

Der "kuratierte" Markt

Autor(en): **Hartung, Martin**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 27

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918911>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER ‹KURATIERTE› MARKT

Martin Hartung



fig. a
Jean Prouvé, *Maison Démontable 6x6* in einer Adaption von Richard Rogers, Galerie Patrick Seguin, Detail der Präsentation auf der Messe DesignMiami in Basel, Juni 2015.
Foto: Martin Hartung.

«Curate Consistently»¹ wird dem Leser eines Blogs zum Marketing-Trend des «Content Curating» von Social Media Inhalten geraten. Aber nicht nur auf Facebook oder Twitter sollte heute am besten jeder überall und vor allem jederzeit «Kurator» sein. Ursprünglich kümmernte sich diese Berufsgruppe weitgehend abseits der Gesellschaft um die Pflege von Sammlungsobjekten in Museen. Seit den 1990er Jahren wird das Kuratieren im post-fordistischen Sinne jedoch immer mehr als öffentlichkeitswirksame Aktivität verstanden, die eine informierte Zusammenstellung und Interpretation sowohl von Objekten als auch von Inhalten beschreibt. Zudem hat die enge Verzahnung des Kultursektors mit den Interessen der globalen Wirtschaft zu einer begrifflichen Unterscheidung des Kuratierens als Tätigkeit, die sich vorwiegend mit der Organisation von Ausstellungen beschäftigt, und des Kuratorischen als erweiterter Übersetzungsform im Rahmen der Kulturproduktion beigetragen. Das junge und gleichfalls zum Trend geronnene Forschungsfeld der Curatorial Studies nimmt sich unter anderem der zunehmenden qualitativen Verflachung des Wortgebrauchs an, zu der es aber selbst beitragen kann, auch wenn das Gegenteil angestrebt wird.

Der inflationäre Gebrauch des Begriffs hat dazu geführt, dass unter den praktischen Theoretikern des Feldes, wie Jens Hoffmann und Paul O'Neill, seit etwa 2011 sogar vom «Parakuratieren» die Rede ist.² Damit meint Hoffmann alle Aktivitäten eines Kurators, die nicht unmittelbar mit dem Ausstellungsmachen zu tun haben, wie die Textproduktion oder das Zusammenstellen von Diskussionsbeiträgen. Als bildungsbezogene Beispiele führt O'Neill Biennalen und Kunstmes- sen an, in deren Rahmenprogrammen kritische Foren benutzt würden, um über reine Marktinteressen hinwegzutäuschen.³ Wie eng das Kuratieren und besonders die Figur des Kurators in der Folge der 1968er Bewegung an das symbolische Kapital geknüpft ist, das Pierre Bourdieu im Kontext eines «kulturellen Anlage-Sinns» theoretisierte,⁴ hat Oliver Marchart unter Rückgriff auf die Studien Luc Boltanskis und Ève Chiappellos zeigen können.⁵ Demnach ist die Figur des Kurators geradezu prototypisch dazu geeignet, den Netzwerkjungle eines projektbasierten Kapitalismus flexibel, mit kreativem Organisationstalent sowie «Fremd- und Selbstvermarktung» zu beherrschen.⁶ Etwas als «kuratiert» zu bezeichnen, kann daher auf mehreren Ebenen einer dem kapitalistischen System inhärenten Legitimationsstruktur dienen, die in der Folge die Chancen auf Kapitalvermehrung und damit verbundener Vorteile konzeptuell zu erhöhen vermag.

Das Erfolgsgeheimnis des Kunstmarktes als «kulturelle Konstellation»,⁷ in der Marktteilnehmer aus den verschiedensten Gründen miteinander verbunden sind, mag an der Parallelität seiner Konstitution mit derjenigen des sich im «neuen Geist des Kapitalismus» manifestierenden Projektes liegen.⁸ Eine wegweisende Studie Olav Velthuis' zu sozio-ökonomischen Mechanismen der Preisbildung auf dem Kunstmarkt aufgreifend, soll mit Pierre Bourdieu von sozialen Akteuren als Profitmaximierern ausgegangen werden, die neben ihren materiellen auch symbolische Erträge anstreben.⁹ Unter welchen Bedingungen solche Einnahmen auf einem Kunstmarkt für Designgüter erzielt werden, der verstärkt Architektur als gebaute und gewertete Ware auftreten lässt, möchte ich anschliessend schlaglichtartig darlegen.

ARCHITEKTUR SAMMELN

Im Hinblick auf die Schwerfälligkeit gebauter Architektur kann nicht mehr ohne Einschränkung davon gesprochen werden, dass diese nicht «wie Armbanduhren, Oldtimer oder Meissener Porzellan» sammelbar sei, so wie es Andres Lepik kürzlich formuliert hat.¹⁰ Das wurde spätestens mit der Auktion von Frank Gehrys «Winton Guest House» im Mai 2015 bei Wright in Chicago deutlich. Dort ersteigerte man das von 1982 bis 1987 für das amerikanische Sammlerehepaar Penny und Mike Winton ursprünglich in Wayzata entworfene Gästehaus für insgesamt \$905.000 unter der Auflage, das mit einem Stillleben verglichene Gebäude-Ensemble von seinem Zweitstandort im US-Bundesstaat Minnesota zu entfernen und an anderer Stelle wieder zusammenzubauen.¹¹ Der Wert des im Jahr 2007 als Geschenk eines zwischenzeitlich neuen Besitzers an die University of St. Thomas gegangenen und 2011, nach einem kostspieligen, 18-monatigen Umzug, im amerikanischen Owatonna bereits schon einmal neu aufgestellten Hauses, war acht Jahre vor der Auktion bei Wright auf \$4,5 Mio. geschätzt worden. Wenn Lepik noch nach dem ersten Umzug des «Winton Guest House» den Vorteil von Bauten als «Immobilien» darin sieht, «dass Architektur kein leicht bewegliches Spekulationsobjekt darstellt, das wie die Kunst auf dem Kunstmarkt [...] herumgereicht und dabei kontinuierlich im Wert gesteigert werden kann,» so lohnt es sich, diese Beobachtung auch vor dem Hintergrund neuerlicher Entwicklungen auf dem Kunstmarkt für Architektur zu prüfen. Zwar ist der Aussage, Architektur sei «kein leicht bewegliches Spekulationsobjekt» schwer etwas entgegenzusetzen und wie die Wright-Auktion zeigte, können kontinuierliche Wertsteigerungen nicht vorausgesetzt werden,

wobei der vergleichsweise niedrige Verkaufspreis in diesem besonderen Fall mit der Auflage der Übernahme der Umzugskosten durch den Käufer in Zusammenhang gestanden haben wird. Dennoch scheint es lohnend, das Sammeln realisierter Architekturen, ob nun beweglich oder nicht, in der Zukunft im Auge zu behalten, da mit der Etablierung des Verkaufes realer und mobiler Bauten auf dem Kunstmarkt möglicherweise ein neuer Haustypus auf der Bildfläche erscheinen könnte, der den flexiblen Ansprüchen einer sich ständig in Bewegung befindlichen, elitären Käuferschaft genügen muss.¹²

Eng mit diesem Phänomen verbunden ist der französische Galerist Patrick Seguin, der seit 1989 auf den Verkauf von Einrichtungsgegenständen der französischen Designer und Architekten Le Corbusier, Pierre Jeanne-rot, Charlotte Perriand, Jean Prouvé und Jean Royère spezialisiert ist, wobei die Galerie sich besonders in den 2000er Jahren auf dem Markt für Designgüter weltweit ein Alleinstellungsmerkmal im Handel mit Möbeln, Architekturen und Gebäudeelementen des Zeit seines Lebens in Nancy tätigen Ingenieurs Jean Prouvé geschaffen hat. Auf der Webseite der Galerie sind derzeit acht zerlegbare Prouvé-Häuser verfügbar, wobei die Preise jeweils nur auf Anfrage an eine ausgewählte Käuferschaft weitergegeben werden und die Provenienz der Architekturen nicht in allen Fällen schlüssig publik gemacht wird, was es dem Händler wiederum erleichtert, die Verkaufspreise zu kontrollieren.¹³ Charakteristisch für Seguin ist die mit dem Verkauf der Objekte verbundene «Aufklärungsarbeit», die im Falle Prouvés zu mehreren Publikationen geführt hat, von denen selbst Museen Gebrauch machen, um sich der Geschichte ihrer Objekte zu vergewissern.¹⁴ Auch trieb das Sammler- und Profitinteresse Seguins den Galeristen dazu an, weltweit immer mehr Architekturen des französischen Ingenieurs aufzutreiben, sodass sich sein Unternehmen innerhalb der letzten zehn Jahre zu einem Hauptumschlagplatz der Leistungen des sich noch als «homme d'usine (Mann der Fabrik)»¹⁵ bezeichnenden Kunstmiedes und Konstrukteurs Prouvé entwickelt hat. In der Folge ist es der Galerie gelungen, einen spezialisierten Markt zu dominieren, auf dem Eingeweihte beim Klang des Namens Seguin automatisch an Prouvé denken, und umgekehrt.

Damit tritt der im Herbst 2015 nach London expandierende französische Galerist als Prototyp eines «Händler-Sammlers» auf, wie ihn der Kunstmarktexperte und Auktionator Dirk Boll beschrieben hat. Nicht nur sei dieser Typus gegenüber anderen Sammlern schon

deshalb im Vorteil, weil er einen ausgezeichneten Marktüberblick aufbauen könne, auch hätte er «in aller Regel bessere Kontakte zu Museen, was sich nicht nur an der Absatzmöglichkeit niederschlägt, sondern auch die Unterbringung der eigenen Sammlungsgegenstände in Sonderausstellungen erleichtert.»¹⁶ Im Falle Seguins wird dies besonders an dessen Beziehung zum Vitra Design Museum deutlich, das in Weil am Rhein im gleichen Jahr wie die Pariser Galerie gegründet wurde.¹⁷ Dort fand im September 2006 eine von Seguin mit bestückte Prouvé-Ausstellung statt, die über fünf Jahre in zehn Ländern zu sehen war und damit entscheidend zur Sichtbarkeit der Designs beigetragen hat, die durch das geschürte internationale Interesse wiederum im Wert gesteigert wurden.¹⁸

Ende der 1990er Jahre öffnete Patrick Seguin seine von Jean Nouvel als Bestandsumbau geplanten Galerieräume in Paris einigen Kollegen aus dem Sektor der zeitgenössischen Kunst. Eine öffentliche Zusammenarbeit mit dem Kunstmarkt-Giganten Larry Gagosian¹⁹ begann er im Jahr 2004 wiederum in Los Angeles über eine Ausstellung mit dem Titel «Charlotte Perriand. Jean Prouvé. 20th Century Architecture and Furniture».²⁰ Die thematisch klar getrennten, sich aber über die Sammelbegeisterung ihrer Klienten verbindenden, Interessen der Galeristen ergänzen sich dabei scheinbar reibungslos. Dabei gilt es zu bedenken, dass es derzeit kaum einen Markt für Architekturzeichnungen und -modelle beziehungsweise -fotografien gibt, der über vereinzelte Auktionen oder informelle Verkäufe hinausgeht, unter anderem weil auf diesem Markt kein absehbares Preissystem vorherrscht. Das gilt auch für geplante Archivverkäufe berühmter Architekten. Anders verhält es sich im Bereich des Design, in dem besonders durch die Angebotsausrichtung des Auktionshauses Phillips in direkter Beziehung zur modernen und zeitgenössischen Kunst ein klares Verständnis darüber aufgebaut werden konnte, wie man auf dem Markt eine begehrte Ware platzieren kann. Eine von Seguin und Gagosian vorangetriebene Erschließung neuer Käuferschichten und Marktgenerierung für Gebrauchsgegenstände, die als Designklassiker vermarktet werden, hatte bereits erhebliche Auswirkungen auf die Preisentwicklung von Möbeln und Architekturen Jean Prouvés. So kam es im April 2015 bei der Abendauktion von Phillips in New York für etwa 840.000 Euro zum Verkauf eines «Maison Démontable 6x9» aus dem Jahr 1944-1945, das im Zweiten Weltkrieg ursprünglich als kostengünstige Behausung entworfen wurde. Auf der Messe DesignMiami in Basel stellte Seguin schliesslich ein zum Wochenendhaus

erweitertes ›Maison Démontable 6x6‹ in einer Adaption von Richard Rogers und dessen Londoner Co-Partner Ivan Harbour aus. Neben angegliedertem Badezimmer, einer Küche, flexiblem Aussendeck und rollbaren Solarzellen für optimalen Sonnenstand, weisen sich in der Adaption die farbkodierten Aussenbehälter mit jeweils klar zugewiesenen Funktionsbereichen der Sanitärversorgung als Reminiszenzen an die freilegende Gebäudetechnik des Centre Pompidou aus. Das angebotene Ferienhaus verweist damit nicht nur buchstäblich auf die ästhetischen Dimensionen der technischen Moderne, sondern überführt diese, allein schon über phänotypisch mitgelieferte Diskursschwerpunkte der Architektur des 20. Jahrhunderts, quasi auf dem Rücken des Phänomens der ›Starchitektur‹, in das 21. Jahrhundert. Zwar zelebrieren die Neubauteile deutlich das originale Design Prouvés und überschatten das ästhetische Erbe gerade im Hinblick auf die charakteristischen ›Krücken‹, besonders im weitgehend unberührten Innenraum, nicht. Dennoch können neben markt- beziehungsweise kulturethischen und geschmacksurteilenden Kritikpunkten am Projekt, vor allem konservatorische Einwände gegen den massiven Eingriff in eine als historisch zu wertende Baustruktur bestehen. Diese hatte im Umbau dem Briefing des Galeristen zu folgen, für den flexiblen Sammler mobil zu bleiben sowie unter verschiedensten klimatischen und geografischen Bedingungen zu funktionieren. Vor dem Hintergrund des hochtechnologisch entwickelten, materialintensiv und kostspielig ausgeführten Baus ist indessen schwer glaubhaft, was die Galerie auf der Designmesse in Basel im letzten Satz des Informationsblattes zum adaptierbaren Projekt ankündigt: «as a new holiday retreat, it has the potential to become a blueprint for future transportable and demountable refugee housing in keeping up with Prouvé's original vision.»²¹ Diese ursprüngliche Variante des Baus hatte sich nicht mit dem Problem zu beschäftigen, welche Edelholzsorte bestenfalls in der Einbauküche Anwendung finden sollte. Vielmehr war das Originaldesign des ›Maison Démontable 6x6‹ noch kein Millionenobjekt, das als exklusives Architekturjuwel alles andere



fig. b
Jean Prouvé, ›Maison Démontable 6x6‹ in einer Adaption von Richard Rogers, Galerie Patrick Seguin, Installationsansicht der Messe DesignMiami in Basel, Juni 2015, Foto: Martin Hartung.

als geeignet ist, um die Vorlage für Flüchtlingsbehauungen zu bieten, sondern ging 1944 aus der Notwendigkeit hervor, praktikable Obdachlosenbehauungen in den französischen Gemeinden Lorraine und Franche-Comté im Zuge des Zweiten Weltkrieges bereitzustellen. Inwieweit kann nun eine ästhetizistische Objektifizierung, die etwa das leuchtende Blau der Rogers/ Harbour-Adaption signalisiert, wirklich dem Erbe des Prouvé-Designs Genüge tun, um das es dem Galeristen offenbar immer wieder geht? Oder weiter gefragt:

Ist dieser Anspruch mit allfälligen Marktinteressen überhaupt vereinbar? Das ›Maison Démontable 6x6‹ in der Adaption Richard Rogers scheint in seiner Bildlichkeit als renovierte Raum-Zeit-Kapsel geradezu ›verkulturiert‹. Seguin hat mit diesem kontextüberfrachteten Objekt eine neue Warenform auf dem Kunstmarkt vorgestellt, den er, insbesondere in Verbindung mit Larry Gagosian, in Zukunft als Developer bedienen könnte.

Wer als Galerist das ›Maison Tropicale‹, einem weiteren Fertighausbauprojekt Prouvés, von dem 2007 die drei existierenden Exemplare durch den Kunsthändler Eric Touchaleaume verkauft wurden, nicht mehr anbieten kann, aber liquide Mittel und Ambitionen hat, hält sich mit einem neuen Marketingmodell über Wasser. Was unterzugehen droht, ist hingegen das Bewusstsein für Authentizität im Sinne eines Treuehaltens gegenüber dem Original, das dieses nicht aufs kulturelle Abstellgleis schickt, so wie es bereits der Titel ›Jean Prouvé – Adaption Richard Rogers‹ vermuten lässt, in dem vorgeschlagen wird, das nicht Rogers sich an Prouvé, sondern Letzterer sich an Ersteren (der verstorbene ›Ingenieur‹ an den lebenden ›(Star-)Architekten‹) anzupassen hat.

DESIGNMÄRKTE

Nach der erstmaligen Präsentation von Design auf einer Documenta, in ihrer achten Ausgabe im Jahr 1987, damals aufgefasst als im Kontext industrieller Produktentwicklungen «gegen die reine Gebrauchslogik

gekehrt»²², zog die Gründung von Designmuseen seit Ende der 1980er Jahre einen stetig wachsenden Vermarktungsapparat von Designobjekten innerhalb einer Autonomiedebatte im Kunstbetrieb nach sich. Diese ging wiederum mit einer seither stetig steigenden Popularität von Design- und Kunstaustellungen in neoliberalen Kräftefeldern einher, die besonders seit Ende der 1990er Jahre auch den Kunstmarkt beider Bereiche formten.²³ Das dehnbare Schlagwort ›Design-Art‹,²⁴ das der englische Kritiker Alex Coles im Jahr 2005 prägte, um künstlerische Strategien begrifflich einzufangen, die auf die eine oder andere Weise mit Schnittstellen zur Produktgestaltung verzahnt sind, kann als nur eines der Symptome interdisziplinärer Bewegungen auf den Ausstellungsmärkten aufgefasst werden und bildet zugleich den Versuch ab, die mit ihnen in Verbindung stehenden, komplexen Objektverhandlungen sprachlich zu binden.²⁵

Prominentestes und zugleich extremstes Beispiel ist der Marktauftritt der ›Lockheed Lounge‹ (1985) des mittlerweile von Larry Gagosian vertretenen, australischen Designers Marc Newson, die Mitte der Achtziger Jahre bereits als limitiertes Möbel in einer Auflage von zehn Stück mit vier Artist Proofs und einem Prototypen auf den Markt kam. Kostete ein Exemplar zu Beginn der Neunziger Jahre schon umgerechnet 50.000 Euro, so wechselte die letzte Nummer der Edition im April 2015 bei Phillips in London für umgerechnet 3,4 Mio. Euro den Besitzer. Zum ersten Mal zeichnete sich eine deutliche Preissteigerung von Design auf dem Kunstmarkt im November 1999 bei einer Auktion von Christie's in New York ab, als 135 Positionen eine vorher in diesem Segment nicht gekannte Gesamtsumme von \$1,8 Mio. einspielten.²⁶ Im Jahr 2006 versuchte sich der Auktionshausdirektor Richard Wright an einer Erklärung dieser Preisannäherung an zeitgenössische Kunstwerke. Er begründete die Popularität von Design damit, dass das hohe Level an Alltagsdesign, das von Firmen wie Apple einer globalen Öffentlichkeit zugänglich gemacht würde, als Grund für ein erhöhtes, allgemeines Bewusstsein solcher und weiterer Produkte angesehen werden könne, womit seither eine gesteigerte Wertschätzung für Designobjekte einherginge.²⁷ Die hochpreisigen Luxusartikel von ›Starchitekten‹ wie Zaha Hadid schwimmen im gleichen Fahrwasser und erreichen Spitzenpreise im sechsstelligen Bereich.²⁸

Preissteigerungen für Designerzeugnisse, die wie Newsons ›Lockheed Lounge‹ direkte Vergleiche zum Kunstmarkt zulassen, sind als Anzeiger dessen aufzufassen, was der Kunsthistoriker Wolfgang Illrich das

›Indiz einer neoaristokratischen Periode‹²⁹ nennt, in der hochpreisige Hybride aus Kunst und Design zuallererst für den Gustus eines exklusiven Klientels feilgeboten werden, wobei das globale, Kunst-, Design-, und Architektur-Publikum die Werte dieser Erzeugnisse aufgrund seines Schau- und Erlebnisinteresses maßgeblich mitbestimmt.

ARCHITEKTUR(-KUNST-)MÄRKTE ›KURATIEREN‹

Dass sich der Kunstmarkt für Architektur und Design verändert, unterstrich im Juni 2015 auch die Ausstellung von Shelter-Architekturen in der Sektion ›Design at Large‹ für überdimensionierte Arbeiten der Messe DesignMiami in Basel, deren Auswahl der Hotelier André Balasz vornahm, selbst Besitzer eines ›Maison Tropicale‹. Im Juni 2007 hat der Unternehmer eines der Exemplare, die von Prouvé 1950/51 für einen Aluminiumfabrikanten in Brazzaville, der heutigen Republik Kongo, entworfen wurden, für \$4,98 Mio. bei Christie's in New York ersteigert.³⁰

Unter den sieben, in der Halle 1 der Messe Basel ausgestellten Shelters, die von verschiedensten Galerien angeboten wurden, befand sich neben einem poppig-organischen ›Dwelling‹ des Atelier van Lieshout, mit Bar und Kuschelplateau, auch eine Tankstelle Jean Prouvé's, präsentiert von Seguin, die ursprünglich 1969 für den Konzern ›Total‹ entworfen wurde. Der eingeschossige Zentralbau, den der Ingenieur auch in einer zweigeschossigen Variante entworfen hatte, erhebt sich um einen stützenden Kern, von dem aus eine dekagonale, blaue Metallstruktur sternförmig den verglasten Baukörper ausbildet. Balasz wurde bei einer Podiumsdiskussion während der Messe als ›Kurator‹ der Ausstellung vorgestellt, was letztlich zeigt, wie dehnbare und universal dieser Begriff mittlerweile für alle Formen und Kontexte kultureller Auswahl angewandt wird, denn viel mehr als eine grob platzierte Ansammlung von Objekten als Variation eines Themas war diese Messeschau nicht. Wenn man noch dazu bedenkt, dass die Selektion schon dadurch limitiert war, dass hinter den verkäuflichen Exponaten Galerien als Sponsoren zu stehen hatten, wird die Zusammenstellung mit aller Wahrscheinlichkeit wenig Mühe gekostet haben. Es ist zu vermuten, dass Balasz eher als Gesicht einer Werbekampagne angestellt wurde, aber nicht als Ausstellungsmacher. Welten liegen zwischen dem Designmesse-›Kurator‹ und Hotelier André Balasz und dem Venedig-Biennale-Pavillon-Kurator und Universitätsprofessor Jean-Louis Cohen, der zur 14. Architekturbiennale 2014 den unterhaltsam-tiefsinnigen französi-

schen Beitrag zu Höhepunkten und Niederlagen der Utopien modernen Bauens um den Filmemacher Jacques Tati, den Konstrukteur Prouvé und den Architekten Le Corbusier hat kreisen lassen. Eine solche essayartige Kuratierung wird man auf Kunstmessen lange vermissen dürfen, was als trennungs- und definitionsbildend im profitorientierten Sektor des Kulturbetriebes auch sinnvoll ist. Dennoch wird sich heute bei jedem beliebigen Auswahlverfahren des Begriffes ›Kuratieren‹ bedient, so wie man mittlerweile auch Abendessen kuratieren kann, was den Kern des inflationären Wortgebrauchs in den letzten Jahren ernüchternd deutlich trifft. Eine ungleich inhaltschwerere, aber dennoch kaum zielführende, Architekturausstellung war im Frühling 2015 im englischen Somerset zu sehen, wo eine der weltweit erfolgreichsten Kunstgalerien, Hauser & Wirth, im Jahr 2014 eine Reihe von restaurierten Farmgebäuden der Öffentlichkeit als Ausstellungsgebäude zugänglich gemacht hat.³¹ Innerhalb

eines mit ›Architecture Season‹ betitelten Programmes war die Ausstellung ›Land Marks: Structures for a Poetic Universe‹ zu sehen, mit der seit Jahren wieder eine Ausstellung einer global operierenden Kunstgalerie den Schwerpunkt auf die Architekturzeichnung legte.³² Dass sie nicht als Verkaufsausstellung deklariert war, unterstützte das Vorhaben der Galerie, sich mehr als Kulturträger, denn als Marktteilnehmer des Segments zu präsentieren, deren renoviertes, historisches Ausstellungsgelände, mit 190 Kilometern Entfernung von der Aussenstelle in London, schon allein geografisch abseits des Marktes liegt. Vorläufer eines solchen Schwerpunktes, wenn auch mit Verkaufsabsichten, waren zur Blütezeit der Vermarktung von Architekturprojekten in den Jahren 1975 bis 1985 besonders amerikanische Museums- und Galerieausstellungen, die einerseits mit der Renaissance eines Interesses an der Architekturzeichnung im Zuge der bauauftragsschwachen 1970er Jahre und andererseits mit einem Kunstmarktboom in den 1980er Jahren zusammenfielen, während derer sich die Idee des Kunstwerkes als Investmentobjekt etablierte.³³ Fanden einst für einen relativ kurzen Zeitraum vor allem Architekturzeichnun-

gen eine loyale Käuferschaft in einem marginalen Bereich des Kunstmarktes, so sind es heute reale Kleinstarchitekturen, die das Interesse der Käufer wecken und sich auch preislich an die Entwicklungen auf dem Markt anlehnen. Nicht mehr nur das repräsentative Element eines Baus steht zur Disposition, sondern der Erlebniswert der Architektur selbst, die zugleich beweglich ist und darüber hinaus als Kulisse weiterer Exponate dienen kann.

Auf der Basler Messe war es der Hotelier Balasz als ›Kurator‹, dem das Wort erteilt wurde, um das ökonomische Setting, das auf diesem Umschlagplatz sozialer Kontakte vertreten wird, symbolisch aufzufüllen. Mit oberflächlich auf Bildung angelegten Projekten, um im Marktkontext die Verkaufsabsichten zu transzendieren, werden Bedeutungsblasen geschaffen, die schnell platzen, sobald die Besucher an mehr interessiert sind, als Ausstellungen, in denen sich lediglich eine intuitive



Fig. c
Jean Prouvé, ›Maison Démontable 6x6‹ in einer Adaption von Richard Rogers, Galerie Patrick Seguin, Installationsansicht der Messe DesignMiami in Basel, Juni 2015. Foto: Martin Hartung.

Google-Suche materialisiert. Am deutlichsten wurde dies im Februar 2015 in der Ausstellung ›Chamberlain | Prouvé‹, die Patrick Seguin zusammen mit Larry Gagosian in dessen Räumen im New Yorker Stadtteil Chelsea organisierte. In einer vorangegangenen Kollaboration unter dem Titel ›Calder | Prouvé‹, die mit Alexander Calder auch einen amerikanischen Künstler im Kontext der Arbeiten Prouvés präsentierte, konnte zwei Jahre zuvor noch behauptet werden, dass eine direkte Verbindung zwischen beiden Protagonisten bestand, da diese in einem langjährigen Austausch standen.³⁴ Im Falle der Neuauflage mit dem amerikanischen Bildhauer John Chamberlain, der in den 1950er Jahren, unter anderem aus Autowrackteilen, die gestische Malerei des Abstrakten Expressionismus in die Skulptur übersetzte,³⁵ verband den Künstler mit dem Ingenieur vor allem der Werkstoff: das Metall.³⁶ Zwar wurden ästhetisch ansprechende, visuelle Verbindungen zwischen den Arbeiten und den Designs hergestellt, die potentiellen Sammlern vormachten, wie bestimmte Kunstwerke in einem architektonischen Gesamtpaket aussehen könnten, das mitlieferbar war. Dennoch war die vordergründige Aufmachung der Aus-

stellung, die zwei vollkommen verschiedene Kontexte unter dem Anschein einer ideellen Harmonie mit inszenatorischem Pathos zusammenbrachte, nicht schlüssig einzulösen, sondern verriet vor allem das Marktinteresse Gagosians, die Preisentwicklungen der massiven Skulpturen Chamberlains nach dem Tod des Künstlers im Dezember 2011 voranzutreiben. Von den Architekturen Prouvés wurden das ‹Maison Ferembal› (1948) und die ‹École Primaire de Villejeuf› (1956) zu Kulissen für dessen Skulpturen. Darüber hinaus waren weitere, von Seguin angebotene, Architekturen als Modelle mit beigegebenen Informationen zur Geschichte der Gebäude präsent, die zusammen mit den an die Wand montierten, als autonome Objekte inszenierten, Metallkrücken Prouvés ausgestellt wurden.³⁷ Solche edukativen Massnahmen erklären sich vor allem aus dem funktionalen Hintergrund der vorgestellten Designs und führen in der unterschiedlichen Behandlung der Objekte im Ausstellungsraum zu einer klaren Trennung der Sphären von Kunst und Design.

Grundsätzlich spricht nichts dagegen, die grossformatigen Arbeiten Chamberlains mit den Designs Prouvés auszustellen, da ihre posthume Zusammenführung den Galerien aber im Vornhinein eine Rechtfertigung abverlangte, die anhand dünner Argumentationsfäden geführt wurde, war das vordergründig aufklärerische Unterfangen leicht als markterhaltendes Projekt zu entlarven. Es bot Patrick Seguin eine weitere Möglichkeit, die Architekturen Prouvés auf dem globalen Parkett zu zeigen, zog eine enorme Visibilität der Arbeiten nach sich, die auch auf deren Preise Einfluss genommen haben wird, und etablierte die Designs weiter als Erzeugnisse, die sich im interkulturellen Gedächtnis als zur Welt der zeitgenössischen Kunst zugehörig einspeichern konnten.

Exemplarisch zeigte sich an dieser Ausstellung, dass eine blosse Auswahl und Platzierung von Objekten – anders als auf Facebook und Twitter – im weissen Galerieraum allein gerade keine kuratorische Geste ist. Dazu fehlte es an einer handfesten These und diskursiven Bezugnahmen. Es wurde deutlich, wie sich auf dem Kunstmarkt für Designs und Architekturen Jean Prouvés oberflächlich Strategien bedient wird, die im Rahmen der Wissensvermittlung als ‹kuratorisch› bezeichnet werden, um hohe Preise von Design auf einem Markt für Kunstwerke zu legitimieren und in diesem Kontext Marktsegmente zu generieren beziehungsweise Bedeutungen zu schaffen. Der auf dem Kunstmarkt durch einen hohen Fokus auf soziale Konstellationen gestützte schöne Schein geht oft auf Kosten einer tiefergründigen Auseinandersetzung mit

der materiellen Kultur, die mit einem grundlegenden Problem des Star-Systems verschränkt ist: bei ständiger personaler Verfügbarkeit im Web 2.0 und einem Überangebot an Informationen, die über digitale Foren vereinfacht und dadurch für eine beschleunigte Nutzung überschaubar gemacht werden, muss man kein Tiefenwissen mitbringen, um ökonomisch erfolgreich zu sein. Im Gegenteil scheint dieses in manchen Kontexten den Erfolg sogar zu mindern, wenn man zum Beispiel im internationalen Kunstmarktbetrieb, mit weltweit immer mehr Biennalen und Messen, immer schneller und bestenfalls überall präsent sein soll. Das verhindert bei aller Kritik aber nicht die Anerkennung und Wertschätzung, die zum Beispiel den Objekten Prouvés durch ihre Sichtbarkeit im Ausstellungsraum und über mit diesem verschränkte Distributionskanäle weiterhin zukommen. Immerhin wird auch den nicht sammelnden Besuchern in den meisten Fällen der Zugang zu den verkäuflichen Architekturen nicht verwehrt, wobei die Galerien zu begrüßen scheinen, dass die fotografierfreudigen und bloggenden Besuchermassen mit ihren Social Media Aktivitäten beständig neue Kontexte generieren, die für die Aussteller auf kostensparende Weise werbewirksam sind.

Dass eine solche Exponiertheit der Prouvé-Designs neben ihrer oft unklaren Provenienz nicht unproblematisch ist, zeigt sich bei aller ästhetischer Wertzuschreibung daran, dass die gehandelten Objekte, die als Einzelstücke hochpreisig vermarktet werden, ursprünglich im Kontext des Industriedesigns als Massenprodukte (beziehungsweise Elemente eines nicht mehr existierenden grösseren Ganzen) in meist sozialutopischen Zusammenhängen entstanden und häufig in ökonomisch katastrophalen Situationen Abhilfe schaffen sollten. Das konservatorische Moment der Bewahrung historischer Artefakte, die ohne Beteiligung ihrer Urheber umgewidmet und Neubewertet werden, kann das Leitmotiv der Profitmaximierung auf dem Markt nicht aufwiegen, insbesondere wenn die zweifelhafte Qualität der Konservierung vieler Exponate mit einkalkuliert wird. Auf dem Kunstmarkt sollte die Anwendung edukativer Massnahmen als verkaufsfördernd im Auge behalten werden, ebenso wie auf jenem für Architektur sich offenbar neu etablierende Bauformen von Klein- und Kleinstarchitekturen, über die man sich, auch wenn sie nur ein kurzzeitiger Trend bleiben, im besten Sinne streiten kann.

- 1 Vgl. <http://www.convinceandconvert.com/content-marketing/content-curation-5-ways-to-succeed-eventually/>, Stand: 11.07.2015.
- 2 Vgl. zu diesem Phänomen: 'The Exhibitionist', Nr. 4, Juni 2011.
- 3 Vgl. Paul O'Neill, 'The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox', in: 'The Exhibitionist', Nr. 6, Juni 2012, S. 55-60, hier S. 56.
- 4 Vgl. Jens Kastner, 'Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus', Wien 2009, S. 79f. Vgl. Franz Schultheis/Stephan Egger (Hrsg.), Pierre Bourdieu, 'Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter, Schriften zur Kulturosoziologie 4, Frankfurt/Main 2014 sowie Dies. (Hrsg.), Pierre Bourdieu, 'Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld', Schriften zur Kulturosoziologie 4, Frankfurt/Main 2015.
- 5 Vgl. Oliver Marchart, 'Das Kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität', in: 'Texte zur Kunst', Heft 86, Juni 2012, S. 29-41.
- 6 Ibid, S. 31.
- 7 Olav Velthuis, 'Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art', Princeton 2005, S. 3.
- 8 Vgl. Luc Boltanski, Ève Chiapello, 'Der neue Geist des Kapitalismus', Konstanz, 2003 [1999].
- 9 Vgl. hierzu Anm. 7, S. 28.
- 10 Andres Lepik, 'Show & Tell oder: Wo steht das Architekturmuseum am Anfang des 20. Jahrhunderts?', in: Ders. (Hrsg.), 'Show & Tell. Architektur Sammeln', Ostfildern 2014, S. 10-31, hier S. 10.
- 11 Vgl. Frédéric Migayrou/Aurélien Lemonier (Hrsg.), 'Frank Gehry, Centre George Pompidou, Paris/Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, München/London/New York 2015', S. 102. Das 'Winton Guest House' wurde zunächst in Addition eines von Philip Johnson 1952 auf einem Grundstück in Wayzata, Minnesota entworfenen Haupthauses errichtet und bildet eine Assemblage mehrerer, verschiedenfarbiger, geometrischer Grundformen.
- 12 Die erste Kunstauktion eines Hauses fand im Mai 1989 bei Sotheby's in New York statt. Dort wurde ein Stadthaus für \$3,5 Mio. versteigert, dass Philip Johnson 1949 als amtierender Chefkurator der Architekturabteilung am Museum of Modern Art in New York, einen Block entfernt vom Museum, für die zu diesem Zeitpunkt mit der Institution aufs Engste affiliierte Philanthropin Blanche Rockefeller umgeplant hatte.
- 13 Vgl. <http://www.patrickseguin.com/en/designers/architect-jean-prouve/available-houses-jean-prouve/>, Stand: 23.06.2015. Vgl. hierzu auch die Beobachtung von Olav Velthuis: 'From the inception of the modern art market in the first half of the nineteenth century, art dealers have defined their own identity as disinterested promoters and patrons rather than merchants and marketeers of art.' (Anm. 7, S. 21.)
- 14 Vgl. vor allem Enrico Navarra/Galerie Jousse Seguin, 'Jean Prouvé, Paris 1998 sowie Galerie Patrick Seguin/Sonnabend Gallery, Jean Prouvé, 2 Bde., Paris 2007; Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli/Galerie Patrick Seguin, 'A Passion for Jean Prouvé. From Furniture to Architecture. The Laurence and Patrick Seguin Collection', Paris 2013.
- 15 Vgl. Bruno Reichlin, 'Einleitung', in: Alexander von Vegesack (Hrsg.): Jean Prouvé. Die Poetik des Technischen Objekts, Aust.-Kat. Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2005, S. 20-23, hier S. 21.
- 16 Dirk Boll, 'Kunst ist käuflich. Freie Sicht auf den Kunstmarkt', Ulm 2009, S. 63.
- 17 Im selben Jahr wurde auch das erste Designmuseum in London gegründet. Die Firma Vitra produziert lizenzierte Möbel von Jean Prouvé, die auf zahlreichen Werbefotos erscheinen und deren Sortiment seit 2011 um bisher zwei Editionen in Kooperation mit der Modemarke G-Star erweitert wurde. Auf dem Firmengrundstück in Weil am Rhein befindet sich zudem eine der letzten modularen Tankstellenbauten Prouvés.
- 18 Die Ausstellung 'Jean Prouvé: Die Poetik des Technischen Objekts' war vom 23.09.2006 bis 28.01.2007 im Vitra Design Museum zu sehen. Sie wurde erstmals im Oktober 2004 im Kamakura Museum of Modern Art in Japan eröffnet und machte zuletzt im Februar 2010 in der Galleria dell'Accademia in Mendrisio Station. Im April 1983, ein Jahr vor dem Tod Prouvés im März 1984, berichtete Barry Bergdoll, der spätere Chefkurator der Architekturabteilung am New Yorker MoMA, für die Zeitschrift Skyline (herausgegeben vom IAUS, dessen Gründungsdirektor Peter Eisenman war) von einer Ausstellung des Ingenieurs am Institut Français d'Architecture in Paris. Hier wurde nicht nur deutlich, dass Prouvé sich nicht als 'Architekt' bezeichnet wissen wollte, sondern auch, dass seiner international bis dahin weitgehenden Anonymität, die mit dieser Verweigerung im Zusammenhang gestanden haben wird, zu Beginn der 1980er Jahre im Kultursektor entgegengewirkt wurde.
- 19 Larry Gagosian gilt gemeinhin als weltweit finanzkräftigster Galerist, der allein im Jahr 2011, als Vertreter von Künstlern wie Jeff Koons und Damien Hirst, einen Jahresumsatz von etwa \$1 Mrd. erzielen konnte. Diese Einkünfte erschließen sich größtenteils aus in der Szene umstrittenen Wiederverkäufen von Kunstwerken auf dem Sekundärmarkt, die dem Galeristen den Ruf einbrachten 'of degrading the business and bringing the habits of a souk rug seller to a refined trade.' (Vgl. Anm. 7, S. 37.) Vgl. hierzu Kelly Crow, 'The Gagosian Effect', in: 'The Wall Street Journal': <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703712504576232791179823226>, Stand: 27.06.2015.
- 20 Jean Nouvel über Architektur hinausgehende, die gebaute Umgebung aber farblich spiegelnde, Triptychon-Wandarbeiten waren zuletzt im April/Mai 2014 im Londoner Ableger der Gagosian Gallery als wiederholte Kollaboration mit der Galerie Patrick Seguin zu sehen. Anlässlich der Pariser Kunstmesse FIAC im Oktober 2010 präsentierte Seguin im Garten der Tuilerien prominent ein 1948 von Prouvé für den Glasfabrikanten Feremba als Bürogebäude entworfenes Fertigbauhaus, das der Galerist 1991 in Nancy erborgten hatte und für das er Jean Nouvel gewann, es zu konfigurieren. Vgl. Galerie Patrick Seguin, 'Prouvé/Nouvel. Feremba House, Paris 2011.
- 21 Jean Prouvé | Architecture. 6x6 Demountable House | 1944. Adaptation Richard Rogers (Rogers Stirk Harbour & Partners), Galerie-Informationsblatt, DesignMiami, Basel 2015, o.S.
- 22 Manfred Schneckenburger, 'documenta und Diskurs', in: 'documenta 8', 3 Bde., Bd. 1, Kassel 1987, S. 15-19, hier S. 17.
- 23 Vgl. auch Heike Munder, Ulf Wuggenig (Hrsg.), 'Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst', Zürich 2012.
- 24 Vgl. Alex Coles, 'DesignArt, London 2005 sowie Ders. (Hrsg.), 'Design and Art, London/Cambridge, MA 2007.
- 25 Vgl. Philip Ursprung, 'Disziplinierung: Absorbiert das Design die Kunst?', in: Krüger & Pardeller/Bast/Pessler (Hrsg.), 'Undiszipliniert: Das Phänomen Raum in Kunst, Architektur und Design', Wien 2008, S. 144-149. Vgl. auch Jörg Huber (Hrsg.), u.A. Burkhard Meltzer/Heike Munder/Tido von Oppeln, 'It's Not a Garden Table. Art and Design in the Expanded Field', Zürich 2011; Mateo Kries, 'Funktion oder Fiktion? Zur Symbiose von Design und Kunst seit Jasper Morrison', in: Markus Brüderlin/Annelie Lütgens (Hrsg.), 'Interieur. Extérieur. Wohnen in der Kunst', Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 2009, S. 225-231.
- 26 In der Geschichte des Kunstmarktes markierte die erste Auktion zeitgenössischer Kunst durch das Auktionshaus Parke Bernet im Oktober 1973 in New York einen Wendepunkt. Ausgerechnet im Jahr der Ölkrise, deren Finanzkrise vielen Architekten für mehrere Jahre geringe bis keine Bauaufträge bescheren sollte, was wiederum zu einem verstärkten Aufkommen der Architekturzeichnung und ihrer Etablierung als Marginalie auf dem amerikanischen Kunstmarkt ab Mitte der 1970er Jahre beitrug, spielte die Auktion bei Parke Bernet eine bis dato nicht erreichte Rekordsumme von \$2,2 Mio. ein und veränderte damit unwiderbringlich die Ausrichtung des Kunstmarkt zugunsten von Investments. (Vgl. Anm. 7, S. 142.)
- 27 Vgl. *ibid.*, S. 118.
- 28 Als die wohl prominentesten Beispiele für ein in Großauflagen global platziertes Produktdesign eines zeitgenössischen Architekten dürfen die Entwürfe von Michael Graves (1934-2015) für den italienischen Hersteller Alessi und die amerikanische Target Corporation gelten. Vgl. Daniel Naegele, 'We Dig Graves-All Sizes', in: William S. Saunders (Hrsg.), 'Commodification and Spectacle in Architecture', Harvard Design Magazine Reader, Minneapolis 2005, S. 100-112. Vgl. hierzu: Julia Chance (Hrsg.), 'Fame+Architecture', AD, Nr. 71, Profile: 154, 2001 sowie: Anthony Vidler (Hrsg.), 'Architecture Between Spectacle and Use', New Haven 2008.
- 29 Wolfgang Ulrich, 'Überdruss an der Autonomie? Zu neuen Formen angewandter Kunst', in: Annett Zinsmeister (Hrsg.), 'Art and/or Design. Crossing Borders', Berlin 2013, S. 65-79, hier S. 79.
- 30 Vgl. <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=asf7wEw84nM>, Stand: 22.07.2015.
- 31 Vgl. online unter: <http://www.hauservirthsomerset.com> (Stand: 26.06.2015)
- 32 Kuratiert wurde die Ausstellung vom Kunsthistoriker Markus Lächtemäki und Nicholas Olsberg, ehemaliger Direktor des Canadian Center for Architecture und einflussreicher Berater für mehrere Privat- sowie Firmensammlungen. Mit einer Auswahl an über einhundert architektonischen Studien, Modellen und Projektzeichnungen aus der Renaissance, über Frank Lloyd Wright, Le Corbusier und Aldo Rossi, stellte die Schau aus den Beständen des englischen Sammlers Niall Hobhouse eher ein kuratorisches Essay, nicht aber eine programmatische Themenausstellung dar. Mit dem Ende der Schau eröffnete in der Tchoban Foundation, Museum für Architekturzeichnung in Berlin (gegründet 2009) die Ausstellung 'American Perspectives: from Classic to Contemporary' (20.06. bis 20.09.2015).
- 33 Als einflussreichster Galerist auf dem Gebiet der Vermarktung von Architekturzeichnungen und -projekten kann der Amerikaner Max Protetch gelten, der im Zeitraum von 1979 bis 2005, parallel zu seinen Kunstausstellungen, in seinen Galerieräumen die Arbeiten zahlreicher lebender und verstorbener Architekten ausgestellt und vertrieben hat sowie auch Nachlässe betreute. Vgl. für einen Überblick zu Architekturstudien auf dem internationalen Kunstmarkt vor allem Charles Hind, 'scholars and decorators. a personal view of the architectural drawings market, past and present', in: 'icam print 02', 2007, S. 20-26; Julia Voss, 'Heinrich Klotz, die Preisexplosion und das Starsystem', in: 'Die Klotz-Tapes. Das Making-of der Postmoderne, Arch+Feature', 26, 2014, S. 38-44 (Vgl. hierzu Dies., 'Hinter weißen Wänden. Behind the White Cube', Berlin 2015, S. 83-96); Wolfgang Voigt, 'Lasst doch den ganzen Bau leer. Heinrich Klotz und die Anfänge des Deutschen Architekturmu-seums in Frankfurt am Main', in: 'kunsttexte.de', Nr. 4, 2014, www.kunsttexte.de, S. 10, Stand: 27.06.2015.
- 34 Wie der Katalog ausführt, trafen sich Calder und Prouvé in den frühen 1950er Jahren und arbeiteten unter anderem an der Konstruktion von Calders Skulptur 'La Spirale' zusammen, die für das UNESCO-Hauptgebäude in Paris entstand, für deren 'Gebäude 5' Prouvé die Fassade entwarf. (Vgl. Gagosian Gallery/Galerie Patrick Seguin, 'Calder | Prouvé, Paris 2013.) In der Ausstellung wurden als vollständige Architekturen die auch 2015 in Basel präsentierte Tankstelle (1969) sowie ein 'Pavillon Démontable 6x6' (1944) gezeigt.
- 35 Vgl. Dan Graham, John Chamberlain: 'Conceptual Artist', in: Kathy Slade (Hrsg.), 'Dan Graham. Nuggets. New and Old Writing on Art, Architecture, and Culture', Zürich 2014, S. 149-152. Graham macht hier darauf aufmerksam, dass Chamberlain in den 1960er Jahren auch Möbel aus Schaumstoff in seine Arbeiten integrierte (wobei diese für die Ausstellung keinen Sinn gemacht hätten, weil Schaumstoff eben kein Metall ist).
- 36 'For this show, the clear link between Prouvé and Chamberlain lies in the use of steel.' (Patrick Seguin, 'Discussion with Kara Vander Weg', in: Gagosian Gallery Magazine, May-August 2015, New York 2015, S. 54-59, hier S. 57.)
- 37 Eines der gezeigten Modelle stellte bereits den Plan für die Rogers-Adaption des 'Maison Démontable 6x6' dar, die wenige Monate nach der Ausstellung auf der weltweit größten Kunstmesse in Basel präsentiert wurde.

Martin Hartung, geb. 1983 ist seit Januar 2014 Doctorand am Lehrstuhl von Prof. Dr. Philip Ursprung, wo er zur Geschichte von Architekturprojekten auf dem Kunstmarkt forsch. Vor seiner Tätigkeit an der ETH hat er an mehreren internationalen Ausstellungshäusern gearbeitet, zuletzt am Museum of Modern Art in New York.

