

# EIN GESPRÄCH SEPTEMBER 1996

## Juan Muñoz/James Lingwood

**JL Was ist das für ein Gefühl, in diesem Buch und in der Ausstellung im Placio de Velázquez mit Werken zu arbeiten, die du vor langer Zeit gemacht hast?**

JM Ein Vergnügen ist es nicht. Ich fühle ich irgendwie geschlagen, ja sogar verärgert. Ich werde mir bewusster über die Dinge, die ich anders hätte machen können, und die Dinge die man gern verändern würde. Es ist ziemlich schwer nachzuvollziehen, warum die Dinge so aussehen, wie sie aussehen. Warum ist, beispielsweise, am anderen Ende von *Der Souffleur* eine Trommel? Ursprünglich hatte ich für eine Ausstellung bei Konrad Fischer zwei Trommeln vorgesehen, die separat gezeigt werden sollten, und dann fand ich dass *Der Souffleur* ein Gegenüber brauchte. Bei den ursprünglichen Entscheidungen spielt ein improvisatorisches Element mit, und ich kann darauf jetzt nicht in derselben Art zugreifen wie damals. Wenn ein Werk aus der Vergangenheit Veränderungen zulässt, wenn es beim Herausnehmen aus der Transportkiste zu neuem Leben erwachen kann, dann ist dies interessanter.

**Tatsächlich musst du ja manchmal Werke neu machen. *Wasteland* beispielsweise, das zerstört wurde und nun neu entstehen wird.**

Das ist eine wunderbare konzeptuelle Problemstellung. Ich werde es neu machen, aber es wird nicht dasselbe sein, weil es eine neue Arbeit ist, nicht die ursprüngliche. Andererseits ist es auch wieder kein «neues» Werk, weil es eine Variante des alten ist. Es wird am Ende also wieder zerstört.

**Seinen Ursprung hat es aber in dem alten Werk?**

Soll es nun die Arbeit repräsentieren oder eine Variante davon? Ein unlösbares Rätsel.

Wenn ich mir diese frühen Arbeiten ansehe, habe ich zwei Eindrücke. Die erste sagt mir, dass dein Werk sich in einem Prozess entwickelt, in dem du zunächst etwas aufbaust und dann wieder etwas davon wegnimmst. Und der zweite Eindruck ist, dass es ein paar Dinge gibt, die du nicht aufgeben kannst, auf die du immer wieder zurückkommst. Einige Bilder tauchen immer wieder auf. Eine Figurengruppe von 1984 ist auf einem Balkon zusammengesprengt, andere Gruppen sind über grosse Flächen verstreut, beispielsweise im Hof des Museum of Modern Art in Dublin oder im Palacio de Velázquez...

Wenn man auf den Anfang zurückblickt, auf die allererste Ausstellung, so entdeckt man Arbeiten, aus denen sich später etwas anderes entwickeln konnte. Die gelungensten Arbeiten wurden zum Ursprung einer Sprache, die ich auch weiterhin verwenden kann. Voller Überraschung sehe ich jetzt die zur Decke führenden Treppen, die ich eigens für die DIA-Ausstellung gemacht habe. In gewisser Weise stehen sie in Bezug zur ersten, kleinen Treppe.

**Worauf ging diese erste Treppe zurück?**

Als ich die kleine Treppe machte, hatte ich zum ersten Mal ein eigenständiges Objekt hergestellt. In meiner Erinnerung ist es das erste Werk mit einer eigenen Identität. Und weil es unabhängig war, empfand ich es als mein eigenes.

**Das heisst, du konntest die Arbeit in dem Augenblick als etwas Eigenständiges empfinden, als es dir gelang, Figuren verschwinden zu lassen.**

Ja, aber das figurative Bild tritt erst in *Wenn sie nur wüsste* deutlich hervor. Da sind die Frauen sorgfältig in Stein gemeisselt, während die eher männlichen, groben Bilder im Gegensatz dazu in Holz geschnitzt sind. Da verschwand die Figur gewissermassen.

**Die kleine Treppe ist in ihren Ausmassen sehr reduziert.**

Sie hat die Höhe eines Blattes Papier. Damals wurde mir die Möglichkeit bewusst, in sehr kleinen

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: James Lingwood (Hg.), *Monologe&Dialoge*, Migros Kulturprozent, 1997, S. 34-41.

Die Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *Juan Muñoz*, 1. Februar – 19. Mai 1997, Migros Museum für Gegenwartskunst, kuratiert von Rein Wolfs.

MIGROS MUSEUM FÜR  
GEGENWARTSKUNST  
LIMMATSTRASSE 270  
POSTFACH 1766  
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50  
F +41 44 277 62 86  
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH  
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

Formaten zu arbeiten. Ich habe mich immer dafür interessiert wie etwas Kleines einen grossen Raum zum Leben erwecken kann. Bei den «Böden», angefangen mit *Wasteland*, könnte man den Eindruck gewinnen, dass es sich um sehr grosse Arbeiten handelt. Tatsächlich aber war für mich eine solche Weite nur der Hintergrund für das kleine Format des Bauchredners. Das hab ich zum Teil eben auch aus der Arbeit mit der kleinen Treppe gelernt.

**Sie konzentriert den Blick des Betrachters?**

In ihrer Kleinheit saugt sie den Raum förmlich auf. Die Arbeit kann sehr gut in einem riesengrossen Raum existieren und bedarf keiner strukturierenden Massnahme, keines Fluchtpunktes. Sie hat ihren eigenen Fluchtpunkt.

**Könnte man das auch über *Minarett für Otto Kurz* sagen?**

Das ist aus einem anderen Grund wichtig für mich. Es bereitet den Weg für die späteren «Böden»...

**Es scheint die optische mit der räumlichen Wirkung zu verbinden. Ist der Teppich eine Grenze die man nicht überschreiten darf - schliesslich ist man nicht daran gewöhnt, im Museum über Teppiche zu gehen. Oder ist es etwas, das einen einlädt, näherzukommen? Die «Böden» funktionieren auf ähnliche Weise. Beim Betreten fühlt man sich zunächst unbehaglich, und dann stellt man plötzlich fest, dass man mitten drin...**

...man ist mitten im Werk. Das Minarett hat für mich auch noch eine andere Dimension: Der Teppich war wie ein Stadtplan. Als ich die Arbeit zum ersten Mal in meinem Atelier aufbaute, hatte ich das Gefühl, dass dieser Turm eine Stadt überragt.

**Warum ist es ein *Minarett für Otto Kurz*?**

Vor langer Zeit las ich ein Buch von Ernst Kris und Otto Kurz über das Künstlerbild. In der Einleitung schrieb Gombrich, dass Kurz auf der Suche nach dem verbotenen Bild war. Ich ging also ins Warburg-Institute, um nach Kurz' Büchern und Akten zu suchen. Ich glaube nicht, dass es eine direkte Verbindung zwischen dem Titel und der Arbeit gab...

**Von dem Minarett ruft keine Stimme...**

Bei diesem Minarett gibt es keine Stimme, es hält gewissermassen Ausschau nach etwas, das es gar nicht gibt. Kurz fand das verbotene Bild nie, weil so etwas überhaupt nicht existiert. In manchen Kulturen sind bestimmte Darstellungen verboten.

**In der islamischen Kultur ist es die menschliche Figur. War der Teppich islamisch?**

Ja, und das Bild des Minaretts stammt ebenfalls aus dem Islam.

**Würdest du also sagen, hier ist die Figur ebenfalls verboten?**

Nein, so würde ich das nicht sagen. In gewisser Hinsicht ist es wohl ein sehr privater Titel, denn bestimmt wissen nicht viele Leute, dass Kurz ein Bibliothekar am Warburg-Institut war. Ich habe etwas gesucht und war nicht sicher, ob ich es finden würde. Tatsächlich ist es im Laufe der Jahre eine sehr ikonenhafte Arbeit geworden. Auch dies ist eines jener Werke, die ich nicht als abgeschlossenes Objekt betrachte, sondern als Quellenmaterial für andere Dinge, die daraus erwachsen können.

**Du hast ein Reservoir, aus dem du schöpfen kannst...**

Sie nehmen eine andere Stimme, ein anderes Leben an, und manchmal erwächst etwas neues daraus. Ich glaube, ohne den Teppich hätte ich die «Böden» nicht gemacht.

**Waren die Balkone vor den Figuren da, oder war der Balkon ein Mittel, um die Figuren zu präsentieren?**

Nein, der Balkon kam vor der Figur.

**Verhält es sich mit den Geländern auch so?**

Bei den ersten Geländern gab es gar keine Figuren. Das allererste Geländer war mit einem Messer kombiniert. Erst später wurde mir klar, dass zwischen Geländer und Boden eine enge Beziehung besteht: beide haben mit Gehen und Unsicherheit zu tun.

**Es ist, als befänden sie sich in einem somatischen Zustand. Man aktiviert sie nicht nur durch den Blick, sondern auch durch die Vorstellung, sie zu berühren.**

MIGROS MUSEUM FÜR  
GEGENWARTSKUNST  
LIMMATSTRASSE 270  
POSTFACH 1766  
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50  
F +41 44 277 62 86  
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH  
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

Das Geländer mit dem Messer ist in gewisser Weise ein *Noli me Tangere* – rühr mich nicht an. Halt Abstand – schau mich an, aber mach mich nicht zu einem Teil von dir.

**Die Balkone und das Minarett sind Orte, von denen aus man hinunter sieht. Oftmals ist deine Arbeit von unten oder oben zu betrachten. Im Placio de Velázquez treibst du dieses Prinzip auf die Spitze, indem du einen der Betrachterstandpunkte oberhalb der Büros ansiedelst, von wo aus der Blick auf eine gedeckte Plaza fällt.**

Es ist ein Balkon, aber mehr noch ein Aussichtspunkt. Im Velázquez verwenden wir den gesamten zur Verfügung stehenden Raum als Hintergrund.

**Im Parterre des Placio de Velázquez muss man eigentlich sehr oft nach oben schauen, zum Beispiel, um die Balkone oder das Werk mit der Schuhschachtel zu sehen. Und wenn man das Werk im Innenhof betrachten will, muss man nach unten schauen. In allen Fällen versuchst du, den normalen Blickwinkel ausser Kraft zu setzten.**

Erst in den letzten Monaten ist mir aufgefallen, wie sehr ich manche Photos aus den 1920er und 30er Jahren bewundere, beispielsweise von Rodschenko oder einigen amerikanischen Klassikern. Sie haben tatsächlich den Blickwinkel verändert, was durch die moderne Architektur und die Wolkenkratzer möglich wurde.

**Bei Rodschenko wird der Sehvorgang dynamisiert, so, als sollte der Mensch seiner gewohnten, bequemen Sehweise enthoben werden. Strebst du etwas Ähnliches an?**

Im Palacio de Velázquez wird dem Betrachter verwehrt, zwischen den Teilen des Werkes umherzugehen, und damit verzichte ich auf eine wichtige Möglichkeit der *Konversations-Stücke*, in denen man ja umherwandern kann und zum Beteiligten wird. Wenn man aber den Standpunkt des Betrachters kontrolliert, opfert man etwas und gewinnt dafür etwas anderes.

**Es ist eine andere Art der Partizipation, das heisst die physische Beziehung des Betrachters zur Skulptur fällt weg. Stattdessen entsteht eine mehr auf dem Optischen beruhende Beziehung, die vielleicht eher einem dreidimensionalen Tableau entspricht. In deinen *Regenmantel-Zeichnungen* wird der Blick des Betrachters durch die Öffnung gelenkt, je nachdem, wie sie ihn durchlassen oder versperren. Das Auge wandert einen Gang entlang und hält vor einer verschlossenen Tür inne.**

Es ist eine interessante Erfahrung für mich, dass einige Stücke dich nicht nah an sich heranlassen wollen.

**Es ist eine Art Schwelle, etwas, das mit dem Teppich in *Minarett für Otto Kurz* zum ersten Mal auftaucht und sich bei den «Böden» sowie der *Regenmantel-Zeichnungen* fortsetzt. Deine Arbeit verfügt über die Fähigkeit, den Betrachter zum Innehalten vor der Tür zu veranlassen. Er steht davor, schaut durch die Tür auf das Werk und zögert einen Augenblick, bevor er die Schwelle überschreitet. Vielleicht ist dieser Augenblick des Zögerns sehr wichtig, weil er die Erfahrung intensiver macht, im visuellen wie im körperlichen Sinne.**

Die Arbeit ist vom Betrachter getrennt wie eine andere, eigenständige Welt. Vielleicht existieren die gelungensten Kunstwerke auch ohne den Betrachter. Ich habe immer die Vorstellung, dass eine Arbeit auch dann funktionieren sollte, wenn niemand da ist. Denk an die grossartigen Werke in den grossen Museen – ganz gleich, ob jemand da ist oder nicht, sie strahlen eine unglaubliche Energie aus, eine visuelle Energie. Ich würde gern einmal in einem Werk einen Summton installieren, der erst abends eingeschaltet wird, wenn niemand mehr da ist. Es würde nur nachts funktionieren und sofort zu summen aufhören, wenn jemand die Tür öffnete.

**Vielleicht versuchst du da eine Kombination aus zweierlei: einerseits der Kontrolle des Blickwinkels, wie sie das klassische «Tableau» verkörpert, eine festgelegte Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten; und andererseits eine eher zeitgenössische Sehweise, die weitaus wechselhafter ist.**

Diese Dualität schein ich nicht zu entkommen, diesem Gefühl der Verschiebung, wenn ich die Gefilde meiner Zeit, des späten 20. Jahrhunderts, durchschreite. Aber ich glaube, so sehr ich auch versuche oder darauf verzichte, den Blick auf meine Arbeit zu choreographieren, eine gewisse Normalität in dieser Beziehung anzustreben, so sehr wird es, wie ich fürchte, sich als selbstzerstörerisch erweisen.

Dieser Text wurde erstmals publiziert in: James Lingwood (Hg.), *Monologe&Dialoge*, Migros Kulturprozent, 1997, S. 34-41.

MIGROS MUSEUM FÜR  
GEGENWARTSKUNST  
LIMMATSTRASSE 270  
POSTFACH 1766  
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50  
F +41 44 277 62 86  
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH  
MIGROS-KULTURPROZENT.CH

Die Publikation erschien anlässlich der Ausstellung *Juan Muñoz*, 1. Februar – 19. Mai 1997, Migros Museum für Gegenwartskunst, kuratiert von Rein Wolfs.

[Link zur Ausstellung](#)

MIGROS MUSEUM FÜR  
GEGENWARTSKUNST  
LIMMATSTRASSE 270  
POSTFACH 1766  
CH-8005 ZÜRICH

T +41 44 277 20 50  
F +41 44 277 62 86  
INFO@MIGROMUSEUM.CH

MIGROMUSEUM.CH  
MIGROS-KULTURPROZENT.CH