

Universität Konstanz  
Geisteswissenschaftliche Sektion  
Fachbereich Literaturwissenschaft  
Hauptfach Literatur-Kunst-Medien

## BACHELORARBEIT

# **Das Verschwinden der Ausstellung**

---

1. Gutachter: Prof. Dr. Albert Kümmel-Schnur

2. Gutachter: PD. Dr. Peter Braun

Vorgelegt von: Rebecka Joy Domig

Konstanz, im Juni 2007

Du hast mich gefragt, welchen Ausstellungsmodus wir in fünfzig Jahren haben werden? Alles liegt im Bereich des Möglichen, was immer man sich erdenken kann.

– Rémy Zaugg, 1994

Need Talent to Exhibit In Museums? British Artist and Prankster Says Fake Beard is Enough

– Überschrift in der *New York Times*, 2005

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
<u>1. Zustandsbestimmung der Ausstellung</u>	5
1.1. Die Geschichte des White Cube	6
1.1.1. Moderne und Postmoderne	7
1.1.2. Wie aktuell ist der White Cube?	9
1.2. Eine neue Ausstellungstheorie	9
<u>2. Neue Möglichkeiten der Ausstellung</u>	11
2.1. Der Kurator verschwindet	12
2.1.1. Die Position des Kurators	12
2.1.2. Der Konflikt zwischen Alltagskunst und Institution	14
2.1.3. Die Suche nach der geeigneten Präsentationsform	16
2.1.4. Die Gleichzeitigkeit von Produktion und Präsentation	18
2.2. Der Raum verschwindet	20
2.2.1. Der entstellte Raum	20
2.2.2. Die Parcoursausstellung	22
2.2.3. Der Raumverlust durch die neuen Medien	24
2.2.4. Das progressive Museum	26
2.3. Das Werk verschwindet	28
2.3.1. Eine veränderte Medialität	28
2.3.2. Das Werk, das sich zurückhält	29
2.3.3. Löst das Gespräch das Werk ab?	31
Zusammenfassung	32
Bibliografie	34

## Einleitung

Demnächst öffnet die größte Ausstellung für zeitgenössische Kunst in Deutschland wieder ihre Pforten: Die Großausstellung *documenta* wird am 16. Juni 2007 in die zwölfte Runde geschickt.<sup>1</sup> Über 650.000 Besucher zählte die Kunstschau 2002 (Vgl. Buergel 2007). Ähnlich viele werden auch heuer wieder erwartet. Die temporäre Kunstaussstellung, in Kassel wie anderswo, erfreut sich aktuell großer Beliebtheit. Gerade aber durch die wachsende Wichtigkeit der Ausstellung wird ein Mangel an adäquater theoretischer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Praxis sichtbar. Es scheint ein realer Nachholbedarf an theoretischer Reflexion und praktischer Umsetzung in der zeitgenössischen Ausstellungsszene zu existieren.

Künstler und Kuratoren reagieren darauf mit Experimenten, sowohl im institutionellen Zentrum, als auch am Rande des Kunstbetriebs, um eine neue Ausstellungsweise zu (er)finden. Einige dieser aktuellen Strömungen im Ausstellungsbereich werden in dieser Arbeit vorgestellt und analysiert. Gemeinsamer Faktor der verschiedenen Ansätze ist immer die Loslösung vom konventionellen Ausstellungskontext. Es kann dabei auch von einem „Verschwinden der Ausstellung“ aus dem etablierten Kunstzentrum gesprochen werden.<sup>2</sup>

Um die wesentlichen Bedingungen der Ausstellung in Raum und Kontext festzustellen, soll zunächst eine Zustandsbestimmung erfolgen. Dabei wird der Frage nachgegangen, an welchem Punkt sich der Ausstellungsdiskurs derzeit befindet. Anhand der historischen Entwicklung des White Cube lässt sich die zunehmende Autonomisierung des Kunstbetriebs verdeutlichen, die in weiterer Folge das Bedürfnis nach einer neuen Ausstellungstheorie mitbedingt.

Im zweiten Teil der Arbeit geht es darum, neue Möglichkeiten der Ausstellung zu benennen. Aus Gründen der besseren Übersicht werden die verschiedenen Strömungen in drei Punkte gegliedert. Der Kurator, der Raum und das Werk stehen dabei jeweils für Elemente der herkömmlichen Ausstellungsgestaltung, die in neuen Ansätzen überwunden werden wollen. In Hinblick auf die Kategorisierung ist es elementar, dass man die verschiedenen Aspekte nicht getrennt von einander betrachtet. Auch wenn dies in

---

<sup>1</sup> *documenta 12*, Kassel, 16/06–23/09/2007, kuratorische Hauptleitung von Roger M. Buergel und Ruth Noack.

<sup>2</sup> Der Titel dieser Arbeit ist von Moritz Küng entlehnt, der diesen Trend in der kuratorischen Praxis als Erster benannte (Vgl. Küng 2006).

dieser Arbeit nicht immer explizit betont wird, so kann man doch davon ausgehen, dass viele der genannten Positionen einander gegenseitig bedingen und sich parallel entwickeln.

Ziel dieser Arbeit ist es, verschiedenen aktuellen Entwicklungen im Ausstellungsbetrieb nachzuspüren und anhand einiger konkreter Beispiele zu verdeutlichen. Dabei sollen vor allem die Präsentationsformen aufgegriffen werden, durch die es zu einem Verschwinden der traditionellen Ausstellung kommt.

### 1. Eine Zustandsbestimmung der Ausstellung

Man möchte eventuell meinen, dass es notwendig ist, das Prinzip der Ausstellung als Präsentations- und Arbeitsplattform für zeitgenössische Kunst grundsätzlich in Frage zu stellen. Dem ist nicht so. Mit Clemens Krümmel und Susanne Leeb lässt sich argumentieren, „dass Ausstellungen noch immer das am stärksten hoffnungsbesetzte Medium der zeitgenössischen Kunst und Kultur zu sein scheinen“ (Krümmel 2001: 4). Gerade unter ökonomischem Druck und finanziellen Engpässen scheint die Temporärausstellung zu gedeihen (Ebd.). Ähnlich formuliert es Ekkehard Mai: „Die Ausstellung als solche ist nicht nur Öffentlichkeitsträger, sie ist überdies ein gern gesehener und genutzter Massenerreger, also ein Politikum“ (Mai 1986: 8).

Michael Lingner sieht ebenfalls einen Aufschwung für die Ausstellung und erkennt darin gleichzeitig eine Gefahr: „Trotz oder gerade wegen der Aufwertung des Ausstellungsbetriebes wird übersehen, daß die herkömmlichen Arten der Ausstellung als Veröffentlichungsformen von zeitgenössischer Kunst sich inzwischen überlebt haben“ (Lingner 1994: 184). Dem Theoretiker Lingner zufolge sind „grundsätzliche und hypothetische Überlegungen erforderlich, ob und wie die Ausstellung als Präsentations- bzw. Kommunikationsform zeitgenössischer Kunst noch funktionieren kann“ (Ebd. 1994: 185). Es gilt, alte Sichtweisen von Bedeutung und Aufgabe der Ausstellung zu überwinden, um mit einem frischen Sinn aktuelle Möglichkeiten der Kunstaussstellung zu entdecken. „Nur wenn Erwartungen, Definitionen und Parameter immer wieder hinterfragt und gebrochen werden, bleiben die für Kunst vorgesehenen Räume wie Museen, Kunsthallen und Galerien aktive Orte“, unterstützt Johannes Hedinger diese Forderung (1997: 58-59).

Das Bedürfnis nach mehr Authentizität im Ausstellungsbetrieb ist auch aus der Überwindung des neutralen Ausstellungsraums heraus zu verstehen. Brian O’Doherty hat mit seiner Textreihe über die Entstehung des White Cube entscheidende Kriterien für den Diskurs um den neutralen Ausstellungsraum geliefert.<sup>3</sup> In der weißen Zelle sieht der Künstler und Kunsttheoretiker „die größte Erfindung der Moderne“ (O’Doherty 1996: 99).

### 1.1. Die Geschichte des White Cube

Bis zum 19. Jahrhundert galt der Salon als maßgebend für die Ausstellungsgestaltung. Eine Galerie war demnach ein Raum, an dessen Wände Bilder hängen. Die Wand an sich war wertlos und wurde nicht wahrgenommen. Vielmehr konzentrierte man sich auf eine möglichst flächendeckende Hängung der Gemälde. Mittels seines perspektivisch bedingten Bildraums stellte jedes Bild für sich eine Entität dar. Dies ermöglichte dem Betrachter bei einem Ausstellungsbesuch trotz gedrängter Fülle auf jedes Tafelbild einzeln einzugehen (Vgl. O’Doherty 1996:13).

Um 1900 kam es zu einer Sensibilisierung für die Materialität des Bildes. Mit der immer größer werdenden Dominanz von Flächigkeit gegenüber illusionistischer Tiefenwirkung wuchs auch das Bedürfnis nach einer autonomeren Präsentation der Bilder, welche dem Ausstellungsbesucher die Möglichkeit bieten würde, einzelne Kunstwerke ungestört betrachten zu können. Gleichzeitig trat die Ausstellungsgestaltung prominenter in den Vordergrund (Vgl. Ward 1996: 454). Der neutrale Galerieraum bot mit seinen weiß getünchten Wänden einen Ort, an dem diese Anforderungen zunächst erfüllt wurden. Durch die Ort- und Zeitlosigkeit des White Cube schien es möglich, jedwede Art der Ausstellung in den Raum zu implementieren.

Die erste Verwendung des White Cube wird dem Direktor des Modern Museum of Art in New York, Alfred H. Barr, im Jahr 1929 zugeschrieben (Vgl. Steiner 2003). Doch erst nach dem zweiten Weltkrieg dominierte der White Cube den Ausstellungsbetrieb, indem er sich zum „vorherrschenden Prinzip“ und Idealmodell für die Ausstellungsgestaltung im westlichen Kunstdiskurs etablierte (Ebd.).

---

<sup>3</sup> Die vierteilige Essayfolge erschien erstmals in der Zeitschrift „Artforum“ 1976 und 1981.

Dabei entwickelte sich der neu gefundene Fokus auf den Kontext der Ausstellung immer mehr auch zum Thema der künstlerischen Auseinandersetzung. Die ehemals klare Abgrenzung zwischen Objekt und Kontext verwischte zunehmend. Der Ausstellungsraum wurde zum Inhalt erklärt und unterlag damit auch dem Autonomieprinzip der Kunst. „Danach“, schreibt Wolfgang Zinggl, „war es nicht mehr weit zur Ästhetisierung des Kunstbetriebes“ (1994: 61).

### 1.1.1. Moderne und Postmoderne

„Der Kontext stellte einen Großteil der spät- und postmodernen Kunst: Das ist ihr Hauptproblem, das macht ihre Schwächen und Vorzüge aus,“ bringt Brian O’Doherty die Veränderung in der Moderne auf den Punkt (1996: 88).

In den 1960er und 1970er Jahren experimentierten verschiedene Künstler innerhalb des White Cube mit der Inszenierung von Galerieräumen. Gleichzeitig wurde auch grundlegende Kritik am autonomen Ausstellungsraum laut. Kunstrichtungen wie Fluxus, Happening und Action-Art ergründeten die dynamische und vergängliche Kunst, während „Kunst im öffentlichen Raum“ und Land-Art sich darauf ausrichteten, den künstlerischen Handlungsbereich zu erweitern. Die Pop-Art setzte sich mit der Trennung von Alltagskunst und institutionalisierter ‚hoher‘ Kunst auseinander und schließlich hinterfragten die Konzeptkünstler und Situationisten die Objektfixierung im Kunstbetrieb.

Die Gemeinsamkeit all dieser – sehr unterschiedlich motivierten – Kunstströmungen bestand in dem Versuch, eigene künstlerische Strukturen jenseits des White Cube zu entwickeln. Barbara Steiner weist darauf hin, dass die institutionskritische Arbeitsweise dieser Bewegungen auch entscheidend dazu beitrug, die Mechanismen des White Cube sichtbar zu machen (Steiner 2003).

Damit war den Postmodernisten der Weg geebnet für eine kritische Auseinandersetzung mit der weißen Zelle. Der White Cube sei keinesfalls ein neutraler, von allen Wertigkeiten losgelöster Raum, hieß es nun. Gerade der Siegeszug des Ausstellungsraums sei auf eine bürgerliche, konservative Politik zurückzuführen, die auf Abgrenzung und Isolierung basiere (Vgl. O’Doherty 1996: 128). Zudem wurde zunehmend die „auratische Aufladung“ des White Cube hervorgekehrt, die „einer Fetischisierung von ästhetischen Objekten geradezu Vorschub leistet“ (Steiner 2003).

Durch die Loslösung von allen Erwartungen hatte sich der Ausstellungsraum zu einem hochspezifisch kodifizierten Ort entwickelt.

„Mit dem Anbruch der Postmoderne ist der Galerieraum nicht mehr ‚neutral‘“, stellt der Theoretiker O’Doherty dazu fest (1996: 88). Wolfgang Zinggl spricht in diesem Zusammenhang von einer „Kunstwelt“, „deren Werke nicht mehr vorwiegend als Teil des Lebens, der Gemeinschaft, der Geschichte usw. betrachtet wurden, sondern nach Gesetzen, die nur dem in die Kunst Eingeweihten bekannt sind“ (Zinggl 1994: 60). Die Kunst funktionierte nun nach Maßstäben, die dem realen Leben nicht mehr entsprachen. Gleichzeitig verstärkte sich die Gegenbewegung der Künstler, die aus genau diesem Grund aus dem Galerieraum hinausstrebten. Brian O’Doherty schreibt dazu:

Die Kunst der 70er Jahre will nicht mehr mit dem Publikum der 60er Jahre zu tun haben. Häufig versucht sie, mit einem Publikum Kontakt aufzunehmen, das bisher mit Kunst nicht in Berührung gekommen war. Die Entstehung alternativer Raumangebote außerhalb der normalen Museumsstruktur ist ein Teil dieser Tendenz (1996: 88).

Wenn es so etwas wie die Geburtsstunde der neuzeitlichen gegeninstitutionellen Ausstellung gäbe, so wäre sie an diesem Punkt in der Entwicklung des White Cube anzusetzen.

Dennoch kam es in den 80er Jahren wieder zu einer Rückkehr in den Ausstellungsraum, dessen ökonomische Funktionsweise die Künstler in Folge sehr bewusst für sich ausnützten (Vgl. Steiner 2003). Douglas Crimp spricht in diesem Zusammenhang sogar davon, dass gerade Rückkehr in den White Cube für die Postmoderne charakteristisch ist:

Die Wiederauferstehung der Kunst, die physisch wie auch diskursiv bequem in den Museumsraum paßt, die Rückkehr der Staffeleimalerei und der Bronzeguß-Skulpturen, die Erneuerung einer Baumeisterarchitektur kennzeichnen, was jetzt allgemein als Postmodernismus bekannt ist (Crimp 1996: 289).

Die starke Einflussnahme der weißen Zelle auf die Kunstproduktion, auf die Douglas Crimp hier zu sprechen kommt, wird im zweiten Teil dieser Arbeit noch näher untersucht. In Hinblick auf den White Cube steht am Ende seiner Geschichte schließlich die Frage nach der heutigen Situation dieses Ausstellungsraums.



### 1.1.2. Wie aktuell ist der White Cube?

Die Gegenwart, auf die sich Brian O’Doherty in seinen Texten bezieht, ist mittlerweile verjährt. So schreibt der Autor auch in seinem Nachwort zur Buchfassung von 1986: „In den letzten zehn Jahren ist vieles so radikal eliminiert worden, daß man glauben könnte, es habe nie existiert“ (1996: 130).<sup>4</sup> Der Kunsthistoriker Thomas McEvelley fügt dem im selben Jahr hinzu: „Articles written today will, by 1990, either have been forgotten or like these, will have become classic“ (Zit. in: Brüderlin 1996: 139). Markus Brüderlin greift diese Worte auf und antwortet wiederum zehn Jahre später, 1996, mit der Affirmation, dass O’Dohertys Analyse „weder vergessen noch einfach klassisch geworden“ sei, sondern sich „einer neuen Aktualität“ erfreue (Ebd.).

Dennoch hat sich das Ausstellungswesen in den letzten dreißig Jahren sehr radikal weiterentwickelt. „Beyond the White Cube“ nennt Brian O’Doherty alias Patrick Ireland daher auch eine jüngst stattfindende große Retrospektive seiner Kunst.<sup>5</sup>

Die ursprünglich alterslose weiße Zelle ist heute historisch datierbar geworden und hat Überholungsbedarf.

### 1.2. Eine neue Ausstellungstheorie

So wie die Ausstellungsmethodik wieder neu gedacht werden muss, so ist auch eine erneute Betrachtung der dazugehörigen Diskursgrundlagen notwendig.

Clemens Krümmel und Susanne Leeb lokalisieren die postmoderne Reflexion von Kunst und Theorie in einem „Feld zwischen Ausstellungen in ‚klassischen‘ Museen, in den White Cubes kommerzieller Galerien und in selbstorganisierten oder ‚alternativen‘ Räumen“ (Krümmel 2001: 4). Damit benennen die beiden Kunsttheoretiker die seit den 1970ern vorherrschenden Grundpfeiler der Kunstszene. Die Kuratorin Heike Munder findet diese Positionierungen nicht mehr zeitgemäß:

Inzwischen haben wir aber persönlich zunehmend Schwierigkeiten mit polarisierenden Begrifflichkeiten wie ‚gegenöffentlich‘, ‚alternativ‘ oder

---

<sup>4</sup> 1986 erschien O’Dohertys Textsammlung *Inside the White Cube* in englischer Sprache. Erst zehn Jahre später, 1996, folgte die deutsche Übersetzung, aus der hier zitiert wird (Vgl. O’Doherty 1996).

<sup>5</sup> *Beyond the White Cube. A Retrospective of Brian O’Doherty/Patrick Ireland*, New York: Grey Art Gallery, 17.04 – 14.07.2007.

„traditionell“. Uns scheinen sie als veraltet und den aktuellen Verhältnissen nicht mehr adäquat. Es scheint, als würde man kein Risiko mehr eingehen und sich auf die eine oder andere Seite in Sicherheit bringen wollen (Zit. in Babias 2000: 460).

Indem man eine Ausstellung mit den gewohnten Begriffen beschreibt, kategorisiert man sie auch. Labels ermöglichen eben eine schnelle Zuordnung und Einteilung. Gleichzeitig bedeutet eine Verwendung von starken Kategorien, dass bestehende Zwischenbereiche ausgeblendet werden. Als Beispiel mag hierfür die 4. *berlin biennale* angeführt werden.<sup>6</sup> Unter dem Motto „Von Mäusen und Menschen“ präsentierte sich die internationale zeitgenössische Kunstszene drei Monate lang verstärkt in sehr ungewöhnlichen Ausstellungsräumen. Neben Privatwohnungen implementierten Kuratoren und Künstler ihre Arbeiten auch in Container, eine ehemalige jüdische Mädchenschule und andere leerstehende Gebäude. Nun fußt die Biennale als Institution allerdings auf einer klar klassifizierten Tradition, welche sich gerade durch die Zur-Schau-Stellung von Kunst an etablierten Orten bedingt. Durch die Wahl der unkonventionellen Ausstellungsorte dekonstruierten die Kuratoren auch ein Stück weit die Eckpfeiler des Kunstsystems.

Im Versuch, diese Großausstellung zu klassifizieren, stößt man an Grenzen. – Handelt es sich um eine alternative Ausstellungspraxis, weil Kunst hier in Privatwohnungen gezeigt wird? Oder ist die Biennale allein durch ihre Funktion als öffentliche, regelmäßig wiederkehrende Kunstschau eine traditionelle Ausstellung?

„[G]erade die Fixierung auf Institutionen“, schreiben Clemens Krümmel und Susanne Leeb über die diskursive Reflexion im Kunstbetrieb, „lässt einen Bedarf an neuen kritischen Ansätzen erkennen, um neueren, ‚beweglicheren‘ Repräsentationsformen Rechnung tragen zu können“ (2001: 5). Konzepte im Spannungsfeld zwischen institutionellen und alternativen Ausstellungsmodi haben ausgedient. Es gilt, beide Seiten zu überwinden um auf einer ganz anderen Ebene weiterzudenken.

Hans-Ulrich Obrist hat neben etablierten Galerien und Museen auch schon in Küchen und Hotelzimmern kuratiert.<sup>7</sup> „Das Schaffen neuer Zusammenhänge, Verbindungen und Fusionen ist mir noch wichtiger als das Suchen neuer Orte“, erklärt der Schweizer Ausstellungsmacher (Obrist, zit. in Banz 1997: 48). Wenn übergeordnete Beziehungen

---

<sup>6</sup> *Von Mäusen und Menschen*, 4. berlin biennale für zeitgenössische kunst, 25.03. – 05.06.2006, kuratiert von Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni und Ali Subotnick.

<sup>7</sup> *World Soup – Küchenausstellung*, St. Gallen: 1991; *Hôtel Carlton Palace Chambre 763*, Paris: 1993; beide kuratiert von Hans-Ulrich Obrist.

betrachtet werden, wird die Einteilung in ‚museal‘, ‚galeristisch‘ und ‚alternativ‘ obsolet.

Auf den aktuellsten Stand bringt es vielleicht Brigitte Franzen, die sich für die Kuration der *Skulptur Projekte Münster 2007* verantwortlich zeichnet<sup>8</sup>: „Stichworte wie ‚raus aus den Museen‘ oder ‚Kunst für alle‘ ziehen heute nicht mehr. Junge Künstler sprechen von ‚Kollaboration‘, von der Neuentdeckung der Museen“ (Franzen 2007).

Tatsächlich wäre es ein falscher Schluss, zu behaupten, dass Künstler generell vor einem Ausstellen an etablierten Orten zurückschrecken würden. Immerhin bedeutet das Mitwirken an Ausstellungen im institutionellen Zentrum weiterhin eine Steigerung des eigenen Marktwerts. Gleichzeitig hat die ‚Peripherie‘, wie Marius Babias die Ausstellungspraktiken jenseits des im Zentrum stehenden White Cube betitelt, durchaus eine eigene ökonomische Dynamik:

Solcherart Projekte an der Peripherie dienen vor allem dazu, den sozialen Kontext zu kolonialisieren, den Zugriff auf Subkulturen zu flexibilisieren und sind dadurch ebenso betriebsdienlich wie herkömmliche Groß-, Themen- und Einzelausstellungen in Galerien und Museen (Babias 1995: 17).

Ausstellungen, die sich neuer Präsentationsmodi bedienen, appellieren an andere gesellschaftliche Kreise, als es der eingeschworene Galerie- und Museumszirkel vermag. Die Popularität der peripheren Ausstellungspraxis beeinflusst auch die Hauptströmung des Kunstbetriebs. Marius Babias vermerkt, dass es dadurch zu einer Verschiebung des Zentrums hin zum Rande des Kunstlebens kommt (Ebd.).

Die Diskussion der Ausstellung bewegt sich somit in einem Feld, das sich aus der Ambivalenz zwischen dem etablierten White Cube und alternativen Ausstellungsansätzen speist. Im Folgenden werden nun einige Beispiele vorgestellt, die alle dieser neuen Ausstellungspraxis zugeordnet werden können.

## 2. Neue Möglichkeiten der Ausstellung

Sämtliche Vorgehensweisen, die im zweiten Teil dieser Arbeit behandelt werden, basieren auf einer gemeinsamen Forderung: „Man [muss] das Kunstwerk wieder glaubwürdig verorten und ihm Raum, Kontext, und auch Zeit geben“ (Küng 2006).

---

<sup>8</sup> *Skulptur Projekte Münster*, 17.06 – 30.09.2007, kuratiert von Brigitte Franzen, Kasper König, Carina Plath.

Die simple Logik dieses Appells darf nicht unterschätzt werden. Wie im vorangehenden Teil der Arbeit aufgezeigt wurde, hat sich der Ausstellungsbetrieb seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts immer weiter verselbstständigt, sodass Institution und Ausstellungskontext gegenüber den Kunstwerken an Überhand gewannen.

Um die Kunstaussstellung neu zu erfinden, muss eine Aufwertung der künstlerischen Authentizität erfolgen. Eine Renaissance ist nur in Hinblick auf eine Rückbesinnung auf den Inhalt der Kunst möglich. Ekkehard Mai formulierte diese Forderung bereits 1986 in seinem „Plädoyer für die Zukunft der Kunstaussstellung“: „Statt Hektik und inflationäres Überangebot von Kunst und Geschichte brauchen wir Ehrlichkeit, Maß und Kontrolle [...]“ (MAI, 112).

„Die Forderung geht dahin, daß das gesamte System abspeckt. Haltung, Konzentration, Langsamkeit...“ ergänzt Ute Meta Bauer diesen Appell an den Ausstellungsbetrieb (Zit. in Babias 1995: 211).

Unter dem Stichwort des Verschwindens geht es nun darum, Ausstellungsmodi vorzustellen, die sich in einer bestimmten Hinsicht reduzieren und dadurch den Inhalt der Kunst wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen versuchen.

Der erste Appell sucht die Vorherrschaft des Kurators zu regulieren.

## 2.1. Der Kurator verschwindet

Unter dem Aspekt des Kurators werden hier nun verschiedene Konflikte der zeitgenössischen Kunstaussstellung zusammengefasst. Dabei steht der Kurator als Personifizierung für die Institution, die es für die vorgestellten Künstler zu umgehen gilt. Zunächst soll aber auf die Rolle des Kurators an sich eingegangen werden, um daran aufzuzeigen, warum es zu einem Verschwinden dieser Instanz kommt.

### 2.1.1. Die Position des Kurators

Die Figur des Kurators spielt auf der Bühne der Kunst erst seit kurzem eine Hauptrolle. Weit in das 20. Jahrhundert hinein wurde die Gestaltung einer Ausstellung von Personen im Kunstbetrieb übernommen, die sich niemals mit dem Titel „Kurator“ bezeichnet hätten. Galeristen, Restauratoren und Künstler waren wie selbstverständlich für die Auswahl und Platzierung von Werken bei einer Ausstellung verantwortlich. Durch den

Bedeutungsaufschwung der Ausstellung kam es auch zu einer Aufspaltung der Aufgabenbereiche in der Museumspraxis und der Entstehung der neuen Position des Kurators. Allerdings werden bis heute Grabenkämpfe darüber geführt, welcher Aufgabenbereich dem Kurator im Kunstbetrieb eigentlich zukommt. Aus der etymologischen Wurzel, dem lateinischen Wort „curator“, lassen sich zwei unterschiedliche Funktionen ableiten. Demnach kann ein Kurator als „Pfleger“ oder „Verwalter“ bezeichnet werden, aber auch als „Vorsteher“ und „Vormund“.<sup>9</sup> Hier ist auch der Konflikt anzusiedeln, den Kuratoren und Künstler gegenwärtig austragen. Ein Künstler mag sich durch die Hilfe des Kurators als Verwalter bei der Ausstellungsdurchführung unterstützt fühlen, eine Bevormundung durch denselben wird er oder sie dabei als unangenehm empfinden. Gerade dieses zweite Selbstverständnis wird aber vielen Kuratoren vorgeworfen. Kritiker behaupten sogar, dass die Kuratoren die wahren Stars hinter den Ausstellungen seien, während Künstler und Werk nur als kuratorisches Material behandelt würden (Vgl. Babias 1999). Im Gespräch mit dem Kurator Florian Waldvogel evaluiert Marius Babias den zeitgenössischen Kurator als den „nomadisierende[n] Dienstleister des Millenniums“, der sich dadurch auszeichne, dass er viel reise, Kontakte knüpfe und immer auf der Suche nach neuen Ausstellungskonzepten sei (Ebd.). Dieses Lebensprinzip als „Schnäppchenjäger“ analysiert auch Thomas Wulffen: „Während die Kunst selbst scheinbar jeden innovativen Anspruch abgelegt hat, beharren die Ausstellungsmacher selber noch auf diesem Anspruch“ (1994: 188).

Übereifrige Kuratoren haben sicherlich dazu beigetragen, eine Ausstellungskultur des Spektakels zu erzeugen. Die Ausstellung als Event ist so übermächtig geworden, dass man meinen möchte, die Kunst würde darin erstickt.

Die Auswirkung dieser Entwicklung ist ein Überangebot an „Blockbuster“-Ausstellungen, die sich an Spektakel gegenseitig zu übertrumpfen suchen. Nicht zuletzt ist an dieser Zunahme eine weit verbreitete Umstrukturierung der finanziellen Förderung der Ausstellungsprogramme mitverantwortlich. Es gilt die Devise, ein möglichst breites Publikum mit dem Programm zu erreichen, deren Eintrittsgelder schließlich die Ausstellung bezahlen müssen. Weitere Finanzierungsmöglichkeiten tun sich mit dem sogenannten ‚Kulturmarketing‘ und ‚Fundraising‘ auf. Diese Begriffe benennen die beherzte Jagd auf Geldgeber aus der Wirtschaft, die für ihr kulturelles Engagement

---

<sup>9</sup> Alle Definitionen entstammen: STOWASSER, Josef M.: *Lateinisch-deutsches Wörterbuch*, neu bearb. und erw. Ausgabe, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1994.

auch Leistungen erwarten und damit eine „Rechtfertigungs- und Erwartungskultur[]“ fördern (Ganahl 2001: 163).

Im Hype um den nächsten großen Coup kommt zuweilen wirklich der Gedanke auf, man könnte die Kunst an sich vergessen haben. So ist es kein Wunder, dass Karlheinz Schmid in der Märzangabe 2007 der „Kunstzeitung“ fragt: „Mal ehrlich; reden Sie noch über Kunst, über Inhalte nämlich?“ (Schmid 2007: 5).

Die Notwendigkeit eines neuen Kurationskonzepts besteht in der Reduktion auf das Grundlegende. Ausgangspunkt für jeglichen Akt der kuratorischen Praxis sollte das Vertrauen in Künstler und Werk darstellen. Dabei muss der Kurator sich selbst zurücknehmen, um der Kunst Platz zu schaffen. Statt das eigene Konzept in den Vordergrund einer Ausstellung zu stellen, besteht eine reduktive kuratorische Arbeitshaltung darin, hinter Werk und Künstler zurückzutreten. Elementar für diese neue Zurückhaltung des Kurators ist ein verstärktes Hören auf den Künstler. Es geht darum, den Künstler und das Werk wieder ernst zu nehmen. Hans Ulrich Obrist erklärt, das hörende Gespräch mit dem Künstler werde ihm gerade „angesichts des immer stärkeren Vorherrschens der Information [...] zu einem Anliegen“ (Obrist, zit. in Babias 1995: 222).

Neben einer Zurücknahme der kuratorischen Tätigkeit kommt es auch zu einem vollständigen Verschwinden der Vermittlerposition. Diese Entwicklung ist auch auf den Konflikt zwischen der Alltagskunst und der Institution zurückzuführen.

### 2.1.2. Der Konflikt zwischen Alltagskunst und Institution

Die weiße Zelle inszeniert sich selbst als sakralen Raum. Alles, was in diesen Raum gelegt wird, erfährt gewissermaßen eine Erhöhung. Die Trennwand zwischen Galerie-raum und Außenwelt wird dadurch zur Zäsur, die aus einem Alltagsgegenstand ein Kunstobjekt machen kann. Brian O’Doherty beschreibt in seiner Analyse des White Cube diesen Effekt: „I noted in a review that the art gallery had become so transformative that you could take virtually anything into it and it would look like art; back outside it would resume its banal identity“ (1996: 141).

Indem die Kunst dermaßen autonom geworden ist, hat sie ihre angestammte Funktion als Spiegelfläche für die Gesellschaft aufgegeben. Nach eigenen Regeln und Gesetzen wird nun Kunst bestimmt, aber mit der Alltagswelt vor der Tür hat diese Kunst nicht mehr viel gemeinsam. Robert Zinggl drückt es folgendermaßen aus:

Die ‚autonome‘ Kunst benötigt ein Umfeld, das sie zu einer solchen macht, und gemeinsam mit den präsentierten Objekten auratisiert sich dieses Umfeld, das Museum, die Galerie, die Kunstzeitschrift, selbst (Zinggl 1994: 61).

Dem Theoretiker Zinggl zufolge qualifiziert sich zeitgenössische Kunst allein durch die Präsentation im Ausstellungsraum, welcher sich wiederum selbst legitimiert.

Die Lücke zwischen dem selbstgenügsamen Kunstsystem und separat funktionierender Alltagswelt ist eindrücklich. Ein Großteil der Menschen fühlt sich für das Verständnis von zeitgenössischer Kunst zu wenig ausgerüstet und scheut den Gang in die Ausstellung. Nicht wenige misstrauen der ausgestellten Kunst gar. Zu wenig nachvollziehbar scheint die Auswahl der ausgestellten Werke. Seit ‚Kunst‘ nicht mehr von ‚Können‘ kommt, ist das Publikum auf der Strecke geblieben (Vgl. Piper 2001: 80).

Der weltweit aktive britische Graffiti-Künstler Banksy hat in einer Aufsehen erregenden Aktion diese Machtzuschreibung der Institution auf den Prüfstand gestellt. Im März 2005 hängte Banksy in vier renommierten New Yorker Museen unbemerkt mit Goldrahmen versehene Bilder auf, die er zusätzlich mit Plaketten versah. Das Metropolitan Museum befand sich so mit einem Schlag in Besitz eines billigen Kunstdrucks mit dem Porträt eines barocken Feldherrn, dem der Künstler eine Sprühdose in die Hand gemalt hatte. Dem Bildhintergrund hatte Banksy den Slogan „No War“ und ein Friedenszeichen zugefügt. Nachdem Museumsangestellte das zusätzliche Bild in der Ausstellung entdeckt und entfernt hatten, kommentierte eine Pressesprecherin des Museums, dass es wohl mehr als einem Stück Klebeband bedürfe, um in das Metropolitan Museum zu gelangen (Vgl. Kennedy 2005). Gefragt, welche Aussage er mit der Aktion treffen wollte, antwortete Banksy: „I've wandered round a lot of art galleries thinking 'I could have done that' so it seemed only right that I should try“ (Banksy 2005).

Es ist eine provozierend simple Antwort, die nichtsdestotrotz den Empfindungen vieler Ausstellungsbesucher entspricht. Die Reaktionen der Museumssprecherin und des Künstlers skizzieren damit die Ambivalenz zwischen Renommee der Kunstinstitution und dem Ansehen der darin ausgestellten Werke in der Alltagswelt.

Banksy ist kein Niemand in der internationalen Kunstszene. Ausstellungen in Los Angeles, Hamburg, London und Wien sichern dem unter einem Pseudonym arbeitenden Künstler die Anerkennung der Fachwelt, während unzählige Graffitiwerke an den

Wänden sämtlicher Großstädte ihm eine Fangemeinde unter einem museumsscheuen Publikum eingebracht haben.

Es ist ein altes Dilemma zwischen Hoch- und Populärkultur, das hier zum Vorschein kommt. Der Graffiti als solchen fällt es nicht nur aufgrund der meist fehlenden juristischen Legitimation schwer, als Kunst in Erscheinung zu treten. Ein Graffito lässt sich eben nur an der Hauswand bewundern, auf das es gesprüht wurde. Der Anbringungsort bestimmt den Präsentationsmodus und verhindert dabei die Prestige versprechende Ausstellung im White Cube.

Dies bringt nun eine weitere Neuerung in der Ausstellungspraxis ins Spiel. Auf der Suche nach der geeigneten Präsentationsform geht es darum, das Werk sprechen zu lassen und es im passenden Kontext zu zeigen.

### 2.1.3. Die Suche nach der geeigneten Präsentationsform

Der White Cube ist ein historisch konstruierter Kontext, der mit der Kanonisierung von spezifischer Kunst assoziiert wird. Christoph Grunenberg stellt fest, dass an diesem Ausstellungsraum der ästhetische Konservatismus, die soziale Exklusivität und eine gewisse ideologische Verzerrung kritisiert werden (Grunenberg 1999: 38). Der Kritiker sieht darin auch einen Wandel der künstlerischen Produktion: „One objection is that it functions in support of purified and autonomous works of art and at the expense of less unified or formally contained statements“ (Ebd.). Allein durch die physische Form des White Cube ist es oft nicht möglich, Kunstformen auszustellen, die durch Größe, Beschaffenheit oder zeitlicher Dauer von der Norm abweichen. Stattdessen findet eine Einschränkung der künstlerischen Vielfalt auf Werke statt, die „ihrem Wesen nach bereits an diese Vorzeigungsart gebunden“ sind (Sloterdijk 1989: 180). Der Philosoph Peter Sloterdijk argumentiert, dass traditionelle Tafelbilder durch ihre Beschaffenheit einen leeren Galerieraum fast schon einfordern. Dies ist zunächst nicht negativ zu verstehen, generiert aber in Konsequenz eine weitere Produktion eben solcher Bilder:

Wo eine art gallery ist, da strömt die gallery art heran.

So kommt es, daß sich die moderne Kunstaussstellungskunst in ihrer Tautologisierung festschraubt: Das Herstellen von Kunst dreht sich um ein Ausstellen von Kunst, das sich um ein Herstellen von Ausstellungen dreht (Sloterdijk 1989: 181).



Der Kontext der weißen Zelle bringt eine ganz bestimmte Form der Kunst hervor und wird dadurch zum Diktator der Kunstentwicklung.

Dass sich die Kunstproduktion dabei nicht wirklich von dieser autonomen Institution lenken lässt, ist bereits am Beispiel der zeitgenössischen Graffiti-Kunst angesprochen worden. Neu ist jedoch die Sensibilisierung dafür, dass die vom White Cube unterdrückten Kunstrichtungen eigene Möglichkeiten und Kriterien der Präsentation besitzen. „Wenn sich Werk- und Produktionsbegriff der Kunst ändern, muß sich auch die Form des Ausstellens ändern“, argumentiert Ute Meta Bauer (Zit. in Babias 1995: 209).

Sandy Nairne spricht in diesem Zusammenhang auch von einer neuen Wichtigkeit des Kontextes:

The emergence of new exhibition types and a wider range of venues over the last century has been bound up with the shift away from clear-cut artistic conversations or classifications (oil painting, watercolour, carved and modeled sculpture) to far more complex and diverse forms of artistic practice. Once contemporary art had left the conventional frame and plinth behind, it was inevitable that it should depend more directly on the whole context in which it is seen“ (1999: 108-109).

Die Entfaltung der künstlerischen Produktion wirkt sich auch auf die Entstehung neuer Ausstellungsmöglichkeiten aus, welche die Kontextgebundenheit der Kunst klar aufzeigen. So sieht es auch die Kuratorin Catherine David:

Man schaut sich nicht ein Bild an, wie man sich in einer Installation von Bruce Nauman bewegt oder ein Internet-Projekt konsultiert. [...] Man muß die Werke sich in den ihnen zuträglichen unterschiedlichen Räumen entfalten lassen (David, zit. in Haase: 452).

Jede künstlerische Position braucht einen bestimmten Präsentationsraum, in dem sie ausgestellt werden kann. Manchmal geht es darüber hinaus auch um ein Weiterentwickeln des Werks innerhalb des Ausstellungskontextes. Ist dies der Fall, so kann von einer Aufhebung der Trennung zwischen Produktion und Präsentation gesprochen werden.

#### 2.1.4. Die Gleichzeitigkeit von Produktion und Präsentation

Ende der neunziger Jahre evaluierte der Künstler Peter Senoner mit seinem Projekt *Transition I-...* die Trennschärfe zwischen „Kunstwerk, Kunstraum und Publikum mit Haut und Haar“ (Bianchi 2000: 81). Über 1600 Zeichnungen setzte der Südtiroler Künstler im öffentlichen Raum der Stadt New York zwischen 1998 und 1999 aus, um anschließend Zeit- und Ortsangaben der „transition spots“ auf einer Leinwand zu notieren. Paolo Bianchi bemerkt in seiner Beschreibung und Interpretation von Senoners Arbeit die Aufhebung der Trennung von Autor und Rezipient: „Indem der Passant reagiert, unterscheidet er sich vom passiven Betrachter in der Galerie. Eine befreite Kommunikation ist möglich, im Gegensatz zur Ideologie der Unterwürfigkeit im Galeriebetrieb“ (2000: 80). Die Ausstellung als Präsentationsform wurde in diesem Fall bewusst umgangen, um direkter mit der Welt in Verbindung treten zu können, und um Reaktionen zu erzielen, die in der Ausstellung eines White Cube nicht möglich gewesen wären.

Gezielt suchte Peter Senoner in weiterer Folge New Yorker Polizisten und Taxifahrer auf, denen er seine Zeichnungen in die Hand drückte. Die Erprobung des Werkes in der realen Welt „machte mir die Kluft zwischen dem auf eine Minderheit abzielenden Kunstmarkt und der breiten Bevölkerungsmasse deutlich“, beschreibt der Künstler diesen Schaffungsprozess (Senoner, zit. in Bianchi 2000: 81).

Die Gemeinsamkeit von Produktion und Präsentation beruht auch auf der aktiven Einbindung der Betrachter. Diese werden außerhalb eines vorgegebenen Kunstkontextes mit den Werken konfrontiert und reagieren anders darauf, als wenn sie die Bilder im Museum sehen würden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Wahrnehmung der Ausstellungsbesucher im White Cube bereits klar vorgegeben ist. „Das Problem des Museums ist, dass der Kunstraum klar definiert ist und somit auch die Erwartungen der Betrachterinnen und Betrachter festgelegt sind“, formuliert es der Kurator Hans-Ulrich Obrist (Zit. in Banz 1997: 48). Mit der Autonomisierung des White Cube kam es also auch zur Etablierung eines gewissen Publikums. Nach Marius Babias trägt die Kunst heute in sich bereits das Bewusstsein, „daß sie auf ein Fachpublikum und eine Kenner-schaft hin produziert und in einer gleich bleibenden Hierarchie rezipiert wird, wonach soziale, ökonomische und ökologische Kriterien die ästhetischen dominieren“ (Babias 1995: 17).

Möchte man dieses Wahrnehmungsmuster durchbrechen, braucht man den Mut in die Alltagswelt hinauszugehen. Der Künstler Oliver Karl Boeg hat es mit seiner Arbeit *wordnapping* gewagt. Am 22. September 2004 führten acht Karlsruher Kneipen das Videoexperiment ihren ahnungslosen Gästen vor. Diese dachten zunächst, es würde im Fernsehprogramm das allabendliche Nachrichtenformat „Tagesschau“ gezeigt. Erst als ein bewaffneter Mann das Fernsehstudio stürmte und die Nachrichtensprecherin zwang, Botschaften über das Böse in der Welt vorzulesen, wurden die Kneipenbesucher stutzig. Am Ende des halbstündigen Kunstfilms wurde die Inszenierung schließlich deutlich gemacht; bis zu diesem Zeitpunkt glaubten viele der unfreiwilligen Ausstellungsbesucher jedoch noch an die Echtheit der gezeigten Szenen (Vgl. Hipp 2005). „Die Arbeit fungiert wie ein Energieball, der in einen Kulturkreislauf geworfen wird,“ erklärt der Künstler sein Verständnis von der unorthodoxen Ausstellung der Videoarbeit (Boeg 2007). Mehr als eine bloße Präsentation sei das Zeigen der Arbeit in dem alltäglichen Kontext der Kneipen ein „künstlicher chirurgisch-operativer [!] Eingriff in die deutsche Kollektivseele“ gewesen (Ebd.).

Wie auch bei Peter Senoner vermischen sich bei Oliver Karl Boeg die Produktion und Präsentation. Die Videoarbeit existiert zunächst für sich, entwickelt sich dann aber durch die Vorführung und die Zuschauerreaktionen weiter. Der Kurator ist in diesem Fall obsolet geworden, weil es gar nicht mehr darum geht, ein fertiges Kunstwerk auszustellen. Vielmehr greifen Produktion und Präsentation hier ineinander, so dass sich das Werk „kraft seines eigenen Lebensprinzips von innen heraus immer mehr verdichtet und erweitert“, wie Paolo Bianchi diese Arbeits- und Ausstellungsmethode in Bezug auf Peter Senoners Projekt *Transit1-...* formuliert hat (Bianchi 2000: 80).

Wenn nun vom Verschwinden des Kurators gesprochen wird, so ist zunächst eine neue Sensibilisierung des Kurators für das Kunstwerk an sich und dessen kontextuelle Ausstellungsmöglichkeiten gefordert. Dabei steht der konkrete Dialog mit den Künstlern im Vordergrund aller Überlegungen.

Um die Lücke zwischen Kunst und Publikum zu schließen, wählen Künstler auch, ihre Werke direkt im Alltag zu implementieren und so den Kurator in seiner Funktion als Vertreter einer Institution zu umgehen. Wenn die Kunst im Alltag auftaucht, hat sie den White Cube hinter sich gelassen. Dies kann auch auf einer räumlichen Ebene untersucht werden.

## 2.2. Der Raum verschwindet

Rémy Zaugg hat anlässlich einer Lesung im Kunstmuseum Basel seine Vorstellung des idealen Ausstellungsraums festgehalten: „Der Gegenstand, den ich mir erträume, ist der Ort, der vom Werk spricht, vom Werk des Menschen, so wie es heute denkbar ist. [...] Diesen Ort gibt es zur Zeit nicht. Deshalb kann ich ihn mir nur erträumen“ (Zaugg 1987: 6).

Der vergangene Teil behandelte die Notwendigkeit einer neuen Sensibilisierung für das Kunstwerk. Hier knüpft der Künstler Zaugg an, wenn er davon spricht, dass ein Ausstellungsort das Werk thematisieren sollte. Auf die Erkundung neuer Ausstellungsmodi bezogen, lässt sich damit die Notwendigkeit einer Reevaluierung der räumlichen Gegebenheiten begründen. – Was aber ist mit Raum gemeint?

Die Frage nach dem Raum ist brisant [...], vor allem auch deswegen, weil sie mit der Frage nach den Ursachen und Folgen der Ortlosigkeit in der Kunst verknüpft ist. Wie verhalten sich Ort und Raum zueinander? (Lammert 2005: 7).

Eine Ausstellung existiert immer nur innerhalb eines bestimmten Raums, gleich ob dieser architektonisch oder medial gegeben ist. Innerhalb dieser Arbeit ist dies bereits anhand der Etablierung des White Cube deutlich gemacht worden und anhand des Problems der Präsentation, das sich hiermit für bestimmte Kunstarten auftut. Wenn nun vom Verschwinden des Raums als Erneuerung der Ausstellungspraxis gesprochen wird, so ist damit in erster Linie der architektonische Raum des White Cube gemeint. Der Ort benennt in Abgrenzung dazu die zum Kunstwerk passende Präsentationsplattform. Moritz Küng spricht dazu von einer neuen „Verortung“, bei der es nicht darum gehe, die größtmögliche Aufmerksamkeit zu erlangen, oder aber die innovativste Anordnung des Raums zu erfinden, sondern darum, die natürliche Wirkung des Werks zu unterstützen (Küng 2006). Im Folgenden werden vier Möglichkeiten der räumlichen Auflösung und Neuverortung von Ausstellungen vorgestellt.

### 2.2.1. Der entstellte Raum

Die Auflösung des Raums beginnt im Zentrum des White Cube. So wie viele Künstler des 20. Jahrhunderts das Verhältnis von Raum und Ort in der Kunst hinterfragten, so setzen sich auch die beiden Künstler Christoph Büchel und Gregor Schneider mit dem

Thema des Raums auseinander. Dabei gehen sie aber über die raumfüllenden Installationen hinaus, die in den 60ern und 70ern verschiedentlich entwickelt wurden.

Für die Ausstellung *close quarters* baute Christoph Büchel 2004 zunächst die weißen Galerieräume des Kunstvereins Freiburg zu einer Sporthalle um.<sup>10</sup> Farbige Klebebandlinien auf dem Parkettboden und an Verstrebungen festgeschraubte Basketballkörbe durften dabei ebenso wenig fehlen, wie der obligatorische Getränkeautomat im Vorraum. In die so entstandene Turnhalle implementierte der Künstler dann ein Auffanglager für Asylbewerber. Die dicht gedrängten Parzellen präsentierten sich dem Betrachter menschenleer, aber voller persönlicher Gegenstände, die von den Schicksalen ihrer Besitzer erzählten. Die Ausstellung erschien in dem Maße wirklich, in dem der Kontext des institutionellen Raums unsichtbar wurde. Dorothea Strauss, Kuratorin der Ausstellung, erinnert sich, dass einige Besucher den White Cube unter der Verpackung gar nicht mehr erkannten (Strauss 2006). Ein Ausstellungsbesucher soll kommentiert haben, dass er Mitleid mit dem Kunstverein habe, der mit einem solch schwierig zu bespielenden Raum arbeiten müsse. Gemeint war damit die von Christoph Büchel implementierte Sporthalle und nicht der neutrale Ausstellungsraum, der sonst vorhanden ist. Statt nur ein Auffanglager innerhalb des White Cube zu simulieren, hat Christoph Büchel mit der Arbeit *close quarters* den neutralen Ausstellungsraum entstellt.

Auch Gregor Schneider arbeitet auf eine Weise mit dem Raum, die diesen bis zur Unkenntlichkeit modifiziert. *Weißer Folter*, eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, benennt ein Gefüge aus begehbaren Räumen, die der Künstler der bereits existierenden Museumsarchitektur eingesetzt hat.<sup>11</sup> Die Korridore, Hallen und Zellen erklären sich in ihrer Gesamtheit nie vollends, verbreiten aber spürbar eine Atmosphäre von Isolation und Unfreiheit, wie sie innerhalb einer Gefängnisstruktur denkbar ist. „Sich darauf einzulassen bedeutet, die herkömmliche Selbst- und Raumwahrnehmung über Bord zu werfen“, wird der Besuch der Ausstellung im Presstext beschrieben (Kunstsammlung NRW 2007).

Sowohl Gregor Schneider als auch Christoph Büchel setzen sich in ihrer künstlerischen Arbeit sehr konkret mit dem Thema Raum auseinander. Dennoch ist in beiden Fällen

---

<sup>10</sup>*Close Quarters* (Christoph Büchel), Kunstverein Freiburg, 19.06. – 08.08.2004, kuratiert von Dorothea Strauss.

<sup>11</sup>*Weißer Folter* (Gregor Schneider), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 17.03. – 15.07.2007.

mehr mit dem White Cube geschehen als nur die Einsetzung einer großen Installation. Stattdessen entsteht die Wirkung der Ausstellungen geradezu durch die radikale Demontage des neutralen Galerieraums.

Nicht immer kann es so konsequent gelingen, den neutralen Museumsraum auf diese Weise verschwinden zu lassen. Die historische Aufarbeitung des White Cube macht deutlich, dass die Institutionalisierung und Autonomisierung der Weißen Zelle mittlerweile sehr weit fortgeschritten ist. Ein Beispiel, bei dem das Verschwindenlassen des Raums nach Meinung der Verfasserin nicht funktioniert hat, ist die Kollektivausstellung *Coolhunters* im Künstlerhaus Wien.<sup>12</sup> Im Versuch, eine möglichst authentische Aufarbeitung der Jugendkultur zu leisten, wurden die Ausstellungsräume als Skatepark verkleidet. Statt gerader Wände trat man mit grauer Asphaltplatte ummantelten Rampen entgegen; der Besucher sollte sich so in die jugendliche Straßenkultur versetzt fühlen. Dazu blieb die Ausstellung jedoch zu offensichtlich inszeniert. Das Scheitern des Konzepts lag –in räumlicher Hinsicht– vor allem am Gebäude. Der historische Bau stammt aus der Wiener Ringstraßenära und erscheint dementsprechend imposant. Zudem gelangt man nur über ein repräsentatives Treppenhaus zur Ausstellungsfläche im Obergeschoß. Der Kontext weist sich von Anfang an als Institution aus und macht es damit unmöglich, den Anschein von Straßenkultur aufrecht zu erhalten. In diesem Fall vermochte die simple Wandverkleidung die weiße Zelle höchstens noch zu kaschieren, aber kaum zu dekonstruieren.

Die Entstellung des White Cube führt also nicht immer zum Erfolg. Manchmal ist es auch nötig, den Ausstellungsraum gänzlich hinter sich zu lassen.

### 2.2.2. Die Parcoursausstellung

Mit *Super Space* konzipierte die belgische Künstlerin Ann Veronica Janssens in Zusammenarbeit mit Kurator Moritz Küng eine Ausstellung, die sich „vollständig von einer festen Räumlichkeit losgelöst in der ganzen Stadt“ situierte (Küng 2006).<sup>13</sup> Für den Stadtraum von Utrecht erarbeitete die Künstlerin zwölf Stationen, die sich

---

<sup>12</sup> *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt*, Künstlerhaus Wien, 23.04. –16.10.2005, (Wanderausstellung des ZKM Karlsruhe), kuratiert von Nikolaus Hirsch, Michel Müller.

<sup>13</sup> *Super Space* (Ann Veronica Janssens), „Theaterfestival a/d Werf“ Utrecht, 1999, kuratiert von Moritz Küng.

thematisch dem Raum widmeten: „Der Titel der Ausstellung referierte auf eine unendlich grosse [!] Anzahl von räumlichen [!] Erfahrungen, die man innerhalb einer Stadt haben kann: urbane, architektonische, mentale, psychologische, illusionistische, historische, private aber auch metaphysische“ (Ebd.). Das Projekt versuchte auf diese Art die Qualitäten des Stadtraums zu ergründen. Als Orientierungshilfe dienten den Ausstellungsbesuchern Stadtpläne, welche die Künstlerin markiert und signiert hatte– und die somit auch zum Kunstwerk und zu einer Station der Ausstellung geworden waren. Dazu erhielt jeder Besucher eine Telefonwertkarte mit 15 Minuten Gesprächsdauer, auf der die Nummer 0900-8991118 aufgedruckt war. Wählte man diese Nummer, so wurde man mit dem privaten Anrufbeantworter der Künstlerin verbunden, auf dem die aktuellen und persönlichen Nachrichten an die Künstlerin zu hören waren. Auch diese performative Einbeziehung des Ausstellungsbesuchers war eine Station, bei der die Diskrepanz zwischen öffentlichem und privatem Raum verdeutlicht wurde. Ein anderer Ausstellungspunkt war dem unmittelbaren Raum des Menschen gewidmet. Mit der Arbeit *Fosfenen* forderte die Künstlerin Janssens den Betrachter dazu auf, den eigenen Körperraum zu ergründen. Für eine große Monitorfläche am Hauptbahnhof hatte die Künstlerin ein statisches Bild entworfen, das durch folgenden Lauftext ergänzt wurde:

*Phosphenes, a micro-organic exploration. A nomadical and visual proposition. If you press your closed eyes with your fingertips, coloured and luminous patterns will appear on the retina* (Janssens, zit. in Küng 2006).

Neben den bereits genannten Stationen konzipierte die Künstlerin noch weitere zehn Positionen im Stadtraum, darunter auch Soundinstallationen in Taxis und eine Ausstellungsposition, die aus 6000 mit Klebeetiketten versehenen und in Umlauf gebrachten Münzen bestand. Im Fall der Ausstellung *Super Space* war die Loslösung aus dem White Cube direkt mit dem Konzept der Ausstellung verbunden und daher symbiotisch. Die Städtestruktur beeinflusste die Ausstellung, die sich wiederum mit dem Stadtraum auseinandersetzte.

Die Parcoursausstellung als Prinzip profitiert vom neuen Bewusstsein im Kunstbetrieb, dass der neutrale Ausstellungsraum nicht Alleingültigkeit besitzt:

Kunst ist nicht mehr an bestimmte Objekte und Orte gebunden, und kein Raum noch die Form der Ausstellung können weiter für die Vermittlung von Kunst als

prädestiniert gelten. Sie kann im Prinzip überall stattfinden. Die gesamte Öffentlichkeit ist zum Raum der Kunst geworden (Lingner 1994: 185).

In Folge der Öffnung des Ausstellungsbetriebs ist die Parcoursausstellung zu einem allseits beliebten Mittel geworden, um der Eintönigkeit des White Cubes zu entfliehen. Eine wahrhaft neue Ausstellungsmöglichkeit stellt die Parcoursausstellung allerdings nur dann dar, wenn – wie im Fall von *Super Space* – die speziellen räumlichen Bedingungen einer derartigen Ausbreitung der Ausstellung mitgedacht werden.

Der Ausstellungsraum trägt in sich bereits eine Spannung zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre (Vgl. Ward 1996: 454). So ist die Betrachtung von Kunst ein individuelles Erlebnis, während die Ausstellung als solche eine öffentliche Zur-Schau-Stellung impliziert. Durch die Vermischung dieser beider Sphären ergeben sich interessante Blickkonstellationen. Für die *documenta 10* sah die Hauptkuratorin Catherine David ebenfalls eine Parcoursausstellung vor.<sup>14</sup> Ihr Anliegen war, „daß sich die Menschen ihres urbanen Umraums bewußt werden“ und die „Vielfalt und Schnelligkeit des Wechsels von Orten, Ideen, Menschen“ entdecken würden (David, zit. in Haase 1997: 453). Die Parcoursausstellung kann dazu beitragen, verschiedene Kontexte miteinander zu verbinden. Diese müssen dazu allerdings „reale Orte“ sein, da ein Parcours eben „nicht dazu dienen [kann], realen und virtuellen Raum miteinander zu verbinden“ (Ebd.: 452).

Möchte man die Ausstellung auf einer raum- und zeitlosen Plattform präsentieren, verschwindet dabei der architektonische Raum komplett.

### 2.2.3. Der Raumverlust durch die neuen Medien

„Der Ort der Architektur verschwindet in dem Maße, wie sich Raum und Zeit in der Telekommunikation auflösen“, schreibt Axel Wirths über die Ortlosigkeit in den Medien (2004: 144). Die Etablierung der neuen Kommunikationstechnologien in den letzten Jahrzehnten hat in der Ausstellungsgestaltung Spuren hinterlassen. Darauf weist auch Heide Hageböling hin, wenn sie davon spricht, dass „Ausstellungen, das heißt räumlich organisierte Kommunikation und Szenarien, [] von diesen medialen Veränderungen ebenso wenig ausgenommen [sind] wie die Museen, es sei denn, sie werden

---

<sup>14</sup> *documenta X*, Kassel: 21.06 –28.09.1997, kuratorische Hauptleitung von Catherine David.



selbst zum musealen Gegenstand“ (2004: 177). Die zeitgenössische Ausstellung muss sich Hagebölling zufolge mit den Möglichkeiten der neuen Medien auseinandersetzen, um nicht selbst einem antiquarischen Zustand zu erliegen. Dabei geht die Verwendung des Internets als zeitgenössische Ausstellungsplattform über die Verwirklichung eines imaginären Museums im Sinne von André Malraux hinaus.<sup>15</sup> Statt der Errichtung digitaler White Cubes gilt es, die spezifischen Möglichkeiten des Internets zu evaluieren, wie es Tilman Baumgärtel ausdrückt:

Was die Präsentation von Kunstwerken im Internet von Netzkunst unterscheidet, ist, daß Netzkunst dezidiert mit den genuinen Eigenschaft [!] des Internets arbeitet. Die Netzkunstarbeiten, die in den letzten fünf Jahren entstanden sind, benutzen das Internet nicht nur als "Transportmedium", sondern setzen sich gezielt mit dessen spezifischen Qualitäten auseinander (Baumgärtel 1998).

Die Parameter für eine künstlerische Produktion im Internet gelten auch für die Ausstellungsgestaltung. Um nicht zu einer simplen Nachahmung der traditionellen Präsentation zu verkommen, muss eine Netzausstellung mit den Eigenschaften des Mediums arbeiten.

Seit der Freischaltung des Internets für die Allgemeinheit gab es eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium. Die Netzkunst der 90er Jahre experimentierte mit den damals noch recht klobigen Möglichkeiten von Programmierung und Gestaltung. „Für mich war die Netzkunst das Mittelalter des Internet“, reflektiert die Künstlerin Gazira Babeli diese Zeit (Babeli, zit. in Baumgärtel 2007). Die Künstlerin ist mittlerweile einen Schritt weiter. Sie ist in der Online-Welt Second Life aktiv. Die selbst mitprogrammierbare künstliche Welt ist eine drei-dimensionale Simulation der realen Wirklichkeit, in der sich auch Ausstellungsräume etabliert haben. Die meisten Galerien beschränken sich dabei auf eine virtuelle Nachahmung des White Cube. Besucht man aber – anhand seines virtuellen Stellvertreters, dem Avatar – einen Raum, in dem Gazira Babeli ausstellt, so erlebt man Kunst einer anderen Art. Die Künstlerin hat nämlich die Netzplattform so programmiert, dass sie Besucher ihrer Ausstellung manipulieren kann. Das Subjekt wird hier zum Objekt. Christian Stöcker ließ sein

---

<sup>15</sup> 1947 sprach André Malraux davon, dass die fotografische Reproduzierbarkeit zu einem fiktiven Museum führe. Durch die direkte Betrachtung von räumlich und zeitlich entfernten Kunstwerken nebeneinander würde die örtliche Gebundenheit des Museums aufgehoben. MALRAUX, André: *Das imaginäre Museum*, Baden-Baden: Klein, 1947.

Avatar Sponto die Ausstellung besuchen und schildert sein Erstaunen, als er auf ein Bild der Künstlerin klickte:

Plötzlich war Spontos Kopf verschwunden. Präzise gesagt, stellte ich dann fest, er war nicht weg, sondern steckte in Spontos Bauch, mit dem Gesicht nach hinten. Zwischen den Schultern ragte stattdessen ein Arm senkrecht nach oben. [...] In SL [Second Life, R.D.] kann ein Künstler eben nicht nur mittelbar, sondern unmittelbar den Betrachter verändern (Stöcker 2007).

Gazira Babeli hat in diesem Fall ein Programm entwickelt, das es ihr erlaubt, die virtuelle Körperlichkeit ihrer Ausstellungsbesucher zu verändern.

Christian Stöcker erzählt weiters von Attacken einer überdimensionalen Tomatensuppe und einem virtuellen Wirbelsturm, mit dem die Künstlerin diejenigen bestraft, die ihre Arbeiten als bloße Kunst der neuen Medien abtut (Ebd.). Gazira Babeli untergräbt mit ihren Ausstellungen die Existenzgrundlage der virtuellen Welt und hinterfragt dadurch unsere Wahrnehmung der Lebenswelt – in virtueller wie realer Hinsicht.

Auch wenn Gazira Babelis Arbeiten im Prinzip für jeden Internetbenutzer zugänglich sind, ist bisher nur ein Bruchteil der Menschen auf der Netzplattform Second Life angemeldet. Emma Barker sieht für die Ausstellung im Internet keine wirkliche Zukunft. Ihrer Meinung nach wird der „demand for spectacle“ dafür sorgen, dass Ausstellungen weiterhin im realen Raum stattfinden (Barker 1999: 125). Im Moment zeichnet sich für die Netzausstellung daher nur ein marginales Existenz- und Experimentierfeld ab; dennoch muss dieser Sektor bei der Suche nach einer neuen Ausstellungsgestaltung unbedingt weiterhin mitgedacht werden.

#### 2.2.4. Das progressive Museum

Von der Entstellung des White Cube über die Parcoursausstellung bis hin zu Ausstellungsformaten im Internet sind in dieser Arbeit verschiedene Möglichkeiten der räumlichen Auflösung einer Ausstellung besprochen worden. In gewisser Weise bildet das folgende Beispiel nun die Synthese aus all diesen Modellen.

Der Kunstverein *museum in progress* agiert in Wien seit 1990 an Schnittstellen des öffentlichen Lebens. Als Ausstellungsfläche dienen hierzu Tageszeitungen, Magazine, Gebäudefassaden, Plakatflächen, das Fernsehen und das Internet. Es gehe darum

„Kunst ins Spannungsfeld des täglichen Lebens“ zu integrieren und „seine Auftrittsförmn direkt im Medienraum“ zu etablieren, heißt es dazu auf der zugehörigen Webseite (Messner 2007). Stella Rollig ergänzt: „Es versteht sich als ein flexibles Museum ohne Haus, das seine Ausstellungen dort einrichtet, wo sich das Publikum bereits befindet“ (Rollig 1995: 314).

1992 und 1993 bedeutete dies im Fall der österreichischen Tageszeitung „Der Standard“ zum Beispiel, dass Lücken im Layout der Zeitungsseiten durch künstlerische Arbeiten von Dominik Steiger und Patrick Corillon bespielt wurden.<sup>16</sup>

Zwischen 1990 und 2006 hat das *museum in progress* eine Fülle von sehr unterschiedlichen Projekten verwirklicht. Die Gemeinsamkeit aller Ausstellungen besteht nach Aussage der Gründer Kathrin Messner und Josef Ortner darin, dass diese jeweils „medienspezifisch, kontextabhängig und temporär“ gestaltet sind (Messner 2007). Der architektonische Raum gilt nicht mehr als dominierender Ausstellungsparameter und wird nur dann bespielt, wenn es konzeptuell gesehen sinnvoll ist.

Bei der Ausstellung *urban Tension* im Jahr 2003 trat der Kunstverein gleich international und städteübergreifend in Erscheinung.<sup>17</sup> An ausgewählten öffentlichen Stellen in Frankfurt, Brüssel, Wien und Rom präsentierte das *museum in progress* jeweils zwei Monate lang Arbeiten zeitgenössischer Künstler. Die 10 x 10 Meter großen Formate hingen dabei an exponierten Stellen, wie dem Stazione Termini in Rom und dem Wiener Burgtheater, sowie an einer Parkhausfassade und dem Amtsgebäude in Wien. Seriell erscheinende Kunstseiten in „Der Standard“ rundeten die Ausstellung im medialen Bereich ab. Kathrin Messner und Josef Ortner formulieren das Konzept der Ausstellung folgendermaßen:

Die Ausstellungsreihe ‚urban Tension‘ stellt nicht nur die Frage, inwiefern der im Bezug auf visuelle Informationen stets dichter werdende urbane Raum dem Individuum noch ausreichend Freiraum bietet, sondern erprobt gleichzeitig die Möglichkeiten künstlerischer Interventionen in diesem spannungsreichen Feld (Messner 2007).

Ziel war dabei eine Auseinandersetzung mit der künstlerischen Praxis und der Ausstellung im öffentlichen Raum. In gewisser Weise stellte *urban Tension* auch eine

---

<sup>16</sup> *Letterfälle* (Dominik Steiger), in: „Der Standard“, 1992; *Lückenfüller – Oskar Sertis Umgänge* (Patrick Corillon), in: „Der Standard“, 1993.

<sup>17</sup> *urban Tension* (Ricardo Basbaum, Mircea Cantor, Minerva Cuevas, Jens Haaning, Erik van Lieshout), „Der Standard“, Rom, Brüssel, Frankfurt, Wien, 2002/2003, kuratiert von Chris Dercon, Max Hollein, Rita Kersting, Hans-Ulrich Obrist.

Parcoursausstellung dar, die aber verknüpft mit der Printausstellung in „Der Standard“ auftrat.

Es lässt sich argumentieren, dass die Loslösung der Kunst von der vorgegebenen Räumlichkeit mit einer veränderten Materialität und Sichtbarkeit der Werke einhergeht. Neben Ausstellungsmodi, durch die es zum Verschwinden des Kurators und des Raums kommt, wird im Folgenden das Verschwinden des Werks behandelt.

### 2.3. Das Werk verschwindet

„Was heißt es, daß etwas verschwindet? Was heißt es, daß etwas sichtbar gemacht wird? [...] Wenn Kunst nicht sichtbar ist, so heißt das nicht, daß sie verschwunden ist“, sinniert Ute Meta Bauer im Gespräch mit Marius Babias über das Verschwinden des Kunstwerks (1995 :207-208). Wenn hier nun vom Verschwinden des Werks gesprochen wird, so wäre es irreführend, die Erweiterung der künstlerischen Praxis zu diskutieren. Vielmehr geht es um Modalitäten der Ausstellung, durch die sich das Werk zurücknimmt und verändert.

#### 2.3.1. Eine veränderte Medialität

Für die Jahresausstellung *Empty Rooms* des Fachbereichs Medienkunst an der Hochschule für Kunst und Gestaltung in Karlsruhe wurden im Sommer 2005 keine Bildaufhänger gebraucht. Am Vernissageabend gab es nur einige Paletten zu sehen, auf denen sich 1500 Stück einer Sonderausgabe der hochschuleigenen Zeitschrift „Munitionsfabrik“ stapelten.<sup>18</sup> Darin waren neben etlichen kunstwissenschaftlichen und theoretischen Texten auch eine Reihe der künstlerischen Arbeiten der Studenten abgedruckt. Es war die Publikation einer Ausstellung, die so gar nicht stattfand, dessen Werke aber real existieren. Friedericke Wappler fasst die Überlegung hinter der Printausstellung folgendermaßen zusammen:

Nun werden anlässlich der jährlichen Werkschau die Kunst-Werke entmaterialisiert; sie verschwinden aus dem Ausstellungsraum, um fotografiert und reproduziert in der Zeitung Munitionsfabrik wieder aufzutauchen. Damit hat

---

<sup>18</sup> Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Hrsg.): *Empty Rooms. Ausstellung des Fachbereichs Medienkunst 2005*, Karlsruhe, 2005.

sich freilich nicht nur der Rahmen verändert, in dem die Kunst erscheint, sondern die Kunst selbst. Entauratisiert wird sie aus dem Ausstellungsraum in ein hochauflagiges Print-Medium verschoben, um hier auf eine radikal veränderte Weise öffentlich zu werden (Wappler 2005).

Die Arbeit verschwindet, weil ihre ursprüngliche Medialität zugunsten einer neuen Präsentation aufgegeben wird. Man könnte auch sagen, die Kunst verändert ihre Beschaffenheit und wird dadurch zu einem anderen Werk.

Dabei geht die Reduktion der spezifischen Werkqualität immer auch mit einem Verlust von Macht einher. Im Falle einer Printausstellung nimmt man die gesamten medialen Eigenschaften einer Zeitung an. Dies gilt für Papierqualität und Größe genauso wie für die Weiterverwendung der Bilder. Die Reproduktionen von *Empty Rooms* wurden in Privatwohnungen aufgehängt, oder fanden als Geschenkpapier Weiterverwendung.

Dies ist auch der „Entauratisierung“ zuzuschreiben, von der Friedericke Wappler in Bezug auf *Empty Rooms* zu sprechen kommt (Ebd.).

Das Vorwort zur Printausstellung stammt von Peter Sloterdijk, der seinen erstmals 1989 erschienenen Text „Die Kunst faltet sich ein“ zur Verfügung gestellt hat (Sloterdijk 1989). In einer weiterhin aktuellen Analyse beschreibt der Philosoph Sloterdijk wie die zeitgenössische Kunst sich aus der Ausstellung regelrecht zurückzieht.

### 2.3.2. Das Werk, das sich zurückhält

Die Kunst faltet sich ein. [...] Sie tritt von der Ausstellungsfront einen Schritt zurück. Sie prüft sich, ob sie gut beraten war, stets in die vorderste Linie der Sichtbarkeiten zu stürzen. [...] Sie zeigt nur noch wenig. Sie hat mehr, als gezeigt werden kann (1989: 183).

Was Peter Sloterdijk hier mit wenigen Worten skizziert, kann auch als ein neues Selbstbewusstsein in der Kunst übersetzt werden. Es geht darum, dass Künstler und Kuratoren zulassen, dass die Sichtbarkeit der präsentierten Werke nicht mehr gewährleistet ist. Dies geschieht in erster Linie durch ein Ausstellen in der Peripherie des Kunstlebens. Daran knüpft auch Sloterdijks Feststellung an, dass die Kunst der Zurschau-Stellung im White Cube entwachsen ist. Sloterdijk geht dabei von der Annahme aus, dass die Ausstellungspraxis der weißen Zelle immer alles zeigen muss (Vgl. 1989: 181). Im Gegensatz dazu begnügt sich eine neue Ausstellungspraxis mit einer Reduktion der Sichtbarkeit. Oben genannte Beispiele wie Peter Senoners *Transition I-...* oder

Banksys Graffitikunst zeigen dieses neue Selbstbewusstsein auf, indem sie innerhalb des öffentlichen Raums existieren, ohne all zu groß auf sich selbst aufmerksam zu machen. Indem nur wenige Menschen die im Stadtraum verteilten Zeichnungen und Graffiti überhaupt wahrnehmen, findet dabei eine Reduktion der Sichtbarkeit statt; es kommt zu einer „Einfaltung“ der Kunst, bei der die Gesamtheit aller so ausgestellten Werke gar nicht von jedem betrachtet werden kann. Als Anlass für diese neue Haltung in der Ausstellung benennt Peter Sloterdijk eine „neue Ökologie des Zeigens“, die „eine andere Ausstellungsregel nötig [mache]“ (1989: 183).

Wurde im vorhergehenden Punkt der Machtverlust durch die veränderte Medialität des Werkes angesprochen, so zeigt sich Peter Sloterdijk zufolge gerade in der Reduktion der Sichtbarkeit eine neue Werkmacht (Vgl. 1989: 184).

In der 1989 stattfindenden Ausstellung *Lehrstunde der Nachtigall* in der Stuttgarter Kunstakademie Weißenhof präsentierten Veit Görner und Rudolf Bumiller fünf Künstler, deren Werke sich auch innerhalb einer klassischen Ausstellungsstruktur zurücknehmen.<sup>19</sup> Beispielhaft soll an dieser Stelle nur Imi Knoebels Ausstellungsobjekt *o.T.* erwähnt werden, das aus 250.000 Zeichnungen besteht, welche in sechs schwarzen Schränken eingelagert, präsentiert wurden. Peter Sloterdijk, dessen Text sich zunächst auf genau diese Ausstellung bezieht, schreibt dazu:

In einigen Fällen ist die Einfaltung so dicht, daß man sich nicht einmal davon überzeugen kann, ob in den Behältern wirklich Werke liegen. Man schwankt unwillkürlich zwischen zwei Hypothesen: Drinnen ist etwas, drinnen ist nichts (Sloterdijk 1989: 183).

Der Besucher steht vor einer verschlossenen Tür, ohne die Möglichkeit zu haben, die zahllosen Zeichnungen von Imi Knoebel betrachten zu können.

Die Ausstellung *Lehrstunde der Nachtigall* widmete sich hauptsächlich Arbeiten der 70er Jahre, die ihrem Herstellungsdatum gemäß wenig Aussagekraft über den zeitgenössischen Umgang mit dieser Reduktion von Sichtbarkeit haben können.

Dagegen stellt *If all else fails* ein aktuelles Exempel dieser Präsentationsart dar. Die Arbeit stammt von Daniel Domig und besteht aus zweiundzwanzig Bildern, einem Plattenspieler mit Boxen und einem Couchsessel. Für *If all else fails* konstruierte der Künstler die zweiundzwanzig Leinwände anhand etlicher Schraubzwingen so, dass sie

---

<sup>19</sup> *Lehrstunde der Nachtigall* (Hanne Darboven, Gilbert & George, Imi Knoebel, Anselm Kiefer, Franz Erhard Walther), Künstlerhaus Stuttgart, 16.06–03.09.1989, kuratiert von Veit Görner, Rudolf Bumiller.

eine provisorische Unterkunft ergeben, dessen Interieur aus dem Sessel und dem Plattenspieler besteht. Kunstkritikerin Cecilia Alemani beschreibt die Arbeit folgendermaßen: „It’s an elaborate walk-in painting, an immersive environment that evokes the fragility and claustrophobia of a temporary shelter“ (Alemani 2006). Durch die Konstruktion werden beide Seiten der Leinwände sichtbar, gleichzeitig sind viele der Bilder nur teilweise zu sehen. Die Malerei erscheint durch die eigentümliche Präsentation in ihrer Sichtbarkeit reduziert. Auch wenn *If all else fails* eine eigenständige Arbeit darstellt, gilt es, die Bilder nicht nur als Baumaterial, sondern weiterhin als separate Arbeiten zu betrachten. So weisen auch alle zweiundzwanzig Bilder eigene Titel auf und werden teilweise auch einzeln in Ausstellungen gezeigt.

Imi Knoebel und Daniel Domig vertreten mit ihren genannten Arbeiten eine Mentalität, die sich Peter Sloterdijks oben genannter neuer Ökologie des Zeigens annähert.

Das Werk hält sich zurück, es faltet sich ein. Muss die Kunst in aller Konsequenz dann nicht gänzlich aus der Ausstellung verschwinden? Diese Frage führt zum letzten Ausstellungsmodus, von dem hier gesprochen werden soll.

### 2.3.3. Löst das Gespräch das Werk ab?

In der Suche nach neuen Möglichkeiten der Ausstellung ist es nicht nur zum Verschwinden des Kurators und der Loslösung des Werks aus dem Galerieraum gekommen, sondern auch zu einem Verschwinden des Werks an sich. Zunächst wird dies durch die Veränderung der medialen Eigenschaften des Kunstwerks deutlich, weiters auch durch ein Einfalten der Kunst, das sich sowohl innerhalb als auch außerhalb des Galerieraums konstituieren kann. Kommt es möglicherweise soweit, dass das Werk dabei komplett von der Bildfläche verschwindet? Gibt es eine Form der Ausstellung, bei der keine Kunst gezeigt wird? Wenn ja, was bleibt dann zurück?

Vor einiger Zeit hat der Hauptkurator der *documenta 12*, Roger M. Buergel, die drei Leitfragen der Kasseler Großausstellung vorgestellt. Neben „Ist die Moderne unsere Antike?“ und „Was ist das bloße Leben?“ stellt sich die jüngste *documenta* die Frage „Was tun?“ (Buergel 2007). Kurator Buergel antwortet darauf selbst: „Lernen, lernen, lernen“ (Ebd.). Es gehe darum, ein neues Konzept der Bildung im Kunstbereich zu entwerfen. Dabei spannt sich ein Konflikt zwischen dem bloßen Kunstdiskurs und der künstlerischen Form auf:

Gleichzeitig ist die Ausstellung aber vor allem Ausstellung, also kein Wissenspaket, das uns mehr oder weniger akademisch über lokale Zusammenhänge informiert. Denn beschreitet man diesen Weg, degradiert man Kunst zur Illustration. Also: Was tun? – Gibt es den goldenen Mittelweg? Vielleicht. Die documenta 12 hat einen Vorschlag zu machen: die Migration der Form. Aber die documenta 12 ist auch ein Experiment. Wir möchten herausfinden, ob dieser Weg tatsächlich gangbar ist (Buergel 2007).

Das Experiment besteht darin, den Kunstdiskurs als gleichberechtigte Säule neben die Kunstbetrachtung zu setzen, ohne dabei die Werke zum Anschauungsmaterial der Theorie herabzusetzen. Die Notwendigkeit für eine derartige Forcierung der Theorie leitet sich möglicherweise aus der Beobachtung der derzeitigen Globalisierungsprozesse ab. Diese verändern den Kunstbetrieb schneller als eine adäquate diskursive Reaktion dazu möglich ist. So sollen nun Ausstellungsmodi entwickelt werden, die dieser Verknappung an brauchbaren Diskursen entgegenwirken.

Die bereits erwähnte *documenta 10*, die unter der Führung von Catherine David stand, entwickelte dazu das Programm *100 Tage, 100 Gäste*. An hundert Tagen fanden hundert Vorträge von Künstlern, Intellektuellen und Kulturschaffenden statt, die sich an öffentlichen Debatten beteiligten und so „ästhetische Prozesse“ mitgestalten halfen (David, zit. in Haase 1997: 454). Die Dringlichkeit zu einer solch intensiven Auseinandersetzung mit der Theorie sah Catherine David auch in Bezug auf zeitgenössisch arbeitende Künstler, die sich in einer Zeit von „extremer Komplexität“ zurecht finden müssten (Ebd.: 451). Eine Ausstellung, die sich der Theoriebildung zuwendet, versucht also, sowohl für die Rezipienten und Vermittler der Kunst, als auch für die Kunstschaffenden neue Impulse zur Weiterarbeit zu liefern.

Das Konzept, dass eine Ausstellung auch aus einer verstärkten Zuwendung zum Diskurs bestehen kann, lässt einen Bogen zur anfänglichen Diskussion um die Neubestimmung der Ausstellungstheorie schlagen und führt schließlich auch zum Schluss und zur Evaluation der angeführten Positionen.

## Zusammenfassung

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die gefühlte Notwendigkeit für eine Neubestimmung der zeitgenössischen Ausstellungstheorie. Die Beschäftigung mit den jüngsten Bestrebungen und Positionen von Künstlern, Kuratoren und Kunsttheoretikern zu diesem



Diskurs zeigt die immense Wichtigkeit und Aktualität für eine solche Auseinandersetzung auf. Die gegenwärtige Ausstellungslandschaft ist bestimmt von einer Aufbruchsstimmung, die sich in der kuratorischen und künstlerischen Praxis und Theorie niederschlägt.

Mit dem Ansinnen, den White Cube auf der einen Seite und offensiv gegenöffentliche Präsentationsformen auf der anderen Seite zu überwinden, wird gegenwärtig mit verschiedenen Ausstellungsmöglichkeiten experimentiert. Durch die Abkehr vom Kurator als institutionelle Figur versuchen Künstler werkgerechte Präsentationsformen zu finden und das Publikum dort zu erreichen, wo es sich bereits befindet. Die zunehmende Auflösung des Raums knüpft an diesem Punkt an und sucht Ausstellungsmodi jenseits des White Cube zu erschließen. Als beinahe mustergültiges Beispiel wurde hierfür das *museum in progress* angeführt, das es schafft, auf vielen Ebenen gleichzeitig zu agieren und sich nur dann im architektonischen Raum zeigt, wenn es konzeptuell sinnvoll ist. Dabei führt die Präsentation von Kunst im medialen Kontext auch zu einer Veränderung der Werkeigenschaften. Durch gewisse Ausstellungsformen kommt es so zu einem Verschwinden des Werks an sich. Dies ist anhand von Peter Sloterdijks Argumentation über die Einfaltung der Kunst diskutiert worden und zuletzt an der Arbeitsweise der beiden Documentas, die neben Kunstwerken auch den Kunstdiskurs in den Mittelpunkt (aus)stellen.

Am Ende des Rundblicks manifestiert sich der anfängliche Eindruck von der Wichtigkeit einer neuen Auseinandersetzung mit den Parametern der Kunstaussstellung.

Durch die Behandlung einzelner Aspekte und deren Handhabung in der zeitgenössischen Ausstellungsgestaltung wurde hier versucht, einen ersten Einblick in die kuratorischen Diskurse der Gegenwart zu geben und Anknüpfungspunkte zur Weiterarbeit aufzuzeigen. Insbesondere könnten hier anschließende Untersuchungen zur Leistungsfähigkeit in der Kunstvermittlung oder ökonomischen Tragfähigkeit der vorgestellten Ausstellungsmodi erfolgen.

Wenn am Anfang dieser Arbeit von einem Verschwinden der Ausstellung gesprochen wurde, so war dies in keinem Fall als kulturpessimistische Diagnose gemeint. Ausstellungen wird es auch weiterhin geben. Ihre Tragweite hängt allerdings davon ab, wie zeitnah und aktuell die Beteiligten auf die Erfordernisse einer sich ständig weiterentwickelten Kunstwelt eingehen. Die hier skizzierten Ausstellungsformate lassen einen ersten Schritt in die richtige Richtung erkennen.

## Bibliografie

- ALEMANI, Cecilia: *Daniel Domig – Critics Picks*, Internet URL [www.artforum.com](http://www.artforum.com). Version: 09/2006.
- BABIAS, Marius: *Das Chamäleon des Millenniums. Interview mit Bernd Milla und Heike Munder*, in: *Kunst ohne Werk. Kunstforum*, Bd. 152, 10-12/2000, S. 459–461.
- BABIAS, Marius: *Ist der Kurator der DJ der Kunst?*, in: *Jungleworld*, 4/1999, Internet URL [http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/\\_2000/04/32a.htm](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2000/04/32a.htm). Version: 05/2007.
- BABIAS, Marius (Hrsg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden-Basel, Verl. der Kunst, 1995.
- BABIAS, Marius: *Interview mit Ute Meta Bauer*, in: Ders. (Hrsg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, a.a.O., S. 205–220.
- BABIAS, Marius: *Interview mit Hans-Ulrich Obrist*, in: Ders. (Hrsg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, a.a.O., S. 221–234.
- BABIAS, Marius: *„Der Kurator muß verschwinden“*. Interview mit Hans-Ulrich Obrist, in: *Betriebssystem Kunst. Kunstforum*, Bd. 125, 1-2/1994, S. 391–393.
- BANKSY, zit. in: *Outtakes from the New York Times Article*, Internet, URL <http://www.woostercollective.com/2005/03/20-week/>. Version: 05/2007.
- BANZ, Stefan: *Inmitten der Dinge, aber im Zentrum von nichts. Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist*, in: HEDINGER, Johannes M.; RUTISHAUSER, Georg (Hrsg.): *Apartment Show. Kunst in privaten Räumen*, a.a.O., S. 35–48.
- BARKER, Emma: *Contemporary Cultures of Display*, New Haven–London: Yale University Press, 1999.
- BAUMGÄRTEL, Tilman: *Jeder Avatar ist ein Künstler*, in: *Kunstzeitung*, Nr. 127, 03/2007, S. 1.
- BAUMGÄRTEL, Tilman: *Das Internet als imaginäres Museum*, (WZB Discussion Paper FS II 98/110, Wissenschaftszentrum Berlin 1998) Internet, URL <http://duplox.wz-berlin.de/texte/tb/>. Version: 05/2007.
- BIANCHI, Paolo: *Kunst ohne Werk – aber mit Wirkung. Was ist die Kunst an der Kunst?*, in: *Kunst ohne Werk, Kunstforum*, Bd. 152, 10-12/2000, S. 67–81.
- BOEG, Oliver K.: Brief an die Verfasserin, 27.04.2007.
- BRÜDERLIN, Markus: *Nachwort. Die Transformation des White Cube*, in: O'DOHERTY, Brian: *In der weißen Zelle*, a.a.O., S. 139–166.
- BRÜDERLIN, Markus: *Es gibt keine Ausstellungen mehr. Interview mit Veit Görner und Rudolf Bumiller*, in: *Kunstwerte – Markt und Methoden. Kunstforum*, Bd. 104, 1989, S. 400–407.
- BUERGEL, Roger M.: *Die Migration der Form*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 93, 21/04/2007, S. 48.
- BUERGEL, Roger M.: *documenta 12*, Internet URL <http://www.documenta12.de/>. Version: 05/2007.
- CRIMP, Douglas: *Über die Ruinen des Museums*, übers. von BRAUMEIS, Rolf, Dresden–Basel: Verlag der Kunst, 1996.
- FRANZEN, Brigitte: *Die Kuratorin von Münster. Brigitte Franzen im Gespräch über die „Skulptur Projekte“*, in: *Kunstzeitung*, Nr. 129, 05/2007, S. 27.

- GANAHL, Rainer: Museen und öffentlicher/gegenöffentlicher Raum im global-kapitalistischen Zeitalter der digitalen Konvertierbarkeit, in: Kunsthau Bregenz (Hrsg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, a.a.O., S. 163–165.
- GRUNENBERG, Christoph: Case Study 1. The Modern Art Museum, in: BARKER, Emma (Hrsg.): *Contemporary Cultures of Display*, a.a.O., S. 26–49.
- HAASE, Amine: Widerstand durch Anwesenheit, in: *Cool Club Cultures. Kunstforum*, Bd. 135, 10/1996-01/1997, S. 449–454.
- HAGEBÖLLING, Heide: Blick zurück in die Zukunft. Zur Geschichte einer Dramaturgie des medialen Raumes, in: KILGER, Gerhard (Hrsg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen*, Essen: Klartext, 2004, S. 177–178.
- HEDINGER, Johannes M.; RUTISHAUSER, Georg (Hrsg.): *Apartment Show. Kunst in privaten Räumen*, Zürich: edition fink, 1997.
- HIPP, Dietmar: Kunst der Verunsicherung, in: *Der Spiegel*, Nr. 26/2005, Internet URL <http://digital-log.hfg-karlsruhe.de/digital/archives/001190.html>. Version: 05/2007.
- HÖLLER, Christian: Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst, in: *Konkurrenz und neue Normen, Texte zur Kunst*, Nr. 20, 11/1995, S. 109–117.
- KENNEDY, Randy: *Need Talent to Exhibit in Museums?; British Artist and Prankster Says Fake Beard Is Enough*, in: *The New York Times*, 24.03.2005, Internet URL <http://www.nytimes.com/2005/03/24/arts/design/24arti.html>. Version: 05/2007.
- KRÜMMEL, Clemens; LEEB, Susanne: Vorwort, in: *Ausstellungen. Texte zur Kunst*, Nr. 41, 03/2001, S. 4–5.
- KUNSTHAUS BREGENZ (Hrsg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln: Walther König, 2001.
- KÜNG, Moritz: *Das Verschwinden der Ausstellung. Die Verortung des Werkes in Raum, Zeit, Kontext*, Ittingen: Unveröffentlichtes MS, 28.10. 2006.
- KUNSTSAMMLUNG NRW (Hrsg.): *Gregor Schneider – Weiße Folter*, Düsseldorf 2007, Internet, URL <http://www.kunstsammlung.de/index.php?id=471>. Version: 05/2007.
- LAMMERT, Angela: Vorwort, in: Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005, S. 7.
- LINGNER, Michael: Die Krise der „Ausstellung“ im System der Kunst, in: *Betriebssystem Kunst. Kunstforum*, Bd. 125, 1-2/1994, S. 182–187.
- MAI, Ekkehard: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München–Berlin: Dt. Kunstverlag, 1986.
- MESSNER, Kathrin; ORTNER, Josef (Red.): *museum in progress*, Internet URL <http://www.mip.at/>. Version: 05/2007.
- NAIRNE, Sandy: Exhibitions of Contemporary Art, in: BARKER, Emma (Hrsg.): *Contemporary Cultures of Display*, a.a.O., 1999, S.105–127.
- O'DOHERTY, Brian: *In der weißen Zelle*, übers. von KEMP, Wolfgang (Hrsg.), Berlin: Merve, 1996.
- PIPER, Adrian: Einige Überlegungen zum politischen Charakter dieser Situation, in: Kunsthau Bregenz (Hrsg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, a.a.O., S. 80–81.

- ROLLIG, Stella: museum in progress, in: BABIAS, Marius (Hrsg.): *Im Zentrum der Peripherie*, a.a.O., S. 314–319.
- SCHMID, Karlheinz: „Mal ehrlich; reden Sie noch über Kunst, über Inhalte nämlich?“, in: *Kunstzeitung*, Nr. 127, 03/2007, S. 5.
- SCHMIDT, Stefanie (Red.): *RAUM. Orte der Kunst*, Berlin: Akademie der Künste, 22.02–21.04.2007 (Ausstellungsbroschüre).
- SLOTERDIJK, Peter: Die Kunst faltet sich ein, in: *Kunstwerte – Markt und Methoden. Kunstforum*, Bd. 104, 11-12/1989, S.178–184.
- STEINER, Barbara: *Im Gespräch mit Jan Winkelmann über den Umgang mit alter und neuer Kunst*, (erschienen in: *Metropolis M. Tijdschrift over hedendaagse kunst*, Nr. 5, 10-11/2003) Internet URL <http://www.jnwnklmnn.de/steiner.htm>. Version: 05/2007.
- STÖCKER, Christian: *Sponto gerät in den Picassogenerator. „Second Life“ Tagebuch*, Internet, URL <http://www.spiegel.de/netzwelt/spielzeug/0,1518,482838,00.html>. Version: 05/2007.
- STRAUSS, Dorothea: *Teaching Languages – Kuratorische Praxis zwischen Atelier, Öffentlichkeit und Institution*, Ittingen: Unveröffentlichter Vortrag, 28.10.2006.
- WAPPLER, Friedericke: Was (Medien-)Kunst zur Kunst macht..., in: Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (Hrsg.): *Empty Rooms. Ausstellung des Fachbereichs Medienkunst 2005*, Karlsruhe 2005, Internet URL <http://emptyrooms.hfg-karlsruhe.de/wappler.php>. Version: 05/2007.
- WARD, Martha: What’s Important about the History of Modern Art Exhibitions?, in: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Hg.): *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996, S. 451–464.
- WEH, Vitus H.: Kunstförderung. Kuratieren für den Staat – Österreichs Modell der Kunstförderung. Interview mit Stella Rollig und Markus Brüderlin, in: *Cool Club Cultures. Kunstforum*, Bd. 135, 1996/1997, S. 459–463.
- WIRTHS, Axel: Performative Räume, in: KILGER, Gerhard (Hrsg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen*, Essen: Klartext, 2004, S. 144–149.
- WULFFEN, Thomas: Ausstellungs-Ausstellungen, in: *Betriebssystem Kunst. Kunstforum*, Bd. 125, 1-2/1994, S. 188–189.
- ZAUGG, Rémy: *Das Kunstmuseum das ich mir erträume –oder Der Ort des Werkes und des Menschen*, Köln: Verlag Walther König, 1987.
- ZINGGL, Wolfgang: Kurzer Blick zurück zum reinen Raum. Kunst und Institutionen nach O’Dohertys „The White Cube“, in: *Betriebssystem Kunst. Kunstforum*, Bd. 125, 1-2/1994, S. 59–62.