berlin: nGbK, 2022.
- 9 Die Sichtbarkeit der Erhaltungspraxis steht dabei im Gegensatz zur klassischen Konservierung, die sich selbst weitgehend unsichtbar hält. Doch bei zeitgenössischer Kunst verbleibt diese Interpretation nicht mehr hinter den Kulissen, sondern wird als werkkonstituierend erfahrbar und entsprechend auch kritisch reflektierbar. Nicht im Sinne von richtig oder falsch, sondern ähnlich einer Theateraufführung etwa als eine mehr oder weniger gewagte, interessante oder auch uninspirierte Umsetzung eines Werks. Für die Institution folgt daraus ein Vermittlungsauftrag, der perspektivisch dazu führt, dass Besuchende mit anderen Augen auf die ausgestellten Werke blicken.
- 10 Hierbei spielt insbesondere die Dokumentation aller Schritte eine Rolle, dazu gehört die Sammlung von Fotos, Videos, Beschreibungen, Skizzen und technischen Daten sowie Äusserungen des Künstlers zum Werk. Und auch im deinstallierten Zustand muss die Arbeit regelmässig gepflegt und die Lagerbedingungen müssen überwacht werden, um Schäden durch Feuchtigkeit, Temperaturschwankungen oder Insektenbefall zu verhindern.
- 11 Pip Laurenson: «Practice as Research: Unfolding the Objects of Contemporary Art Conservation», Antrittsvorlesung, Universität Maastricht, 18.3.2016, www.youtube.com/watch?v=rEZzsg3OzJg (zuletzt aufgerufen: 5.7.2023).
- 12 Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte und Sanneke Stigter: «Reflections on a biographical Approach to Contemporary Art Conservation», in: *ICOM-Committee for Conservation, 16th Triennial Conference, Preprints*, Lissabon, 19.–23. September 2011, S. 1–8.
- 13 Die Autorin dankt Thomas Hirschhorn für das ausführliche Gespräch am 16.2.2023 über diese Arbeit sowie seine künstlerische Praxis im Kontext der zeitgenössischen Restaurierung. Auch Maïke Grün gilt ein herzlicher Dank für den Einblick in ihre restauratorische Erfahrung mit Hirschhorns Werk, ausführlich siehe Maïke Grün: «My work isn't ephemeral, it's precarious». Discussion of a «conservation» strategy for *Doppelgarage* by Thomas Hirschhorn», in: *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, hg. von Tatja Scholte und Glenn Wharton, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, S. 221–234.
- 14 Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2013, S. 14ff.
- 15 Robert Wilmot: «Conservation of Contemporary Art: A Question of Ethics», in: *AICCM Bulletin*, 11:3, 1985, S. 51–70, hier S. 69.
- 16 Richard Rinehart und Jon Ippolito: *Re-Collection: Art, New Media, and Social Memory*, Cambridge: MIT Press, 2014.
- 17 Brecht, 1960, zitiert nach Schweizer, *FLIMMERN* (wie Anm. 5), S. 45.

Ein Museum der Zukunft zu entwerfen, ist in Zeiten des rasanten technologischen, ökologischen, geopolitischen und gesellschaftlichen Wandels ein fast unmögliches Vorhaben. Es verlangt eine Weitsicht, die der in unserer Welt erforderlichen Agilität und Anpassungsfähigkeit zuwiderläuft. Das Aargauer Kunsthaus der Zukunft ist das, was wir im Kunsthaus der Gegenwart bereits tun. Denn in den Fragen unserer Gegenwart liegt die Zukunft. Das bedeutet nicht, ohne Ziele und Visionen im Status quo zu verharren, sondern die Transformation als eine ständige Entwicklung anzuerkennen.

Die grossen Themen unserer Zeit wie Digitalität, Diversität und Nachhaltigkeit sind keine zusätzlichen Arbeitsbereiche neben den herkömmlichen Museumsaufgaben Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln, sondern bereits Teil davon: Unser Verständnis dieser klassischen Aufgaben ist in grosser Veränderung begriffen. «Die Dringlichkeit, mit der sich das Museum mit seinen rassistischen blind spots, seinen bürokratischen administrativen Strukturen, seinen tradierten Sammlungsverständnissen, seiner Kultur der präventiven Konservierung, seinen dauerhaften Ausstellungsdisplays reformieren, ja neu erfinden muss, scheint auch 50 Jahre nach «Das Museum der Zukunft» nicht minder zu bestehen. Eine Dringlichkeit, die offensichtlich in einem krassen Kontrast zur Behäbigkeit der Institutionen steht.»¹ Als Museumsteam sehen wir diese Dringlichkeit und setzen uns selbst nicht wenig unter Druck mit der Frage: Tun wir genug und tun wir es rasch genug? Bei gleichbleibenden Ressourcen und eingebunden in das komplexe Verwaltungssystem einer Public-private-Partnership stehen unsere internen und externen Transformationsziele den Faktoren unserer eigenen Kapazität und Resilienz gegenüber. Besagte Dringlichkeit geht einher mit der Erkenntnis, dass grosse Veränderungen Zeit brauchen und wir als Institution in einer Innovations- sowie Postwachstumsgeellschaft Position beziehen müssen. Stellen wir also nicht so sehr das Mehr-Machen, sondern das Anders-Machen ins Zentrum, wobei anders bedeutet, den Fokus auf eine soziale, ökonomische und ökologische Nachhaltigkeit zu legen. Streben wir an, dass im Museum der Zukunft die Wirksamkeit solcher alternativen Herangehensweisen auch politisch nicht nur am quantitativen Indikator der Besucherzahlen gemessen wird.

Unsere Strategie, noch mehr mit und aus der Sammlung heraus zu arbeiten, ist insofern nachhaltig, da längere Transportwege wegfallen. Obwohl die Pflege der Sammlungswerke viel Raum, Energie und Personal in Anspruch nimmt, liegt im Bewahren für zukünftige Generationen doch der eigentliche Ursprung des Nachhaltigkeitsgedankens. Nichtsdestotrotz wollen wir gemäss unserer überarbeiteten Sammlungsstrategie noch gezielter, ressourceneffizienter und weniger enzyklopädisch sammeln, denn ungeachtet der Bedeutung der umfassenden Sammlung des Aargauer Kunsthauses ist ein rein quantitatives Wachstum auch hier weniger denn je ein Kriterium.²

Jede Ausstellungsidee befragen wir danach, für welche Gruppen sie von Belang ist, wen wir zusätzlich ansprechen wollen und wie wir

sie vermitteln. Die gesellschaftliche Relevanz kann sich über ein Thema ebenso wie über ein partizipatives Vorgehen ergeben. Die intellektuelle und emotionale Berührung durch die Kunst und die Begegnung mit den Kunstschaaffenden verändert nicht nur unser Publikum, sondern auch die Mitarbeitenden und die Institution an sich. So haben wir im kollektiven Kuratieren bei der Gruppenausstellung *Art as Connection* (2021/22) die Erfahrung gemacht, wie schwierig institutionelle Strukturen aufzubrechen sind. Und doch gelang eine grössere Öffnung als üblich, da im Zentrum der gemeinsame Suchprozess mit Kunstschaaffenden stand, welche Ausstellung und welche Inhalte wir in der Pandemie eigentlich brauchen. In der Auseinandersetzung mit der Ausstellung *Köpfe, Küsse, Kämpfe. Nicole Eisenman und die Modernen* (2022) haben wir nicht nur den Kanon der Moderne befragt, sondern darüber hinaus unser Bewusstsein für gendergerechte Kommunikation verankert. Mit *Stranger in the Village. Rassismus im Spiegel von James Baldwin* (2023/24) sensibilisierten wir uns für antirassistische Verhaltensformen und Strukturen. Indem wir das Team in Antidiskriminierungs-, Inklusions- und Nachhaltigkeitsworkshops schulen, aber auch Kooperationen mit Arbeitsgruppen und beratenden Gremien eingehen, widmen wir uns zunehmend den strukturellen Gegebenheiten der Institution, um in verschiedener Hinsicht barrierefreier und achtsamer zu agieren.

Als Mitarbeitende des Kunsthhauses haben wir das Privileg, im Umgang mit zeitgenössischer Kunst und Kunstschaaffenden zu lernen, ergebnisoffen, prozessorientiert und kollektiv zu arbeiten. So steht in der Kunst häufig gar nicht mehr das vollendete Objekt im Zentrum, das wie ein Ölgemälde bei guter Aufbewahrung über die Zeit möglichst wenig Veränderung erfährt. Genauso sollte eine Ausstellung weder von den Machenden noch vom Publikum als ein fertiges, ein Thema abschliessend und objektiv behandelndes Produkt verstanden werden, sondern vielmehr als klar positionierter Vorschlag und damit Diskussionsgrundlage. Die Vermittlung integriert schon länger als andere Museumsbereiche dialogische und partizipative Ansätze in ihre Arbeit, bei denen die Inhalte und Interpretationen den Besuchenden überlassen werden. Inzwischen laden wir im Kunsthhaus auch externe Interessierte dazu ein, Augmented-Reality-Inhalte zu Sammlungswerken zu gestalten; wir unterstützen die Umsetzung von Ausstellungen im Museumsraum, die von verschiedenen Gruppen digital kuratiert werden; wir beziehen Freiwillige in verschiedenste Arbeitsprozesse ein und entwickeln Konzepte für Peer-to-Peer-Programme. Bevor der Internationale Museumsrat (ICOM) in seiner neuen Museumsdefinition vom August 2022 den Menschen ins Zentrum gestellt hat,³ habe ich im Kunsthhaus die organisatorische Entscheidung getroffen, die Vermittlung entsprechend ihrer Bedeutung auf Geschäftsleitungsebene anzusiedeln und eine bereichsübergreifende Programmgruppe zu etablieren, um Sammlungs-, Ausstellungs- und Vermittlungsarbeit noch stärker miteinander zu verbinden und so agiler, vernetzter und inklusiver zu handeln.

Durch das Vermitteln sowohl der Kunst als auch der Museumsarbeit an sich können wir nach aussen offenlegen, wie sich eine Ausstellung, die Sammlung und auch die Institution konstituiert. Weiter ausschliesslich auf die kunsthistorische Deutungshoheit von Expert:innen zu setzen, und das in einem ohnehin von vielen immer noch als elitär empfundenen

Ort wie einem Kunstmuseum, lässt sich aus heutiger Perspektive nicht aufrechterhalten, zumal Teilhabe nicht mit Deprofessionalisierung einhergeht, sondern mit der Möglichkeit, die fachlichen Anforderungen ebenso wie die Subjektivität der Museumsarbeit zu veranschaulichen.

Lange verabschiedet haben wir uns von der Annahme, das Aargauer Kunsthaus sei ein neutraler Ort, wie es weder Bibliotheken, Staatsarchive noch andere Bildungs- und Erinnerungsinstitutionen je waren oder sein können. Angesichts des wachsenden Bewusstseins für die Diversität unserer Gesellschaft stellen wir uns heute sehr bewusst die Fragen: Wer sammelt in wessen Auftrag? Wer zeigt was und auf welche Weise? Wer schreibt die (Kunst-)Geschichte und aus welcher Perspektive? Wir verändern das Kunsthaus zunehmend in einen Ort der Vermittlung und bewegen uns weg von einem Ort der Repräsentanz. Wenn wir im Rahmen der Ausstellung *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ... Eine Geschichte der Künstlerinnen (2022/23)* feststellen, dass nur rund 13 Prozent des Sammlungsbestands von Frauen stammen, passen wir unsere Sammlungsstrategie durch einen neuen Fokus an. Das Thema Rassismus, das wir in der Ausstellung *Stranger in the Village* aufgreifen, nehmen wir zum Anlass, einerseits diskriminierende Inhalte in Sammlungswerken zu identifizieren, andererseits die Sammlung auf ihre Diversität hin zu untersuchen. Diese Prozesse werden wir ähnlich wie unsere Provenienzforschung publik machen, auch hier in der Überzeugung, dass nicht nur im erreichten Resultat, sondern im Teilen und Kommunizieren solcher Herausforderungen und Chancen selbst eine Qualität liegt.

Natürlich stellt sich im Aargauer Kunsthaus die Frage der Repräsentation in besonderem Mass, denn als «heimliche Nationalgalerie» oder als «Louvre der Schweiz» bezeichnet,⁴ funktioniert unser klares Sammlungsprofil offensichtlich als wirksames Alleinstellungsmerkmal. Dass es sich dabei weniger um ein Marketinginstrument als um die Wahrnehmung des Hauses als Referenzinstitution für Schweizer Kunst handelt, bekommen wir von Kunstschaaffenden, der Fachwelt und dem Publikum durchwegs bestätigt. Desgleichen erhalten wir vom Bundesamt für Kultur (BAK) substanzielle Betriebsbeiträge aufgrund der gesamtschweizerischen Bedeutung des Hauses und seiner «mehrerheitlich aus Helvetica» bestehenden Sammlung.⁵ Um die heterogene Zusammensetzung unserer Gesellschaft anzuerkennen, sind wir dazu übergegangen, anstatt von «Schweizer Kunst» von «Kunst aus oder in der Schweiz» zu sprechen. Denn es geht uns nicht um eine eng gefasste Definition oder das Zementieren einer nationalen Kultur. Selbst wenn wir kunsthistorisch bedeutende Themen in Überblicksausstellungen aufgreifen – zum Beispiel *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz (2017)*, *Surrealismus Schweiz (2018/19)* oder *Schweizer Skulptur seit 1945 (2021)* –, geht es immer auch um internationale künstlerische Einflüsse, aber genauso um alle Kunstschaaffenden, die im geografischen Rahmen oder mit Bezug darauf tätig waren und sind. Gerade weil das Aargauer Kunsthaus als Referenzinstitution für Kunst aus der Schweiz angesehen wird, sind wir uns umso mehr bewusst, dass die Entscheide, was wir zeigen und was wir sammeln, eine politische Dimension enthalten.

Unsere Vision ist es, dass wir mit der Arbeit im Aargauer Kunsthaus dazu beitragen, den Blick für unsere Zeit zu schärfen und über

die experimentierfreudige Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstschaffenden eine offene und inklusive Gesellschaft mitzugestalten. In unserem Haus sollen unterschiedliche Mitglieder der Gesellschaft ihre eigenen Haltungen und Interessen ebenso wiederfinden wie Fremdes, Kontroverses oder Überraschendes erleben und dadurch die eigene Meinungsbildung und Kritikfähigkeit weiterentwickeln. Auf diese Weise wirkt das Kunsthaus auf sozialer Ebene nachhaltig und übernimmt Verantwortung für eine starke Demokratie. Und gerade deshalb müssen Museen «immer darauf achten, zivilgesellschaftliche, unabhängige Orte zu bleiben. Diese Freiheit gilt es in jeder Zukunft zu verteidigen.»⁶ Für diese Zukunft arbeiten wir heute schon Tag für Tag und machen so das Kunsthaus der Gegenwart zum Kunsthaus der Zukunft.

- 1 Friedrich von Bose: «Das Museum der Zukunft ist auch nicht mehr das, was es mal war. Zur Zeitlichkeit im Museum», in: *Das Museum der Zukunft*, hg. von schnittpunkt und Joachim Baur, Bielefeld: transcript Verlag, 2020, S. 272. In dieser Passage bezieht sich von Bose mit «Das Museum der Zukunft» auf die gleichnamige Vorgängerpublikation *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, hg. von Gerhard Bott, Köln: M. DuMont Schauberg, 1970.
- 3 Vgl. www.museums.ch/home/neue-museumsdefinition/ (zuletzt aufgerufen: 10.8.2023).
- 2 «Degrowth (Postwachstum) für Museen bedeutet, das Wachstumsparadigma für Museen zu hinterfragen und sich in einer Postwachstumsgesellschaft zu positionieren. [...] Der notwendige Prozess einer Großen Transformation, die als kultureller Umbauprozess die gesamte Gesellschaft erfasst, geht weit über den Klimaschutz hinaus. Es ist nötig, sich klar zu machen, dass Klimaschutz ein wichtiger, aber vielleicht nicht der wichtigste Baustein im nachhaltigen Museum ist.» Christopher J. Garthe: *Das nachhaltige Museum. Vom nachhaltigen Betrieb zur gesellschaftlichen Transformation*, Bielefeld: transcript Verlag, 2022, S. 37, 39.
- 4 Vgl. Erich Aschwanden: «Ein grosses Haus in einer kleinen Stadt», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.4.2014, S. 71; Matthias Daum: «Ohne Komplexe», in: *ZEIT Schweiz*, 11.11.2021, S. 2.
- 5 Vgl. Eidgenössisches Departement des Innern (EDI): *Verordnung des EDI über das Förderungskonzept für die Unterstützung von Museen, Sammlungen und Netzwerken Dritter zur Bewahrung des kulturellen Erbes*, 29.11.2016, www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2016/780/de (zuletzt aufgerufen: 10.8.2023).
- 6 Matthias Beittl: «Zurück in die Gegenwart», in: schnittpunkt et al., *Das Museum der Zukunft* (wie Anm. 1), S. 60.



Antiquarischer Lesesaal
Stange 11111 11111

Atelier
Freizeitanlage
Garderobe
Toilette

Verzeichnis der Ausstellungen und Publikationen von 2003 bis 2023

2003

Neue Räume.
Die Sammlung
im erweiterten Aargauer
Kunsthaus
18.10.2003–15.2.2004

Publikationen:
Muscheln und Blumen. Literarische Texte zu Werken der Kunst, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Sibylle Omlin, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Zürich: Ammann Verlag & Co., 2003 (DE).
Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung des Aargauer Kunsthauses, hg. von Vernissage-Verlag, Heidelberg: Vernissage-Verlag, 2003 (DE).

Weitere Publikationen:
Retos de un siglo. El arte suizo del siglo XX en las colecciones del Museo cantonal de Bellas Artes de Aarau, hg. von Centro Cultural Conde Duque, (Ausst. Kat. Centro Cultural Conde Duque), Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2003 (ES).
Schweizer Museen. Aargauer Kunsthhaus Aarau (DE) // Swiss Museums. The Aargauer Kunsthhaus Aarau (EN) // Musées suisses. Musée argovien des beaux-arts Aarau (FR), hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Corinne Sotzek, Genf: Gruppe BNP Paribas in der Schweiz / Zürich: SIK-ISEA, 2003.
Caspar Wolf – Un peintre à la découverte des Alpes, hg. von Musée d'art et histoire in Zusammenarbeit mit dem Aargauer Kunsthhaus, Genève: Musée d'art et d'histoire, 2003.

Schriften zur Aargauischen Kunstsammlung:
Hugo Suter. Paravent, hg. von Aargauer Kunsthhaus, Baden: Lars Müller Publishers, 2003 (DE).
Thomas Huber. Die Bibliothek in Aarau, hg. von Aargauer Kunsthhaus, Baden: Lars Müller Publishers, 2003 (DE).
Aldo Walker. Morphosyntaktisches Objekt, hg. von Aargauer Kunsthhaus, Baden: Lars Müller Publishers, 2003 (DE).

2004

Ingrid Wildi.
De palabra en palabra
6.3.–25.4.2004
Ausstellungsstation:
Centre d'Art Contemporain,
Genève, 16.6.–15.8.2004
Publikation:
Ingrid Wildi. De palabra en palabra, hg. von Aargauer Kunsthhaus und Centre d'Art Contemporain, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus und Centre d'Art Contemporain), Zürich: edition fink, 2004 (DE/EN/FR).

Deux arcs de cercle.
Neue Werkgruppen
in der Sammlung
6.3.–25.4.2004

Binia Bill. **Fotografien**
27.3.–23.5.2004
Publikation:
Binia Bill. Fotografien, hg. von Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2004 (DE).

Konstruktion–Komposition – Konzeption.
Werke aus der Graphischen Sammlung
5.5.–4.9.2004

Robert Barry.
Some places to which
we can come
15.5.–15.8.2004
Ausstellungsstation:
Kunsthalle Nürnberg
18.9.–16.11.2003
Publikationen:
Some places to which we can come. Robert Barry: works 1963 to 1975, hg. von Ellen Seifermann und Beat Wismer, (Ausst. Kat. Kunsthalle Nürnberg und Aargauer Kunsthhaus), Bielefeld: Kerber Verlag, 2003 (DE/EN).
Robert Barry. Installation for Aarau, 2004, hg. von Aargauer Kunsthhaus/Beat Wismer, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2004 (DE/EN).

Thomas Huber.
Das Kabinett der Bilder
5.9.–7.11.2004
Ausstellungsstationen:
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
20.11.2004–30.1.2005
Kaiser Wilhelm Museum und Haus Lange, Krefeld
20.2.–7.5.2005
Publikation:
Thomas Huber: Das Kabinett der Bilder, hg. von Beat Wismer, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus, Museum Boijmans Van Beuningen und Kaiser Wilhelm Museum und Haus Lange), Baden: Lars Müller Publisher, 2004 (DE).

Evelyn Hofer.
Fotografien seit 1950
18.9.–5.12.2004
Publikation:
Evelyn Hofer, hg. von Susanne Breidenbach, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Göttingen: Steidl, 2004 (DE/EN).

Auswahl 04.
Jahresausstellung der
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
4.12.2004–23.1.2005
Publikation:
Auswahl 04. Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler, hg. von Aargauer Kunsthhaus und Aargauer Kuratorium, Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2004 (DE).

Weitere Publikation:
Kunst-Geschichten, hg. von Aargauer Kunsthhaus und Franziska Dürr Reinhard, Bern: h.e.p. verlag, 2004 (DE).

2005

Wolkenbilder.
Von John Constable
bis Gerhard Richter
27.2.–8.5.2005
Publikation:
Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels, hg. von Stephan Kunz, Beat Wismer und Johannes Stückelberger, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), München: Hirmer Verlag, 2005 (DE).

Markus Raetz.
Nothing is lighter
than light
4.6.–28.8.2005
Publikationen:
Blickwechsel. Texte zum Werk von Markus Raetz, hg. von Stephan Kunz, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005 (DE).
MIMI, hg. von Markus Raetz, Reprint der Erstausgabe von 1981, Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2005 (DE).

Bridget Riley.
Bilder und Zeichnungen
1959–2005
17.9.–13.11.2005
Publikation:
Bridget Riley. Bilder und Zeichnungen 1959–2005, hg. von Aargauer Kunsthhaus und Beat Wismer, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2005 (DE/EN).

Sophie Taeuber-Arp.
Werke aus der Sammlung
und ein Depositum aus
Privatbesitz
17.9.–13.11.2005

Auswahl 05.
Jahresausstellung der
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Maya Rikli
10.12.2005–15.1.2006
Publikation:
Auswahl 05. Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler, hg. von Aargauer Kuratorium, Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2005 (DE).

Weitere Publikation:
KUNSTSICHT, hg. von Franziska Dürr Reinhard, Janine Schaerer und Stefan Mathis, Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2005 (DE).

2006

Per Kirkeby.
Kristall. Reflexionen,
Beziehungen und
Bezüge
19.2.–30.4.2006
Publikation:
Per Kirkeby. Kristall: Reflexionen, Beziehungen und Bezüge, hg. von Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2006 (DE).

Das richtige Buch.
Johannes Gachnang
als Verleger
19.2.–30.4.2006
Ausstellungsstation:
Museum für Angewandte Kunst
Frankfurt, 19.5.–17.7.2006
Publikation:
Das richtige Buch. Johannes Gachnang als Verleger, hg. von Eva Linhart, Bern: Verlag Gachnang & Springer, 2005 (DE).

Albrecht Schnider.
Das noch Mögliche
20.5.–30.7.2006
Publikation:
Albrecht Schnider. Das noch Mögliche, hg. von Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2006 (DE/EN).

Ziegelrain '67–'75
19.8.–5.11.2006
Publikation:
Ziegelrain '67–'75: Heiner Kielholz, Max Matter, Markus Müller, Christian Rothacher, Hugo Suter, Josef Herzog, Jakob Nielsen, hg. von Stephan Kunz und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2006 (DE).

Roman Signer –
Reisefotos
19.8.–5.11.2006
Publikation:
Roman Signer – Reisefotos (DE) // Roman Signer – Travel Photos (EN), hg. von Peter Zimmermann und Beat Wismer, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Basel: Christoph Merian Verlag, 2006 (DE) // Göttingen: Steidl, 2006 (EN).

Edition Cestio
2.12.2006–14.1.2007
Publikation:
Kunst & Handwerk. Edition Cestio, hg. von Aargauer Kunsthhaus und EDITION CESTIO, Zürich: Offizin Verlag, 2006 (DE).

Auswahl 06.
Jahresausstellung der
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Patricia Bucher
2.12.2006–7.1.2007
Publikation:
Auswahl 06. Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler, hg. von Aargauer Kunsthhaus und Aargauer Kuratorium, Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2006 (DE).

2007

Von der Liebe und
anderen Dämonen.
Martin Disler:
Werke 1979–1996
28.1.–15.4.2007
Publikationen:
Martin Disler 1949–1996, hg. von Franz Müller, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich und Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2007 (DE).

Von der Liebe und anderen Dämonen: Martin Disler, Werke, 1979–1996, hg. von Beat Wismer und Barbara von Flüe, Aargauer Kunsthhaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2007 (DE).

Dieter Roth:
Ringobjekte und
Teppich Nr. 3
28.1.–15.4.2007
Publikation:
Ringe 1959–1973 (DE) // Rings 1959–1973 (EN), hg. von Flurina und Gianni Paravicini-Tönz, Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia, 2006.

Scenes and Sequences.
Peter Blum Edition,
New York. Eine Auswahl
von 1980 bis 2006
4.5.–22.7.2007
Publikation:
Scenes and Sequences. Peter Blum Edition, New York. Eine Auswahl von 1980 bis 2006, hg. von Beat Wismer, Stephan Kunz und Barbara von Flüe, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthhaus), Aarau: Aargauer Kunsthhaus, 2007 (DE).

- Umgestülpter Engel.
Die Editionen
von Thomas Virnich
4.5.–22.7.2007
Ausstellungsstationen:
Museum Wiesbaden
17.10.2007–6.1.2008
Skulpturenmuseum Glaskasten
Marl, 2.3.–6.4.2008
Publikation:
*Thomas Virnich. Umgestülpter
Engel. Werkverzeichnis der
Unikat-Multiples 1983–2007*,
hg. von Skulpturengalerie Löhrl,
Nürnberg: Verlag für Moderne
Kunst, 2007 (DE).
- Andreas Zybach:
0–6.5 PS.
Manor-Kunstpreis 2007
4.5.–22.7.2007
Publikation:
Andreas Zybach, hg. von Aar-
gauer Kunsthaus, Köln: Verlag
der Buchhandlung Walther
König, 2007 (DE/EN).
- Étant donné:
Die Sammlung!
250 Jahre aktuelle
Schweizer Kunst
19.8.–4.11.2007
Publikation:
*Ein Kunst Haus. Sammeln und
Ausstellen im Aargauer Kunst-
haus*, hg. von Beat Wismer,
Stephan Kunz und Gerhard
Mack, Aarau: Aargauer Kunst-
haus, 2007 (DE).
- Roland Guignard
1917–2004
1.12.2007–6.1.2008
Publikation:
Roland Guignard 1917–2004,
hg. von Aargauer Kunsthaus,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunst-
haus), Aarau: Aargauer Kunst-
haus, 2007 (DE).
- Auswahl 07.
Jahresausstellung der
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Sabine Trüb
1.12.2007–6.1.2008
Publikation:
*Auswahl 07. Jahresausstellung
der Aargauer Künstlerinnen
und Künstler*, hg. von Aargauer
Kunsthaus und Aargauer
Kuratorium, Aarau: Aargauer
Kunsthaus, 2007 (DE).
- Schriften zur Aargauischen
Kunstsammlung:
*Adrian Schiess. Flache Arbeiten
1987–1990*, hg. von Aargauer
Kunsthaus, Aarau: Aargauer
Kunsthaus, 2007 (DE).
- 2008**
- Christine Streuli.
Fusion Food
27.1.–13.4.2008
Publikation:
Christine Streuli. Fusion Food,
hg. von Aargauer Kunsthaus,
Aarau: Aargauer Kunsthaus,
2008 (DE/EN).
- Lutz & Guggisberg.
Leben im Riff
27.1.–13.4.2008
Ausstellungsstation:
Kunstverein Freiburg,
Freiburg i. Br., 1.6.–12.8.2007
Publikation:
*Andres Lutz & Andres Guggis-
berg*, hg. von Kunstverein Frei-
burg und Aargauer Kunsthaus,
(Ausst. Kat. Kunstverein Frei-
burg und Aargauer Kunsthaus),
Nürnberg: Verlag für moderne
Kunst, 2007 (DE/EN).
- Dunkelschwestern.
Annemarie von Matt –
Sonja Sekula
27.1.–13.4.2008
Publikation:
*Dunkelschwestern. Annemarie
von Matt – Sonja Sekula*, hg. von
Roman Kurzmeyer und Roger
Perret, Zürich: Scheidegger
& Spiess, 2008 (DE).
- Rolf Winnewisser.
split horizon
10.5.–10.8.2008
Publikation:
*Rolf Winnewisser. Alphabet des
Bildes*, hg. von Stephan Kunz,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunst-
haus), Luzern/Poschiavo:
Edizioni Periferia, 2007 (DE).
- Kleines Personarum.
Der Sammlung
ins Gesicht geschaut
10.5.–10.8.2008
- Mark Wallinger
31.8.–16.11.2008
Ausstellungsstation:
Kunstverein Braunschweig
1.9.–11.11.2007
Publikation:
Mark Wallinger, hg. von Made-
leine Schuppli und Janneke de
Vries, (Ausst. Kat. Aargauer
Kunsthaus und Kunstverein
Braunschweig), Zürich:
JRP | Ringier, 2008 (DE/EN).
- Stilles Leben. Geschich-
ten von stummen Dingen
31.8.–16.11.2008
- CARAVAN 1/2008:
Linda Herzog
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
31.8.–16.11.2008
- Auswahl 08.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: koorder
7.12.2008–4.1.2009
Publikation:
*Auswahl 08. Aargauer Künstle-
rinnen und Künstler. Gast:
koorder*, hg. von Aargauer
Kunsthaus und Aargauer
Kuratorium, Aarau: Aargauer
Kunsthaus, 2009 (DE).
- Symmetrie.
Vom Spiel mit der Regel
7.12.2008–4.1.2009
- CARAVAN 2/2008:
Ana Strika
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
7.12.2008–18.1.2009
- 2009**
- Alex Hanimann.
Conceptual Games
24.1.–3.5.2009
Publikation:
*Alex Hanimann, Textarbeiten
1986–2008*, hg. von Stephan
Kunz, (Ausst. Kat. Aargauer
Kunsthaus), Nürnberg: Verlag
für Moderne Kunst, 2009 (DE).
- Sandra Boeschstein.
Wie weit ist es hinter den
Augen hell
24.1.–3.5.2009
Publikation mit DVD:
*Sandra Boeschstein. Sechs
filmische Kapitel von Edith Jud /
Six Cinematic Chapters by Edith
Jud*, hg. von Edition Marlene
Frei, Zürich: Edition Marlene
Frei, 2009 (DE/EN).
- CARAVAN 1/2009:
Francisco Sierra
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
24.1.–15.3.2009
- Abstraktionen.
Ungegenständliche
Tendenzen aus der
Sammlung
28.3.–9.8.2009
(verlängert bis 3.1.2010)
- Stipendium
Vordemberge-Gildewart.
12 junge Kunstpositionen
28.3.–3.5.2009
- CARAVAN 2/2009:
Dunja Herzog
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
28.3.–24.5.2009
- Memorizer.
Der Sammler Andreas
Züst
29.5.–9.8.2009
Publikation:
*MEMORIZER. Der Sammler
Andreas Züst*, hg. von Stephan
Kunz, Madeleine Schuppli und
Mara Züst, (Ausst. Kat. Aargauer
Kunsthaus), Zürich: Scheid-
egger & Spiess, 2009 (DE).
- Thomas Galler. Walking
through Baghdad with a
Buster Keaton Face.
Manor Kunstpreis 2009
29.5.–9.8.2009
Publikation:
*Thomas Galler. Walking through
Baghdad with a Buster Keaton
Face*, hg. von Madeleine Schup-
pli, Aargauer Kunsthaus,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunst-
haus), Zürich: edition fink, 2009
(DE) / Neuauflage 2014 (EN).
- CARAVAN 3/2009:
Omar Alessandro
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
29.5.–9.8.2009
- Teresa Hubbard /
Alexander Birchler.
No Room to Answer
5.9.–8.11.2009
Ausstellungsstationen:
Modern Art Museum of Fort
Worth, 14.9.2008–4.1.2009
Württembergischer Kunstver-
ein, Stuttgart, 28.2.–10.5.2009
Publikation:
*Hubbard/Birchler. No Room to
Answer*, hg. von Pam Hatley,
Modern Art Museum of Fort
Worth, (Ausst. Kat. Modern Art
Museum of Fort Worth, Würt-
tembergischer Kunstverein und
Aargauer Kunsthaus), Ostfil-
dern: Hatje Cantz Verlag, 2009
(DE/EN).
- Interieurs.
Gesammelte Einsichten
5.9.–8.11.2009
(verlängert bis 10.1.2010)
- CARAVAN 4/2009:
Annette Amberg
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
5.9.–8.11.2009
- Auswahl 09.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Pascal Häusermann
28.11.2009–10.1.2010
Publikation:
*Auswahl 09. Aargauer Künstle-
rinnen und Künstler. Gast:
Pascal Häusermann*, hg. von
Aargauer Kunsthaus und
Aargauer Kuratorium, Aarau:
Aargauer Kunsthaus, 2009 (DE).
- CARAVAN 5/2009:
Taiyo Onorato
& Nico Krebs
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
28.11.2009–24.1.2010
- 2010**
- Fiona Tan.
Rise and Fall
30.1.–18.4.2010
Ausstellungsstationen:
Vancouver Art Gallery
9.5.–6.9.2010
Arthur M. Sackler Gallery,
Smithsonian Institution,
Washington, D.C.
18.9.2010–9.1.2011
Galerie de l'UQAM, Montréal
25.2.–5.4.2011
Publikation:
Fiona Tan. Rise and Fall, hg.
von Bruce Grenville, (Ausst. Kat.
Vancouver Art Gallery, Aargauer
Kunsthaus, Arthur M. Sackler
Gallery und Galerie de l'UQAM),
Vancouver: Vancouver Art
Gallery, 2009 (EN/DE).
- Hugo Suter.
Fotografien 1969–2009
30.1.–18.4.2010
Publikation:
*Hugo Suter. Im Schatten des
Pinselwaschbeckers. Fotogra-
fien 1969–2009*, hg. von
Stephan Kunz, (Ausst. Kat. Aar-
gauer Kunsthaus), Aarau:
Aargauer Kunsthaus, 2010 (DE).
- CARAVAN 1/2010:
Nathalie Bissig
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
30.1.–18.4.2010
- Abstraktionen II.
Ungegenständliche
Tendenzen aus der
Sammlung
30.1.–1.8.2010
- Ugo Rondinone.
Die Nacht aus Blei
13.5.–1.8.2010
Ausstellungsstation:
MUSAC, Museo de Arte Con-
temporáneo de Castilla y León,
León, 11.7.2009–10.1.2010
Publikation:
*Ugo Rondinone. The Night of
Lead* (DE/EN) // *Ugo Rondinone.
The Night of Lead* (ES/EN),
hg. von Madeleine Schuppli
und Agustín Pérez Rubio,
(Ausst. Kat. MUSAC, Museo de
Arte Contemporáneo de Cas-
tilla y León und Aargauer Kunst-
haus), Zürich: JRP | Ringier,
2010.
- CARAVAN 2/2010:
Markus Uhr
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
13.5.–1.8.2010
(verlängert bis 8.8.2010)
- Yesterday Will Be Better.
Mit der Erinnerung in
die Zukunft
21.8.–7.11.2010
Publikationen:
*Yesterday Will Be Better. Mit der
Erinnerung in die Zukunft /
Taking Memory into the Future*,
hg. von Madeleine Schuppli
und Aargauer Kunsthaus,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunst-
haus), Bielefeld: Kerber Verlag,
2010 (DE/EN).
*Fiona Tan. VOX POPULI Swit-
zerland*, hg. von Book Works
und Aargauer Kunsthaus,
London: Book Works, 2010 (DE/
EN/FR).
- tempi passati. Kunst- und
Museumsgeschichten
21.8.–7.11.2010
- CARAVAN 3/2010:
Esther Kempf
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
21.8.–7.11.2010

Auswahl 10.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast:
Christoph Gossweiler
4.12.2010–9.1.2011
Publikation:
Auswahl 10. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast:
Christoph Gossweiler, hg. von
Aargauer Kunsthaus und
Aargauer Kuratorium, Aarau:
Aargauer Kunsthaus, 2010 (DE).

Im Reich der Zeichnung.
Bildwelten zwischen
Traum und Wirklichkeit
4.12.2010–25.4.2011
(verlängert bis 26.4.2011)
Schriften zur Aargauischen
Kunstsammlung:
Sophie Taeuber-Arp 1889–1943,
hg. von Stephan Kunz/Aargauer
Kunsthaus, Aarau: Aargauer
Kunsthaus, 2010 (DE).

Weitere Publikation:
*Kunst Erleben. Impulse für die
Vermittlung*, hg. von Franziska
Dürr, Nicole Röck und Aargauer
Kunsthaus, Baden: hier + jetzt,
2010 (DE).

2011

Voici un dessin suisse.
1990–2010
29.1.–25.4.2011
Ausstellungsstation:
Musée Rath, Genève
31.3.–15.8.2011
Publikation:
Voici un dessin suisse.
1990–2010 (DE) // *Voici un des-
sin suisse*. 1990–2010 (EN) //
Voici un dessin suisse
1990–2010 (FR), hg. von Julie
Enckell Julliard, (Ausst. Kat.
Musée Rath und Aargauer
Kunsthaus), Zürich: JRP |
Ringier, 2010.

Thomas Hirschhorn.
Wirtschaftslandschaft
Davos
29.1.–25.4.2011

Manor.
Hotel Dolores
29.1.–25.4.2011
(verlängert bis 26.4.2011)

Mai-Thu Perret.
The Adding Machine
14.5.–31.7.2011

Publikation:
*Mai-Thu Perret. The Adding
Machine*, hg. von Madeleine
Schuppli und Aargauer Kunst-
haus, (Ausst. Kat. Aargauer
Kunsthaus), Aarau: Aargauer
Kunsthaus, 2011 (DE/EN/FR).

Christian Rothacher.
Eine Retrospektive
14.5.–31.7.2011
Publikation:
*Christian Rothacher. Uns blei-
ben die Feuerringe*, hg. von
Stephan Kunz und Aargauer
Kunsthaus, (Ausst. Kat.
Aargauer Kunsthaus), Zürich:
Scheidegger & Spiess, 2011
(DE).

CARAVAN 1/2011:
Augustin Rebetez
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
14.5.–31.7.2011
Dieter Roth.
Selbste
19.8.–6.11.2011
Ausstellungsstation:
Museum der Moderne Salzburg
3.3.–24.6.2012
Publikation:
Dieter Roth. Selbste, hg. von
Dirk Dobke und Stephan Kunz,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus
und Museum der Moderne
Salzburg), Köln: Verlag der
Buchhandlung Walther König,
2011 (DE).

Marianne Engel.
Manor Kunstpreis 2011
19.8.–6.11.2011
Publikation:
Marianne Engel. Transition, hg.
von Katrin Weilenmann und
Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat.
Aargauer Kunsthaus), Nürn-
berg: Verlag für Moderne Kunst
Nürnberg, 2011 (DE/EN).

CARAVAN 2/2011:
Mohéna Kühni
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
19.8.–6.11.2011

Auswahl 11.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: île flottante |
Nica Giuliani
& Andrea Gsell
3.12.2011–8.1.2012
Publikation:
*Auswahl 11. Aargauer Künst-
lerinnen und Künstler*, Gast:
*île flottante | Nica Giuliani
& Andrea Gsell*, hg. von Aar-
gauer Kunsthaus und Aargauer
Kuratorium, Aarau: Aargauer
Kunsthaus, 2011 (DE).

Winterwelten aus der
Sammlung
3.12.2011–22.4.2012

2012

Roman Signer.
Strassenbilder und
Super-8-Filme
28.1.–22.4.2012

Publikation:
*Roman Signer. Karpaten /
Carpathians*, hg. von Peter
Zimmermann und Madeleine
Schuppli, (Ausst. Kat. Aargauer
Kunsthaus), Göttingen: Steidl,
2012 (DE/EN).

Blick.
Künstler/innen arbeiten
mit dem Ringier Bild-
archiv
28.1.–22.4.2012

CARAVAN 1/2012:
Daniel Karrer
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
28.1.–22.4.2012

Kris Martin.
Every Day of the Weak
12.5.–12.8.2012
Ausstellungsstationen:
Kunstmuseum Bonn
2.2.–22.4.2012
Kestnergesellschaft, Hannover
23.11.2012–3.2.2013
Publikation:
*Kris Martin. Every Day of the
Weak*, hg. von Volker Adolphs,
Susanne Figner und Madeleine
Schuppli, (Ausst. Kat. Kunstmu-
seum Bonn, Aargauer Kunst-
haus und Kestnergesellschaft),
Berlin: DISTANZ Verlag, 2012
(DE/EN).

Lichtsensibel. Fotokunst
aus der Sammlung
12.5.–12.8.2012

CARAVAN 2/2012:
Niklaus Wenger
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
12.5.–12.8.2012

La jeunesse est un art.
Jubiläum Manor Kunst-
preis 2012
1.9.–18.11.2012

Publikation:
*La jeunesse est un art. Jubi-
läum Manor Kunstpreis 2012*,
hg. von Madeleine Schuppli
und Aargauer Kunsthaus,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunst-
haus), Luzern/Poschiavo: Edi-
zioni Periferia, 2012 (DE/EN/FR).

Auswahl 12.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Anton Egloff
8.12.2012–6.1.2013

Publikation:
*Auswahl 12. Aargauer Künst-
lerinnen und Künstler*, Gast:
Anton Egloff, hg. von Aargauer
Kunsthaus und Aargauer
Kuratorium, Aarau: Aargauer
Kunsthaus, 2012 (DE).

Was ist Grau genau?
8.12.2012–28.4.2013

Weitere Publikation:
Anton und Lou im Museum,
hg. von Aargauer Kunsthaus,
Aarau: Aargauer Kunsthaus,
2012 (DE).

2013

Stille Reserven.
Schweizer Malerei
1850–1950
26.1.–28.4.2013

Publikation:
*Stille Reserven. Schweizer
Malerei 1850–1950*, hg. von
Thomas Schmutz, Peter Suter
und Aargauer Kunsthaus,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunst-
haus), Zürich: Scheidegger
& Spiess, 2013 (DE).

CARAVAN 1/2013:
Michael Blaser
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
26.1.–28.4.2013

Rhythm in it.
Vom Rhythmus in
der Gegenwartskunst
18.5.–11.8.2013
Publikation:
*Rhythm in it. Vom Rhythmus in
der Gegenwartskunst / On
Rhythm in Contemporary Art*,
hg. von Madeleine Schuppli
und Aargauer Kunsthaus,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunst-
haus), Luzern/Poschiavo: Edi-
zioni Periferia, 2013 (DE/EN).

Cut! Videokunst aus der
Sammlung
18.5.–11.8.2013

CARAVAN 2/2013:
Karin Lehmann
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
18.5.–11.8.2013

Dieter Meier.
In Conversation
7.9.–17.11.2013

Publikation:
Dieter Meier. In Conversation,
hg. von Madeleine Schuppli
und Aargauer Kunsthaus,
(Ausst. Kat. Aargauer Kunst-
haus), Nürnberg: Verlag für
Moderne Kunst Nürnberg, 2013
(DE).

Anna Iduna Zehnder.
Eine Aargauer Künstlerin
in Ascona
7.9.–17.11.2013

Publikation:
*Anna Iduna Zehnder. Künstlerin,
Ärztin, Anthroposophin*, hg. von
Thomas Schmutz und Aargauer
Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aar-
gauer Kunsthaus), Zürich:
Scheidegger & Spiess, 2013
(DE).

CARAVAN 3/2013:
David Berweger
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
7.9.–17.11.2013

Auswahl 13.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Andrea Winkler
7.12.2013–5.1.2014
Publikation:
*Auswahl 13. Aargauer Künstle-
rinnen und Künstler*, Gast:
Andrea Winkler, hg. von Aar-
gauer Kunsthaus und Aargauer
Kuratorium, Aarau: Aargauer
Kunsthaus, 2013 (DE).

Impressionen. Drucke
aus der Sammlung
7.12.2013–21.4.2014

Kunst fürs Kunsthaus.
Editionen des Aargau-
ischen Kunstvereins
1991–2013
7.12.2013–21.4.2014
Publikation:
*Kunst fürs Kunsthaus. Editionen
des Aargauischen Kunstvereins
1991–2013*, hg. von Madeleine
Schuppli, Aargauer Kunsthaus,
Aarau: Aargauer Kunsthaus,
2013 (DE).

2014

Desiderata.
Neu in der Sammlung
5.1.–21.4.2014

Veronika Spierenburg.
Manor Kunstpreis 2013
25.1.–21.4.2014
Publikation:
*Veronika Spierenburg. Ecke,
Hoek, Hörrn*, hg. von Nicole
Rampa, Katrin Weilenmann und
Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat.
Aargauer Kunsthaus), Zürich:
edition fink, 2014 (DE/EN).

CARAVAN 1/2014:
Matthias Wyss
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
25.1.–21.4.2014
Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung des Aargauer
Kunsthauses
18.3.–23.3.2014

Ohne Achtsamkeit
beachte ich alles.
Robert Walser und die
bildende Kunst
10.5.–27.7.2014

Publikation:
*Ohne Achtsamkeit beachte ich
alles. Robert Walser und
die bildende Kunst / Paying
No Attention / Notice Everything.*
*Robert Walser and the Visual
Arts*, hg. von Madeleine
Schuppli, Thomas Schmutz,
Aargauer Kunsthaus und
Reto Sorg, Robert Walser-Zen-
trum, (Ausst. Kat. Aargauer
Kunsthaus), Sulgen: Benteli,
2014 (DE/EN).

CARAVAN 2/2014:
Eva-Fiore Kovacovic
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
10.5.–27.7.2014

Sophie Taeuber-Arp.
Heute ist Morgen
23.8.–16.11.2014

Ausstellungsstation:
Kunsthalle Bielefeld
12.12.2014–15.3.2015

Publikation:
Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen (DE) // *Sophie Taeuber-Arp. Today is Tomorrow* (EN), hg. von Thomas Schmutz und Aargauer Kunsthaus, Friedrich Meschede und Kunsthalle Bielefeld, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus und Kunsthalle Bielefeld), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2014.

Docking Station.
Zeitgenössische Künstler/innen arbeiten mit Werken aus dem Aargauer Kunsthaus und der Sammlung Nationale Suisse
23.8.–16.11.2014

CARAVAN 3/2014:
Max Leiß
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
23.8.–16.11.2014

Auf der Grenze
6.12.2014–12.4.2015

Auswahl 14.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: René Fahrni
6.12.2014–4.1.2015

Publikation:
Auswahl 14. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: René Fahrni, hg. von Aargauer Kunsthaus und Aargauer Kuratorium, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2014 (DE).

2015

Adolf Stäbli.
Meine Malerei ist Erlebnis, nicht Erfindung
24.1.–12.4.2015

Publikation:
Adolf Stäbli. Meine Malerei ist Erlebnis, nicht Erfindung, hg. von Thomas Schmutz und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015 (DE).

Miriam Cahn.
körperlich – corporel
24.1.–12.4.2015

Ausstellungsstation:
Centre culturel suisse, Paris
12.9.–14.12.2014

Publikation:
Miriam Cahn. 1979 2005 2010, hg. von Aargauer Kunsthaus und Centre culturel suisse, Dijon: Les presses du réel, 2014 (DE/EN/FR).

CARAVAN 1/2015:
Bertold Stallmach
(mit Fischer & el Sani)
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
24.1.–12.4.2015

Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung
17.3.–22.3.2015

Hans Schärer. Madonnen
& Erotische Aquarelle
1.5.–2.8.2015

Publikation:
Hans Schärer. Madonnen & Erotische Aquarelle / Madones & Aquarelles érotiques / Madonnas & Erotic Aquarelles, hg. von Madeleine Schuppli, Marianne Wagner und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia, 2015 (DE/FR/EN).

Inhabitations.
Phantasmen des Körpers
in der Gegenwartskunst
1.5.–2.8.2015

huber.huber.
Und plötzlich ging
die Sonne unter
1.5.–16.8.2015

CARAVAN 2/2015:
Sarah Burger
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
1.5.–16.8.2015

Christian Marclay.
Action
30.8.–15.11.2015

Publikation:
Christian Marclay. Action, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2015 (DE/EN/FR).

Nachtbilder
30.8.–15.11.2015
(verlängert bis 10.1.2016)

CARAVAN 3/2015:
Kyra Tabea Balderer
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
30.8.–15.11.2015

Auswahl 15.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Max Treier
5.12.2015–10.1.2016

Publikation:
Auswahl 15. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Max Treier, hg. von Aargauer Kunsthaus und Aargauer Kuratorium, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2015 (DE).

2016

Camille Graeser
und die Musik
30.1.–10.4.2016

Ausstellungsstation:
Kunstmuseum Stuttgart
19.9.2015–3.1.2016
Publikation:
Camille Graeser und die Musik, hg. von Camille Graeser Stiftung, Zürich, Kunstmuseum Stuttgart und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart und Aargauer Kunsthaus), Köln: Wienand Verlag, 2015 (DE).

Ceal Floyer.
On Occasion
30.1.–10.4.2016

Ausstellungsstation:
Kunstmuseum Bonn
29.10.2015–10.1.2016
Publikation:
Ceal Floyer. A Handbook, hg. von Susanne Küper, (Ausst. Kat. Kunstmuseum Bonn und Aargauer Kunsthaus), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2015 (DE/EN).

Jos Nünlist.
Andere Wege
30.1.–10.4.2016

CARAVAN 1/2016:
Katharina Anna Wieser
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
30.1.–10.4.2016

Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung des Aargauer
Kunsthauses
8.3.–13.3.2016

João Maria Gusmão
& Pedro Paiva.
The Sleeping Eskimo
30.4.–7.8.2016

Ausstellungsstation:
Kölnischer Kunstverein, Köln
29.8.–25.10.2015
Publikation:
João Maria Gusmão & Pedro Paiva. The Sleeping Hippopotamus and the Missing Eskimo, hg. von Madeleine Schuppli, Aargauer Kunsthaus und Moritz Wesseler, Kölnischer Kunstverein, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus und Kölnischer Kunstverein), Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016 (DE/EN).

Marta Riniker-Radich.
Manor Kunstpreis 2016
30.4.–7.8.2016

CARAVAN 2/2016:
Pauline Beaudemont
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
30.4.–7.8.2016

Karl Ballmer.
Kopf und Herz
28.8.–13.11.2016

Ausstellungsstation:
Ernst Barlach Haus, Hamburg
5.3.–18.6.2017
Publikation:
Karl Ballmer. Kopf & Herz, hg. von Thomas Schmutz, Aargauer Kunsthaus, Karsten Müller und Ernst Barlach Haus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus und Ernst Barlach Haus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2016 (DE).

Max von Moos.
Der Zeichner
28.8.–13.11.2016

Publikation:
Max von Moos: Der Zeichner, hg. von Max von Moos Stiftung, Luzern, Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia, 2016 (DE).

Ding Ding. Objektkunst
aus der Sammlung
28.8.2016–8.1.2017

CARAVAN 3/2016:
Samuli Blatter
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
28.8.–13.11.2016

Auswahl 16.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Paul Takács
3.12.2016–1.1.2017

Publikation:
Auswahl 16. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Paul Takács, hg. von Aargauer Kunsthaus und Aargauer Kuratorium, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2016 (DE).

2017

Cinéma mon amour.
Kino in der Kunst
22.1.–17.4.2017

Publikation:
Cinéma mon amour. Kino in der Kunst / Film in Art, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2017 (DE/EN).

CARAVAN 1/2017:
Selina Baumann
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
22.1.–17.4.2017
(verlängert bis 30.4.2017)

Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung
7.3.–12.3.2017

Swiss Pop Art.
Formen und Tendenzen
der Pop Art in der
Schweiz
7.5.–1.10.2017
(verlängert bis 5.11.2017)

Publikation:
Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz 1962–1972 / Forms and Tendencies of Pop Art in Switzerland 1962–1972 / Formes et tendances du pop art en Suisse 1962–1972, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2017 (DE/EN/FR).

CARAVAN 2/2017:
Kevin Aeschbacher
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
7.5.–6.8.2017

Back to Paradise.
Meisterwerke des
Expressionismus aus dem
Aargauer Kunsthaus und
dem Osthaus Museum
Hagen
26.8.–3.12.2017

Ausstellungsstationen:
Georg Schäfer Museum,
Schweinfurt
17.12.2017–22.4.2018
Max-Pechstein-Museum,
Zwickau, 15.9.2018–6.1.2019
Millegärten, Lidingö
20.2.–9.6.2019
Palais Lumière Evian
29.6.2019–29.9.2019
Publikation:
Back to Paradise. Meisterwerke des Expressionismus aus dem Aargauer Kunsthaus und dem Osthaus Museum Hagen, hg. von Tayfun Belgin, Wolf Eiermann, Otto Letzte und Thomas Schmutz, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus, Museum Georg Schäfer und Institut für Kulturaustausch Tübingen), München: Hirmer Verlag, 2017 (DE).

CARAVAN 3/2017:
Arthur Fouray
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
26.8.–12.11.2017

Auswahl 17.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Philipp Hänger und
Marc Hartmann
2.12.2017–7.1.2018

Publikation:
Auswahl 17. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Philipp Hänger und Marc Hartmann, hg. von Aargauer Kunsthaus und Aargauer Kuratorium, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2017 (DE).

Wild Thing.
Schweizer Kunst der
1980er-Jahre aus der
Sammlung Raguse und
dem Aargauer Kunsthaus
2.12.2017–15.4.2018

Blinde Passagiere.
Eine Reise durch
die Schweizer Malerei
27.1.–15.4.2018

Publikation:

Blinde Passagiere. Eine Reise durch die Schweizer Malerei, hg. von Aargauer Kunsthaus, Thomas Schmutz und Peter Suter, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2018 (DE).

Cédric Eisenring.
Manor Kunstpreis 2018
27.1.–15.4.2018

Publikation:

Cédric Eisenring. Eisenring, hg. von Aargauer Kunsthaus, Zürich: Edition Patrick Frey, 2018 (DE/EN).

CARAVAN 1/2018:
Andriu Deplazes
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
27.1.–15.4.2018

Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung
6.3.–11.3.2018

Su-Mei Tse. *Nested*
5.5.–12.8.2018

Ausstellungsstationen:

Mudam Luxembourg–Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
7.10.2017–2.4.2018

Yuz Museum Shanghai
18.12.2018–24.3.2019

Taipei Fine Arts Museum
20.4.–21.7.2019

Publikation:

Su-Mei Tse. Nested (EN/DE) // 書巢 : 夾層 (ZH/EN), hg. von Christophe Gallois, Mudam Luxembourg–Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, und Katrin Weilenmann, Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Mudam Luxembourg, Aargauer Kunsthaus, Yuz Museum Shanghai und Taipei Fine Arts Museum), Berlin: Sternberg Press, 2018.

Bilder für alle.
Druckgrafik und Multiples
von Thomas Huber
1980–2018
5.5.–11.11.2018

On the Road.
10 Jahre CARAVAN –
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
5.5.–23.9.2018

Publikation:

CARAVAN Club, hg. von Aargauer Kunsthaus, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2018 (DE).

Surrealismus Schweiz
1.9.2018–2.1.2019

Ausstellungsstation:

Museo d'arte della Svizzera italiana, Lugano, 10.2.–16.6.2019

Publikation:

Surrealismus Schweiz (DE) // *Surrealismo Svizzera* (IT)

hg. von Peter Fischer und Julia Schallberger, Aargauer Kunsthaus und Museo d'arte della Svizzera italiana, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus und Museo d'arte della Svizzera italiana), Köln: Snoeck, 2018.

Auswahl 18.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Simone Holliger
1.12.2018–6.1.2019

2019

Big Picture.
Das grosse Format
26.1.–28.4.2019

Collection de l'Art Brut.
Kunst im Verborgenen
26.1.–28.4.2019
(verlängert bis 19.5.2019)

Ausstellungsstation:

Museo Comunale d'Arte

Moderna di Ascona

14.7.–21.10.2018

Publikation:

Art Brut. Swiss Made, hg. von Collection de l'Art Brut, Aargauer Kunsthaus und Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus und Museo Comunale d'Arte Moderna di Ascona), Lausanne: Collection de l'Art Brut, 2018 (DE/EN/FR/IT).

CARAVAN 1/2019:
Marie Matusz
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
26.1.–28.4.2019

Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung des Aargauer
Kunsthauses
5.3.–10.3.2019

Jean-Luc Mylayne.
Herbst im Paradies
18.5.–11.8.2019

Ausstellungsstationen:

Fondation Vincent van Gogh

Arles, 17.11.2018–10.2.2019

Kestner Gesellschaft, Hannover

6.3.–23.8.2020

Publikation:

Jean-Luc Mylayne. Herbst im Paradies (DE/EN) // *The Autumn of Paradise* (FR/EN), hg. von Bice Curiger, (Ausst. Kat. Fondation Vincent van Gogh Arles, Aargauer Kunsthaus und Kestner Gesellschaft), Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2018.

Stefan Gritsch.
Bones n' Roses
18.5.–11.8.2019

Publikation:

Stefan Gritsch. Bones n' Roses, hg. von Madeleine Schuppli und Yasmin Afschar, Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Luzern/Poschiavo: Edizioni Periferia, 2019 (DE).

CARAVAN 2/2019:
Moritz Hossli
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
18.5.–11.8.2019

MASKE.
In der Kunst der
Gegenwart
1.9.2019–5.1.2020

Publikation:

MASKE. In der Kunst der Gegenwart / MASK. In Present-Day Art, hg. von Madeleine Schuppli und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019 (DE/EN).

CARAVAN 3/2019:
Mahtola Wittmer
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
1.9.–27.10.2019

Auswahl 19.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Jan Hofer
16.11.2019–5.1.2020

2020

Sammlung Werner
Coninx. Eine Rundschau
25.1.–26.4.2020
(verlängert bis 9.8.2020)

Denise Bertschi.
Manor Kunstpreis 2020
25.1.–26.4.2020
(verlängert bis 9.8.2020)

Publikation:

Denise Bertschi. STRATA. Mining Silence, hg. von Yasmin Afschar und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: edition fink, 2020 (DE/EN).

CARAVAN 1/2020:
Dominic Michel
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
25.1.–26.4.2020
(verlängert bis 9.8.2020)

Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung des Aargauer
Kunsthauses
3.3.–8.3.2020

Julian Charrière.
Towards No Earthly Pole
6.9.–19.12.2020

Ausstellungsstationen:

MASI Lugano

27.10.2019–15.3.2020

Dallas Museum of Art

2.5.2021–8.8.2021

Publikation:

Julian Charrière. Towards No Earthly Pole, hg. von Dehlia Hannah, (Ausst. Kat. MASI Lugano, Aargauer Kunsthaus und Dallas Museum of Art), Mailand: Mousse Publishing, 2020 (DE/EN).

CARAVAN 2/2020:
Martina Mächler
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
6.9.–25.10.2020

CARAVAN 3/2020:
Rachele Monti
Ausstellungsreihe für
junge Kunst
6.9.–25.10.2020

Auswahl 20.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Jodok Wehrli
14.11.2020–24.1.2021

2021

Kosmos Emma Kunz.
Eine Visionärin im Dialog
mit zeitgenössischer
Kunst
2.3.–24.5.2021

Ausstellungsstation:

Tabakalera, San Sebastián

28.1.–19.6.2022

Publikation:

Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst / Emma Kunz Cosmos. A Visionary in Dialogue with Contemporary Art, hg. von Yasmin Afschar und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Zürich: Scheidegger & Spiess, 2021 (DE/EN).

Sammlung im Fokus.
Sophie Taeuber-Arp in
unbekannten Fotografien
27.3.–24.10.2021

Schweizer Skulptur
seit 1945
12.6.–26.9.2021

Publikation:

Schweizer Skulptur seit 1945 / La sculpture suisse depuis 1945, hg. von Peter Fischer und Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Köln: Snoeck, 2021 (DE/FR).

Sammlung im Fokus.
Skulpturale Erkundungen
des Bildraums
12.6.–24.10.2021

Sammlung im Fokus.
Markus Raetz
12.6.–24.10.2021

Art as Connection
23.10.2021–9.1.2022

Publikation:

Art as Connection, hg. von Aargauer Kunsthaus, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2022 (DE).

Auswahl 21.
Aargauer Künstlerinnen
und Künstler
Gast: Roberta Müller
13.11.2021–2.1.2022

New Heads:
Jacopo Belloni
Förderpreis der
HEAD–Genève
13.11.2021–2.1.2022

Publikation:

Jacopo Belloni. New Heads 2021, hg. von HEAD–Genève, (Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus), o. V., 2021 (EN/FR).

2022

Köpfe, Küsse, Kämpfe.
Nicole Eisenman und
die Modernen
29.1.–24.4.2022

Ausstellungsstationen:

Kunsthalle Bielefeld

2.10.2021–9.1.2022

Fondation Vincent van Gogh

Arles, 21.5.–23.10.2022

Kunstmuseum Den Haag

12.11.2022–12.2.2023

Publikation:

Nicole Eisenman und die Modernen: Köpfe, Küsse, Kämpfe (DE) // *Nicole Eisenman et les modernes : Têtes, baisers, batailles* (FR) // *Nicole Eisenman and the Moderns: Heads, Kisses, Battles* (EN), hg. von Katharina Ammann, Bice Curiger, Daniel Koep und Christina Végh, (Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld, Aargauer Kunsthaus, Fondation Vincent van Gogh Arles und Kunstmuseum Den Haag), Köln: Snoeck, 2021.

Dominic Michel.
Manor Kunstpreis 2022
29.1.–24.4.2022
(verlängert bis 1.5.2022)

Publikation:

coniunctura. Dominic Michel, Jeanne Randolph, hg. von Aargauer Kunsthaus, Basel: Christoph Merian Verlag, 2022 (DE/EN).

Davor · Darin · Danach.
Die Sammlung
im Wandel
15.5.–7.8.2022

Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung
21.6.–26.6.2022

Sammlungspräsentation.
Zeitgeschichten.
Zeitgenössische Werke
aus der Sammlung
9.8.–13.11.2022

Eine Frau ist eine Frau
ist eine Frau ...
Eine Geschichte der
Künstlerinnen
27.8.2022–15.1.2023

Publikation:

Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau ..., hg. von Aargauer Kunsthaus, Aarau: Aargauer Kunsthaus, 2022 (DE).

Auswahl 22.
Aargauer Kunstschaf-
fende
Gast: Ishita Chakraborty
3.12.2022–2.1.2023

2023

Sammlung 23.
Kunst aus der Schweiz
vom 18. Jahrhundert bis
in die Gegenwart
24.1.–29.5.2023

Sammlung im Fokus.
René Acht
24.1.–12.3.2023

Publikation:

René Acht. Lyrisch-Konkret,
hg. von Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen, Kunstmuseum
Singen und Aargauer Kunst-
haus, Köln: Wienand Verlag,
2021 (DE).

Augustin Rebetez.
Vitamin
18.2.–29.5.2023

Publikationen:

*Augustin Rebetez. The good life:
A practical guide*, hg. von
Augustin Rebetez, Mervelier:
Label Rapace, 2023 (DE/FR/
EN).

*Augustin Rebetez. Very char-
ming animals: CATS*, hg. von
Augustin Rebetez, Mervelier:
Label Rapace, 2023.

Blumen für die Kunst.
Florale Interpretationen
von Werken aus der
Sammlung
7.3.–12.3.2023

Camille Kaiser.
small gestures, grand
gestures
Kiefer Hablitzel |
Göhner Kunstpreis 2022
1.4.–29.5.2023

Publikation:

*Camille Kaiser. small gestures,
grand gestures*, hg. von Aar-
gauer Kunsthaus, (Ausst. Kat.
Aargauer Kunsthaus), Wien:
VfmK Verlag für moderne Kunst,
2023 (DE/FR).

Stranger in the Village.
Rassismus im Spiegel
von James Baldwin
3.9.2023–7.1.2024

Publikation:

*Stranger in the Village. Rassis-
mus im Spiegel von James
Baldwin / Le racisme au miroir
de James Baldwin*, hg. von
Céline Eidenbenz, (Ausst. Kat.
Aargauer Kunsthaus), Zürich:
Scheidegger & Spiess, 2023
(DE/FR).

Sammlung 23.
Kunst aus der Schweiz
vom 18. Jahrhundert bis
in die Gegenwart
3.9.–12.11.2023

Sammlung im Fokus.
Hugo Suter
3.9.–12.11.2023

Auswahl 23.
Gastkünstlerin:
Olivia Wiederkehr
2.12.2023–7.1.2024

Verzeichnis aller in der Sammlung vertretenen Kunstschaffenden

Die Kunstschaffenden sind in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt, die Kollektive jeweils unter ihrem Gruppennamen.

A

Otto Abt 1903–1982
René Acht 1920–1998
Heinz Ackermann *1940
Roger Ackling 1947–2014
Georg Adam 1784–1823
Victor Adam 1801–1866
Valerio Adams *1935
Mathilde Ade 1877–1935
René Aeberhard *1954
Johann Ludwig Aeberli 1723–1786
Matthias Aeberli *1952
Hans Aebi 1923–1985
Hansjörg Aenis *1949
Franz Theodor Aerni 1853–1918
Georg Aerni *1959
Walter Aerni 1892–1958
Maia Aeschbach 1928–2015
Urs Aeschbach *1956
Hans Aeschbacher 1906–1980
Gustav Afolter 1817–1851
Jacques Laurent Agasse 1767–1849
Paul Agustoni 1934–2012
Hans-Peter von Ah 1941–2011
Albert Aichinger 1866–unbekannt
Josef Albers 1888–1976
Judith Albert *1969
Albrecht Aldegreven 1502–1558
Noldi Alder *1953
Ueli Alder *1979
Carlo Tomaso Aloé 1939–2023
Rudolf Alt 1812–1905
Fritz Alten 1904–1970
Stefan Altenburger *1968
Jürg Altherr 1944–2018
Carla Amaral *1962
Hans-Rudolf Ambauen 1937–2019
Cuno Amiet 1868–1961
Jost Amman 1539–1591
Arnold Ammann 1920–1991
Kurt Ammann *1943
Serena Amrein *1964
Samuel Amsler 1791–1849
Cristian Andersen *1974
Hans Anetsberger 1870–1942
Domenico Angelica *1958
Albert Anker 1831–1910
Hans Anliker 1938–2017
Emil Anner 1870–1925
Horst Antes *1936
Emmanuelle Antille *1972
Ian Anüll *1948
Shusaku Arakawa 1936–2010
Fernandez Armand 1928–2005
John M Armleder *1948
Nag Arnoldi 1928–2017
Hans Arp 1886–1966
Elisabeth Arpagaus 1957–2016
Paul Julius Arter 1797–1839
Richard Artschwager 1923–2013

Johann Jakob Aschmann 1747–1809
Nadja Athanasiou *1952
René Victor Auberjonois 1872–1957
Henri Louis Aubry 1867–1930
Jean-Edouard Augsburger 1925–2008
Hans Aulmann 1884–1979
Maria Auxiliadora da Silva 1935–1974

B

August Babberger 1885–1936
Silvia Bächli *1956
Caroline Bachmann *1963
Hans Bachmann 1852–1917
Jules-Louis Badel 1840–1869
Fritz Baer 1850–1919
Theodor Baer 1844–1895
Albert Baertsoen 1866–1922
Jean Baier 1932–1999
Alice Bailly 1872–1938
Kono Bairei 1844–1895
Hermann Baisch 1846–1894
Enrico Baj 1924–2003
Markus Baldegger *1947
Fritz Baldinger *1941
Karl Ballmer 1891–1958
Theodor Bally 1896–1975
Margrit Bally-Hüssy 1880–1963
Annemarie Balmer *1931
Heinz (Carl Heinrich) Balmer 1903–1964
Paul Friedrich Wilhelm Balmer 1865–1922
Valérie Balmer *1961
Ernesto Baltiswiler *1961
Irma-Luisa Bamert *1925
Joachim Bandau *1936
Otto Charles Bänninger 1897–1973
Urs Bänninger *1950
Walter Bär 1883–1973
Sheila Barcik Linder *1960
Ina Barfuss *1949
Ernst Barlach 1870–1938
Aimé Barraud 1902–1954
Aurèle Barraud 1903–1969
François Emile Barraud 1899–1934
Gustav Barraud 1883–1964
Maurice Barraud 1889–1954
Franz Xaver Barth 1821–1894
Paul Basilius Barth 1881–1955
Rolf Barth *1941
Wolf (Paul Wolfgang) Barth 1926–2010
Hans Barthelmess 1887–1916
Niklaus Barthelmess 1829–1889
Regina Bärtschiger *1951
Georg Baselitz *1938
Katia Bassanini 1969–2010
M.S. Bastian (Marcel Sollberger) *1963
Francis Baudevin *1964
Pierre Antoine Baudoin 1723–1769
Fred Bauer 1928–2022
Marc Bauer *1975
Paul Baum 1859–1932
Ernst Baumann 1909–1992
Eva Baumann 1930–2003
Fritz Baumann 1886–1942
Jean Henri Baumann 1891–1858
Sabian Baumann *1962
Suzanne Baumann *1942
Otto Baumberger 1889–1961
Robert Baumberger 1895–1986

Christian Baumgartner 1855–1942
Christiane Baumgartner *1967
Muriel Baumgartner *1976
Seline Baumgartner *1980
Viktor Baumgartner 1870–1948
Marion Baur-Christen 1916–2005
Silvio R. Baviera *1944
Vincenzo Baviera *1945
Hanni Bay 1885–1978
Carl Beam 1943–2005
Ruedi Bechtler *1942
Eduard Beck 1820–1995
Carl Johann Becker-Gundahl 1856–1925
John Beech *1964
Osher Beer 1909–1973
Marcus Behmer 1879–1958
Peter Behrens 1868–1940
Otto Hans Beier 1892–1979
Achilles Benz 1766–1852
Johann Baptiste Berdellé 1813–1876
Emilio Mario Beretta 1907–1974
Hans Berger 1882–1977
Jaques Berger 1902–1977
John Berger 1926–2017
Ueli Berger 1937–2008
Hans Karl Eduard Berlepsh 1849–1921
Emile Bernard (Nemo) 1868–1941
Mario Bernasconi 1899–1983
Alfred Bernegger 1912–1978
Alfred Xaver Berther 1949–2019
Léon Berthoud 1822–1892
Duccio Berti *1943
Bruno Bertozzi 1945–2000
Denise Bertschi *1983
Emil Bertschi 1910–1970
David Berweger *1982
Zora Berweger *1981
Guy Bettini *1960
Emil Beurmann 1862–1951
Joseph Beuys 1921–1986
Burkhard Beyerle 1930–2021
Corina Bezzola *1964
Leonardo Bezzola 1929–2018
Giovanni Bianconi 1891–1981
Michael Biberstein 1948–2013
Eduard Bick 1883–1947
Marcel Bieffer *1959
Ernest Biéler 1863–1948
Ursula Biemann *1955
Carl Bieri 1894–1862
Binia Bill 1904–1988
Jakob Bill *1942
Max Bill 1908–1994
Edmond Bille 1878–1959
Heinrich Binder 1911–1999
Ulrich Binder *1958
Max Birrer 1905–1937
Barbara Birrer-Schneider *1945
Beni Bischof *1976
Bruno Bischofberger 1926–2006
Henry Bischoff 1882–1951
Julius Heinrich Bissier 1893–1965
Nathalie Bissig *1981
Alexandre Blanchet 1882–1961
Isabel Blaser *1956
Rudolf Blättler *1941
Christopher Bledowski *1957
Ludwig Bleuler 1792–1850
Kurt Blum 1922–2005
François-Louis-David Bocion 1828–1890
Arnold Böcklin 1827–1901

Beat Bodenmüller 1795–1836
Paul Bodmer 1886–1983
Walter Bodmer 1903–1973
Sandra Boeschstein *1967
Max Böhlen 1902–1971
Claudia Böhm *1963
Hartmut Böhm 1938–2021
Louis-Léopold Boilly 1761–1845
Ernest Bolens 1881–1959
Ludwig Bolgiano 1866–1948
Catherine Bolle *1956
Reto Boller *1966
Rodolphe Bolliger 1878–1952
Britta Bolliger-Gelpke 1927–2018
Petrus Bonato 1765–1820
Henry Bond *1966
Arturo Bonfanti 1905–1978
Nicole Böniger *1970
Simone Bonzon-Hänni 1922–2019
Fernando Bordoni *1937
Marius Etienne François Borgeaud 1861–1924
José Francisco Borges *1935
Klaus Born *1945
Eduard Boss 1873–1958
Hannes R. Bossert 1938–2015
Otto Richard Bossert 1874–1919
Matthias Bosshard *1964
Rodolphe-Théophil Bosshard 1889–1960
Hans Bosshardt 1922–2009
Jakob Bosshart 1862–1924
Matthias Bosshart *1950
Andries Both 1612–1641
Jan Both 1618–1652
François Boucher 1703–1770
Eugène-Louis Boudin 1824–1898
Pauline Boudry *1972
Louise Bourgeois 1911–2010
Vreny Brand-Peier *1942
Christian Brändle *1969
Frank Brangwyn 1867–1956
Georges Braque 1882–1963
Félix Bracquemond 1833–1914
Jacques-Raymond Brascassat 1804–1967
Hans Brasch 1882–1973
Peter Bräuninger *1948
George Brecht 1926–2008
KP Brehmer 1938–1997
Rolf Brem 1926–2014
Claus Bremer 1924–1996
Louise Catherine Breslau 1856–1927
Emile Bressler 1886–1966
Maurice Brianchon 1899–1979
Serge Brignoni 1903–2002
Richard M. Brintzenhofe 1950–1994
Louis Brogli 1906–1968
August Brömse 1873–1925
Arnold Brügger 1888–1975
Martin Bruggmann 1945–2003
Anton Bruhin *1949
Hans Ernst Brühlmann 1878–1911
Ernest Hiram Brühlhart 1878–1947
Josef Maria Brun *1948
Christoph Brünggel *1980
Edy Brunner *1943
Fritz (Friedrich) Brunner *1920
Hannes Brunner *1956
Max Brunner 1910–2007
Peti Brunner *1958
Stéphane Brunner *1951
Peter Brunner-Brugg *1946
Fritz Brunnhofer 1886–1966

Günter Brus *1938
Christoph Büchel *1966
Franz Bucher *1940
Heidi Bucher 1926–1993
Patricia Bucher *1976
Max Bucherer 1883–1974
Gustave Louis Buchet 1888–1963
Beda Büchi *1962
Rudolf Buchli *1940
Werner Büchli 1871–1942
Wilfried Buchmann 1878–1933
Ernst Buchner 1886–1951
Johnny Büchs 1878–1963
Frank Buchser 1828–1890
Fritz Buchser 1903–1989
Ruth Buck *1960
Remo Buess *1979
Sebastian Buff 1829–1829
Beat Bühler 1942–1993
Karin Karina Bühler *1974
Johann Rudolf Bühlmann 1812–1890
Virginia Buhofer *1932
Johann Balthasar Bullinger 1713–1793
Angela Bulloch *1966
Thomas Maria Bunk *1945
Silvia Buonvicini *1966
Paul Bürck 1878–1947
Paul Burckhardt 1880–1961
Fritz Burger 1867–1927
Johannes Burger 1829–1912
Walter Burger 1923–2010
Sophie Burger-Hartmann 1868–1940
Max Burgmeier 1881–1947
Beat Buri *1961
Max Alfred Buri 1868–1915
Samuel Buri *1935
Walter Burkart 1923–2009
Balthasar Burkhardt 1944–2010
Emil Burki 1894–1952
Marie José Burki *1961
Urs Bürki *1950
François Burland *1958
Charles-Louis-Eugène Burnand 1850–1921
Pol Bury 1922–2005
Renate Buser *1961
Erich Buslinger *1949
Michael Buthe 1944–1994
Joseph Butler 1822–1885
Michel Butor 1926–2016
Albert Imer Bütschi 1888–1960
Andrea Büttner *1972
Fritz Butz 1909–1989
Roman Buxbaum *1956

C

Armand Cacheux 1868–1965
Miriam Cahn *1949
Alexandre Calame 1810–1864
Arthur Calame 1843–1919
Antonio Calderara 1903–1978
Christine Camenisch *1956
Paul Camenisch 1893–1970
Gianfredo Camesi *1940
Massimo Campigli 1895–1971
Roman Candio *1935
Serge Candolfi *1936
Giuseppe Canova 1924–2013
Jean Capdeville 1917–2011
Joseph Carau 1821–1905
Emil Cardinaux 1877–1936
Alois Carigiet 1902–1985
Arturo Carmassi 1925–2015
Annibale Carracci 1560–1609
Ulises Carrión 1941–1989
Valentin Carron *1977
Markus Casanova 1962–2003

Elisée Jules Gustave Castan
1823–1892

Enrico Castellani 1930–2017

Edouard Castres 1838–1902

Bernard Cattin 1947–2012

Jean-Jules-Louis Cavailès
1901–1977

Gustave Cerutti *1939

Paul Cézanne 1839–1906

Vincent Chablais *1962

Emile Chambon 1905–1993

Cosette de Charmoy *1939

Julian Charrière *1987

Alfred Chavannes 1836–1894

Albert Chavaz 1905–1990

Pietro Chiesa 1876–1959

Eduardo Chillida 1924–2002

Charles-Louis-Auguste Chinet
1891–1978

Carlo Chiostri 1863–1939

Entina Chiostri
1885–unbekannt

Eugenio Chiostri 1885–1973

Sofia Chiostri 1898–1945

Paul Charles Chocarne-
Moreau 1855–1930

Daniel Chodowiecki 1726–1801

Eva Choung-Fux *1935

Martin Alfred Christ 1900–1979

Andreas Christen 1936–2006

Joseph Anton Maria Christen
1767–1838

Raphael Georg Jakob Christen
1811–1880

Werner Christen 1912–1983

Henning Christiansen
1932–2008

Tonio Ciolina 1898–1988

Antonio Ciseri 1821–1891

Christophe Civeton 1796–1831

Geneviève Claisse 1935–2018

Lane Clark *1980

Andrea Clavadetscher *1964

Martin Cleis *1946

Ugo Cleis 1903–1976

Roman Clemens 1910–1992

Charles Clément 1889–1972

Marie-Hélène Clément
1918–2012

Otto Clénin 1899–1986

Walter Clénin 1897–1988

Coghuf (Ernst Stocker)
1905–1976

Paul Coldwell *1952

Joe Coleman *1955

Plinio Colombi 1873–1951

Marianne Colston 1792–1865

Mario Comensoli 1922–1993

Jean-François Comment
1919–2002

Claudia Comte *1983

Claudio Conte 1958–1995

Gustav Conz 1832–1914

Walter Conz 1872–1936

William Copley 1919–1996

Lovis Corinth 1858–1925

Isabelle Cornaro *1974

Jean Cornu 1915–2009

Camille Corot 1796–1875

Moritz Cossmann 1821–1890

Anne-Lise Coste *1973

Richard Cosway 1742–1821

Charles Cottet 1924–1987

Robert Cottingham *1935

Jean Désiré Gustave Courbet
1819–1877

Daniel Gustav Cramer *1975

Rudolf de Crignis 1948–2006

Ugo Crivelli 1923–1998

Robin Crozier *1936

Robert Crumb *1943

Enzo Cucchi *1950

Martha Cunz 1876–1961

Roger Cutforth *1944

Paul Czerny *1941

D

Stéphane Dafflon *1972

Paul Dahlen 1881–1954

Helen Dahm 1878–1968

Raphy Dallèves 1878–1940

Oskar Dalvit 1911–1975

Josef Damberger 1867–1951

Jean Dambun 1741–1814

Josef Danilowatz 1877–1945

Heinrich Danioth 1896–1953

Louise Danse 1889–1913

Hans Danuser *1953

Pascal Danz 1961–2015

Das Institut

[Kerstin Brätsch *1979
& Adele Röder *1980]

Maximilian Dasio 1865–1954

Arthur Dätwyler 1917–1963

Charles Daubigny 1817–1878

André Dauchez 1870–1948

Hermann Daur 1870–1925

Barbara Davatz *1944

Gertrud Debrunner
1902–2000

Leo Deck 1908–1997

Philippe Decrauzat *1974

Chérif Defraoui 1932–1994

Silvie Defraoui *1935

Edgar Degas 1834–1917

Hugo Degenhard 1866–1901

Carl August Deis 1810–1884

Sonia Delaunay-Terk
1885–1979

Philippe Deléglise *1952

Hélène Delprat *1957

Hippolyte-Camille Delpy
1842–1910

Thomas Demand *1964

Trudi Demut 1927–2000

Theodor Dengler 1867–1903

Christian Denzler *1966

Andriu Deplazes *1993

Fritz Deringer 1903–1950

Anton Maria Derungs *1949

Vitus Derungs 1948–1993

Melchior Paul Deschwanden
1811–1881

Erik Desmazières *1948

Guy Dessauges 1924–2009

Georges-Henry Dessouslavy
1898–1952

Fritz Deutsch 1930–2008

Pierre Devin *1946

Inge Dick *1941

Plinio Dick 1884–1967

Walter Dick *1950

Mo Diener *1961

Johann Friedrich Dietler
1804–1874

Wilhelm Dietschi 1899–1978

Julius Dietz 1870–1954

Monika Dillier *1947

Fritz Dinger 1887–1904

Markus Dinkel 1762–1832

Martin Disler 1949–1996

Herbert Distel *1942

Reynold Oscar Disteli
1893–1969

Dan Divornc 1934–2003

Andreas Dobler *1963

Eugène Dodeigne 1923–2015

George Ernest Dodge
1863–1898

Peter Doig *1959

Numa Donzé 1885–1952

Robert Dorer 1830–1893

Georges Dössegger *1951

Jakob Dössegger 1920–1994

Christoph Draeger *1965

Pierre-Imbert Drévét
1697–1739

Felix Droese *1950

Angel Duarte 1930–2007

Jacques Düblin 1901–1978

Christiane Dubois *1947

Marcel Duchamp 1887–1968

Achim Duchow 1948–1993

Gérald Ducimetière 1940–2022

Maurice Ducret *1953

Frédéric Dufaux 1852–1943

Markus Dulk *1949

Philipp-Heinrich Dunker
1779–1836

Jack Dupree 1910–1992

Henri-Emmanuel Durand
1887–1929

Simon Durand 1838–1896

Albrecht Dürer 1471–1528

Rolf Dürig 1926–1985

Daniel Düringer 1720–1786

Henri-Gustave Duvoisin
1877–1959

Antonis Dyck 1599–1641

E

Josef Eberz 1880–1942

Theo Eble 1899–1974

Marga Katharina Ebner *1944

Dulic Ebner-Amsler
1922–2010

Alan Ebnother *1952

Ecart Group

Latifa Echakhch *1974

Gérard Edelinck 1640–1707

Nicolas Etienne Edelinck
1681–1767

Othmar Eder *1955

Gal-Ed Efrat *1956

Joseph Egan *1952

Franz Eggenschwiler
1930–2000

August Egger 1865–1940

Johann Konstantin Egger
1908–1989

Hans Eggimann 1827–1929

Hans Egli *1928

Walter Eglin 1895–1966

Anton Egloff *1933

Kurt Ehrler *1944

Paul Eichenberger 1891–1984

Maja Eichenberger Horvath
1925–2010

Marie Eichhorn *1962

Hellmuth Eichrodt 1872–1943

Marianne Eigenheer 1945–2018

Nicole Eisenman *1965

Albert Eisenring 1874–1955

Cédric Eisenring *1983

Christoph Eisenring *1983

Kobayashi Eitaku 1843–1890

Heinz Elsener-Benscheid
1930–2012

Paul Éluard 1895–1952

Nik Emch *1967

Peter Emch *1945

Reto Emch *1961

Lisa Enderli *1951

Marianne Engel *1972

Ignaz Epper 1892–1969

Hermann Eppler *1941

Equipo 57

Moritz Erdmann 1845–1919

Hans Erhardt 1907–1989

Hans Erni 1909–2015

Max Ernst 1891–1976

Otto Ernst 1884–1967

Rita Ernst *1956

Tatjana Erpen *1980

Lili Erzinger 1908–1964

Albert Escher 1833–1905

Gertrud Escher 1875–1956

Joseph Esperlin 1707–1775

Olivia Etter *1956

Arthur Eugster *1943

André Evrard 1936–2021

Steingrímur Eyfjörð

Kristmundsson *1954

F

Kurt Fahrner 1932–1977

Hans Falk 1918–2002

Leonhard Fanto 1874–1933

Heide Fasnacht *1951

Jean Faucherre 1916–2003

Nicolas Faure *1949

Valérie Favre *1959

Helmut Federle *1944

Jürg Federspiel 1931–2007

Franz Fedier 1922–2005

Richard Fehdmer 1860–1945

Friedrich Fehr 1862–1927

Marc-Antoine Fehr *1953

Carl Felber 1880–1932

Max Feldbauer 1869–1948

Tom Fellner *1956

Else Lotte Fellner-Wyler
1924–2018

Heinrich Felsing 1880–1875

Jakob Felsing 1802–1883

Pierre André Ferrand *1952

Renzo Ferrari *1939

Cristina Fessler 1944–2012

Joseph Anton Feuchtmayr
1696–1770

Carlos Figueira *1952

Stanislaw Fijalkowski
1922–2020

Otto Fikentscher 1831–1880

Stefan Filipkiewicz 1879–1944

Michael Finger *1975

Franz Fischer 1900–1980

Guido Fischer 1901–1972

Hans Fischer 1909–1958

Hans Eric Fischer 1907–1982

Marcel Fischer 1906–1962

Martin Fischer *1946

Otto Fischer 1870–1947

Paul Fischer 1786–1975

Peter Fischer *1968

Robert Fischer *1954

Urs Fischer *1958

Urs Fischer *1973

Ursula Fischer-Klemm
1908–2002

Hans Fischli 1909–1989

Fischli / Weiss
[Peter Fischli *1952
& David Weiss 1946–2012]

Hans-Rudolf Fitze *1956

Bendicht Fivian 1940–2019

Thomas Flechtner *1961

Andreas Fleischmann
1811–1878

Sylvie Fleury *1961

Christian Floquet *1961

Paul Flora 1922–2009

Mathéos Florakis *1935

Ceal Floyer *1968

Johann Peter Flück 1902–1954

Reto Flury 1962–1994

Michael Föhn 1789–1856

Carl Philipp Fohr 1795–1818

Corsin Fontana *1944

Günther Förg *1952

Sam Francis 1923–1994

Johann Heinrich Philipp
1860–1944

Franck 1883–1964

Jules François 1809–1861

Erna Frank 1910–1955

Gustav Frank 1819–1888

Robert Frank 1902–1975

Friedrich Fränkel 1832–1891

Paul Franken 1921–2003

Willy Franken 1911–1984

Alfonso Fratteggiani Bianchi
*1952

Suzan Frecon *1941

Henrik Frei *1953

Urs Frei 1958–2023

Katrin Freisager *1960

Gunter Frentzel 1935–2017

Sigmund Freudenberger
1745–1801

Guido Frey 1875–1949

Heinz Frey 1929–1968

Matthias Frey *1953

Miquette Frey 1909–2002

Otto Frey 1916–2004

Samuel Frey 1785–1836

Theo Frey 1908–1997

Elsa Frey-Rutishauser
1908–1980

Marguerite Frey-Surbek
1886–1981

Paul Freytag 1873–1954

Hans Rudolf Fricker
1947–2023

Helgi Fridjonsson *1953

Clara Friedrich 1894–1969

Bernhard Fries 1820–1879

Hanny Fries 1918–2009

Pia Fries *1955

Katharina Fritsch *1956

Piezz Fröhlich 1933–2022

Otto Frölicher 1840–1890

Karin Fromherz-Gemperle
*1968

Eugen Traugott Früh 1914–1975

Oscar Früh 1891–1949

Max Frühauf 1928–2003

Günther Frühtrunk 1923–1982

Agnes Fuchs *1965

Christoph Fuchs 1749–1814

Georg Mathias Fuchs
1719–1797

Karl Fuchs 1836–1886

Gabi Fuhrmann 1958–2021

Johann Friedrich Funk
1745–1811

François Furet 1842–1919

Daniel Furter *1963

Franziska Furter *1972

Seiichi Furuya *1950

Johann Heinrich Füssli
1741–1825

Zsuzsanna (Zsuzsa) Füzesi
Heierli *1953

G

Johannes Gachnang
1939–2005

Daniel Gaemperle *1954

Klaus G. Gaida *1950

Athene Galiciadis *1978

Thomas Galler *1970

Sergio Galli *1951

Harold Gamper 1937–2012

Jean-Louis Gampert
1884–1942

Otto Gampert 1842–1924

Heini Gantenbein 1919–1956

Samy Gantner *1951

Hans Ganz 1890–1957

Carlos Garcia 1936–1913

Bruno Gasser 1947–2010

Vidya Gastaldon *1974

Georg Gatsas *1978

Hermann Gattiker 1865–1950

Nell Gattiker 1906–1997

Paul Gauguin 1848–1903

August Gaul 1869–1921

Joseph Gautschi 1900–1977

Max Gautschi 1918–1988

Pier Geering *1947

Franz Gehr 1882–1860

Karl Gehri 1850–1922

Ernst Samuel Geiger
1876–1965

Marianne Geiger *1961

Willi Geiger 1878–1971

Karl Geiser 1898–1957

Ludwig Gelpke 1897–1982

Buonaventura Genelli
1798–1868

General Idea		Michel Grillet	*1956	Pascal Häusermann	*1973	Hans Holbein der Jüngere		Vera Isler-Leiner	1931–2015
[Jorge Zontal	1944–1994	Otto Grimm	*1955	Rudolf Hausner	1912–1995		1497/98–1543	Barend Issleiber	1943–1987
Felix Partz	1945–1994	Stefan Gritsch	*1951	James Heath	1757–1834	Werner Hohenstein	1932–1985	Johannes Itten	1888–1967
& AA Bronsen	*1946]	Stephanie Grob	*1957	Andreas Hebestreit	*1944	Wenzel Hollar	1607–1677		
Bruno Gentinetta	*1937	Urs-Ludwig Grob	*1940	Wilhelm Hecht	1843–1920	Karl Holleck-Weithmann			
Jean Philippe George-Juillard		Marcel Gromaire	1892–1971	Erich Heckel	1883–1970		1872–1952		
	1818–1888	Mireille Gros	*1954	Kurt Hediger	1932–2022	Felix Hollenberg	1868–1945		
Théo Gerber	1928–1997	Philippe Grosclaude	*1942	Barbara Heé	*1957	Otto Holliger	1919–1995	Emanuel Jacob	1917–1966
Hans-Jürgen Gerhardt	*1939	Michael Grossert	1927–2014	Christoph Hefti	*1967	Charles Holroyd	1861–1917	Louis Jacoby	1828–1918
Charlotte Germann-Jahn		Rudolf Grossmann	1881–1941	Raphael Hefti	*1978	Pieter Holstein	*1934	Wilhelm Jaeger	*1941
	1921–1988	George Grosz	1893–1959	Max Hegetschweiler		Adrien Holy	1898–1978	Nicola Jaeggli	*1955
Maria Geroe-Tobler	1895–1963	Max Grüter	*1955		1902–1995	Arno Hölzel	1966–2003	Milii Jäggi	1931–2005
Frank Gerritz	*1964	Eduard Grütznern	1846–1925	Franz Hegi	1774–1850	Manfred Hölzel	1937–1994	Margrit Jäggi	1941–2003
Karl Gerstner	1930–2017	Margrit Gsell	1887–1967	Dagmar Heinrich	*1953	David Hominal	*1976	Georg Jahn	1869–1940
Franz Gertsch	1930–2022	Eduard Gubler	1891–1971	Walter Helbig	1878–1968	Gottfried Honegger	1917–2016	Bruno Jakob	*1954
Silvia Gertsch	*1963	Ernst Gubler	1895–1958	Arnold Helbling	*1961	Robert Honegger	*1955	Anatole Jakovski	1907–1983
Hans Gessner	1898–1986	Max Gubler	1898–1973	Willi Helbling	1920–2015	Emiel Hoorne	*1951	Alain Jaquet	*1955
Konrad Gessner	1764–1826	Verena Gubser	*1944	Andrea Heller	*1975	Simone Hopperwieser	*1927	Victor Jasper	1848–1931
Robert S. Gessner	1908–1982	Dadi Gudbjörnsson	*1954	Elisabeth Heller	*1952	Ottmar Hörl	*1950	Franz M. Jansen	1885–1958
Salomon Gessner	1730–1788	Mélanie Gugelmann	*1970	Fritz Hellingrath	1866–1946	Käthi Horlacher	1935–2017	Michel Jaussi	*1972
Walter Gessner	1900–1989	Alis Guggenheim	1896–1958	Christina Hemauer	*1973	Christian Hörler	*1982	Christo Javacev	1935–2020
Johannes Geuer	*1949	Roland Guignard	1917–2004	& Roman Keller	*1969	Roni Horn	*1955	Alexandre Jean Louis Jazet	
Werner Gfeller	1895–1985	Frank Rolf Guinand-Ringier		Hanny Henggeler	1924–2018	Karl Hosch	1900–1972		
Roland Gfeller-Corthésy			1874–1962	Jürg Henggeler	1935–2009	Elisabeth Hostettler	1921–1997	Jan Jedlicka	*1944
	1940–2006	Karl Guldenschuh	1928–1991	Johann Friedrich Hennings		Herold Howald	1899–1973	Jules Jequier	1834–1898
Alberto Giacometti	1901–1966	Marietta Gullotti	*1931	Auguste Herbin	1882–1960	Alfred Hrdlicka	1928–2009	Bruno Jericke	*1962
Augusto Giacometti		Michael Günzburger	*1974	Adolf Herbst	1909–1983	Matias Huart	*1948	Rudolf Jettmar	1869–1939
	1877–1947	Eduard Gunzinger	1897–1972	Christian Herdeg	*1942	Hermann Hubacher	1885–1976	Jasper Johns	*1930
Giovanni Giacometti		João Maria Gusmão	*1979	Abraham Hermanjat		Teresa Hubbard	*1965	Walter Jonas	1910–1979
	1868–1933	& Pedro Paiva	*1977		1862–1932	/ Alexander Birchler	*1962	Hans Josephsohn	1920–2012
Vergita Gianini	*1932	Jean-Jacques Gut	1924–2002	Adolf Karl Franz Hermann		Beat Huber	*1956	Thomas Julier	*1983
Fernand Giauque	1895–1973	Wade Guyton	*1972		1817–1876	David Ambrosius Huber	*1959	Florence Jung	*1986
Ingo Giezendanner	*1975	Fabrice Gygi	*1965	Ludwig Hermann	1812–1881	Felix Stephan Huber	*1957	Ludwig Heinrich Jungnickel	1881–1965
H. R. Giger	1940–2014			Georg Herold	*1947	Hans Rudolf Huber	1936–2008		
Wilhelm Gimmi	1886–1965			Hans Herosé	1891–1913	Hermann Huber	1888–1967		
Anna Maria Gioja	*1957			Bruno Héroux	1868–1944	Markus Huber	*1975		
Eduard Girardet	1819–1880			David Herrliberger	1697–1777	Max Huber	1919–1992		
Robert Girardet	1851–1921			Lori Hersberger	*1962	Reto Huber	*1975	Markus Käch	*1962
Eva Maria Gisler	*1983			Klaus Herzer	*1932	Thomas Huber	*1955	Benno Kaiser	*1941
Heinrich Gisler	1918–2011			Kristoph Herzog	*1959	Martha Huber-Villiger		Stanislaus Kalckreuth	
Pia Gisler	*1959			Franz Max Herzog	1911–1961		1926–2017		
Fritz Glarner	1899–1972			Hans Herzog	1913–1991	Jan Hubertus	1920–1995	Otto Kälin	1913–2001
Hans Jörg Glattfelder	*1939			Ingrid Häfeli-Grob	1955–2008	Alain Huck	*1957	Friedrich Kallmorgen	
Alfred Glaus	1890–1971			Marcia Hafif	1929–2018	Charles Hug	1899–1979		
Karl Glaus	1925–2013			Alexander Hahn	*1954	Markus Hug	*1953	Max Kämpf	1912–1982
Theo Glinz	1890–1962			Robert Hainard	1906–1999	Karl Otto Hügin	1887–1963	Gustav Kampmann	1859–1917
Ernst Gloor	1922–1995			Walter Haldemann	*1943	Aloys Hugonnet	1879–1938	Rüdiger Utz Kampmann	
Beat Glünkin	*1953			Dieter Hall	*1955	Henri Huguenin	1879–1920		1935–2006
Otto Goetze	1868–1931			Chichio Haller	1894–1950	Peter Hujar	1934–1987	Wassily Kandinsky	1866–1944
Vincent van Gogh	1853–1890			Hermann Haller	1880–1950	Charles-Auguste Humbert		Otto Kappeler	1884–1949
Peter Goll	*1947			Hedwig Haller-Braus			1891–1958	Simone Kappeler	*1952
Marc Gonthier	1895–1954				1900–1989	Cécile Hummel	*1962	Hans Käser	1921–1982
Maria Elena Gonzalez	*1957			Peter Halm	1854–1923	Wilhelm Hummel	1872–1939	Helen Kasser	1913–2000
Christian Gonzenbach	*1975			Richard Hamilton	1922–2011	Arnold Hünerrwadel	1877–1945	Hermann Kätelhön	1884–1940
Douglas Gordon	*1966			Hans Hammer	1978–1917	Emil Hungerbühler	1914–2002	Alex Katz	*1927
Christoph Gossweiler	*1950			Ernst Hanfstaengl	1844–1877	Christopher T. Hunziker	*1956	Benjamin Katz	*1939
Daniel Göttin	*1959			Alex Hanimann	*1955	Daniel Robert Hunziker	*1965	Angelika Kauffmann	1741–1807
Hermann Gottschalk				Alex Hänisch	1866–1937	Gerold Hunziker	1894–1980	Johann Franz Kaufmann	
	1855–1930			Jerelyn Hanrahan	*1955	Hermann Hunziker	1840–1910		1870–1948
Walter Grab	1927–1989			Renata Har	*1981	Max Hunziker	1901–1976	Markus Kaufmann	1939–2018
Manuel Gracia	*1964			Kristinn G. Hardarson	*1955	Robert Hunziker	1876–1951	Martin Kaufmann	*1958
Camille Graeser	1892–1980			David Hare	*1947	Werner Hunziker	1894–1975	Willy Kaufmann	1920–1978
Hans Graesli	*1952			Arthur Harfaux	1906–1995	Alfonso Hüppi	*1935	Wilhelm Kaulbach	1805–1874
Gabrielle Graessle	*1956			Henri-Joseph Harpignies		Luzia Hürzeler	*1976	Peter Keetman	1916–2005
Gerhard Graevenitz	1934–1983				1819–1916	Eugen Hüsser	1930–2012	Imao Keinen	1845–1924
Diogo Graf	1896–1966			Urs Hartmann	*1953	Axel Hütte	*1951	Daniela Keiser	*1963
Ernst Graf	1909–1988			Werner Hartmann	1903–1981	Schang (Jean Albert) Hutter		Otto Keitel	1862–1902
Florian Graf	*1980			Werner Hartmann	1945–1993		1934–2021	Ernst Keller	1891–1968
Hans Jakob Graf	1854–1925			Niklaus Hasenböhler		Bethan Huws	*1961	Ferdinand Keller	1842–1922
Oskar Graf	1873–1958				1937–1994	James Hyde	*1958	Franz Keller	1923–1996
Otto Graf	1882–1950			Serge Hasenböhler	*1964			Heinz Keller	1928–2019
Rolf Graf	*1969			Friedrich Hasler	1808–1871			Josef Keller	1923–1964
Sarah Graf	*1980			Eric Hattan	*1955			Jürg Keller	*1936
Cäcilie Graf-Pfaff	1868–1939			Pierre Haubensak	*1935			Katrin Keller	*1985
Anton Graff	1736–1813			Albert Haueisen	1872–1954			Pierre Keller	1945–2019
Bob Gramsma	*1963			Wolf Hauenstein	*1951			San Keller	*1971
Florin Granwehr	1942–2019			Peter Hauri	*1945			Marthe Keller-Kiefer	
Eulalia Grau	*1946			Thomas Hauri	*1974				1901–1989
Hervé Graumann	*1963			Valentin Hauri	*1954			Zoltan Kemeny	1907–1965
Christoph Gredinger	*1954			Anton Hausch	1813–1876			Esther Kempf	*1980
Frank Russel Green	1856–1940			Erich Hauser	*1957			Ernst Kempter	1891–1958
Peter Green	*1938			Charles Häusermann				Clare Kenny	*1976
Garance Grenacher	*1943				1886–1938			Hans Ulrich Kern	1787–1818
Carlo Grethe	1864–1913			Ernst Häusermann	*1947			André Kertész	1894–1985
Gustave Greux	1838–1919							Heiner Kielholz	*1942

Karen Kilimnik	*1955	René Lackerbauer	1861–1934	Verena Loewensberg		Elisabeth Masé	*1959	Otto Möller	1883–1964
Martin Kippenberger		Brigitt Lademann	*1958		1912–1986	André Masson	1896–1987	Yvonne Mondin-Manz	
	1953–1997	François Lafranca	*1943	Claude Loewer	1917–2006	Antoine Masson	1636–1700		1898–1967
Marianne Kirchofer	*1947	Frank Laing	1852–1907	Hansjörg Lohn	*1963	Paul Mathey	1891–1972	Monogrammist E.W.	
Ernst Ludwig Kirchner		Dominique Lämmli	*1964	Christiane Löhn	*1965	Muda Mathis	*1959		unbekannt
	1880–1938	Bruno Landis	*1942	Richard Paul Lohse	1902–1988	Henri Matisse	1869–1954	Charles de Montaigu	*1946
Per Kirkeby	1938–2018	Caspar Landis	1933–1998	Alberto Longoni	1921–1991	Naoko Matsubara	*1937	Luigi Montanarini	1906–1988
Bruno Kirchgraber	1900–1983	Karl Landolt	1925–2009	Fritz Lorenz	*1972	Luc Mattenberger	*1980	Luigi Monteverde	1841–1923
Ernst Kissling	1890–1973	Salomon Landolt	1741–1818	Leberecht Lortet	1826–1901	Max Matter	*1941	Georges François Montmollin	
Johannes Klaus	1847–1893	Paul Landry	1904–1990	Gabriel Lory (Lory père)		Karl Otto Matthaei	1863–1931		1769–1792
Paul Klee	1879–1940	Fritz Lang	1875–1942	Gabriel Lory (Lory fils)	1763–1840	Fritz Matthies-Masuren		Karl Moor	1904–1991
Kurt Kleinert	*1952	Oliver Lang	*1966		1784–1846		1873–1938	Max von Moos	1903–1979
Walther Klemm	1883–1957	Ute Langanky	*1957	Jenny Losinger-Ferri		Enrico Mattioli	1955–1991	Otto Morach	1887–1973
Thomas Kling	1957–2005	Ella Lanz	1932–2009		1902–1993	Pietro Mattioli	*1957	Arthur Morard	1882–1950
Clemens Klopfenstein	*1944	Gregor Lanz	*1962	Philipp Jakob de		Jean Mauboullès	*1943	Felix Martin Morat	1805–1867
Lenz Klotz	1925–2017	Karl Alfred Lanz	1847–1907	Loutherbourg II.	1740–1812	Adolf Eugen Maurer		François Morellet	1926–2016
Kurt Kluge	1886–1940	Carlo Lasinio	1757–1937	Gherasim Luca	1913–1994		1885–1961	Friedhold Morf	1901–1960
Karl Kluth	1898–1972	Luc Lathion	1931–2013	Alessio Lucchini	*1966	Lisa Maurer	1930–2005	Ernst Morgenthaler	1887–1962
Fred Engelbert Knecht		Joseph Pierre Tancrede		Patrick Lucchini	*1948	Fred Mayer	1933–2021	Charles Moser	*1953
	1934–2010	Latour	1807–1865	Lucebert (Lubertus Jacobus		Paolo Mazzuchelli	*1954	Claudio Moser	*1959
Jacques Knecht	1930–1988	Ferdinand Laufberger		Swaanswijk	1924–1994	Barry McCallion	*1940	Frédéric Moser	*1966
Imi Knoebel	*1940		1829–1881	Konrad Lueg	1939–1996	Lucy McKenzie	*1977	Karl Coelestin Moser	
Claudio Knöpfli	*1954	Jens Lausen	1937–2017	Rolf Luethi	1933–2015	Christian Mechel	1737–1817		1860–1936
Alison Knowles	*1933	Martin Lauterburg	1891–1960	Albert Lugardon	1827–1909	Christian Megert	*1936	Wilfrid Moser	1914–1997
Christine Knuchel-Hänni	*1944	Louise Lawler	*1947	Jean-Léonard Lugardon		Hans Meid	1883–1957	Olivier Mosset	*1944
Owsky Kobalt	1937–2019	Jean-Jacques François		Bernhard Luginbühl		Bertha Friederika Ida Meier		Robert Motherwell	1915–1991
Denise Kobler	*1963	Le Barbier	1738–1826		1801–1884		1875–1944	Richard (Rimo) Motschmann	
Joseph Anton Koch	1785–1839	Daniel Leber	*1957			Billy Eduard Albert Meier	*1937		*1944
Linda Kögel	1861–1940	Jean Lecoultré	1930–2023	Adolf Luntz	1875–1924	Bruno Meier	1905–1967	Mélodie Mousset	*1981
Albert Kohler	1883–1946	Lawrence Lee	*1948	Luigi Lurati	1936–1967	Dieter Meier	*1945	Otto Mueller	1874–1930
Heinz-Peter Kohler	*1935	Robert Leemann	1852–1925	Ingeborg Lüscher	*1936	Gerhard Meier	1917–2008	Andrea Muheim	*1968
Max Kohler	1919–2001	Rudolf Julius Leemann		Jean Jacques Lüscher		Paul Meier	1884–1976	Jost Muheim	1837–1919
Vincent Kohler	*1977		1812–1865			Pedro Meier	*1941	Barbara Mühlefluh	*1962
Christof Kohlhöfer	*1942	Gustave Leheutre	1861–1932	Bernhard Lüthi		Leonhard Meisser	1902–1977	Max (Rudolf) von Mühlener	
Oskar Kokoschka	1886–1980	André Lehmann	*1948	Urs Lüthi	*1947	Anton Meister	1932–1995		1903–1971
Alois Kolb	1875–1942	Wilhelm Ludwig Lehmann		Oscar Wilhelm Lüthy		Meister von Seoon	15 Jh.	Thomas Müllenbach	*1949
Marta Kolendo	*1982		1861–1932		1882–1945	Gaspere O. Melcher	*1945	Albert Müller	1897–1926
Nikolaus Koliulis	*1953	Wilhelm Lehbruck	1881–1919	Johann Heinrich		Barthélemy Menn	1815–1893	Barbara Müller	1956–2023
Rudolf Johann Koller		Anton Lehmden	1929–2018	Luttinghausen	1783–1857	Franz Thaddäus Menteler		Bruno Müller	1929–1989
	1828–1905	Bernhard Lehner	*1953	Lutz & Guggisberg			1751–1794	Christion Philipp Müller	*1957
Käthe Kollwitz	1867–1945	Otto Leiber	1878–1958	[Andres Lutz	*1968	José Garcia Mesa	1846–1911	Claudia Müller	*1964
Franz Niklaus König	1765–1832	Arti Leimbacher	*1956	& Anders Guggisberg	*1966]	Annette Messenger	*1943	Frédéric Müller	1919–1981
Aurelio Kopainig	*1979	Godi Leiser	1920–2009	Klaus Lutz	1940–2009	Valentine Métein-Gilliard		Fritz Müller	1934–2001
Johann Kracker	1823–1879	Remy Lejeune (Ladoré)		Rolf Lyssy	*1936		1891–1969	Gertrud Müller	1922–1950
Gabriela Krapf	*1973		1932–1996			Franz Metzger	1861–1897	Giovanni Müller	1890–1970
Wilhelm Krauskopf	1847–1921	Franz Lenbach	1836–1904			Max Meuron	1785–1868	Gottlieb Müller	1883–1929
Karl Krebs	1880–1914	Jörg Lenzlinger	*1964			Raymond Meuwly	1920–1981	Heinrich Müller	1903–1978
Ernst Kreidolf	1863–1956	Stanislas Victor Edouard				Alexandra Meyer	*1984	Josef Felix Müller	*1955
Jürg Kreienbühl	1932–2007	Lépine	1835–1892			Alfred Meyer	1901–1967	Julia Müller	*1965
Franz Krüger	1797–1897	Louis Lepoittevin	1847–1909	Ernst Maass	1904–1971	Anna Meyer	*1964	Marianne Müller	*1966
Hans Krüsi	1920–1995	Jean-Pierre Lermite	1920–1977	August Macke	1887–1914	Carl Theodor Meyer	1860–1932	Markus Müller	*1943
Ruth Krusse	1942–1992	Gertrud Leschner	1879–1950	Tobias Madison	*1985	Diethelm Meyer	1840–1884	Markus Müller	*1970
Rudolf Küenzi	194–2010	Ernst Leu	1913–1994	Freddy Madörin	*1945	Emil Meyer	1910–1972	Otto Müller	1905–1993
Friedrich Kuhn	1926–1972	Marcel Leuba	1939–2004	Rudolf Maeglin	1892–1971	Ernst Meyer	1899–1965	Paul Müller	1892–1979
Jakob Kuhn	*1908–unbekannt	Werner Otto Leuenberger		Alfons Magg	1891–1967	Hermann Meyer	1878–1961	Paul Jakob Müller (Paolo)	
Ludwig Kuhn	1859–1936		1932–2009	Alberto Magnelli	1888–1971	J. J. Meyer	1802–1877		1894–1982
Marianne Kuhn	*1949	Leo Leuppi	1893–1972	Tumi Magnússon	*1957	Johann Heinrich Meyer		Raoul Müller	*1975
Otto Kuhn	1918–1980	Zilla Leutenegger	*1968	Blanche Maih	1860–1903		1755–1829	Robert Müller	1920–2003
Rosina Kuhn	*1940	Renée Levi	*1960	Léo Maillet	1902–1990	Johann Jakob Meyer		Walter Müller	1896–1983
Walter Kuhn	1916–2007	Sol LeWitt	1928–2007	Hilde Mala-Reiwald	1895–1989		1787–1858	Willy Müller-Britttau	
Walter Kühne	*1906–1928	Sophie Ley	1849–1918	Valerian Maly	*1959	Nanne Meyer	*1953		1938–2003
Jakob Kull	1796–1846	André LHôte	1885–1962	Alfred Manessier	1911–1993	Richard Meyer	1863–1953	Lorenz Müller-Mainz	
Liny Kull	1919–2007	Alois Lichtsteiner	*1950	Burkhard Mangold	1873–1950	Otto Meyer-Amden	1885–1933		1868–1953
Reinhold Kündig	1888–1984	Rudolf Lichtsteiner	*1938	Manon	*1940	Jakob Meyer-Attenhofer		Martin Müller-Reinhart	
Peter Küng	*1951	James Licini	*1937	Curt Manz	1900–1989		1806–1885		1954–2009
René Küng	*1934	Max Liebermann	1847–1935	Jean-Luc Manz	*1952	Hans Meyer-Kassel	1872–1952	Matt Mullican	*1951
Emma Kunz	1892–1963	Peter Liechti	1951–2014	Donatella Maranta	*1959	Michele Meynier	*1953	Ursula Mumenthaler	*1955
Kathrin Kunz	*1969	Eduard Lienhard	*1937	Franz Marc	1880–1916	Ludwig Michalek	1859–1942	Rudolf Mumprecht	1918–2019
Peter Kunz	1939–1985	Herbert Lienhard	*1941	Christian Marclay	*1955	Chantal Michel	*1968	Hermann Arnold Muntwyler	
Lisette Küpfer	*1943	Ilse Lierhammer	*1939	Marta Margnetti	*1989	Dominic Michel	*1987		1898–1984
Hermann Kupferschmid		Karin Lieven	1899–1978	Marino Marini	1901–1980	Ueli Michel	1953–2000	Antonio Zoran Music	
	1885–1975	Walter Linck	1903–1975	Francesco Marino	1920–2012	Mickry 3			1909–2005
Hans Jürg Kupper	*1944	Ernst Linck	1874–1963	Joseph Marioni	*1943	[Nina von Meiss	*1978,	Werner von Mutzenbecher	
Gottlieb Kurfiss	1925–2010	Hermann Linde	1863–1926	Hugo Markl	*1964	Dominique Vigne	*1981		*1937
Kawanabe Kyōsai	1831–1889	Albert (Lindi) Lindegger		Jean-Louis de Marne		& Christina Pfander	*1980]	René Myrha	*1939
			1904–1991		1752–1829	Peter Mieg	1906–1990		
		Johann Lindner	1839–1906	Fabian Marti	*1979	Nicole Miescher	*1947		
		Carl Walter Liner	1914–1997	Max Marti	*1923	Gottfried Mind	1768–1814		
		Jean-Etienne Liotard		Eugène Louis Martin		W. Gérald Minkoff	1937–2009		
			1702–1789		1880–1954	Josefina Miralles	*1950	Stefan Nafzger	*1966
Wilhelm Laage	1868–1930	Beca Lipscombe	*1973	Gottlieb Martin	1885–1962	Joan Miró	1893–1983	Franz Xaver Nager	1790–1866
Siegfried Labaschin		Carlo Lischetti	1946–2005	Kenneth Martin	1905–1984	Egbert Moehnsang	1927–2017	Jos Näpflin	*1950
	1868–1928	Fritz Lobeck	1897–1973	Achille Louis Martinet		Manfred Mohr	*1938	Shahryar Nashat	*1975
Félix Labisse	1905–1982	Anne Loch	1946–2014		1806–1877	Louis Moilliet	1880–1962	Otto Nebel	1892–1973
Jean Emile Laboureur				Lucien Martini	*1934	Leo Möller	1867–1910	Aurélie Nemours	1910–2005
	1877–1943								

Maria Netter 1917–1982
 Yves Netzhammer *1970
 Rivane Neuenschwander *1967
 Werner Neuhaus 1897–1934
 Hans Neumann 1888–1960
 Karl Neumann 1891–1985
 Eugen Neureuther 1806–1882
 Ben Nicholson 1894–1981
 Sadhuo Niederberger *1962
 Albert Niederer *1948
 Caro Niederer *1963
 Auguste Niederhäusern
 1863–1913
 Jakob Nielsen *1950
 Anita Niesz 1925–2013
 Eduard Niethammer
 1884–1967
 Ann Noël *1944
 Emil Nolde 1867–1956
 Bengt Nordenborg 1822–1902
 Marcel North 1909–1990
 James Northcote 1746–1831
 Karim Noureldin *1967
 Nils Nova *1968
 Jos Nünlist 1936–2013
 Guido Nussbaum *1948
 Paul Nussbaumer 1934–1990
 Georg Paul Nussbiegel
 1713–1778

O

Oskar Obier 1876–1927
 Ruth Maria Obrist *1955
 Edit Oderbolz *1966
 Arnold Odermatt 1925–2021
 Beat Odermatt *1948
 Jean Odermatt *1948
 Josef Maria Odermatt
 1934–2011
 Albert Oehlen *1954
 Ruth Oehler 1939–2017
 Ernst Ferdinand Oehme
 1797–1855
 Willi Oertig *1947
 Claes Oldenburg 1929–2022
 Muriel Olesen 1948–2020
 Taiyo Onorato *1979
 & Nico Krebs *1979
 Franz Opitz 1916–1998
 Meret Oppenheim 1913–1985
 Roy Oppenheim *1940
 Edith Oppenheim-Jonas
 1907–2001
 Max (Mopp) Oppenheimer
 1885–1954
 Ernst Oppler 1867–1929
 Willi Oppliger 1933–2018
 Emil Orlik 1870–1932
 Uriel Orlow *1973
 Adrian Ostade 1610–1685
 Pascal Osterwalder *1979
 Armande Oswald *1940
 Jean Otth 1940–2013
 Roland Oudot 1897–1981
 Nicolas Marie Ozanne
 1728–1811

P

Jürgen Paatz *1943
 Franz Pabst 1927–2000
 Cornelia Paczka 1864–1932
 Claus Otto Paeffgen
 1933–2019
 Paul Paeschke 1875–1943
 Rose-Marie Pagnard-Myrha
 *1943
 Wilhelm Pahlmann 1866–1904
 Mimmo Paladino *1948
 Daniel Palestrina *1955
 Ursula Palla *1961
 Bernhard Pankok 1872–1943
 Flavio Paolucci *1934

Neon Park 1940–1993
 Alfred Partikel 1888–1946
 Aldo Patocchi 1907–1986
 Hugh Paton 1828–1895
 Ben Patterson 1934–2016
 Fritz Pauli 1891–1968
 Ingwer Paulsen 1883–1943
 Max Pechstein 1881–1955
 Arturo (Turo) Pedretti
 1896–1964
 Gian Pedretti *1926
 Alfred Heinrich Pellegrini
 1881–1958
 Sandrine Pelletier *1976
 A. R. Penck (Ralf Winkler)
 1939–2017
 Jean Marc Perlet 1759–1820
 Joseph Perrell 1860–1926
 Mai-Thu Perret *1976
 Carmen Perrin *1953
 Léon Perrin 1886–1978
 François Perrodin *1956
 Ruedi Peter 1924–1988
 Thomas Peter 1938–1986
 Armand Petersen 1891–1969
 Raymond Pettibon *1957
 Jean Pfaff *1945
 Ruth Pfalzberger *1949
 Walter Pfeiffer *1946
 Kaspar (Kasper) Pfenninger
 *1956
 Mathias Pfenninger 1739–1813
 Albert Pfister 1884–1978
 Niklaus Pfyffer 1836–1908
 Peter Phillips *1939
 Pierre Pignolat 1838–1913
 Edouard Pignon 1905–1993
 Rodolphe Piguet 1840–1915
 Guillaume Pilet *1984
 Francesco Piranesi 1758–1810
 Nicolais Pitan 1633–1671
 Urs Plangg 1933–2019
 André Planson 1898–1981
 Marie-Louise Plessen *1950
 Bernard Plossu *1945
 Robert Poetzelberger
 1856–1930
 François Poggi 1838–1900
 Serge Poliakoff 1899–1969
 Sigmar Polke 1941–2010
 Maria Pomiansky *1971
 Elodie Pong *1966
 Thomas Popp *1966
 Clara Porges 1879–1963
 Carlo-Antonio Porpocati
 1740–1816
 Anton Portmann *1941
 Hans Portmann 1937–2017
 Karl B. Post 1834–1877
 Hans (Jonny) Potthof
 1911–2003
 Emil Pottner 1872–1930
 Marcel Poucet 1894–1953
 Vaclav Pozarek *1940
 Henri Proust 1928–2013
 Max Pretzfelder 1888–1950
 Jakob Probst 1880–1966
 Otto Ferdinand Probst
 1865–1933
 René Pulfer *1949
 Hans Purrmann 1880–1966
 Edmond Pury 1845–1911
 Secondo Püschel 1931–1997

Joseph Raab 1851–1933
 Johann Leonhard Raab
 1825–1899
 Joseph Raab 1780–1849
 Gregor Rabinovitch 1884–1958
 Paul Raclé 1932–2019
 Peter Radelfinger *1953
 Norbert Radermacher *1953
 Josef Raebler 1923–2012
 Markus Raetz 1941–2020
 Pierre Raetz 1936–2016
 Arnulf Rainer *1929
 Max Ramp 1937–2006
 Rolf Rappaz 1914–1996
 Armand Rassenfosse
 1862–1934
 Eva Maria Rätz-Schaltenbrand
 1918–2023
 Karl Rauber 1866–1909
 Roger Raveel 1921–2013
 Edouard Ravel 1847–1920
 Paul Ravenstein 1854–1938
 Josef Reber 1864–1925
 Augustin Rebetez *1986
 Johann Toni (Anton) Rebholz
 1914–2000
 Franz Joseph Rederer
 1899–1965
 Odilon Redon 1840–1916
 Erwin Rehmann 1921–2020
 Georg Rehsteiner *1947
 Silva Reichwein *1965
 Bernie Reid *1973
 Heinz Reifler 1940–2013
 Imre Reiner 1900–1987
 Josef Reinhard 1749–1824
 Nora Rekade *1977
 RELAX (chiarenza
 & hauser & co)
 [Marie-Antoinette
 Chiarenza *1957
 & Daniel Hauser *1959]
 Rembrandt (Harmenszoon
 van Rijn) 1606–1669
 Eduard Renggli 1882–1939
 Edy Otto Renggli 1922–2017
 Auguste Renoir 1841–1919
 Jörg Renz *1953
 Mauro Restiffe *1970
 Alfred Rethel 1816–1859
 J. Reynolds 1723–1792
 Louis Rheiner 1863–1924
 Antonio Ricciani 1775–1847
 Ricco (Erich Hans Wassmer)
 1915–1972
 Théodore Richard 1782–1859
 William Richards 1833–1905
 Germaine Richier 1902–1959
 Heiner Richner *1944
 Gerhard Richter *1932
 Hans Richter 1888–1976
 Jean Louis Richter 1766–1841
 Marco Richterich 1929–1997
 Josef Rickenbacher
 1925–2004
 Hannes Rickli *1959
 Arthur Riedel 1888–1953
 Wim Riemens 1933–1995
 Jean-Jacques Rigaud
 1785–1854
 Dino Rigoli *1955
 Maya Rikli *1958
 Art Ringger *1946
 Carlo Ringier 1896–1992
 Paul Rudolf Riniker *1947
 Marta Riniker-Radich *1982
 Julia Ris 1904–1991
 Pipilotti Rist *1962
 Didier Rittener *1969
 Bruno Ritter *1951
 Erasmus Ritter 1726–1805
 Lorenz Ritter 1832–1921

Q

Simone de Quay 1926–2022
 Edmond Quinche *1942

R

Thomas Ritz *1966
 Céline Robellaz 1903–1984
 Léopold Robert 1794–1835
 Gerwald Rockenschau *1952
 Florian Rodari *1949
 Ursula Rodel 1945–2021
 Auguste Rodin 1840–1917
 Max Roeder 1866–1947
 Willem Roelofs 1822–1897
 Carl Roesch 1884–1979
 Peter Roesch *1950
 Giacomo Santiago Rogado
 *1979
 Ludwig Rohbock 1824–1893
 Christian Rohlfis 1849–1938
 Patrick Rohner *1956
 Patrick Rohner *1959
 Louis René Lucien Rollet
 1809–1862
 Charles Rollier 1912–1968
 Tim Rollins *1955–2017
 + K.O.S. Kids of Survival
 Max Roman 1849–1910
 Giulio Pippi Romano
 1499–1546
 Edlef Romeny 1926–2017
 Ugo Rondinone *1964
 Joseph Roos 1726–1805
 Otto Roos 1887–1945
 Roland Roos *1974
 Ursina Rösch *1959
 Tanja Roscic *1980
 Pamela Rosenkranz *1979
 Hans Rossmann 1868–1915
 Alois Roth 1869–1930
 Björn Roth *1961
 Dieter Roth 1930–1998
 Edwin Roth 1886–1963
 Emma Roth 1880–1964
 Hans Rudolf Roth *1942
 Peter Roth 1927–2003
 Vera Roth *1963
 Philip Röth 1841–1912
 Christian Rothacher 1944–2007
 Michael Rothenstein
 1908–1993
 Gottfried Röthlisberger
 1915–1986
 Christian Emil Rothpletz
 1824–1897
 Julius Rothpletz 1833–1898
 Georges Rouault 1871–1958
 Michael Rouillard *1955
 Albert Rouiller 1938–2000
 Théodore Rousseau
 1812–1867
 Oswald Roux 1880–1961
 Günther Ruch 1942–2013
 Nelly Rudin 1928–2013
 Ilona Ruegg *1949
 Albert Rüegg 1902–1986
 Ernst Georg Rüegg 1883–1948
 Hans Rüegg *1929
 Martin Ruf 1935–2011
 Gabrielle (Gaby) Rüfenacht
 *1945
 Peter Rüfenacht 1935–2023
 Margret Rufener Schnyder
 *1938
 Hannes Rufer 1908–1982
 Reini (Reinhard) Rühlin *1941
 Julius Runge 1843–1922
 Madja Ruperti (Rijckevorsel)
 1903–1981
 Reiner Ruthenbeck 1937–2016
 Thomas Rutherford *1956
 Christoph Rütimann *1955
 Karl Rüttschi 1905–1997
 Claude Rychner 1948–2014
 Fritz Ryser 1910–1990
 Peter Ryser *1939

S

Alex Sadkowsky *1934
 Ueli Sager *1947
 Anne-Charlotte Sahli *1939
 Niki de Saint Phalle 1930–2002
 Mario Sala *1965
 Friedrich Salathé 1793–1860
 Katharina Sallenbach
 (Baumgartner-Sallenbach)
 1920–2013
 Rebecca Salter *1955
 Henri Gustave Saltzmann
 1830–1872
 Jacinto Salgado 1892–1983
 Auguste Sandoz 1901–1964
 Claude Sandoz *1946
 Hans Sandreuter 1850–1901
 Clara Saner *1957
 Beth (Betha) Sarasin-
 Baumberger 1930–2016
 Pietro Sarto *1930
 Dietrich (Didi) Sattmann *1951
 Peter Säuberli 1930–2020
 Leo Sauer 1943–2009
 Anne Sauser-Hall *1953
 Giuseppe Scartezzini
 1895–1967
 Eugen Eduard Schaeffer
 1802–1871
 Wolfgang Schäfer *1955
 Ernst Schäffer 1881–1952
 Fred (Alfred) Schaffner
 1906–1994
 Marcel Schaffner 1931–2012
 Hans Schärer 1927–1997
 Edwin Scharrf 1887–1955
 Karin Schaub *1928
 Johann Rudolf Schellenberg
 1740–1806
 Lucie Schenker *1943
 Hermann Scherer 1893–1927
 Sämtl Scherrer *1945
 Philippe Schibig 1940–2013
 Daniel Schibli *1963
 Ernesto Schiess 1872–1919
 Adrian Schiess *1959
 Hans Rudolf Schiess
 1904–1978
 Lisa Schiess *1947
 Klaudia Schifferle *1955
 Ruedi Schill 1941–2020
 Klara Schilliger *1953
 & Valerian Mal *1959
 Otto Heinrich Schilt 1888–1943
 Adolf Schinnerer 1876–1949
 Markus Schinwald *1973
 Ernst Emil Schlatter
 1883–1954
 Oskar Schlemmer 1888–1943
 Jules Schmid 1902–1968
 Konrad Schmid 1899–1979
 Laurent Schmid *1960
 Louise Schmid *1959
 Walter Schmid 1925–2008
 Wilhelm Schmid 1892–1971
 Astrid Schmid-Amadeo *1963
 Edwin Schmidheiny *1948
 Georg Schmidt 1896–1965
 Pavel Schmidt *1956
 Wilhelm Schmidt 1869–1971
 Carl H. Schmidt-Helmbrechts
 1872–1936
 Karl Schmidt-Rottluff
 1884–1976
 Frédéric Schmied 1893–1972
 Tomas Schmit 1943–2006
 Georg Friedrich Schmolli
 unbekannt–1785
 Karl Schmolli von Eisenwerth
 1879–1948
 Ferdinand Schmutzger
 1870–1928

Hugo Schnars-Alquist 1855–1939	Alex Silber *1950	Christian Gottlieb Théophile Steinlen 1779–1847	Herbert Theurillat 1896–1987	Claude-Joseph Vernet 1714–1789
Walter Schneider 1903–1968	Armin Simon *1952	George Steinmann *1950	Karl Thiemann 1881–1966	Christian Vetter *1970
Erica Schnell *1940	Friedrich Simon 1828–1862	Pat Steir *1940	Hans Thoma 1839–1924	Karl Vetter *1945
Albrecht Schnider *1958	Walter Simon 1914–2010	Jean Stern *1954	Adolf Thomann 1874–1961	Konrad Vetter 1922–2014
Albert Schnyder 1898–1989	Francine Simonin 1936–2020	Gustav Stettler 1913–2005	André Thomkins 1930–1985	Eugène Vibert 1875–1937
Jean-Frédéric Schnyder *1945	Reto Sinniger *1955	Eduard Stiefel 1875–1968	Martin Thönen *1942	Walter Vigier (von Steinbrugg) 1851–1910
Rebecca C. Schnyder *1986	André Siron 1926–2007	Erich Stiefvater 1915–1994	Wilhelm Thöny 1888–1949	Victor Paul Vignon 1847–1909
Bernhard Schobinger *1946	Beatrix Sitter-Liver *1938	Jacqueline Stieger *1936	Emile Thysebaert 1873–1962	Hannah Villiger 1951–1997
Bertram Schöch 1906–1987	Monika Slamanig *1963	Peter Stobbe *1951	Timmermahn *1942	René Villiger 1931–2010
Willi Schoder *1930	Max Slevogt 1868–1932	Carlotta Stocker 1921–1972	Jean Tinguely 1925–1991	Thomas Virnich *1957
Josef Schoyerer 1844–1923	Josh Smith *1976	Hans Stocker 1896–1983	Jordan Tinker *1968	François Viscontini *1944
Jakob Scholer 1910–unbekannt	Alfred Soder 1880–1957	Hans Stocker *1930	Viktor (Victor) Tobler 1846–1915	Philippe Visson 1942–2008
Hans Schöllhorn 1892–1982	Gottlieb Soland 1928–2011	Joseph Stocker 1825–1908	Michael Toenges *1952	Not Vital *1948
Eric Schommer 1942–1985	Hanni Soland 1941–1973	Paul Stöckli 1906–1991	Aubi Tomassini *1964	Maurice de Vlaminck 1876–1958
George Friedrich Adolf Schöner 1774–1841	Aldo Solari *1947	Niklaus Stoecklin 1896–1982	Wolfgang-Adam Töpffer 1766–1847	Fritz Voellmy 1863–1939
Leo Schöninger 1811–1879	Peter Somm *1940	Peter Stoffel *1972	Niele Toroni *1937	Hannes Vogel 1938–2023
Gustav Schönleber 1851–1917	Werner Sommer 1928–2012	Josef Stoitzner 1884–1951	Jürg Toscan *1944	Paul Vögele *1928
Uli Schoop 1903–1990	Roman Sonderegger *1979	Urs Peter Stooss *1943	Endré Tot *1937	Walter Vögeli 1929–2009
Karl Schröder-Tapiau 1870–1845	Jean (Johannes) Sonnenleiter 1925–1907	Peter Storrer 1928–2016	Albert Trachsel 1863–1929	Christian Vogt *1946
Hans Schroedter 1872–1957	Pierre Soulages 1919–2022	Christoph Storz *1952	Peter Trachsel 1949–2013	Rosmarie Vogt *1939
Leopold Schropp *1939	Louis Soutter 1871–1942	Reinhard Storz *1955	Heinrich Triner 1796–1873	Mathias Völcker *1955
Gotthard Schuh 1897–1969	Veit Späth *1967	Jakob Strasser 1896–1978	Rosemarie Trockel *1952	Peter Volkart *1957
Hugo Schuhmacher 1939–2002	Loredana Sperini *1970	Sylviane Strasser *1956	Fred Troller *1930	August Volkert 1818–1842
Jörg Schuldhess 1941–1992	Mattias Spescha 1925–2008	Fritz Streblow 1920–1997	Oskar Tröndle 1883–1945	Hans Volkert 1878–1939
Alf Schuler *1945	Stephan Spicher *1950	Fany Stressow 1953–1930	Wilhelm Trübner 1851–1917	Bernd Völkle *1940
Benno Schulthess 1938–2014	Hildegard Spielhofer *1966	Beat Streuli *1957	Hans Trudel 1881–1958	Hans Richard Volkmann 1860–1927
Eric Schumacher *1985	Veronika Spierenburg *1981	Christine Streuli *1975	Max Truninger 1910–1986	Georges Volmar 1769–1831
Peter Ludwig Schuppen 1623–1702	Traugott Spiess 1919–2007	Thomas Stricker *1962	Peter Tschan *1955	Wilhelm Volz 1855–1901
Johannes Robert Schürch 1895–1941	Willy Spiller *1947	Robert Strübin 1897–1965	Johann von Tscharner 1886–1946	Anny Vonzun 1910–1990
Ernst Schurtenberger 1931–2006	Anita Spinelli 1908–2010	Hermann Struck 1876–1944	Navid Tschopp (Sadrosadat) *1978	Jan Voss *1945
Karl Schuster 1854–1925	Rolf Spinnler 1927–2000	Thomas Strümpel *1958	Otto Tschumi 1904–1985	Wolf Vostell 1932–1998
Rudolf Schuster 1848–1902	Daniel Spoerri *1930	Ernst Stückelberg 1831–1903	Jakob Tuggener 1904–1988	John Jack Vrieslander 1880–1957
Henrik Schütz 1650–1701	Eduard Spörri 1901–1995	Edwin Studer *1924	James Turell *1943	François Vuagnat 1826–1910
Ise Schwartz *1942	Anna Spühler 1872–1967	Hanns Studer 1920–2018	Julius Collen Turner 1881–1948	Charles Vuillermet 1849–1918
Heinz Schwarz 1920–1994	Marco Giovanni Squarise 1943–2009	Studer/van den Berg [Monica Studer *1960 & Christoph van den Berg *1962]	Richard Tuttle *1941	Gérard Vulliamy 1909–2005
Martin Schwarz *1946	Walter Squarise 1902–1977	Hans Sturzenegger 1875–1943		
Albert Schweizer 1885–1948	Adolf Stäbli 1842–1901	Miriam Sturzenegger *1983	U	W
Ernst Schweizer 1874–1929	Urs Stadelmann *1953	Marcel Stüssi 1943–1997	Otto Ubbelohde 1867–1922	Henry Wabel 1889–1981
Hans Schweizer *1942	Hans Stäger *1935	Thomas Stüssi *1978	Günther Uecker *1930	Theres Waeckerlin *1965
Peter Schweri 1939–2016	Willy Stäheli 1915–1996	Kumi Sugai 1919–1996	Karl Uelliger 1914–1993	Adolf Wagenmann 1839–1876
Pierre Schwertzmann 1947–2022	Otto Stäger 1894–1967	Reto Suhner *1974	Joseph Uhl 1877–1945	Hermann Walde 1827–1883
Philippe Schwinger *1961	Anselm Stalder *1956	Max Sulzbachner 1904–1985	Markus Uhr *1974	Susann Walder 1959–2015
Julius Schwyzer 1876–1929	Hans Stalder *1957	Victor Surbek 1885–1975	Nora Ullmann 1905–1995	Aldo Walker 1938–2000
Shalom Sebbä 1897–1975	Thomas Stalder *1960	Wilhelm Süs 1861–1933	Timo Ullmann *1987	Mark Wallinger *1959
Isabella Seckendorff *1953	Margrit Stall 1871–1937	Jamila Süsstrunk *1930	Günther Umberg *1942	Robert Wallis 1794–1878
Richard Seewald 1889–1976	Else Stamm 1890–1976	August Suter 1887–1965	William Unger 1837–1932	Karl Walser 1877–1943
Giovanni Segantini 1858–1899	Peter Stämpfli *1937	Ernst Suter 1904–1987	János Urban 1934–2016	Pablo Walser *1989
Helene Segesser-Fischer 1903–1996	Jan Stanislawski 1860–1907	Hugo Suter 1943–2013	Rudolf Urech 1888–1951	Robert Walser 1878–1956
Paul Segisser 1866–1934	Emilio Stanzani 1906–1977	Jakob Suter 1793–1874	Rudolf Urech-Seon 1876–1959	August Wanner 1886–1970
Andreas Seibert *1970	Ernst Staub *1940	Paul Suter 1926–2009	Otto Urwyler *1954	Franz Wanner *1956
Dieter Seibt 1941–2021	Hans Staub 1894–1990	Willy Suter 1918–2002	Johann Martin Usteri 1763–1827	Reinhard Wanner *1943
Charles Seiler *1950	Josef Staub 1931–2006	Johann Sütterlin 1823–1872		Achmed von Wartburg *1959
Kerim Seiler *1974	Jürg Stäuble *1948	Harald Szeemann 1933–2005	V	Heini Waser 1913–2018
Milena Seiler *1971	Doris Stauffer 1934–2017	Tamas Szentjóbý *1944	Italo Valenti 1912–1995	Tom Wasmuth *1941
Sonja Sekula 1918–1963	Fred Stauffer 1892–1980	T	Edouard Vallet 1876–1929	Edmund Wasow 1879–1944
Günther Selichar *1960	Ruth Stauffer 1895–1974	Antonio Tabet *1941	Félix Vallotton 1865–1925	Anton Waterloo 1598–1670
Kurt Seligmann 1900–1962	Karl Stauffer-Bern 1857–1891	Emilio Tadini 1927–2002	Valéry Valran *1949	Antoine Watteau 1684–1721
Martin Senn *1960	Lisa Maria Stauffer-Imhoof 1931–2009	Sophie Taeuber-Arp 1889–1943	Amédée 1818–1883	Peter von Wattenwyl 1942–2014
Traugott Senn 1877–1955	Mette Stausland *1956	Sophie Taeuber-Krüsi 1854–1908	& Eugene Varin 1831–1911	Adolf Weber 1925–1996
Eduard Seydel 1822–1881	Leo Steck 1883–1960	Bernard Tagwerker *1942	Varlin (Willy Guggenheim) 1900–1977	Anna Weber *1964
Shirana Shahbazi *1974	Jeffrey Steele 1931–2021	Katsushika Taito II 1810–1853	Elisabeth Vary *1940	August Weber 1898–1957
Alfred Sidler 1905–1993	Denis Steen 1929–2020	Paul Takács *1974	Victor Vasarely 1908–1997	Franz Weber *1933
Medard Sidler 1905–1992	Arnold Steffan 1848–1882	Pierre Tal-Coat 1905–1985	Ben Vautier *1935	Friedrich Weber 1813–1882
Paul Sieber 1942–2023	Johann Gottfried Steffan 1815–1905	Paul Talman 1932–1987	Benjamin Vautier 1829–1898	Hubert Weber 1908–1944
Albert Siegenthaler 1938–1984	Walter Arnold Steffen 1924–1982	Fiona Tan *1966	Costa Vece *1969	Hugo Weber 1918–1971
Francisco Sierra *1977	Iren Stehli *1953	Antoni Tàpies i Puig 1923–2012	Louis Auguste Veillon 1834–1890	Ilse Weber 1908–1984
Hermann Alfred Sigg *1924	Karl-Heinz Steib 1922–2014	Igreagius Taschner 1871–1913	Bram Velde 1895–1981	Johnnes Weber 1871–1949
Georg Sigmund 1750–1819	Dominik Steiger 1940–2014	David Teniers 1610–1690	Hans Gérold Veraguth 1914–1997	Ludwig Weber 1811–1860
& John Gottlieb Facius 1750–1802	Peter Stein 1922–2015	Michel Terrapon 1932–1989	Jean Verdier 1901–1969	Max Reinhold Weber 1897–1982
Roman Signer *1938	Erik Steinbrecher *1963	Stephaan René Tessely *1933	Jan Levinus Gerardus Verhoeven 1870–1941	Rico Weber 1942–2004
Stefan Signer *1951	Gerda Steiner *1967	Gaston (Castor) Teuscher 1903–1986	Lucien Vernède *1927	Roland Weber *1931
Gaudenz Signorell *1950	Hans Adolf Steiner 1872–1955	Julius Thaeter 1804–1870		Romy Weber *1936
Kurt Sigrist *1943	Wilhelm Steinhausen 1846–1924	Paul Thek 1933–1988		Willy (Widu) Weber 1933–1998
	Ferdinand Steiniger 1882–1973			Karl Jakob Wegmann 1928–1997

Walter Wegmüller 1937–2020
 Robert Wehrlin 1903–1964
 Adolf Weibel 1840–1908
 Adolf Weibel 1870–1952
 Laura Weidacher-Buchli *1940
 Karlheinz Weinberger 1921–2006
 Lawrence Weiner 1940–2021
 Joseph Weingartner 1810–1884
 David Weiss 1946–2012
 Emil Rudolf Weiss 1875–1942
 Ulrich Wellmann *1952
 Albert Welti 1862–1912
 Charles Welti 1868–1931
 Hanns Robert Welti 1894–1934
 Josef Welti 1921–2005
 Thea Weltner 1917–2001
 Sabine Wen-Ching Wang *1973
 Sion Longley Wenban 1848–1897
 Edwin Wenger 1919–1992
 Willi Wenk 1890–1956
 Marlies Werder *1947
 Franz West 1947–2012
 Hugo Wettli 1916–1972
 Johann Jakob Wetzel 1781–1834
 Alois Wey 1894–1985
 Gillian White *1939
 Cécile Wick *1954
 Chantal Wicki *1963
 Nives Widauer *1965
 Fritz Widmann 1869–1937
 Birgit Widmer *1964
 Heidi Widmer *1946
 Heiny Widmer 1927–1984
 Max Widmer 1910–1991
 Gido Wiederkehr *1941
 Max Wiederkehr 1935–2008
 Suse Wiegand *1958
 Hans Beat Wieland 1867–1945
 Manuel Wielandt 1863–1922
 Walter Kurt Wiemken 1907–1941
 Ingrid Wiener *1942
 Anna Barbara Wiesendanger *1952
 Oscar Wiggli 1927–2016
 Andy (Andreas) Wildi *1949
 Ingrid Wildi *1963
 Max Wilke 1906–1978
 Peter Willen *1941
 Emmett Williams 1925–2007
 Hubert Wilm 1887–1853
 Franz Xaver Wimmer 1881–1937
 Andrea Winkler *1975
 Eduard Winkler 1884–1978
 Rolf Winnewisser *1949
 Anna Winteler *1954
 Eva Wipf 1929–1978
 Sylvia Wirthlin 1933–2014
 Alfred Wirz *1952
 Hugo Wirz *1948
 Hans Witschi *1954
 Uwe Wittwer *1954
 René Wohlgemuth *1945
 Andrea Wolfensberger *1961
 H. Wolff 1875–1940
 Max Wolfinger 1837–1913
 Adolf Wölfli 1864–1930
 Erich Wolfsfeld 1884–1956
 Johann Wollffle 1807–1893
 Max Woodtli 1946–2014
 Johann Heinrich Wüest 1741–1821
 Wilhelm Wulff 1808–1882
 Peter Wullimann 1941–2016
 Samuel Wülser 1897–1977
 Lukas Wunderer *1949
 Paul Wunderlich 1927–2010
 Ernst Würtenberger 1868–1934

Peter Wüthrich *1962
 Leon Wyczolkowski 1852–1936
 Irène Wydler *1943
 Otto Wyler 1887–1965
 Dieter Wymann 1961–2021
 Charles Wyrss 1920–2019
 Franz Anatol Wyss *1940
 Johann Jakob Wyss
 Marcel Wyss 1930–2012
 Robert Wyss 1876–1936
 Robert Wyss 1925–2004

Y

Albert E. Yersin 1905–1984

Z

Jurek Zaba *1957
 René Zäch 1946–2023
 Duane Zaloudek *1931
 Luca Zanetti *1971
 Rémy Zaugg 1943–2005
 Emil Zbinden 1908–1991
 Sykora Zdenek 1920–2011
 Anna Iduna Zehnder 1877–1955
 Benno-Kalioff Zehnder *1941
 Muz (Helmut Viktor) Zeier 1929–1981
 Walter Zeising 1876–1933
 Jakob Joseph Zelger 1812–1885
 Eugen Zeller 1889–1974
 Hans Zeller 1887–1983
 Rudolf Zender 1901–1988
 Jerry Zeniuk *1945
 Beat Zraggen *1958
 Januarius Zick 1730–1797
 Heinrich Zille 1858–1929
 Olga Zimmelova *1945
 Werner Zimmerli 1914–1992
 Daniel Zimmermann *1958
 Ernst Zimmermann 1852–1901
 Friedrich Zimmermann
 Joseph Zimmermann 1923–2002
 Matthias Zimmermann *1981
 Pongo Zimmermann 1823–1884
 Pongo Zimmermann 1945–2015
 Wilfried Zimmermann *1930
 Thomas Zindel *1956
 Agatha Zobrist *1966
 Hannes Zobrist 1962–1994
 Beat Zoderer *1955
 GAnders Zorn 1860–1920
 Alexander Zschokke 1894–1981
 Oskar Zschokke 1835–1889
 Adam Zumbach 1651–1693
 Franziska Zumbach *1959
 Robert Zünd 1827–1909
 Véronique Zussau *1962
 Andreas Züst 1947–2000

Werkliste Sammlung Aargauer Kunsthhaus

Aufgeführt sind die
Sammlungswerke, die
in den Texten erwähnt
oder in den Abbildungen
zu sehen sind.



Albert Anker (1831–1910)
Das Kinderbegräbnis, 1863
Öl auf Leinwand
111 × 174 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1864
→ S. 73



John M Armleder (*1948)
Ohne Titel, 1987
Acryl auf Textil
100 × 100 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1994
→ S. 59



Hans Arp (1886–1966)
Stille Skulptur «Corneille», 1942
Gips, 28.5 × 31.5 × 26 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Marguerite Arp-
Hagenbach
Zugang 1976
→ S. 157



Hans Arp (1886–1966)
Erwachen, 1938
Gips
ohne Basis: 52 × 26.5 × 23 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Marguerite Arp-
Hagenbach
Zugang 1976
→ S. 156



Hans Arp (1886–1966)
*Traumamphore/Objet de rêve à
l'anse/Dream Amphora*, 1941
Gips, Proteinüberzug,
Pigmente, Bleistift, Metall, Holz
ohne Basis 26 × 22 × 13.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Marguerite Arp-
Hagenbach
Zugang 1976
→ S. 59



Karl Ballmer (1891–1958)
Vier Figuren, um 1953/1957
Öl auf Pavatex
162.4 × 265 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1973
→ S. 27–28



Karl Ballmer (1891–1958)
Sphinx, um 1931
Öl auf Sperrholz
58.5 × 74.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum der Karl Ballmer-
Stiftung
Zugang 1991
→ S. 28



Karl Ballmer (1891–1958)
Zwei Figuren, o. J.
Öl auf Sperrholz
73 × 109 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum der Karl Ballmer-
Stiftung
Zugang 1991
→ S. 28



Annemarie Balmer (*1931)
Rokokobett, um 1979
Öl auf Leinwand
64.5 × 80 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1980
→ S. 41/42



Ina Barfuss (*1949)
Ohne Titel, 1979
Buntstift auf Papier
je 12.3 × 43 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum der Sammlung
Andreas Züst
Zugang 2004
→ S. 42/43



François Emile Barraud
(1899–1934)
Stilleben mit Brot und Wein,
1930
Öl auf Leinwand
33 × 34.1 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum Sammlung
Werner Coninx
Zugang 2016
→ S. 30, 73



François Emile Barraud
(1899–1934)
Mädchenbildnis, 1932
Öl auf Leinwand
81.6 × 58.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum Sammlung
Werner Coninx
Zugang 2016
→ S. 30, 73



François Emile Barraud
(1899–1934)
La séance de peinture, 1933
Öl auf Leinwand
86.2 × 100.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum Sammlung
Werner Coninx
Zugang 2016
→ S. 30, 73



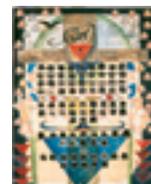
Aurèle Barraud (1903–1969)
*Intérieur mit sitzendem
Mädchen*, 1932
Öl auf Leinwand
92 × 73 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum Sammlung
Werner Coninx
Zugang 2020
→ S. 30, 73



Marc Bauer (*1975)
Sphinx, 1931, 1935/1947, 2014
Kohle auf Wand, Bleistift und
Buntstift auf Papier
Masse variabel
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2014
→ S. 27/28



Suzanne Baumann (*1942)
Love me or leave me, 1990
Mischtechnik auf Karton
79.5 × 110 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1990
→ S. 47/48



Suzanne Baumann (*1942)
Blaubart, 1991
Gouache auf Karton
101 × 76.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Suzanne Baumann
Zugang 1992
→ S. 47/48



Marcel Bieffer (*1959)
Beat Zraggen (*1958)
Gulliver in Liliput, 1993
C-Print auf Leichtschaumplatte
100.5 × 87.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum der Sammlung
Andreas Züst
Zugang 2004
→ S. 92



Balthasar Burkhard
(1944–2010)
Alpen, 1993
Gelatine-Silberdruck
auf Barytpapier
168 × 260 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung des Künstlers
Zugang 1994
→ S. 82



Paul Camenisch (1893–1970)
*Das Brautpaar
(Obломow und Oljga)*, 1928
Öl auf Leinwand
124 × 114 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Martha Camenisch
Zugang 1981
→ S. 72





Paul Camenisch (1893–1970)
Abendunterhaltung mit Spanienkampfbild, 1938
Öl auf Leinwand
93 × 121 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Depositum der Koch-Berner-
Stiftung
Zugang 2013
→ S. 72



Herbert Distel (*1942)
Eierteppich, 1969
Polyester
255 × 255 × 60 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung des Künstlers
Zugang 1995
→ S. 124/125



Franz Gertsch (1930–2022)
Kranenburg, 1970
Dispersion auf Halbleinen
200 × 300 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1994
→ S. 66



Garance Grenacher (*1943)
Sofa, 1976
Öl auf Karton
80 × 110 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1978
→ S. 41



Christina Hemauer (*1973)
Roman Keller (*1969)
Balloon Flight Predictor, 2021
LED-Monitor, Einplatinen-
computer, Open Source-
Software zur Berechnung der
Flugroute von Solarballonen
30.6 × 50 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2022
→ S. 182–184



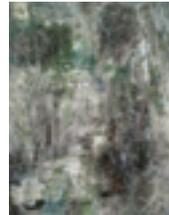
Julian Charrière (*1987)
Towards No Earthly Pole, 2019
4K Videoinstallation, Farbe,
mit Ton
104' 30"
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2020
→ S. 30–32, 138/139



Valérie Favre (*1959)
Selbstmord (Suicide),
2003–2013
Öl auf Leinwand
32-teilig, je 24 × 18 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2021
→ S. 78



Franz Gertsch (1930–2022)
Mireille, Colette, Anne, 1967
Dispersion auf Papier
auf Pavatex
117.2 × 77 × 3.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1995
→ S. 74



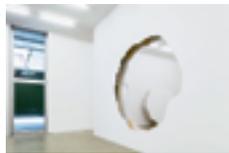
Mireille Gros (*1954)
Umsteigen in Abobo Doumé,
1993
Öl auf Flachsleinen
220 × 170 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1994
→ S. 35



Thomas Hirschhorn (*1957)
Wirtschaftslandschaft Davos,
2001
Verschiedene Materialien,
2 Röhrenmonitore, 2 Abspiel-
geräte
3000 × 1380 × 2267 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Aargauischer Kunstverein und
Schweizerische Eidgenossen-
schaft, Bundesamt für Kultur,
erworben mit zusätzlicher Un-
terstützung von Angelika und
Josef Meier, der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung
sowie des Kulturfonds
Zugang 2010
→ S. 8, 32/33, 168, 223–225



Andreas Christen (1936–2006)
Ohne Titel, o. J.
MDF-Platte, weiss gespritzt
40 × 40 × 10.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung aus Privat-
sammlung
Zugang 2023
→ S. 156



Urs Fischer (*1973)
The Intelligence of Flowers,
2003–2005
Wandlöcher
Masse variabel
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Sammlung Ringier,
Schweiz
Zugang 2020
→ S. 150



Fritz Glarner (1899–1972)
*Relational Painting,
Tondo No 31*, 1954
Öl auf Holz
Durchmesser 78 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2022
→ S. 78



Alis Guggenheim (1896–1958)
Die tote Freundin, um 1950
Öl auf Leinwand
58.5 × 88 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1978
→ S. 43–46



Ferdinand Hodler (1853–1918)
Bildnis eines bärtigen Mannes,
um 1887
Öl auf Leinwand
65 × 54 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1957
→ S. 113



Geneviève Claisse (1935–2018)
R 338, 1969
Öl auf Leinwand
196 × 131 cm
Aargauer Kunsthhaus /
Schenkung der Künstlerin
Zugang 2009
→ S. 157



Urs Frei (1958–2023)
Ohne Titel, 2003
Bronze
5-teilig, Masse variabel
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung der Glocken- und
Kunstgiesserei H. Rüetschi AG,
Aarau und des Künstlers
Zugang 2003
→ S. 83



Hervé Graumann (*1963)
*Raoul Pictor cherche son
style ...*, 1993/1998
Computer, 14" Monitor, Tastatur,
Maus, Farbdrucker, Kabel
Masse variabel
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1998
→ S. 168, 183–186

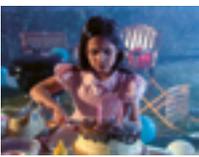


Christina Hemauer (*1973)
Roman Keller (*1969)
*Solarballonflug (Gemmipass –
Reggio Emilia)*, 2016
1-Kanal-Video, Farbe, Ton
470' 47"
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2022
→ S. 182–184



Ferdinand Hodler (1853–1918)
Der Niesen vom Heustrich aus,
1910
Öl auf Leinwand
80 × 91 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1910
→ S. 36, 107





Teresa Hubbard (*1965)
Alexander Birchler (*1962)
Eight, 2001
1-Kanal-Video, Farbe, Ton
13' 28"
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der
Walter A. Bechtler-Stiftung
Zugang 2004
→ S. 177–180




Teresa Hubbard (*1965)
Alexander Birchler (*1962)
Eighteen, 2013
1-Kanal-Video, Farbe, Ton
15' 50"
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung Angelika und
Josef Meier, Wettingen
Zugang 2017
→ S. 186




Thomas Huber (*1955)
Lesesaal, 2003
Öl auf Leinwand
250 × 400 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2003
→ S. 65




Bethan Huws (*1961)
Nu Descendant Un Escalier,
2013
Siebdruck auf Arches-
Aquarelle-Papier
76 × 56 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2013
→ S. 71

Florence Jung (*1986)
Jung75, 2020
Performance
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Schweizer-
ischen Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Bern
Zugang 2022
→ S. 173, 193/194


Florence Jung (*1986)
Jung69, 2019
Performance
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Schweizer-
ischen Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Bern
Zugang 2022
→ S. 173, 193/194

Florence Jung (*1986)
Jung53, 2017
Performance
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Schweizer-
ischen Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Bern
Zugang 2022
→ S. 173, 193/194



San Keller (*1971)
Ohne Titel (Keller), 2009
Videoinstallation
Masse variabel
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung San Keller
Zugang 2017
→ S. 169, 190–192



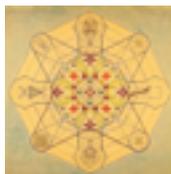
Friedrich Kuhn (1926–1972)
Die Palmen des Friedrich Kuhn,
1968
Offset auf Papier
128 × 90 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der
Sammlung Andreas Züst
Zugang 2004
→ S. 93



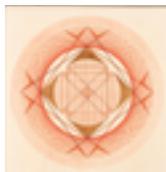

Friedrich Kuhn (1926–1972)
Ohne Titel (Rote Palme),
um 1969
Acryl, Papiercollage, Möbel-
rollen auf Spanplatte und Holz
189 × 31 × 58 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Sammlung
Andreas Züst
Zugang 2004
→ S. 93



Friedrich Kuhn (1926–1972)
Palme, um 1969
Acryl, Kaffeebohnen auf Holz
176 × 47 × 50 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Sammlung
Andreas Züst
Zugang 2004
→ S. 93



Emma Kunz (Penta)
(1892–1963)
No. 063, o. J.
Bleistift und Farbstift
auf braunem Millimeterpapier
98.5 × 98.5 × 4.5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1985
→ S. 77



Emma Kunz (Penta)
(1892–1963)
No. 398, o. J.
Farbstift auf braunem
Millimeterpapier
83 × 83 × 4.9 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum Nachlass
Charles Schiffmann
Zugang 2018
→ S. 77




Emma Kunz (Penta)
(1892–1963)
No. 141, o. J.
Farbstift auf braunem
Millimeterpapier
93.8 × 93.8 × 4.5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum Nachlass
Charles Schiffmann
Zugang 2018
→ S. 77



Leo Leuppi (1893–1972)
Renversement, 1950
Öl auf Leinwand
111 × 87 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1980
→ S. 132/133



Zilla Leutenegger (*1968)
Der Mann im Mond, 2000
1-Kanal-Videoinstallation,
schwarz-weiß, Ton
3' 21" loop
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2002
→ S. 168, 177–184




Renée Levi (*1960)
Stehende (beige/schwarz),
1995
Acryl auf industrieller,
ungeteilter Dachpappe
160 × 9 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung aus Privatbesitz
Basel
Zugang 2012
→ S. 31



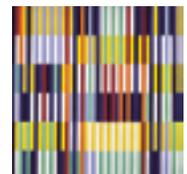

Renée Levi (*1960)
Stehende (gelb), 1997
Acryl auf Dachpappe
183 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1997
→ S. 82



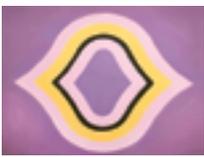
Renée Levi (*1960)
Stehende (gelb/grün), 1997
Acryl auf Dachpappe
183 × 8.84 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1997
→ S. 82



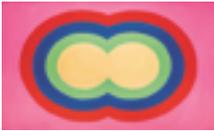
Verena Loewensberg
(1912–1986)
Ohne Titel, 1980
Siebdruck auf Papier
60 × 60 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1992
→ S. 71



Richard Paul Lohse
(1902–1988)
*Reihenelemente zu rhyth-
mischen Gruppen konzentriert*,
1946/1956
Öl auf Leinwand
90 × 90 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung
Zugang 1984
→ S. 156

Luigi Lurati (1936–1967)
Napoleon, 1965
Dispersion auf Baumwolle
145 × 200 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 2012
→ S. 31



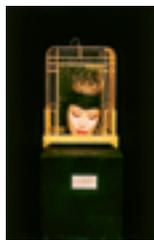
Luigi Lurati (1936–1967)
Schwon, 1965
Dispersion auf Baumwolle
120 × 200 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 2012
→ S. 31



Urs Lüthi (*1947)
Aus der Serie
Placebos & Surrogate, 1999
Farbfotografie
65 × 88 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 1999
→ S. 71



Ernst Maass (1904–1971)
Stilleben, 1935
Öl auf Leinwand
52.5 × 70 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 1973
→ S. 59



Manon (*1940)
Ohne Titel (aus der Serie
Forever Young), 1999
C-Print auf Aluminium
70 × 46 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Depositum der Sammlung
Andreas Züst
Zugang 2004
→ S. 44



Manon (*1940)
Ohne Titel (aus der Serie
Hotel Dolores), 2009/2010
C-Print auf Aluminium
189 × 126 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 2011
→ S. 153



Christian Marclay (*1955)
Ohne Titel (*Stool*), 1992
Holz, Metall
76 × 60,5 × 41 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Depositum der Schweizerischen
Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Bern
Zugang 2014
→ S. 145



Christian Marclay (*1955)
Surround Sounds, 2014/15
4-Kanal-Videoinstallation,
Farbe, ohne Ton
13'40" loop
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 2015
→ S. 31



Joseph Marioni (*1943)
Yellow painting, 2002
Acryl auf Leinwand
260 × 274 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Schenkung Joseph Marioni in
Erinnerung an Bernhard Stahel
Zugang 2003
→ S. 83



Olivier Mosset (*1944)
Ohne Titel, 1999
Farbfotografie
60 × 60 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 1999
→ S. 71



Christian Philipp Müller (*1957)
Tour de Suisse, 1994–2019
Holz, Metall, Monitore,
Kataloge, Stoffhüte, Postkarten
Masse variabel
Aargauer Kunsthau Aarau /
Depositum der Schweizerischen
Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Bern
Zugang 2019
→ S. 220–223



N.N.
Ohne Titel, o. J.
Holz
26 × 36 × 17 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Depositum der Sammlung
Andreas Züst
Zugang 2004
→ S. 92



Yves Netzhammer (*1970)
*Indirektes Sprechen vor weg-
gedrehten Bäumen*, 2016/2021
1-Kanal-Videoinstallation,
Farbe, Ton
2'34"
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 2021
→ S. 32



Rivane Neuenschwander
(*1967)
The Name of Fear/Aarau
(*Tod/Erderwärmung*), 2020
Diverse Materialien
118 × 120 × 20 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Schenkung
Rivane Neuenschwander
Zugang 2020
→ S. 216–221



Rivane Neuenschwander
(*1967)
The Name of Fear/Aarau
(*Magendarmgrippe/Atomkraft-
werke*), 2020
Diverse Materialien
100 × 81 × 20 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Schenkung
Rivane Neuenschwander
Zugang 2020
→ S. 216–221



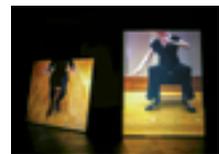
Rivane Neuenschwander
(*1967)
The Name of Fear/Aarau
(*Coronavirus/Krieg*), 2020
Diverse Materialien
112 × 95 × 20 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Schenkung
Rivane Neuenschwander
Zugang 2020
→ S. 216–221



Rivane Neuenschwander
(*1967)
The Name of Fear/Aarau
(*Giftige Tiere/Zeitdruck*), 2020
Diverse Materialien
122 × 53 × 53 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Schenkung
Rivane Neuenschwander
Zugang 2020
→ S. 216–221



Emil Nolde (1867–1956)
*Stilleben (Kuh, japanische
Figur und Kopf)*, 1913
Öl auf Leinwand
73.5 × 89 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Legat Dr. Othmar u.
Valerie Häuptli
Zugang 1983
→ S. 59



Uriel Orlow (*1973)
In Concert, 2005
2-Kanal-Videoinstallation,
Farbe, Ton
8'00"
Aargauer Kunsthau Aarau
Zugang 2010
→ S. 31





Mai-Thu Perret (*1976)
Little Planetary Harmony, 2006
Aluminium, Holz, Gips,
Latexfarbe, Neonbeleuchtung,
Acryl auf Holz
353 × 665 × 365 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2011
→ S. 69, 214/215



Vaclav Pozarek (*1940)
Die Pfeife, 1997
Farbfotomechanisches
Druckverfahren auf Papier
128 × 97 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1999
→ S. 71



Markus Raetz (1941–2020)
Ohne Titel (nach Man Ray),
1995–2005
Eisenguss patiniert, Dreh-
mechanismus, Holz, Sockel
Masse Einzelteile:
53 × 28 × 26 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2007
→ S. 218



Ricco (Erich Hans Wassmer)
(1915–1972)
Essai No 7 oder der Pfiff, 1960
Öl auf Leinwand
92.5 × 73.2 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Legat Emanuel Martin, Bern
Zugang 2003
→ S. 74



Ugo Rondinone (*1964)
Diary of Clouds, 2008
Wachs, Altholz
224 × 667 × 30 cm
Aargauerischer Staat (angekauft
mit einem substantiellen Bei-
trag der UBS-Kulturstiftung)
Zugang 2010
→ S. 144/145



Mai-Thu Perret (*1976)
Untitled (after no. 067), 2020
Leuchtstoffröhren, Trans-
formatoren
355 × 475 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung,
Produktion unterstützt von
Outset Germany_Switzerland
Zugang 2021
→ S. 142/143



Jakob Probst (1880–1966)
Erwachen, 1958
Bronze
185 × 105 × 200 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1959
→ S. 75



Augustin Rebetez (*1986)
The Magic Cupboard, 2018
Metall, Holz, verschiedene
Materialien, Ton
181 × 164 × 46 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2018
→ S. 145, 213, 216/217



Didier Rittener (*1969)
*Les pommiers ou indécente
forêt*, 2014–2016
Bleistift auf Papier
180.8 × 390 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2019
→ S. 75



Ugo Rondinone (*1964)
The Dancer and the Dance,
2002
Aluminium, MDF, Filzstift,
mit Ton
Masse variabel
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung Sammlung Ringier,
Schweiz
Zugang 2020
→ S. 76, 150/151



Mai-Thu Perret (*1976)
Drain, 2009
Serigraphie auf Papier
84.1 × 59.4 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung Stiftung für die gra-
phische Kunst in der Schweiz
Zugang 2021
→ S. 100, 214



Markus Raetz (1941–2020)
*Portrait von Monika.
Divertissement divisionniste
(Bildtuch Nr. 3)*, 1979
Acryl auf Baumwolle
300 × 300 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Ankauf mit einem substanti-
ellen Beitrag der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung
Zugang 2007
→ S. 68



Augustin Rebetez (*1986)
Vitamin, 2022
1-Kanal-Video, Farbe, Ton
10' 20"
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2023
→ S. 154/155



Ugo Rondinone (*1964)
*siebteraprilneunzehnhundert-
zweiundneunzig*, 1992
Acryl auf Leinwand, Siebdruck
auf Acrylglastafel
250 × 210 × 8 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung Franz Wassmer
Zugang 2009
→ S. 76, 151



Roland Roos (*1974)
Art as Connection, 2021
Performance
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2022
→ S. 170, 172, 194/195



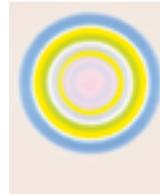
Mai-Thu Perret (*1976)
Society is a Hole, 2009
Serigraphie auf Papier
84.1 × 59.4 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung Stiftung für die gra-
phische Kunst in der Schweiz
Zugang 2021
→ S. 100, 214



Markus Raetz (1941–2020)
Zeemansblik, 1987
Zinklech
83 × 134 × 4.4 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2000
→ S. 91



RELAX
(chiarenza & hauser & co)
Marie-Antoinette Chiarenza
(*1957)
Daniel Hauser (*1959)
HEALTH COMPLEX, 2021
Videoinstallation
Masse variabel
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2022
→ S. 172, 198–211



Ugo Rondinone (*1964)
*viertermaineunzehnhundert-
zweiundneunzig*, 1992
Acryl auf Leinwand,
Siebdruck auf Acrylglastafel
250 × 210 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung Ugo Rondinone
Zugang 2012
→ S. 76, 151



Dieter Roth (1930–1998)
*PO.TH.A.VFB. (Portrait of the
Artist as Vogelfutterbüste)*, 1969
Gussfigur aus Vogelfutter,
Schokolade auf Sperrholz
unter Plexiglas
21 × 14 × 12 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Sammlung
Andreas Züst
Zugang 2004
→ S. 165–168, 212

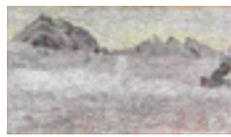




Dieter Roth (1930–1998)
Kleiner Sonnenuntergang, 1970
Wurst zwischen weissem und blauen Papier in Plastiktasche
43 × 32 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1991
→ S. 165–168, 213



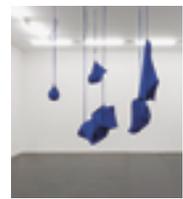
Adrian Schiess (*1959)
42 flache Arbeiten, 1987–1990
Industrielack auf Spanplatte
42-teilig, je 281 × 103.5 × 1.9 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Sybil Albers und
Gottfried Honegger
Zugang 2002
→ S. 83, 145



Giovanni Segantini (1858–1899)
*Paesaggio alpino /
Berglandschaft*, 1898/99
Öl auf Leinwand
51.3 × 90.2 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau und
Gottfried Keller-Stiftung,
Bundesamt für Kultur, Bern
Zugang 2004
→ S. 66



Veronika Spierenburg (*1981)
Heartbeat, Drops, Stem Cells,
2022
12-Kanal-Sound-Installation
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2022
→ S. 52/53



Doris Stauffer (1934–2017)
Tastsäcke, 1970
5 Stoffbeutel gefüllt
mit diversen Objekten
Masse variabel
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Doris Stauffer
Zugang 2015
→ S. 213–216, 219



Lucie Schenker (*1943)
Rotation grün, 1997
Drahtgewebe verzinkt,
einseitig gespritzt
Masse variabel
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Lucie Schenker
Zugang 2021
→ S. 145



Klara Schilliger (*1953)
Valerian Maly (*1959)
Foto zur Performance
Pas de deux im Aargauer
Kunsthhaus 1984, 1984
s/w Fotografie auf Papier
110 × 161.5 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2010
→ S. 96



Shirana Shahbazi (*1974)
Untitled II-2012, 2012
C-Prints, Silbergelatineabzüge
Masse variabel
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung
Zugang 2012
→ S. 169/170, 198–211



Anselm Stalder (*1956)
Ohne Titel (9-teilig), 1989/90
Öl auf Glas
9-teilig, je 93 × 100 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Eigentum der Schweizerischen
Eidgenossenschaft, Bundes-
amt für Kultur, Bern und
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2003
→ S. 90/91



Gerda Steiner (*1967)
Jörg Lenzlinger (*1964)
Wucher, 2003
Diverse Materialien
130 × 165 × 70 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2004
→ S. 63, 65



Albrecht Schnider (*1958)
Ohne Titel, 2006
Lithographie
84 × 59.4 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2006
→ S. 71



Francisco Sierra (*1977)
The Universe, 2008
Öl auf Leinwand
170 × 240 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2009
→ S. 59



Anselm Stalder (*1956)
Imaginationsfilter (2-teilig),
2002
Öl auf Glas, Aluminium-
konstruktion
230 × 240 × 230 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2004
→ S. 90



Annelies Štrba (*1947)
Sonja mit Spiegel, 1999
C-Print
50 × 75 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1999
→ S. 71



Hermann Scherer (1893–1927)
Bildnis Werner Neuhaus,
um 1924/25
Öl auf Leinwand
170 × 80 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 1982
→ S. 148



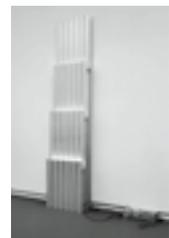
Albrecht Schnider (*1958)
Ohne Titel, 2006
Lithographie
84 × 59.4 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2006
→ S. 71



Roman Signer (*1938)
Super-8 Filme 1975–1989,
1975–1989
1-Kanal-Video, Farbe, ohne Ton
179' 32"
Aargauer Kunsthhaus Aarau
Zugang 2004
→ S. 70, 102/103



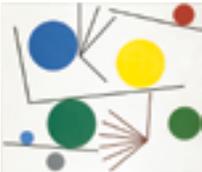
Doris Stauffer (1934–2017)
*Schneewittchen und die acht
Geisslein*, 1966
Diverse Materialien
110 × 70 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung Doris Stauffer
Zugang 2015
→ S. 44/45, 131, 213



Hugo Suter (1943–2013)
Ohne Titel, 1970
Wellblech, Aluminium,
Leuchtstoffröhren
300 × 65 × 33 cm
Aargauer Kunsthhaus Aarau /
Schenkung der Hugo
und Mariann Suter Stiftung
Zugang 2023
→ S. 88



Sophie Taeuber-Arp
(1889–1943)
Lampe, um 1918
Holz (bemalt), Lampenschirm
49,5 × 27 × 26,5 cm
© Privatbesitz, Depositum
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1997
→ S. 111



Sophie Taeuber-Arp
(1889–1943)
Cercles et barres, 1934
Öl auf Leinwand
64 × 74 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Anonyme Schenkung
Zugang 2005
→ S. 67



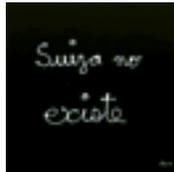
Sophie Taeuber-Arp
(1889–1943)
Cellule de relief (rectangulaire, éléments géométriques), 1936
Öl auf Holz
38 × 48 × 11 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung
Zugang 2015
→ S. 71



André Thomkins (1930–1985)
Weitermalen, 1984
Staffelei, Öl auf Leinwand
10-teilig, je 100,5 × 130,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung Franz Wassmer
→ S. 72



Félix Vallotton (1865–1925)
Femme à l'écharpe jaune, 1909
Öl auf Leinwand
100,5 × 81,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung
Zugang 1959
→ S. 112



Ben Vautier (*1935)
Suiza no existe, 1992
Öl auf Leinwand
100 × 100 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2003
→ S. 56



Theres Waeckerlin (*1965)
Agatha Zobrist (*1966)
Kreis I und Kreis II, 1992
je 99 Stühle des Aargauer
Kunsthhauses
46 × 250 × 250 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1999
→ S. 96/97



Aldo Walker (1938–2000)
Ohne Titel, 1986
Dispersion auf Baumwolle
250 × 160 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung aus dem Nachlass
Zugang 2006
→ S. 130



Aldo Walker (1938–2000)
Logotyp IX, 1976
Eisen
62 × 62 × 15 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1986
→ S. 91



Aldo Walker (1938–2000)
Morphosyntaktisches Objekt. Komplex B, 1999
Computerausdruck,
Acryl auf Hartfaserplatte
200 × 140 cm
Eigentum der Schweizerischen
Eidgenossenschaft, Bundesamt
für Kultur, Bern, und
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2000
→ S. 91



Aldo Walker (1938–2000)
Morphosyntaktisches Objekt. Komplex B, 1999
Computerausdruck,
Acryl auf Hartfaserplatte
200 × 140 cm
Eigentum der Schweizerischen
Eidgenossenschaft,
Bundesamt für Kultur, Bern,
und Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2000
→ S. 91



Ilse Weber (1908–1984)
Das Traumsofa, 1966
Öl und Eitempera auf Leinwand
68 × 84 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 1966
→ S. 41/42



Gillian White (*1939)
Die Tanzenden, 2002
Cortenstahl
2-teilig, gesamt 320 × 500 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Zugang 2018
→ S. 75



Dieter Wymann (1961–2021)
Volumen (Lampe), 1990/91
Sperrholz
161,5 × 50 × 50 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Kultur- und
Sozialstiftung Möbel Pfister
Zugang 1999
→ S. 33



Dieter Wymann (1961–2021)
Volumen (Fernseher), 1990/91
Sperrholz
45,5 × 68 × 43,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Kultur- und
Sozialstiftung Möbel Pfister
Zugang 1999
→ S. 33



Dieter Wymann (1961–2021)
Volumen (Sessel), 1990/91
Sperrholz
78 × 94,5 × 86 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Depositum der Kultur- und
Sozialstiftung Möbel Pfister
Zugang 1999
→ S. 33



Rémy Zaugg (1943–2005)
Ich Ich nicht Ich, 2003
Acrylglas, Metallrahmen-
konstruktion, Neonröhre
289 × 277 × 15 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung
Zugang 2003
→ S. 51



Rémy Zaugg (1943–2005)
Ich das Bild ich sehe, 2003
Acrylglas, Metallrahmen-
konstruktion, Neonröhre
289 × 427 × 15 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
Schenkung der Freunde der
Aargauischen Kunstsammlung
Zugang 2003
→ S. 51, 56, 63

Kurzbiografien der Autorinnen

Dr. Katharina Ammann ist Kunsthistorikerin und seit 2020 Direktorin des Aargauer Kunsthauses. Zuvor leitete sie als Mitglied der Institutsleitung die Abteilung Kunstgeschichte des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), war Konservatorin am Bündner Kunstmuseum Chur und wissenschaftliche Assistentin am Kunstmuseum Solothurn. Nach einem vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsaufenthalt am Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe promovierte sie zum Thema Videokunst. Ihr Fokus liegt auf der Kunst aus der Schweiz und der Vermittlung von Gegenwartskunst. Sie ist Mitglied der Kommission für Bildende Kunst der Stadt Zürich.

Prof. Dr. Dr. Elisabeth Bronfen ist Autorin und Kulturwissenschaftlerin an der Universität Zürich und der New York University. Als Spezialistin für Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts verfasst sie Artikel und Bücher in den Bereichen Gender Studies, Psychoanalyse, Film, Kulturgeschichte und -theorie sowie Bildwissenschaft. Als Expertin für kulturwissenschaftliche Fragen und amerikanische Politik trägt sie regelmässig zum aktuellen Mediengeschehen bei. Sie arbeitet zunehmend mit Kulturinstitutionen zusammen, insbesondere als Kuratorin und Katalogautorin.

Lic. phil. Simona Ciuccio ist Kunsthistorikerin und Filmwissenschaftlerin. Sie ist seit 2018 Sammlungskuratorin am Aargauer Kunsthaus und ist seit 2021 Sammlungs- und Ausstellungsleiterin. Am Kunsthaus kuratierte sie unter anderem *Davor · Darin · Danach. Die Sammlung im Wandel* (2022). Zuvor war sie Kuratorin am Kunstmuseum Winterthur, arbeitete unter anderem für das Kunstmuseum Luzern, kuratierte den afghanischen Pavillon an der Biennale Venedig 2005, war in der Fondazione Merz tätig und leitete interimistisch das Archivio Mario und Marisa Merz in Turin.

Dr. Hanna B. Hölling ist Forschungsprofessorin an der Hochschule der Künste Bern und leitet mehrere vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierte Forschungsinitiativen. Sie ist Honorary Fellow des University College London, Department of History of Art, und war zuvor Andrew W. Mellon Visiting Professor am Bard Graduate Center in New York. Ihre Forschung, Publikationen und Lehrtätigkeit konzentrieren sich auf Kunst und materielle Kultur seit den

1960er-Jahren, einschliesslich Performance, Film, Video, Installation, Land- und Environment Art, sowie auf die Ethik, Ästhetik und Philosophie der Konservierung. Zuvor leitete sie die Abteilung für Konservierung am Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe.

Prof. Dr. Bärbel Küster ist Kunsthistorikerin und seit 2017 Lehrstuhlinhaberin der Professur für Moderne und zeitgenössische Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Sie lehrt und forscht zu Museums- und Sammlungsgeschichte, postkolonialen Fragestellungen in Kunst und Kunstgeschichte, Skulptur und Kunst im öffentlichen Raum. Ihre Publikationen umfassen das 18. bis 21. Jahrhundert und behandeln transkulturelle Aspekte der Ausstellungs- und Fotografiegeschichte, unter anderem in Bezug auf Ethnologie und Anthropologie, sowie die Geschichte westlicher Aneignungspraktiken als Phänomen einer kolonial geprägten Moderne in Frankreich.

Prof. Dr. Rachel Mader ist Kunstwissenschaftlerin. Seit 2012 leitet sie das Kompetenzzentrum Kunst, Design & Öffentlichkeit an der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Sie verantwortet praxisbasierte Forschungsprojekte zu künstlerischer Selbstorganisation und Kulturpolitik, Kunstvermittlung, dem Sammeln ephemerer Kunst (Live-Performances), Kunstschulen als Heterotopien, Grundlagenforschungsprojekte zu Themen wie künstlerische Forschung, Institutional Studies, Ambiguität in der Kunst oder auch Kunst und Politik. Sie ist Co-Präsidentin des Swiss Artistic Research Network (SARN).

M.A. Anouchka Pancharid ist Kunsthistorikerin. Seit 2018 ist sie kuratorische Assistentin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Aargauer Kunsthaus. In Aarau war sie unter anderem Kuratorin des Manor Kunstpreises Aarau 2022 und Co-Kuratorin der Ausstellung *Schweizer Skulptur seit 1945* (2021). Zuvor war sie Kuratorin und Kommunikationsverantwortliche am Musée Visionnaire in Zürich. Studienbegleitend verwaltete sie Künstlernachlässe, arbeitete im Kunsthaus Pasquart in Biel und beim Migros-Kulturprozent.

Dr. Anna Schäffler ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Ihre Forschungsschwerpunkte im Bereich der zeitgenössischen Kunst- und Kulturguterhaltung umfassen Theorie und Praxis an der Schnittstelle von Kunstgeschichte, Restaurierung und Kuratieren. Ihre jüngsten Projekte, Vorträge, Publikationen und Lehraufträge widmen sich insbesondere den Möglichkeiten der Sichtbarmachung und Ver-

mittlung zeitgenössischer Konservierungspraktiken. Gemeinsam mit dem Medienrestaurator Andreas Weisser berät sie Künstler:innen sowie private und öffentliche Institutionen zum Langzeiterhalt ihrer Bestände.

Dr. Marianne Wagner ist seit 2015 Kuratorin für zeitgenössische Kunst und Leiterin des Skulptur Projekte Archivs am LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster. Dort kuratierte sie unter anderem mit Kasper König und Britta Peters die *Skulptur Projekte Münster 2017*. Sie promovierte zum Thema *Lecture Performance. Sprechakte als Aufführungskunst seit 1950*, wofür sie 2014 mit dem Joseph Beuys Preis für Forschung ausgezeichnet wurde. Sie realisierte und konzipierte Ausstellungsprojekte im Kunstmuseum Thun, im Aargauer Kunsthaus sowie im Nidwaldner Museum und lehrte an der Universität Bern, der Hochschule der Künste Bern, der Kunstakademie Münster und der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

Lic. phil. Katrin Weilenmann ist Kuratorin und Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt auf nationaler und internationaler Kunst seit 1960. Sie hat zahlreiche Ausstellungs- und Publikationsprojekte mitverantwortet, unter anderem im espace libre in Biel und seit 2008 im Aargauer Kunsthaus, darunter *Davor · Darin · Danach. Die Sammlung im Wandel* (2022), *Julian Charrière. Towards No Earthly Pole* (2020), *Su-Mei Tse. Nested* (2018) oder die Überblicksausstellung *Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz* (2017).

Impressum

Dank

Die Herausgeberinnen danken folgenden Personen für ihre Mitarbeit an dieser Publikation:

Marc Bauer, Elisabeth Bronfen, Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser, Hervé Graumann, Michael Günzburger, Christina Hemauer und Roman Keller, Thomas Hirschhorn, Hanna B. Hölling, Teresa Hubbard und Alexander Birchler, Inka Humann, Florence Jung, San Keller, Thomas Kramer, Bärbel Küster, Zilla Leutenegger, Rachel Mader, Bettina Mühlebach, Astrid Näff, Roland Roos, Sophia Schindler, Anna Schäffler, Lisa Schons, Shirana Shahbazi, Veronika Spierenburg, Sinja Steinhäuser, Marianne Wagner, Miriam Waldvogel, Dorothea Weishaupt

Die Herausgeberinnen danken zudem dem gesamten Kunsthausteam und ihren Vorgänger:innen für ihr Engagement für die Sammlung in den letzten 20 Jahren, namentlich:

Yasmin Afschar, Peter Allmann, Matthias Berger, David Blazquez, Florian Brand, Silja Burch, Bassma El Adisey, Corina Forrer, Andy Giger, Stephan Gursky, Tomaz Gnus, Marcus Jakob, Stephan Kunz, Jan Lässig, Véronique Mathieu, Anouchka Panchar, Annina Pandiani, Brigitte Plüss, Tessa Prati, Verena Reisinger, Julia Schallberger, Thomas Schmutz, Madeleine Schuppli, Corinne Sotzek, Willy Stebler, Nora Togni, Benjamin Tschopp, Timo Ullmann, Brigitte Vogler-Zimmerli, Melanie Widmer, Beat Wismer, Nadine Zuni

Ein besonderer Dank geht an:



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE



Freunde der
Aargauischen
Kunstsammlung

Aargauischer
Kunstverein



Abbildungsnachweise

Aargauer Kunsthaus / David Aebi: S. 32, 44 u., 59 o. links, 66 o., 71 o. links, 77 o. Mitte, 92/93, 104/105, 116/117, 120/121, 130/131, 132/133, 158/159, 202 o.
Aargauer Kunsthaus / Dominic Büttner: S. 31 u. links, 51 u., 71 u. links, 108/109, 114/115, 182, 183 o., 204/205, 206 u.
Aargauer Kunsthaus / Conradin Frei: 142/143
Aargauer Kunsthaus / Philipp Hitz: S. 31 u. rechts, 32 o. & u., 53 o. links, 150/151, 178, 180, 181, 214/215
Aargauer Kunsthaus / Intern: S. 67 o. links, 70 u. Mitte, 71 u. rechts, 72 Mitte, 79
Aargauer Kunsthaus / Brigitt Lattmann: S. 44 o., 47 o. & u., 75 u. Mitte, 217, 222
Aargauer Kunsthaus / Caroline Minjolle: S. 59 u. links
Aargauer Kunsthaus / Jörg Müller: S. 43 u., 66 u. links, 67 u. links, 68 o. links, 78 o. links, 82/83, 86/87, 88/89, 167, 218
Aargauer Kunsthaus / René Rötheli, Baden: S. 28 o., 31 o. links, 33 o. & u., 36 o., 56 u., 69 o. links & o. rechts, 72 u. links, 78 o. rechts, 94/95, 96/97, 110/111, 112/113, 118/119, 122/123, 124/125, 128/129, 144/145, 146/147, 156/157, 202 u., 224/225, 233
Aargauer Kunsthaus / Alex Spichale: S. 41 o. & Mitte & u., 65 o. Mitte, 67 Mitte rechts, 68 o. Mitte, 70 o. & u. links & o. rechts, 74 Mitte & u., 76 o. links & o. rechts, 77 u. links, 89 u. rechts, 106/107, 195
Aargauer Kunsthaus / Zoe Tempest: S. 152/153
Aargauer Kunsthaus / ullmann.photography: S. 28 u., 31 o. rechts, 36 o. & Mitte & u., 43 o., 55, 59 o. rechts, 73 o. & u. links & o. Mitte, 73 u. rechts, 74 o., 75 o. & u. links, 76 o. rechts, 77 o. links & u. Mitte & u. rechts, 78 o. & u. links, 124/125, 126/127, 136/137, 140/141, 148/149, 154/155, 166, 185, 191, 200/201, 219
Stefan Altenburger Photography Zürich: S. 42, 51 o.
Archives du Musée d'Art Moderne André Malraux, Le Havre / Gilbert Fernez: S. 15 o.
Archiv Museum Abteiberg Mönchengladbach / Jerzy Surwillo: S. 19 u.
Barbican Art Gallery / Eliot Wyman: S. 210 o.
Emanuelle Bayart, Genf: S. 75 Mitte rechts
Urs Bergmann: S. 72 o. links
Leonard Bezolla, Bätterkinden: S. 67 Mitte
Anne Chauvet: S. 171
© Bard Graduate Center New York: 168 u.
© Fonds Perret. CNAM/SIAF/CAPA/Archives d'architecture contemporaine / Auguste/Perret / UFSE/SAIF / Paul Cadé: S. 17 u.
© Solomon R. Guggenheim Foundation / Ellen Labenski: S. 170 o.
© Tate Modern: S. 210 u.
Das Werk: Architektur und Kunst, Februar 1959, 46 Jg., Nr. 2, S. 46: S. 15 u.

Dia Beacon, Beacon, New York / Bill Jacobson Studio, New York: S. 190 u.
Digital Image © 2023, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence: S. 165 u., 172 u. & o., 193 o., 220
Digital Image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala: 170 u.
Till Forrer: S. 63
Michel Hassler: S. 73 o. rechts
Heinrich Helfenstein, Zürich: S. 65 u. Mitte
Bill Jacobson Studio, New York: S. 190 u.
Keystone-SDA / PHOTOPRESS-ARCHIV / Str: S. 17 o.
Kunsthalle Friart Fribourg / Eliane Laubscher: S. 223
Kunsthau Zürich / Franca Candrian: S. 203
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz: S. 207
LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/Skulptur Projekte Archiv / Henning Rogge: S. 209 o. & u.
Peter Moore; © Northwestern University: S. 168 o.
Werner Nefflen: S. 65
Alwin Poiana: S. 190 o.
Augustin Rebetez: S. 216
Peter Schächli: S. 71 u. Mitte
Roman Signer: S. 102/103
The Studio Museum in Harlem / Paula Court: S. 193 u.
Annik Wetter: S. 100/101
Yale Center for British Art / Richard Caspole: S. 19 o.
Jens Ziehe: S. 138/139

Urheberrechte/Copyrights

© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth: S. 166, 167
© 2023, Estate of Nam June Paik: S. 168 o./u., 170 o., 210
© 1960, Henmar Press Inc, 373 Park Avenue, New York, USA, Peters Edition Ltd. Reproduced by permission of Faber Music Ltd. All Rights Reserved: S. 164
© Nachlass Doris Stauffer: S. 44 o., 219
© Northwestern University / Peter Moore: S. 168 o.
© Olivia Heussler / Nachlass Alis Guggenheim: S. 43. u.
© Privatarchiv Hollein: S. 19 u.
© 2023, ProLitteris, Zürich für alle Werke von: Hans Arp, Ina Barfuss, George Brecht, Samuel Buri, Julian Charrière, Geneviève Claisse, Herbert Distel, Valérie Favre, Ceal Floyer, Thomas Hirschhorn, Thomas Huber, Leiko Ikemura, Robert Irwin, Joan Jonas, Richard Paul Lohse, Urs Lüthi, Manon, Meret Oppenheim, Uriel Orlow, Auguste Perret, Markus Raetz, Ricco, Adrian Schiess, Claudia Schifferle, Richard Serra, Simon Starling, Annelies Štrba, Fiona Tan, Jean Tinguely, Ben Vautier, Mark Wallinger, Walter Kurt Wiemke
© Robert Rauschenberg Foundation / 2023, ProLitteris, Zürich: S. 165 o. & u.
Für alle anderen Abbildungen:
© Künstler:innen und ihre Rechtsnachfolge

Trotz intensiver Recherche war es in einzelnen Fällen nicht möglich, die Rechtsinhaber:innen der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Publikation

Herausgegeben von
Simona Ciuccio
Katrin Weilenmann
Katharina Ammann

Konzept
Simona Ciuccio und
Katrin Weilenmann

Redaktion
Katrin Weilenmann

Texte
Katharina Ammann,
Elisabeth Bronfen, Simona Ciuccio, Hanna B. Hölling,
Bärbel Küster, Rachel Mader,
Anouchka Panchar, Anna Schäffler, Marianne Wagner,
Katrin Weilenmann

Übersetzung EN → DE
Claudia Kotte
(Text Hanna B. Hölling)

Wissenschaftliches Lektorat
Astrid Näff, Bettina Mühlebach

Verlagslektorat
Inka Humann, Cornelia Künne,
Lisa Schons

Lektorat/Korrektorat
Miriam Waldvogel

Digitale Beiträge
Julia Schallberger, Jan Lässig,
Katrin Weilenmann

Sammlung Online
Julia Schallberger

Gestaltung
Groenlandbasel, Basel
Dorothea Weishaupt, Sinja Steinhäuser, Sophia Schindler

Lithografie, Druck und Bindung
DZA Druckerei zu Altenburg
GmbH, Thüringen

Umschlag
Michael Günzburger
Nimm Wind mit (Ausschnitt),
2023

Lithografie, 60 × 80 cm
Edition Aargauer Kunsthaus

© 2024 Aargauer Kunsthaus,
Aarau und Verlag Scheidegger
& Spiess, Zürich
© für die Texte: die Autorinnen
und Aargauer Kunsthaus

Digitale Versionen

Diese Publikation ist auch in einer digitalen Version in deutscher und französischer Sprache auf der Website des Aargauer Kunsthauses frei zugänglich.



Verlag Scheidegger & Spiess
Niederdorfstrasse 54
8001 Zürich
Schweiz
www.scheidegger-spiess.ch

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird vom Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2021–2024 unterstützt.

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werks darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

ISBN 978-3-03942-205-0

Aargauer Kunsthaus	Cornelia Sauvain (Freiwilligen-Managerin)
Direktion Dr. Katharina Ammann	Luca Klett (Praktikant Vermittlung) Leoni Vogt (Praktikantin Vermittlung) Freie Mitarbeitende: Rossely Belsler, Kristen Erdmann, Brigitte Haas, Corinne Hasler, Livia Künzi, Rahel Lüchinger, Astrid Näff, Ursula Meier, Christian Schuler, Ursina Spescha, Nathalie Strub
Stab	
Stephanie Fikatas (Assistenz der Direktion) Peter Allmann (Fundraising / Beziehungsmanagement) Christina Omlin (Leiterin Kommunikation, Medien) Benjamin Tschopp (Marketing / Web) Sara Virchaux (Praktikantin Kommunikation) Anja Suter (Praktikantin Kommunikation)	Finanzen, Personal & Projekte Carla Barella (Leiterin Finanzen, Personal & Projekte) Margarethe Multerer-Balura (Leiterin Sekretariat) Anastasija Baumgartner (Direktionssekretariat) Tomaz Gnus (Fachverantwortlicher Betriebs- systeme) Piravinth Inthirapalan (Zivildienstleistender)
Sammlung & Ausstellungen	
Simona Ciuccio (Leiterin Sammlung & Ausstellungen) Dr. Céline Eidenbenz (Kuratorin & Leiterin Programmgruppe) Anouchka Panchard (Wissenschaftliche Mitarbeiterin Sammlung) Nadine Zuni (Registrierin Sammlung) Nora Togni (Stv. Registrierin Sammlung) Tessa Prati (Praktikantin Registratur) Corina Forrer (Koordinatorin Konservierung- Restaurierung) Karoline Harms (Ausstellungskoordinatorin) Katrín Weilenmann (Kuratorin & Projektleiterin Sammlungspublikation) Nicole Rampa (Kuratorin) Sabrina Negróni (Gastkuratorin) Sarah Mühlebach (Wissenschaftliches Volontariat) Florian Brand (Wissenschaftliches Volontariat)	Betrieb Andy Giger (Leiter Betrieb) Matthias Berger (Leiter Museumstechnik) Herbert Wietlisbach (Facility Manager) Stephan Gursky (Technik / Facility Manager) Tom Karrer (Sammlungspflege / Hausdienst) Freie Mitarbeitende Museumstechnik: Janina Balsiger, Daniel Bracher, Stefan Lenz, Luca Portner, Anita Schwank, Roman Sonderegger, Giulia Spek, Lukas Steiner, Daniel Strübi, Timo Ullmann Cristina Gómez (Leiterin Besucherdienst / Empfang) Empfang: Vera Horvat, Simone Streiff, Nadine Willi Besucherdienst: Thomas Baumgartner, Silvio Benz, Cosimo Gritsch, Eleonora Hafner, Berna Kara, Therese Krauss, Brigitte Krebs, Sabina Meier-Schwaar, Susan Müller, Sofie Scheuber, Doris Scossa, Almudena van Stiphout, Dali Stöcklin, Silvia Strub, Sue Wenk-Lee, Gisela Wesseling, Noëmi Zingg
Vermittlung & Anlässe	
Silja Burch (Leiterin Vermittlung & Anlässe) Sibilla Caflisch (Fachspezialistin) Claudia Schultze (Anlässe & Führungen) Jan Lässig (Fachspezialist Vermittlung Digital) Cynthia Luginbühl (Fachspezialistin Vermittlung Inklusion) Laura Arminda Kingsley (Fachspezialistin Vermittlung für Ausstellungsprojekt) Laura Nina Flück (Fachspezialistin Vermittlung für Ausstellungsprojekt) Julia Schallberger (Wissenschaftliche Mitarbeite- rin Sammlung Online)	Buchhandlung Helen Moser  Aargauer Kunsthaus Postfach CH-5001 Aarau +41 (0)62 835 23 30 www.aargauerkunsthaus.ch



Die gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten zwei Jahrzehnte haben den Kunstbetrieb und damit auch die Museumsarbeit im Aargauer Kunsthaus beeinflusst. In verschiedenen Essays wird der Wandel im Umgang mit zeitgenössischer Kunst thematisiert und die Veränderungen im Ausstellungs- und Sammlungsbetrieb seit der Eröffnung des Erweiterungsbaus 2003 aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Durch Einblicke hinter die Kulissen des Kunsthauses leistet die Publikation einen aktuellen Beitrag zur Verschränkung von Theorie und Praxis.