Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2015)

Heft: 27

Artikel: Das ist alles genauso wichtig wie das Bild an der Wand selbst

Autor: Eickhoff, Ann-Kathrin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918907

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DAS IST ALLES GENAUSO WICHTIG WIE DAS BILD AN DER WAND SELBST

Ann-Kathrin Eickhoff

Ausstellungsgarchitektur wird in der Ausstellung eher übersehen. Der gebaute und ausgebaute Raum, das eigens entwickelte Display und die Anordnung der Objekte im Raum selbst sollen das, was ausgestellt wird, sichtbar machen. Die Ausstellungsarchitektur hat dabei meist eine nüchterne und zweckdienliche Präsenz, obwohl die Grenzen mit den Exponaten oft verschwimmen. Hier überschneiden sich die Arbeitsbereiche und Kompetenzen von Künstlern, Architekten und Kuratoren. Thomas Demands Ausstellung ‹Nationalgalerie› von 2009, zusammen mit Adam Caruso von Caruso St John Architects und Udo Kittelmann, dem Direktor der Nationalgalerie Berlin, entwickelt, ist ein Beispiel für eine kollaborative Ausstellungspraxis, die schon im Kern interdisziplinär angelegt ist. Ausstellungsarchitektur ist Teil des Kontextes, der Kunstwerke zugänglich macht, bewertet und sie in manchen Fällen erst ermöglicht. In der Gestaltung von Ausstellungsräumen wird auch ein Kunstverständnis und eine Vorstellung von Raum- und Kunsterfahrung sichtbar.[1] Die Erfahrung eines Kunstwerks ist eine Vermittelte: vermittelt über die Platzierung, Höhe und Farbe der Wände, die Anordnung der Wandöffnungen, die natürliche, die künstliche Belichtung und Beleuchtung, über die Positionierung der Kunstwerke an oder vor den Wänden sowie über die Größe und die Zugänglichkeit der Räume.[2] Der Ausstellungsraum und seine innere Oberfläche fungieren als Medium: Kunst wird durch und mit der Ausstellungsarchitektur gesehen. Architektur und Innenarchitektur im Zusammenschluss mit den unterschiedlichen Ausrichtungen von Ausstellungshäusern (wie Museum, Kunsthalle, Kunstverein, Biennale) bilden ein Dispositiv, das jede Ausstellungserfahrung konstituiert.

Wenn man Kunst im 20. Jahrhundert nicht nur als physische Objekte, sondern als ein System aus Zeichen, Formen, Handlungen und Objekten versteht[3], dann ist es nachvollziehbar, dass sich Ausstellungskonzepte und ihre Räume zur jeweiligen Zeit verhalten. «Wenn du sagst ‹Kunst›, dann gehört alles dazu, was darunter fallen könnte. Das heißt von einer Galerie auch der Fussboden, die Architektur, der Anstrich. Das ist alles genauso wichtig wie das Bild an der Wand selbst», sagte der Künstler Martin Kippenberger 1991 in einem Interview.[4] Die Architektur ist also Teil des kulturellen Kontexts von Bildern an Wänden. Der Ausstellungsraum macht sichtbar und soll dabei unsichtbar bleiben. Doch auch der ‹White Cube› ist ein dezidiertes Statement: Er macht aus der Positionierung einer Sitzgelegenheit, eines Sockels oder der Beleuchtung eine Haltung. In diesem Ausstellungsraum wird alles inszeniert – alles wird eben genauso wichtig wie das Bild an der Wand selbst.[5] In den 1960er Jahren wird der Kurator von dem an eine Institution gebundenen Verwalter zu einem eigenständig agierenden Ausstellungsmacher[6]. Diese Verschiebung macht die Arbeit des Kurators für Künstler anschlussfähig[7] – was nicht nur die kuratorische, sondern auch die künstlerische Arbeit verändert. Die Rolle des Kurators entwickelt sich unter diesen Bedingungen weiter[8] und mit ihr auch die Rollen der Anderen, die an der Ausstellung beteiligt sind.

Ausgehend von dieser Beobachtung ist die Ausstellung ‹Nationalgalerie› (2009) von Thomas Demand ein instruktives Beispiel. Demand und Caruso haben für die von Udo Kittelmann kuratierte Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin eine Ausstellungsarchitektur entwickelt, in der künstlerisches, kuratorisches und architektonisches Konzept ineinandergreifen. Demand und Caruso hatten bereits für Ausstellungen 2001 in Florenz (Palazzo Pitti), 2000 in Paris (Fondation Cartier) und 2004 Bregenz (Kunsthaus) kooperiert. Für die Berliner Nationalgalerie entwickelten sie

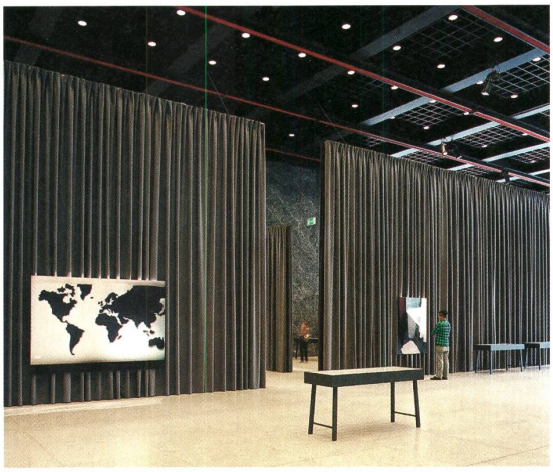

fig. a
Thomas Demand, ‹Nationalgalerie›, Berlin, 2009.
Fotografie: Annette Kisling. © Caruso St John Architects

eine temporäre Innenarchitektur aus auf unterschiedlicher Höhe angebrachten, schweren, lichtundurchlässigen Vorhängen, die den großen, wandlosen Innenraum von Ludwig Mies van der Rohes Architektur unterteilen. Die ausstellungsarchitektonische Intervention ist einerseits pragmatisch – die Vorhänge dienen als Hintergrundflächen für Demands Fotografien – andererseits reagiert sie als Innenarchitektur auf den bestehenden Raum und vermittelt zwischen dem Raum und den Kunstwerken.

Die Ausstellung war als eine Retrospektive konzipiert; gezeigt wurden 38 zwischen 1992 und 2009 entstandene Arbeiten. Demands Fotografien von detaillierten Papiermodellen, die er nach dem Fotografieren zerstört, sind gleichzeitig generisch und eigenartig. Sie zeigen in das Bildgedächtnis eingesickerte Motive, die man wiedererkennt ohne sagen zu können woher: Das blaugeflieste Badezimmer in Genf, in dem Uwe Barschel 1987 tot gefunden wurde (Badezimmer/Bathroom, 1995), der Stuhl der Bundeskanzlers im westdeutschen Bundestag in Bonn (Parlament/Parliament, 2009) oder das 1990 von DDR-Bürgern verwüstete Büro der ostdeutschen Staatssicherheit (Büro/Office, 1995). Die einzelnen Fotografien hängen vor farbigen Vorhängen, die die Symmetrie des Raumes unterbrechen und eine ‹Kammerung› erzeugen, die offene Räume und Durchblicke in andere Räume produziert. Durch die verschieden Befestigungshöhen der Vorhänge und die entstehenden Blickachsen wird Mies van der Rohes Architektur nicht verblendet, sondern mit einbezogen. Die akustische Dimension der Ausstellung – die Vorhänge schlucken einen Großteil des sonst wegen des Steinbodens hallenden Raum – und die von Demand entworfenen Vitrinen mit den Texten des deutschen Autors Botho Strauß sind genauso Teil der Inszenierung. Die einzelnen Elemente der Präsentation fügen sich zu einer Raumerfahrung, die nicht statisch, sondern prozesshaft ist, eine Raumerfahrung, die keinen eindeutigen Urheber hat. Hier ergänzen sich kuratorische Arbeit, Ausstellungsarchitektur und Fotografien. Demands Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie war eine der ersten unter der Leitung Udo Kittelmanns als neuer Direktor der Nationalgalerie. Sie verband das Interesse Demands und Kittelmanns an der Geschichte eines Landes – die Ausstellung fiel mit dem 60. Jahrestag der BRD und dem 20. Jahrestag des Mauerfalls zusammen – und der Geschichte der Berliner Nationalgalerie, eine Institution bestehend aus sechs unterschiedlichen Museen.[9]

Die Präsentation war das Ergebnis eines Entwurfs- und Realisierungsprozesses, an dem Künstler, Kurator und Architekt beteiligt waren. Diese Art der Ausstellung erzeugt – mit der Formulierung des französischen Philosophen Michel de Certeau – einen ‹Raum›, und keinen ‹Ort›. Für de Certeau ist der Ort eine fest gefügte Konstellation, in dem alles seinen Platz hat. Ein Raum dagegen ist ein «Geflecht von beweglichen Elementen».[10] Auch wenn die Objekte, Vitrinen, Sockel und Bänke in den Raum installiert werden, auch wenn der Besuch einem restriktiven Verhaltenskodex folgt, ist er «ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben [...] ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren».[11] Der Ausstellungsraum ist also das Resultat der gemeinsamen Aktivität und Reaktion verschiedener Akteure, die über den Ausstellungsraum nachdenken: Wie gestaltet der Architekt einen Raum, der als Display für Kunstwerke funktioniert? Wie gestaltet der Kurator einen Raum, der für die Präsentation von Kunstwerken funktioniert? Wie arbeitet der Künstler mit einem Raum, der die Wahrnehmung seiner eigenen Arbeit mitbestimmt? Eine solche Praxis der Raumgestaltung braucht einen kuratorisch und künstlerisch denkenden Architekten sowie einen architektonisch denkenden Kurator und Künstler. Die einfache Raumdefinition de Certeaus «insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht»[12] bringt den kollaborativen Ausstellungsraum auf den Punkt: Die Präsentation ist auch immer das Ergebnis einer Reihe von Auseinandersetzungen und Aushandlungsprozessen mit dem Ort und der Institution, veränderbar dadurch, wie man den Raum entwirft, dadurch wie man in dem Raum zusammen arbeitet.[13] Dieses kollaborative Ausstellungsmachen hat das Potential neue Ansätze für das Format Ausstellung zu generieren – als eine neue architektonische und als eine neue künstlerische und kuratorische Aufgabe.

1 Vgl. Mary Anne Staniszewski, ‹The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art›, Massachusetts: MIT Press 1998, S. XXI.
2 Vgl. Charlotte Klonk, ‹Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000›, New Haven und London: Yale University Press 2009, S. 9.
3 Vgl. Nicolas Bourriaud, ‹Relational Aesthetics›, Dijon: Les presses du réel 2002, S. 107.
4 Matin Kippenberger, ‹B - Gespräche mit Martin Kippenberger›, Ostfildern: Cantz 1994, S. 20.
5 «Der Anschein von Neutralität, der der weißen Wand anhaftet, ist eine Illusion. Sie steht für eine Gesellschaft mit festen Ideen und Werten. Die Entwicklung der freischwebenden weißen Zelle gehört zu den Triumphen der Moderne, eine Entwicklung, die ihre ästhetischen, ökonomischen und technischen Aspekte hat.» Brain O'Doherty, ‹In der weißen Zelle. Inside the White Cube›, Berlin: Merve 1996, S. 89.
6 Vgl. Paul O'Neil, ‹The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)›, Massachusetts: MIT Press 2012, S. 10–32.
7 Vgl. ebd. S. 102–110.
8 Vgl. ebd. S. 129.
9 Vgl. Carson Chan ‹Neverland. Caruso, Demand, and Kittelmann confront the challenges of ‹Nationalgalerie›, in: ‹O32c›, 18, 2009/10.
10 Michel de Certeau, ‹Kunst des Handelns›, Berlin: Merve 1988, S. 218.
11 Ebd.
12 Ebd.
13 «[...] institutions are as much ficitional as functional. Institutions are part of symbolic networks, and as such they are not fixed or stable, but constantly articulated through projection and praxis.» Simon Sheikh, ‹Constitutive Effects: The Techniques of the Curator›, in: Paul O'Neil (Hrsg.), ‹Curating Subjects›, London 2007, S. 183.

fig. b
Thomas Demand, ‹Nationalgalerie›, Berlin, 2009.
Fotografie: Nick Tenwiggenhorn. © Caruso St John Architects

fig. c
Thomas Demand, ‹Nationalgalerie›, Berlin, 2009.
Fotografie: Annette Kisling. © Caruso St John Architects

Ann-Kathrin Eickhoff, geb. 1990, hat Kunst- und Bildgeschichte und Philosophie in Berlin studiert und in der Kunstsammlung in Düsseldorf und im Hamburger Bahnhof in Berlin gearbeitet. Seit 2014 studiert sie den Master ‹Geschichte und Philosophie des Wissens› an der ETH Zürich.