

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Master Thesis

ecm – educating/curating/managing 2008–2010
Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis
an der Universität für angewandte Kunst Wien

Display als Methode –

Das Potenzial von Display in der
kritischen Ausstellungspraxis

Rosina Huth

Wien, Oktober 2010

Betreut von Christine Haupt-Stummer und Nora Sternfeld

Abstract

Diese Master Thesis widmet sich der Frage nach dem Potenzial von Display in der kritischen Ausstellungspraxis. Die stattfindende Hinterfragung von institutioneller, kuratorischer und vermittlerischer Rolle in der kritischen Ausstellungspraxis wird in dieser Arbeit um die Reflexion von Ausstellungsdisplays ergänzt werden, welche bis dato wegen ihrer vermeindlichen Nähe zur Oberfläche/Oberflächlichkeit nur unzureichend Beachtung fand. Wesentlich ist die Begriffsklärung von *Display* und die daraus folgende Dichotomie des Begriffs in *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*. Diese Unterscheidung macht sowohl eine Berücksichtigung der formalen, visuell aufbereiteten Qualität von *Display* möglich (*Display als Präsentationsform*), sowie dessen kontextualisierendes und institutionskritisches Potenzial auf einer Meta-Ebene zur Präsentationsform (*Display als Methode*) sichtbar. Im weiteren Verlauf als Hilfsmittel zur Ausstellungsanalyse erprobt, verspricht diese Betrachtung von *Display* auch bei der Konzeption von kontextuellen Ausstellungsdisplays produktives Potenzial für neue, alternative Ausstellungsmodelle.

Abstract

This paper examines the potential of display in critical exhibition-making. The current stance of institutional, curatorial and educational agencies consider insufficient the implications and connotations of display due to an underestimation of the relevance of surface or interface. To split the term “display” into *display as presentationform* and *display as method*, is crucial to this paper. This division of the term is useful to look at both the form and visual quality of the display as well as consider a deeper contextual and institutional critique based on the action of displaying. This division can also be used as a guideline for analysis, and in the end, as a method of developing new critical and contextual displays, and alternative models for exhibition-making.

Inhalt

- 6 Einleitung**
Thema, Fragestellung und Überblick

- 10 1. Was ist eine Ausstellung?**
 - 12 1.1. Ausstellung als politischer und gesellschaftlicher (Verhandlungs-) Raum
 - 17 1.2. Alternative Ausstellungsräume: Die Ausstellung als *Dialograum, Diskursraum* und *Möglichkeitsraum*

- 26 2. Welche Rolle kommt dem Display in alternativen Ausstellungsräumen zu?**
 - 26 2.1. Das Display als Wissensproduzent
 - 28 2.2. Für Kontextualisierung und gegen Konvention
 - a) White Cube

- 32 3. Was ist Display?**
 - 33 3.1. Begriffsklärung *Display*
 - 33 a) *Display als Präsentationsform* oder: Die unterschätzte Oberfläche?
 - 35 b) *Display als Methode* oder: „to display“

- 40 4. Welche Rolle spielt Display bei der Rezeption von Changing Channels?**
 - 40 4.1. Voraussetzungen
 - 40 a) Zuständigkeiten und Rollenverteilung
 - 41 b) Inhaltliche Verortung
 - 42 c) Einblick in die künstlerische Praxis von Julie Ault und Martin Beck
 - 43 d) Methoden der Analyse
 - 47 4.2. Ausstellungs-Analyse
 - 50 a) Aneignung von künstlerischen Strategien –
Beispiel 1: *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*
Beispiel 2: *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*

- 54 b) Pluralität –
 Beispiel 3: *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*
 Beispiel 4: *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*
- 58 c) Disziplinierung und Selbstbestimmung –
 Beispiel 5: *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*
- 60 d) Selbstreflexion –
 Beispiel 6: *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*
- 63 5. Was kann das *Display* über seine funktionale Aufgabe
 (der Repräsentation von Objekten) hinaus erreichen?**
- 65 5.1. *Display als Methode* in der künstlerischen Praxis
- 68 5.2. *Display* und Institutionskritik
- 69 5.3. *Display* und Kontextualisierung und Aktualisierung
- 71 6. Schluss: Welche Möglichkeiten ergeben sich aus der
 Rolle des *Displays*?**
- 71 6.1. Wo stecken Innovationsreserven?
 Was ist das Potenzial von *Display* in der kritischen Ausstellungspraxis?
- 76 7. Anhang**
- 76 Literaturverzeichnis
- 80 Abbildungsverzeichnis
- 81 Lebenslauf

Einleitung

Thema, Fragestellung und Überblick

Mit der reflexiven Umorientierung einiger fortschrittlicher Institutionen entwickelten sich Fragen nach stärker prozessual angelegten Ausstellungsmodellen. Dem Verständnis von Ausstellungen als Medien der Wahrheitsproduktion und der Vermittlung sowie als Orte, an denen bewusst oder unbewusst individuelle und kollektive Normen und Werte vermittelt werden, steht ein Verständnis des Mediums als kulturelle Praxis gegenüber: Der Wunsch nach einer Emanzipation und Förderung von kritischer Urteilskraft der BesucherInnen löst die Bestätigung von Autorität und Deutungsmacht der kulturellen Institutionen ab. Aus Perspektive von verschiedensten AkteurInnen – wie KünstlerInnen, VermittlerInnen, TheoretikerInnen, PhilosophInnen, KunsthistorikerInnen – werden Optionen zur Demokratisierung, Öffnung und Teilhabe an Ausstellungsräumen diskutiert. Besonders stark an der Diskussion ist dabei die kuratorische und vermittlerische Disziplin beteiligt. Dem Display als Wissensproduzent in Ausstellungen wird dabei nur verminderte Aufmerksamkeit geschenkt.

Diese Ausgangslage fordert auch eine Neubefragung der bisher unterschätzten Rolle von Ausstellungsdisplays als Teil eines Medienkonglomerats, in dem alle Elemente zur Produktion von Bedeutungen beitragen. Ausstellungsdisplays nicht nur als Design der „Oberfläche“ und des Beindrucks zu betrachten, macht eine Analyse (und Konzeption) von Ausstellungen möglich, die über Herkunft, Bedeutung und Auswahl von Objekten hinaus gleichfalls die Wechselwirkung mit umgebenden Exponaten, Texten und Elementen der Ausstellungsarchitektur im gesamten Kontext reflektiert. Dabei ist nicht wesentlich was repräsentiert werden soll, sondern vielmehr was repräsentiert wird und welche Wirkung „das Display in seiner kommunikativen Tendenz“¹ produziert: Welche Rolle spielt das Display bei der Rezeption von Ausstellungen? Was kann das Display über seine funktionale Aufgabe (der Repräsentation von Objekten) hinaus erreichen? Und schließlich: Welches Potenzial innerhalb einer „kritischen Ausstellungspraxis“ ergibt sich daraus?

¹ Paolo Bianchi: Display als Dialograum – Forschung in Progress, in: *Ausstellungs-Displays, Dokumentation zum Forschungsprojekt*, Sigrid Schade (Hg.), Institute Cultural Studies in Art, Media and Design, Zürich 2007, S. 16.

Den Ausstellungsraum als politischen und gesellschaftlichen (Verhandlungs-) Raum zu begreifen, kann auch als Resultat einer kritischen Befragung von Institutionen und deren Status in der Gesellschaft seit Mitte des 20. Jahrhunderts gelesen werden. Ab den 1960er Jahren konfrontierten avancierte, institutionskritische KünstlerInnen die Institutionen mit den eigenen Machtstrukturen und machten unter anderem Ausschlussmechanismen und Abhängigkeitsverhältnisse sichtbar. Diese von außen herangetragene Reflexion führte ab den 1990ern zu einer – nicht zu generalisierenden – verstärkten Selbstreflexion der Institutionen von innen heraus. Aus dem Diskurs um das kuratorische Subjekt – entweder als personalisierte Stimme der Institution angefochten oder mit der Loslösung vom traditionellen Kuratorenbegriff hin zum freiberuflichen Kurator argumentiert² – erwächst unter anderem auch eine Perspektive von „Kuratieren als Tätigkeit“, die nicht mehr an eine Berufsbezeichnung gebunden ist: *Curating*. Diese gesamten Entwicklungen stellen die Basis für ein Sprechen von „kritischer Ausstellungspraxis“ und den Nährboden, auf dessen auch die Rolle und das Potenzial von Display neu bemessen werden soll.

Zentral für meine Arbeit ist eine Klärung des Begriffs „Display“ im Zusammenhang mit Ausstellungen. Immer wieder wird – bewusst oder unbewusst – eine Deckungsgleichheit von Display mit Ausstellungsgestaltung oder sogar Ausstellung unterstellt, was entweder auf der Nähe zur Disziplin Architektur bzw. Visuellen Kommunikation/Grafik fußt, oder der Erkenntnis geschuldet ist, dass Display mehr sein muss als nur „Ausstellungsgestaltung“. Display losgelöst von Rollenzuschreibungen und Aufgabenbereichen zu begreifen, erlaubt eine Dichotomie, die den Umgang mit dem Begriff im Ausstellungskontext, einerseits bei der Konzeption von kontextuellen Ausstellungsdisplays, aber auch bei der Analyse bestehender, wieder produktiv macht. Im weiteren Verlauf der Arbeit eine wesentliche Unterscheidung in *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* zu treffen, berücksichtigt die formale, visuell aufbereitete Qualität von Display und lässt zudem einen interpretativen Blick der entstandenen Dialoge zwischen Objekten/Kunstwerken im physischen Raum zu. Dem Display seine materielle Oberfläche vorzuwerfen und formale Wirkung zu unterstellen ist nämlich keineswegs falsch. Doch allein diese Betrachtung berücksichtigt die genuinen Eigenschaften des Mediums Ausstellung nicht. „[...] [E]s ist wichtig, ein Verständnis dafür zu entwickeln, dass die Ausstellungspraxis nicht nur Inhalte formt, sondern selbst zum Inhalt geworden ist.“³

2 beginnend mit Harald Szeemann.

3 Silke Wagner und Florian Waldvogel: Kulturelle Produktion als Werkzeug der Kritik. Wünsche an die Gegenwart, in: *When attitude escape form, Kunsthalle Basel 1969–1970*, Isabel Züricher, Kunsthalle Basel (Hg.), Revolver Verlag, Basel, 2004, S. 105.

Die oft auftretenden Differenzen im Ausstellungsraum zwischen Konzept und tatsächlicher Umsetzung werden meist mit unerwarteten praktischen Problemen entschuldigt (Leihgeber ist kurzfristig abgesprungen; Budgetierung war zu gering). Sie lassen sich vermutlich aber auch auf eine ungenügende Berücksichtigung der ebenfalls Inhalt produzierenden Form – neben dem eigentlichen Inhalt –, begründen. Die vorherrschende Hierarchie – vom Kurator/der Kuratorin über die VermittlerInnen und zuletzt zum Gestalter/zur Gestalterin – begünstigt ebenfalls diese Vorgänge. Die Macht des Displays stützt sich auf die Eigenschaften des Designs und bestimmt die Rezeption: „Das fundamentale Problem, das im Herzen des Designs (und somit im Ausstellungsmachen und Display)“⁴ liegt – und womit die Disziplin seit jeher konfrontiert ist – ist ein immanentes Verschleiern von Macht und Kontrolle durch seine strukturgebende (Präsentations-) Form.⁵

Ein weiterer Schwerpunkt liegt anschließend auf der Anwendung von *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*, anhand der 2010 präsentierten Ausstellung *Changing Channels – Kunst und Fernsehen 1963–1987* im MUMOK, Wien. Die Kunstschaaffenden Julie Ault und Martin Beck erarbeiteten eine offensive Ausstellungsgestaltung, welche die BetrachterInnenposition reflexiv miteinbezieht und bewusst Beziehungen und Kontexte im Ausstellungsraum stiftet. Die Konditionierung von BesucherInnen durch den langen, prägenden Werdegang von Ausstellungen steckt unter anderem den Rahmen für deren angewandte Strategien von Display ab.

Um das reflexive Potenzial von Ausstellungen – und speziell von Display – zu begründen, ist die Frage danach, was Display über seine funktionale Aufgabe hinaus erreichen kann, ziel führend. Es geht schließlich um das schlummernde Potenzial, gesellschaftliche Prozesse und Bedingungen aufzuzeigen, AutorInnenchaften mitzuverhandeln und z. B. das ambivalente Verhältnis von „Souveränität und Kontrolle“ (Martin Beck) zu thematisieren, um daraus resultierend die kritische Urteilskraft und die Selbstermächtigung der BesucherInnen zu begünstigen.

4 Martin Beck: Souveränität und Kontrolle, in: *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Elke Bippus (Hg.), Band 4 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste, Züricher Hochschule der Künste, diaphanes, Zürich–Berlin, 2009, S. 116.

5 Vgl. Klaus Franck: *Ausstellungen/Exhibitions*, Stuttgart, Teufen, 1961, S. 13, zitiert nach: Martin Beck: Souveränität und Kontrolle, in: *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Elke Bippus (Hg.), Band 4 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste, Züricher Hochschule der Künste, diaphanes, Zürich–Berlin, 2009, S. 116.

Denn der Status und Einfluss von Institutionen in unserer Gesellschaft wird nicht zuletzt an folgendem Beispiel deutlich: Die Schaufenstergestaltung der Kaufhaus-Kette Peek & Cloppenburg – in unmittelbarer geografischer Nähe zum Museumsquartier und MUMOK – zeigte zeitgleich zu Beginn der Ausstellung *Changing Channels* ihre Produkte umringt von Fernsehern. Geleitet von ökonomischem Interesse scheint eine Referenz in kommerziellen Schaufensterdisplays zum Ausstellungsprogramm der lokalen Institutionen per se eine Aufwertung der eigenen Marke zu versprechen.

Displays als Kommunikationsmittel und Präsentationsformen als bedeutungsproduzierende Instrumentarien benutzen zu können, ist dem kommerziellen Markt längst kein Geheimnis mehr. Trotz des theoretischen Bewusstseins über die Macht von Display und der geschärften Betrachtungsweise vieler AkteurInnen für eine *kritische Ausstellungspraxis*, lässt im kulturellen Sektor die Übersetzungsleistung von Ausstellungskonzepten in den Raum zu wünschen übrig. Nicht weil wir uns an den Verkaufsstrategien von Kaufhausketten orientieren sollten, sondern weil uns diese das manipulative, kontextualisierende und bedeutungsproduzierende Potenzial von Display vorführen, sollte auch entlang von Display an Defiziten der Realisierung von alternativen Ausstellungsräumen gearbeitet werden.



Schaufenstergestaltung,
Ecke Stiftgasse: 13.3. 2010
Peek & Cloppenburg,
Mariahilferstraße 26–30,
1070 Wien

1. Was ist eine Ausstellung?

Die Auffassungen davon, was eine Ausstellung ist und was sie können und leisten soll, orientiert sich am angestrebten Ziel und Nutzen der AusstellungsmacherInnen. Die Emanzipation von AusstellungsbesucherInnen im Rahmen eines Bildungsauftrags⁶ anzustreben setzt andere konzeptionelle Rahmenbedingungen als das Bewerben eines Produkts für den anschließenden Verkauf voraus. Kontrastiert so die kommerzielle Ausstellung, wo die Imageaufwertung einer Marke durch nobilitierende Produktpräsentationen oder die Eigendarstellung von Konzernen auf Messen immer im Dienst eines ökonomischen Interesses steht, mit einer kritisch-reflexiven Ausstellungspraxis, als eine der Emanzipation des Betrachters verpflichtete Auseinandersetzung? So einfach ist es leider nicht. Die einstmals konservativen Bildungs- und Erziehungsanstalten sind selbst zu firmenähnlichen Kulturanbietern herangewachsen und sind und waren nie ideologiefreie Zonen. Die Ausstellungspraxis bietet aber auch günstige Umstände um eine kritische Urteilskraft von BesucherInnen zu fördern, anstatt sie den autoritären Macht- und Marktstrukturen zu unterwerfen. „Das Ausstellungsmachen kann ein wirksames Mittel sein, um gesellschaftliche Prozesse und Bedingungen abzubilden oder zum Ausdruck zu bringen“.⁷

Die Diskussion um Autorität und Autorschaft in Ausstellungen⁸, die Anerkennung und Analyse mächtiger Funktionen von Ausstellungen, ihrer Deutungsmacht und ihrer Produktion von kollektivem Gedächtnis – die unter anderem auf das Privileg, durch Sammlung, Selektion und Präsentation von (Kunst-) Objekten, Wert zu- oder abzusprechen, zurückzuführen sind – sowie die umfassende und kritische Auseinandersetzung mit dem KuratorInnensubjekt⁹ – sind wesentliche Bestandteile und Errungenschaften der Diskurse und Ansätze, die im weiteren Verlauf mit „kritischer Ausstellungspraxis“ umschrieben werden.

Oliver Marchart schildert mit den Begriffen *Kanonisierung*, *Entkontextualisierung* und *Homogenisierung* den Status von Institutionen in unserer

6 Bis heute definiert der Internationale Museumsrat ICOM die Richtlinien und Rahmenbedingungen von Museumsarbeit wie folgt: Das Museum ist „eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“ (http://www.museumbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/definition_museum/, Stand: 18.8.2010)

7 Julie Ault: Ausstellung als politischer Raum, in: *Critical Condition, Ausgewählte Texte im Dialog*, Marius Babias, Florian Waldvogel (Hg.), Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003, S. 199.

8 Siehe z. B. Literatur wie: Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld, in: *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Schnittpunkt (Hg.): Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld, Verlag Turia + Kant, Wien, 2005.

9 Siehe dazu unter anderem: *Curating Subjects*, Paul O'Neill (Hg.), De Appel, Centre for Contemporary Art Amsterdam, London, 2007, und *Curating Critique, ICE – Reader No. 1*, Marianne Eigenheer (Hg.), Frankfurt 2008.

Gesellschaft.¹⁰ Demnach schlägt sich ein erster Naturalisierungseffekt in der (Kunst-) Geschichtsschreibung nieder, der zu großem Teil von Institutionen ausgeht. Die Tatsache dass und die Art und Weise, wie Objekte ausgestellt und präsentiert werden, bestimmt maßgeblich den Status dieser Objekte in unserer Gesellschaft. Von MitarbeiterInnen der Institutionen als relevante Themen/Objekte selektiert, finden diese als Repräsentanten per se – und nicht offensichtlich als eine spezifische Sicht der Dinge auf die Welt – ihren Einzug in die Geschichte. Es findet eine *Kanonisierung* statt.

Die *Entkontextualisierung* verantwortet das Ausstellen an sich: losgelöst aus der bisherigen Umgebung und dem Kontext, und eingespeist in das institutionelle Umfeld bedeutet „jede Rekontextualisierung zugleich eine Entkontextualisierung“¹¹. So kann zum Beispiel behauptet werden, dass die *Autonomie der Kunst* maßgeblich auf der Entstehung des Museums und dessen entkontextualisierenden Eigenschaften begründet ist. Das Museum veränderte den Blick des Betrachters auf das Kunstwerk, das nun neben anderen Werken zu sehen ist, die aus ihrem historischen Kontext heraus nie zusammengefunden hätten. Es verlor seinen ursprünglichen Ort, Zweck und seine Funktion und verweist in Konsequenz nur noch auf sich selbst.¹²

Auf eine *Entkontextualisierung* folgt die *Homogenisierung*, wofür Marchart die Thementausstellung als Paradebeispiel anführt: unter einem Ausstellungstitel und damit Thema vereint, werden Objekte, als ehemals heterogenes Material, kategorisiert.

Diese fragmentarische Auflistung soll einen Eindruck davon vermitteln, welchen Status Institutionen und Ausstellungen in unserer Gesellschaft haben und wieso sie immer wieder in die Kritik geraten sind: Die Möglichkeit, Geschichten und Bedeutungen durch das Massenmedium Ausstellung in die Gesellschaft zu tragen, brachten auch die politische und ideologische Dimension zum Vorschein. „Ausstellungen sind Räume bzw. Orte, in denen Kunstwerke und Artefakte der Öffentlichkeit präsentiert werden, in denen sich die gesellschaftlichen Prozesse und Kontexte, wovon Kunst und andere Produktionsweisen herrühren, beschreiben und für ein Publikum aufbereiten lassen. Ausstellungen sind soziale Räume, in denen aktiv an Bedeutungen, Erzählungen, Geschichten und Funktionen von kulturellen Materialien gearbeitet wird.“¹³

10 Oliver Marchart: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Schnittpunkt*, Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hg.), Verlag Turia + Kant, Wien, 2005, S. 38–39.

11 Oliver Marchart, a. a. O., S. 39.

12 Vgl. André Malraux, Der Begriff Museum, in: *Psychologie der Kunst, das imaginäre Museum*, Ernesto Grassi (Hg.), rowohlts deutsche enzyklopädie, Genf, 1947, S. 111.

13 Julie Ault, a. a. O., S. 193.

1.1. Ausstellung als politischer und gesellschaftlicher (Verhandlungs-) Raum

Institutionskritik

Ein kritischer Blick wurde aus unterschiedlichen Perspektiven auf Museen und Ausstellungen geworfen. Die seit den 1960er Jahren aus vorerst künstlerischer Sicht formulierte Kritik wurde später unter dem nicht unumstrittenen Begriff *Institutionskritik*¹⁴ zusammengefasst: *Readymades* von Duchamp, ortsspezifische Werke von Richard Serra, Arbeiten von Daniel Buren sowie Präsentationen von Marcel Broodthaers thematisieren Kunst im Kontext Museum/Ausstellung und deren Deutungsmacht. Zudem lenkte der ab ungefähr Mitte des 20. Jahrhunderts als Standard etablierte „weiße Ausstellungsraum“ am wenigsten davon ab, worum es in Zukunft gehen sollte: um die Kunst als solche und um den ungestörten, unbeeinflussten Kunstgenuss. Die künstlerische Praxis der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt, dass avancierte Künstler die Institutionalisierung von Kunst, die Machtstrukturen der Museen und die Autonomie des Kunstwerks mit ihren Werken in Frage stellten. „Die Avantgarde wendet sich gegen beides – gegen den Distributionsapparat, dem das Kunstwerk unterworfen ist, und gegen den mit dem Begriff der Autonomie beschriebenen Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft.“¹⁵

In einer zweiten Welle der *Institutionskritik* in den 1990er Jahren hatte sich die Ausgangslage verändert: Es wurden nicht mehr (nur) die strukturellen und funktionalen Aufgaben der Institutionen hinterfragt, sondern vor allem die Strategien der Repräsentation. Die Institutionen hatten nämlich das kritische Potenzial der Kunstwerke neutralisiert, indem eine Institutionalisierung der *Institutionskritik* stattfand. Die künstlerisch-initiierte Kritik wurde selbst Teil eines Kanons gegen den sie ursprünglich kämpfte: Institutionen charakterisierten sich als „kritische“ Einrichtungen, weil es sich als Image fördernd erwies, sich den aufgewerteten Begriff „Kritik“ einzuverleiben.

14 Isabelle Graw bezweifelt in ihrem Aufsatz „Jenseits der Institutionskritik“ die „epistemologische Funktion“ (Graw) die Kunstwerken zugeschrieben wird. „Sie [Die Kunst] soll entweder einen institutionellen Ort an sich oder kulturelle Beschränkungen im Allgemeinen zu „kritisieren“ in der Lage sein (was meist synonym gesetzt wird mit „analysieren“, „enthüllen“ oder „aufdecken“). Anders ausgedrückt, beruht der Begriff der Institutionskritik auf der Grundannahme, Kunst könne etwas bewirken. Die Schwierigkeiten mit dieser Bezeichnung hängen damit zusammen, dass sich in ihr deskriptive und normative Kategorien vermischen. In demselben Maße, wie sie es uns erlaubt, über die Frage nach dem kritischen Potenzial von Kunst nachzudenken, wird Kunst in ihr aber auch auf ihre vermeintliche Kritikfähigkeit festgeschrieben. Künstlerischen Arbeiten wird anders gesagt zu viel zugemutet und zu wenig zugetraut.“ (Isabelle Graw: *Jenseits der Institutionskritik* – ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art“, in: *Text zur Kunst Nr. 59 „Institutionskritik“*, Texte zur Kunst GmbH & Co. KG, Berlin, 2005; Quelle: <http://www.textezurkunst.de/59/jenseits-der-institutionskritik/>, Stand: 25.04. 2010)

15 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, S. 29.

New Institutionalism

Als Konsequenz auf die Geschichte der *Institutionskritik*, ist in Auseinandersetzungen unter dem Schlagwort „New Institutionalism“¹⁶ gegenwärtig zu beobachten, dass versucht wird, den kritischen Diskurs über Ausschlussmechanismen und Abhängigkeitsverhältnisse von Museen als Gegenstand einer eigenen, selbstreflexiven Tätigkeit innerhalb der Institution zu denken; es sind nicht mehr nur die KünstlerInnen, die die Rolle der Institution anfechten, sondern auch DirektorInnen, die mit Konsequenzen auf die Situation reagieren. Als Vorreiter dieser Debatte im zeitgenössischen Kunstkontext sind Charles Esche¹⁷ als ehemaliger Direktor vom Rooseum in Malmö, Schweden, und Maria Lind, ehemalige Direktorin des Münchner Kunstvereins, zu nennen. Beide überdachten die institutionelle Arbeit ihrer Häuser und legten sie neu aus. Maria Lind geht sogar soweit, das Modell „Institution“ für zeitgenössische Kunst komplett in Frage zu stellen:

„When much art is moving away from the institutions, or has a loose connection to them, and it seems difficult to find new models to apply when discussing contemporary art, the unavoidable question that arises is: does this kind of contemporary art still need institutions? Can it not communicate directly with the audience? Have the institutions become redundant?“

I believe we still need art institutions – besides the obvious archival function of gathering our collective memories – to act as platforms for different activities such as experimental art. However, the institutions must become more flexible and heterogeneous, just as art itself is, and we who work with them must be more imaginative. The institutions must be capable of regularly renewing and reinventing themselves and their audiences. We who work within their frameworks must refine our strategies and our methods of address, also in relation to local and global contexts.“¹⁸

Doch nicht nur die institutionelle Arbeit an sich wird und wurde immer wieder überdacht, sondern auch die kuratorische Praxis ist seit mehr als zwei Jahrzehnten in die Kritik geraten und unter ständiger Beobachtung.

16 Vgl. hierzu: Jonas Ekeberg (Hg.): *New Institutionalism, Verksted#1*, Oslo 2003.

17 Seit 2004 Direktor des *Van Abbemuseum*, Eindhoven.

18 Maria Lind: *Learning from Art and Artists*, in Wade, 2000. Zitiert nach: Rebecca Gordon Nesbitt: *Harnessing the Means of Production*, in: Jonas Ekeberg (Hg.), *New Institutionalism, Verksted#1*, Oslo 2003.

Curating

Erwachsen aus dem Bewusstsein für die Macht von Institutionen und angetrieben durch *Institutionskritik* entwickelten sich in den 1990er Jahren kuratorische Studiengänge und die Notwendigkeit, die Subjektivität des Kuratierens und die Museumspraxis über die Lektüre von „Handbüchern zur Museologie“¹⁹ oder „Handbüchern zur Ausstellungspraxis“ hinaus zu reflektieren und zu professionalisieren. Doch Überschneidungen in Bereiche wie u. a. die künstlerische Praxis lassen eine Berufsbezeichnung als KuratorIn unscharf werden. Diese Tatsache konfrontiert auch die kuratorischen Lehrgänge mit der Problematik, dass die kuratorische Tätigkeit nicht mehr in jedem Moment als eigenständige Profession klar abgegrenzt von anderen Professionen greifbar ist. Wenn keine Eingrenzung (und damit Ausgrenzung der Tätigkeitsfelder) des Kuratierens möglich ist, dann sind auch in der Lehre Überschneidungen mit zahlreichen unterschiedlichen Disziplinen – Bildende Kunst, Betriebswirtschaft, Visuelle Kommunikation, Restauration, etc. – nötig und zu Recht auch erwünscht.²⁰ Lange Zeit galt die Disziplin der Kunstgeschichte als dem Kuratorischen am nächsten verwandt, wodurch sich die Ausbildung zum/zur KuratorIn auf kunstgeschichtliche Methoden²¹ konzentrierte, was der Ausstellung als Medienverbund aber nicht (mehr) gerecht wird. Besonders interessant und daher auch relevant für die hier angestrebte Fragestellung ist Julie Aults Verknüpfung der Kritik an der KuratorInnenausbildung mit der Gestalt des Displays. Sie vermisst innovative und kontextuelle Display-Lösungen und führt als Grund die Limitierung des Wortschatzes auf meist kunstgeschichtliche Fähigkeiten der AusstellungskuratorInnen an.

„Der Fachbereich, der am engsten mit der kuratorischen Zunft zusammenhängt, ist die Kunstgeschichte. Die Kuratorenausbildung greift im Großen und Ganzen auf kunstgeschichtliche Methoden und Werkzeuge zurück und diese Beziehung kann zweifellos produktiv genutzt werden. Dennoch zeichnen sich in diesem Zirkel, in dem die eine Disziplin die andere nährt oder ganz hervorbringt, auch zahlreiche Beschränkungen ab. Akademische Theorien des Kuratierens werden in passende thematische Zusammenhänge übersetzt, die man für wertvoll genug erachtet, dass sie Eingang in den kunstgeschichtlichen Diskurs finden. Diesem Schema zufolge gerät das Ausstellungsmachen zu

19 Vgl. hierzu: Friedrich Waidacher (Hg.): *Handbuch der allgemeinen Museologie*, Böhlau Verlag, Wien, 1993.

20 Im Rahmen eines kuratorischen Lehrgangs diese Bandbreite an Disziplinen zu bedienen und umfangreich zu bearbeiten ist offensichtlich grenzwertig. Als TeilnehmerIn des Lehrgangs /*ecm – education, curating, managing* an der Universität für angewandte Kunst Wien, standen TeilnehmerInnen wie auch LeiterInnen immer wieder vor der Aufgabe alle Teilbereiche ausreichend zu behandeln, was in der Summe immer wieder nur ungenügend möglich war.

21 Damit ist u. a. die Annäherung an Inhalte durch eine vor allem wissenschaftliche Recherche über Literatur, die sich meist wiederholt in „Textproduktion“ (und z. B. nicht in formalen Lösungen) äussert, gemeint.

einer Pseudowissenschaft, die auf ein begrenztes Vokabular an Formaten und strukturierenden Elementen vertraut, die von den gängigen Autoritäten für glaubwürdig erachtet werden. Der Bereich des Ausstellungswesens ist mit formelhaften und konservativen Display-Vehikeln überfrachtet, die für akademisch legitim oder marketingtechnisch adäquat gehalten werden.²² Dennoch ist und bleibt diese Praxis, die bereits existierende Ausstellungsformate für unterschiedliche Inhalte adaptiert – so als wären diese Formen neutral oder als wäre die künstlerische Produktion immer die gleiche, äußerst zweifelhaft. Eine solche Konzeption berücksichtigt die Ausstellung als selbstständigen Kontext sowie deren produzierenden Faktor nicht.”²³

Getragen von der Erkenntnis, dass Kuratieren nicht mehr auf eine Berufsbezeichnung, eine Disziplin und damit das Subjekt des Kurators/der Kuratorin zu limitieren ist, stützt der Begriff *Curating* das Kuratieren in einer Betrachtungsweise als Tätigkeit und verändert auch den Blick auf das Ausstellungsmachen. So determiniert Beatrice von Bismarck: „Mit dem Begriff „Curating“ die Tätigkeit und nicht die Ausführenden zu fokussieren, ist wesentlich für seine Bedeutung zu Beginn des 21. Jahrhunderts.“²⁴ Denn, „in dem man sich weniger auf die Berufsbezeichnung und die Person fixiert, stellt sich *Curating* als eine Praxisform dar, derer sich nicht nur ausgewiesene Kuratoren bedienen können, sondern auch alle anderen im Kunstfeld tätigen Akteure. So können auch Künstler auf die Techniken des Kuratierens zurückgreifen und die bedeutungstiftenden Verfahren steuern.“²⁵

Die Herausgeber des diesjährig erschienenen Sammelbands „Curating und Educational Turn“, Paul O’Neill und Mick Wilson, etablieren ein ähnliches Begriffsverständnis von *Curating*:

„In acceding to this expanded reading of curating, which includes exhibition-making, discursive production and self-organisation, we aim to resist the tendency to privilege (and police) the boundaries between the internal organisation of the work of art – as enacted by the artist, producer or author and the techniques concerned – and its external organisation, through different modes of distribution, reproduction and/or dissemination. In doing so, we are interested in curating as a wide-reaching category for various organisational forms, co-operative models and collaborative structures within contemporary cultural practice. The significance of curating for the current discussion is primarily as it pertains to the organisation of emerging and open-ended

22 Ein fehlendes Bewusstsein für die Macht des Displays und die eigene, ausbildungsbedingte Unfähigkeit nicht nur Inhalte, sondern auch Formen und Formate für Inhalte zu entwickeln oder zu imaginieren, führt zu einer Wiederholung von existierenden Formen (z. B. Vitrine, Stellwand) und Formaten (z. B. White Cube).

23 Julie Ault, a. a. O., S. 196.

24 Beatrice von Bismarck: Curating, in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Hubertus Butin (Hg.), Dumont, Köln, 2002, S. 56.

25 Maren Ziese: *Kuratoren und Besucher, Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen*, transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 62.

*cultural encounter, exchange and enactment – and not the supposed authorial primacy of the curator.*²⁶

Die Erweiterung des Kurators/der Kuratorin auf den Begriff *Curating* kann auch im Kontext zum Begriffverständnis von Display gelesen werden, da sie methodisch einer Loslösung von Rollenbildern voraus greift, die im späteren Verlauf auch für die Auffassung von Display hilfreich und nützlich sein wird; wenn nicht sogar behauptet werden kann, dass die Perspektive von *Curating* die Grundlage bietet für eine Betrachtung von Display, geteilt in *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* (siehe dazu Kapitel 3).

Eine *kritische Ausstellungspraxis* – und von dieser möchte im Verlauf der weiteren Arbeit sprechen – blickt reflexiv auf die gesamte Geschichte von Ausstellungen, deren Institutionen und der Kritik an beiden zurück. Subsummiert lässt sich sagen, dass die Entwicklung ausgehend von der *Institutionskritik* über die Auseinandersetzung mit dem Kuratensubjekt bis hin zum *New Institutionalism*, derzeit in der Hinterfragung der eigenen Mission von Institutionen gipfelt: *was bieten wir für wen wie* und mit welchem Ziel an? Dieses selbstkritische und selbstreflexive Denken ist keineswegs auf alle Häuser zu verallgemeinern, sondern lässt sich am Beispiel von avancierten Institutionen belegen, die nachhaltig diese Entwicklung beeinflussen. Verallgemeinern lässt sich aber sehr wohl das Dilemma der *Kanonisierung*, *Entkontextualisierung* und *Homogenisierung* in Ausstellungen, sowie die institutionellen Zwänge, die Darstellungsautorität und AutorInnenschaft, in dessen Tradition und Bewusstsein sich eine *kritische Ausstellungspraxis* verorten muss.²⁷

26 Paul O'Neill & Mick Wilson: Introduction, in: *Curating and the Educational Turn*, Paul O'Neill & Mick Wilson (Hg.), Open Editions, De Appel Arts Centre, London, 2010, S. 19.

27 Kerstin Krenn beschreibt in ihrer Masterthese „*Das selbstreflexive Museum – Eine Ansichtssache*“ die Hinterfragung der eigenen Mission der Museen an insgesamt vier Beispielen aus verschiedenen Sparten. Das *Volkskunde Museum*, Wien, das zeitgenössische Kunstmuseum *Van Abbemuseum*, Eindhoven, das *Jüdische Museum*, Wien und das *Technische Museum*, Wien, belegen eine selbstreflexive Wendung die nicht nur im Kunstkontext festzustellen ist. Siehe dazu: Kerstin Krenn, *Das selbstreflexive Museum – Eine Ansichtssache*, Master These im Rahmen des Lehrgangs „ecm – exhibition and cultural communication management 2006–2008“, Universität für angewandte Kunst Wien, Wien, 2008, S. 30–47.

1.2. Alternative Ausstellungsräume:

Die Ausstellung als *Dialograum*, *Diskursraum* und *Möglichkeitsraum*

Mit der reflexiven Umorientierung der Institutionen entwickelten sich auch Fragen nach stärker prozessual angelegten Ausstellungsmodellen. Statt Orte der Wahrheitsproduktion zu bilden, versuchten einige fortschrittliche Institutionen Räume zu schaffen, bei denen etwas entstehen kann, nicht alles festgelegt ist und die BetrachterInnen als AkteurInnen einbezogen werden. Dabei treten Dialoge, Diskurse, Räume in den Blick und durchbrechen die institutionellen Logiken von kanonisiertem Wissen und damit einhergehender Werteproduktion. Schlagworte wie Experiment, Labor, Akademie, Partizipation, sich unerwartet Ereignendes, etc. stehen zur Diskussion und werden von unterschiedlichen AutorInnen bearbeitet.

Der Wunsch nach alternativen Ausstellungsräumen ist eng verbunden mit dem Unbehagen der durch die Moderne verliehenen Autorität der Museen. AusstellungsmacherInnen fördern, selbst wenn sie Allgemeingültigkeit suggerieren, bestimmte Perspektiven: „[...] [Sie] entwerfen als ideale BesucherInnen in der Regel solche, die [...] die Autorität der Institution Museum als Wissens- und Deutungsmacht anerkennen.“²⁸ Die Wege, die unter anderem durch *Institutionskritik*, *New Institutionalism* und den selbstreflexiven Praxen beschritten wurden und werden, sollen jetzt in der Idee einer sogenannten *kritischen Ausstellungspraxis* zusammengefasst werden. „Kritisch“ bezieht sich auf kuratorische, institutionelle, vermittelrische und gestalterische Strategien und bringt neue Modelle von Ausstellungen – wie *Dialograum*, *Diskursraum* und *Möglichkeitsraum* – als politische und gesellschaftliche Verhandlungsräume zum Vorschein.

Es wird nach Ausstellungsräumen als Orte gestrebt, an denen Diskurse stattfinden und angeregt werden sollen. Dem „allwissenden und zur Erziehung des Publikums“ beauftragten Kurator/Kuratorin sollen Modelle von Ausstellungen entgegengesetzt werden, welche viele Stimmen zulassen und dem Betrachter/der Betrachterin anbieten. Der Ausstellungsraum soll als alternatives Modell, der eine Emanzipation der BesucherInnen fokussiert und fördert, dem scheinbar wahrheitsproduzierenden Ort der Wissensvermittlung gegenüber stehen, der den Besucher/die Besucherin im modernistischen Glauben lässt, „dass die Verbreitung und der Zugang zu Information der Schlüsselpunkt für die Entwicklung einer neuen Gesellschaft ist“²⁹.

28 Vgl. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, in: *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch (Hg.), transcript Verlag, Bielefeld, 2006, S. 40.

29 Martin Beck: *Display – Eine Begriffsklärung*, unveröffentlichter Vortragsmanuskript, Kunstverein Hamburg im Rahmen von „Forms of Exhibitions“, Juli 2009, S. 6.

Es gibt eine Menge vorgeschlagener Termini, um die Sehnsucht nach diesen alternativen Räumen zu beschreiben und dennoch sind sie nicht leicht zu fassen. Im Folgenden möchte ich auf drei Spezielle, zuerst den *Dialograum* und *Diskursraum* eingehen, um daraus eine dritte Vorstellung zu entwickeln: den *Möglichkeitsraum*. Der Versuch einer Differenzierung stützt sich auf die verschiedenen AutorInnen und unterliegt unterschiedlichen Debatten. Paolo Bianchi stellt sich die Frage nach dem *Dialograum* und *Diskursraum* in seinem Text „Display als Dialograum“ offensichtlich über das Display, wobei der *Möglichkeitsraum* eigentlich seinen Ursprung in der Vermittlung hat. Wie sich diese verschiedenen Ansätze auch subsumieren lassen und welche Ideen von kritischen Ausstellungsmodellen entstehen können, wird im folgenden geklärt.

Dialograum und Diskursraum

Ausstellungen – und innerhalb derer das Display – können zu Räumen der Verhandlung von Wissen, Themen und Diskursen erweitert werden. *Dialograum* lässt vorerst auf eine dialogische Veranlagung im Raum schließen, also einen Raum, innerhalb dessen mindestens zwei Personen (und/oder Objekte) in Kommunikation treten können. „Ein Dialograum ist daran erkennbar, dass in ihm keine Autorität und Hierarchie erkennbar ist, dass keine bestimmten Aufgaben und Ziele erfüllt werden müssen, dass niemand verpflichtet wird, zu irgendwelchen Schlüssen zu kommen.“³⁰ Im *Dialograum* hat die Vorstellung der AusstellungsmacherInnen vom Betrachter/der Betrachterin nichts mehr mit der von modernen Ausstellungen zu tun, die „[den Blick] privilegierten [...], [...] den Körper [positionierten] und in einer wechselseitigen Produktivität den Betrachter als solitäres Subjekt und das Kunstwerk als autonomes Objekt [konstituierten]“³¹. Bianchi sieht in Inszenierungsgesten im Raum – die sich auf das Display auswirken³² – eine Möglichkeit sich als BetrachterIn in neuem „kontextuellen Sinnzusammenhang zu erleben“. Der *Dialograum*, der einen experimentellen Umgang mit Display erfordert, öffnet den Ausstellungsraum für Interaktionen. „Das Display als ausgewiesener Dialograum lässt Bedeutungen anders erleben, ermöglicht das aktive Eingreifen, verführt zum Probeden und fokussiert auf die Interaktion zwischen GestalterInnen und NutzerInnen, zwischen KuratorInnen und BetrachterInnen, zwischen Objekten und Subjekten, zwischen Exponaten und Exposition. [...]“³³. Er konkretisiert im weiteren

30 Paolo Bianchi: Display als Dialograum – Forschung in Progress, in: *Ausstellungs-Displays, Dokumentation zum Forschungsprojekt*, Sigrid Schade (Hg.), Institute Cultural Studies in Art, Media and Design, Zürich 2007, S. 16.

31 Martin Beck, a. a. O., S. 5.

32 Daraus lässt sich ableiten, dass er das Display als Teil einer größeren Inszenierung unterordnet.

33 Paolo Bianchi, a. a. O., S. 16.

Verlauf seine Beschreibung des *Dialograums*, indem er die Vermutung äußert, dass in den elektronischen Medien einiges an Potenzial läge, den Betrachter über aufgenommene Bewegungsmuster zum Performer machen zu können.³⁴ An dieser Stelle wird sein Begriff von Display unscharf, da nun der Verdacht aufkommt, dass Bianchi Display als *Interface*, also Oberfläche, begreift und damit die Aussicht auf ein aussichtsreiches, erweitertes Begriffsverständnis von Display relativiert.³⁵ Seine vorangegangene Beschreibung von experimentellem Display verspricht eigentlich mehr als eine rein oberflächliche Produkt- oder Objekt gestützte Auffassung, sondern einen erst im physischen Raum erlebbaren und sichtbaren Prozess mehrerer sich bedingender Faktoren.

Bianchi grenzt zudem Ausstellungen als *Dialograum* von Ausstellungen als *Diskursraum* klar ab. In welchem Verhältnis steht der *Dialograum* zum *Diskursraum* und wieso ist eine Unterscheidung nötig? Der *Dialograum* ist dem *Diskursraum* einen Schritt voraus: „Während im Diskurs Wissen tradiert wird, wird im Dialog Wissen generiert.“³⁶ Bianchi kritisiert den *Diskursraum*, denn es geht nicht um eine Wissensproduktion, sondern um eine Darlegung und Vermittlung von Wahrheiten. „Die diskursiven Sucher nach Wahrheit und die Verkünder von Kunstgewissheiten betreiben ihr Tun in der Überzeugung, dass es Wahrheiten gibt, von denen sie wollen, dass alle Besucher mit ihnen konfrontiert werden.“³⁷ Ein Vergleichen von z. B. Objekten und Werken miteinander kann im *Dialograum* möglich gemacht werden, ohne Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit einer „Vorstellung von Eindeutigkeit“ zu präsentieren, so Bianchis Anwendung auf die Vorstellung vom Dialog-Kurator.³⁸

Welcher Nutzen kann also aus dem *Dialograum* und *Diskursraum* als alternative Ausstellungsräume gezogen werden? Worin unterscheiden sie sich zur gängigen Ausstellungspraxis? Der *Dialograum* geht von Mehrstimmigkeit anstatt von Eindeutigkeit in Ausstellungsräumen aus. Er erkennt die kontextualisierenden, sprich dialogischen Potenziale und Eigenschaften des Mediums an und glaubt nicht an eine ehemals erstrebenswerte „höhere Einsicht“, sondern an eine „Vielzahl gleich gültiger Wahrheiten“. Der Verlust von Autorität und Hierarchie im *Dialograum* ist ein wichtiger, positiv zu benennender Aspekt für eine Emanzipation der BesucherInnen. Der *Dialograum* ist im Fazit dem *Diskursraum* im wahrsten Sinne „entwachsen“ und gewinnt, durch die Tatsache das in ihm Wissen generiert statt bestätigt wird, im direkten Vergleich an Bedeutung.

34 Paolo Bianchi, a. a. O., S. 17.

35 Dem Display im Dialograum wird gesondert Aufmerksamkeit im Kapitel 2 geschenkt. Eine ausführliche Definition von Display geschieht im Kapitel 3.

36 Paolo Bianchi, a. a. O., S. 83.

37 Paolo Bianchi, a. a. O., S. 83.

38 Vgl. Paolo Bianchi: Die Ausstellung als Dialograum, in: *Kunstforum International, Das Neue Ausstellen*, Gastherausgeber Paolo Bianchi, Bd. 186 Juni–Juli 2007, Ruppichteroth 2007, S. 83.

Möglichkeitsraum

Als dritte Erweiterung des Ausstellungsraums steht hier der *Möglichkeitsraum*. Diese hier angestrebte Definition entlehnt sich Gedanken und Aspekte von gegenwärtig in der Kunstvermittlung und deren AutorInnen diskutierten alternativen Ausstellungsräumen³⁹; und setzt sich auch von diesen ab. Die Debatten der KunstvermittlerInnen über alternative Ausstellungsmodelle hängen nicht unmittelbar mit Display zusammen, sollen aber in dieser Arbeit damit in Zusammenhang gebracht werden. So kann behauptet werden, dass der *Möglichkeitsraum* seine Wurzeln in der Auseinandersetzung mit Bildungs- und Vermittlungsarbeit (education) binnen in Museen und anderen kulturellen Institutionen und der Frage nach (bisher ungenutzten) Potenzialen hat. Eine in letzter Zeit als *Educational Turn* benannte Entwicklung meint nicht (nur) eine Öffnung und Zugänglichkeit von Wissen (knowledge), sondern fordert eine aktive Wissensproduktion (knowledge production) und ferner eine kritische Befragung der Herkunft von Wissen überhaupt. Dies soll auch für Display gelten.

Irit Rogoff entgegnet der neuen Aufgabe der Vermittlungs- und Bildungsarbeit, angeregt durch den *Educational Turn*, den Vorschlag, Räume zu schaffen, innerhalb dessen alle Beteiligten, BesucherInnen wie AusstellungsmacherInnen, etwas erfahren und lernen können, womit sie vorher nicht gerechnet haben. Sie benutzt den Begriff „Potentiality“ (Potenzialität) um Ausstellungen als Orte neuer Bildungsmodelle Gestalt zu verleihen und ein unerwartetes Lernen angeregt durch „Neugier“, „Entdeckungslust“ und „Möglichkeitszuwachs“ zu unterstützen.

„In envisaging the museum as the space of unexpected learning, both for ourselves and for our visitors, we are hoping to slightly collapse the boundaries that keep these various institutions at an artificial distance from each other and to make them join forces through curiosity, discovery and possibility.“⁴⁰

Sie strebt ein freies Experimentieren binnen eines geschützten institutionellen Rahmens an – den sie mit einem akademischen Rahmen vergleicht – welches nicht nur dann als erfolgreich gewertet wird, wenn ein (ökonomisch) verwertbarer Output entsteht, sondern auch ein Scheitern als gelungen angesehen werden kann.

39 Unter anderem den *HandlungsRaum* von Bill Masuch. Vgl. dazu: Bill Masuch: Der offene Raum – HandlungsRäume in Kunst und Kunstvermittlung, in: *Corporate Difference: Formate der Kunstvermittlung*, Pierangelo Maser, Rebekka Reuter, Hagen Steffel (Hg.), edition HYDE, Lüneburg 2006, S. 87–128.

40 Irit Rogoff: academy as potentiality. Quelle: <http://summit.kein.org/node/191>, Stand: 18.4. 2010.

„Our initial question concerned whether an idea of an “academy” (as a moment of learning within the safe space of an academic institution) was a metaphor for a moment of speculation, expansion, and reflexivity without the constant demand for proven results. If this was a space of experimentation and exploration, then how might we extract these vital principles and apply them to the rest of our lives? How might we also perhaps apply them to our institutions? Born of a belief that the institutions we inhabit can potentially be so much more than they are, these questions ask how the museum, the university, the art school, can surpass their current functions.“⁴¹

Die Erscheinung, sich generell für den universitären Kontext bzw. die Schule als Ort des freien Experimentierens zu interessieren und auch praktisch zu erproben, wird in einigen kürzlich stattgefundenen Projekten deutlich. Das Projekt *A.C.A.D.E.M.Y – Learning from the Museum* (2006) und die eigentlich an der lokalen politischen Situation⁴² gescheiterte *Manifesta 6 (2006)*, belegen diese Behauptung. *unitednationsplaza „exhibition to school“*⁴³ wurde als Alternative zur nicht stattgefundenen *Manifesta 6* ins Leben gerufen und verstand sich – entgegen der geplanten Ausstellung – als temporären, einjährigen Ort in Berlin, der sich mit Vorträgen, Film-screenings, Lectures, Diskussionen etc. am Programm einer Universität/ Akademie orientierte.

A.C.A.D.E.M.Y war ein Projekt in Kooperation mit dem *Hamburger Kunstverein*, dem *Department of Visual Culture am Goldsmith College* in London, dem *Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen* und dem *Van Abbemuseum* in Eindhoven. Es knüpfte an die Hamburger Ausstellung „Akademie. Kunst lehren und lernen“ an, die die Situation der Studierenden und Lehrenden an Kunsthochschulen untersuchte. *A.C.A.D.E.M.Y* verlagerte den inhaltlichen Schwerpunkt und beleuchtete die Institution Museum und ihren Bildungsauftrag. Basierend auf der Sammlung der beteiligten Museen wurde das Projekt als kontinuierlicher Prozess angesehen und das Verständnis vom Museum – als die Projekt beherbergende Institution – über die Aufgabe als Repräsentant der eigenen Sammlung hinaus erweitert.⁴⁴ Wo normalerweise das Museum eine idealisierte Vorstellung davon erzeugt, was zu lernen sei, kehrten die Projektbeteiligten die Situation um und

41 Irit Rogoff: Turing. Quelle: <http://www.e-flux.com/journal/view/18>, Stand: 17.4.2010.

42 Die *Manifesta* versteht sich als Biennale, die sich bewusst an europäischen sozialen oder politischen Brennpunkten niederlässt. Der Ort des Geschehens 2006 hätte Nikosia als geteilte Stadt auf der Insel Zypern sein sollen. Die Insel ist aber seit 1974 zur Hälfte der türkischen Regierung und zur anderen Hälfte der griechischen Regierung unterstellt was immer wieder zu Problemen führt und auch die *Manifesta* scheitern ließ.

43 Anton Vidokle: *Exhibition to School: unitednationsplaza*, in: *Curating and the Educational Turn*, Paul O'Neill & Mick Wilson (Hg.), Open Editions, De Appel Arts Centre, London, 2010, S. 148–156.

44 Vgl. Homepage *Van Abbemuseum*: http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1%5Btype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=157, Stand 22.07.2010 und die Publikation: *A.C.A.D.E.M.Y*, Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann, Dieter Roelstraete (Hg.), Revolver Verlag, Frankfurt/Main, 2006.

fragten, was vom Museum außerdem, neben dem angebotenen Wissen, möglich zu erwerben ist. Die Resultate des zweijährigen Projekts mündeten in unterschiedlichen Formaten und Medien und reichten von internationalen Ausstellungen, über Vorträge, Symposien, Workshops und bis zu einer Buchpublikation und deren Mitwirkende deckten eine ebenfalls große Spannweite an Disziplinen ab.

Die beiden knapp angeführten Beispiele *unitednationsplaza*, „*exhibition to school*“⁴⁵ und *A.C.A.D.E.M.Y* belegen das aufkommende Interesse und zu schöpfende Potenzial am akademisch-experimentellen „lehren und lernen“ wie von Rogoff eingangs gefordert. Es wird zudem deutlich wie z. B. die Biennale *Manifesta 6*, vormals hauptsächlich als Ausstellung geplant, eine Alternative erfand und sich als *unitednationsplaza* erfolgreich zu einem offenen und vielseitigen, einjährigen Projekt erweiterte.

Doch zurück zum eigentlichen Ausstellungsraum, von dem wir uns (noch) nicht entfernen wollen, auch wenn eine solche Tendenz nicht zu leugnen ist. Trotz der stattfindenden Erweiterungen von Ausstellungen zu umfassenden langjährigen Projekten ist immer noch die Ausstellung eines der wichtigsten Präsentationsmedien und der Besucher/die Besucherin der zentrale Adressat aller Bemühungen. Doch welche Rolle spielt der Besucher/die Besucherin in alternativen Ausstellungsräumen?

Schon zuvor wurde die „Förderung von kritischer Urteilskraft“ und „Selbstermächtigung“ der RezipientInnen als Charakter von *kritischer Ausstellungspraxis* und alternativen Ausstellungsräumen benannt. Nicht nur bei Rogoff taucht der Besucher/die Besucherin immer wieder als „Beteiligter/Beteiligte“ auf, auch Bianchi spricht von „Probehandeln“ und „Interaktion“. Was allerdings genau mit Beteiligung gemeint ist, ob geistig oder physisch, und ab wann überhaupt von Beteiligung – Aktivität und Passivität – gesprochen werden kann ist bisher unklar geblieben.

Partizipation ist hier das umkämpfte Stichwort um die BesucherInnen in den Blick zu nehmen. Ohne eine umfassendere Abwicklung des Partizipationsbegriffs vorzunehmen und leisten zu können, interessiert im Rahmen einer Umschreibung von potenziellen *Möglichkeitsräumen*, *Partizipation* im Zusammenhang mit Selbstermächtigung der BesucherInnen ganz besonders.

Gerade weil in und aus der Vermittlungspraxis immer wieder der *HandlungsRaum* als Begriff für ein alternatives Ausstellungsmodell ange-

boten wird, möchte ich den Aspekt der *Partizipation* nutzen, um den *Möglichkeitsraum* – mit bis dato ähnlichen Eigenschaften – vom *Handlungs-Raum* abzusetzen.

Bill Masuch leitet ihren Begriff *HandlungsRaum* über „phänomenologische Raumtheorie“, „Raumproduktion“ bei Lefebvre und dem „Sozialen Raum“ nach Bourdieu her, um schließlich für ein performatives Potenzial einer künstlerischen Kunstvermittlung zu argumentieren, die von der Kunst selbst „in nichts mehr zu unterscheiden [ist], außer durch die Distinktion des Kunstsystems“⁴⁶. Gestützt auf Lefebvre, der eine Übersetzung vom mentalen Raum in einen physischen Raum erst durch „Gesten“ als realisiert sieht, begreift auch Masuch den Raum als etwas das erst durch Handeln entsteht. In ihren weiteren beispielhaften Auseinandersetzungen mit den Kunstwerken von F. E. Walther gewinnt der Aspekt der aktiven körperlichen Beteiligung als *Partizipation* in ihrer Argumentationslinie eine zentrale Bedeutung. Sie setzt für einen *HandlungsRaum* eine Handlung durch die BetrachterInnen voraus, die nur dann passieren kann, wenn das Werk „offen“ ist d. h. erst durch die Rezeption komplettisiert wird. „Diese Offenheit kann als eine Lücke oder Leerstelle für den Rezipienten betrachtet werden, der von diesem Ort aus den Dialog mit dem Werk beginnt.“⁴⁷ Der von ihr imaginierte *HandlungsRaum* besteht auf eine Form von Kunst – ähnlich der Kunst von Walther – die an sich partizipatorisch angelegt ist, sodass BetrachterInnen tatsächlich körperlich involviert sind um „die Möglichkeit eines selbstständigen ästhetischen Handelns“ im Dialog zum Werk zu erfahren. Sie selbst benennt auch die Schwierigkeit dieser Definition, da eine intendierte *Partizipation* der RezipientInnen auch eine Verpflichtung zur Ausführung bedeutet, da das Werk erst durch die Handlungen derer vervollständigt werden kann. Dennoch hält sie an diesem Begriff der *Partizipation* als Grundlage für *HandlungsRäume* fest und resümiert:

„Kunstvermittlung, die mit einer handlungsorientierten Perspektive arbeitet, setzt die intensive Erfahrung des Werkes voraus. Durch den leibvermittelten Bezug zum Werk setzen sich Handlungsimpulse frei. Der Rezipient erschließt sich dadurch mögliche Räume, die sein Körpergedächtnis freigibt und in Handlungsimpulse umsetzt. Ein Auffalten des Raumes ereignet sich, das gleichzeitig einen imaginären Raum mit eröffnet, da der Rezipient einen eigenen Erfahrungsraum produziert.“⁴⁸

46 Bill Masuch: Der offene Raum – HandlungsRäume in Kunst und Kunstvermittlung, in: *Corporate Difference: Formate der Kunstvermittlung*, Pierangelo Maser, Rebekka Reuter, Hagen Steffel (Hg.), edition HYDE, Lüneburg 2006, S. 125.

47 Bill Masuch, a. a. O., S. 106.

48 Bill Masuch, a. a. O., S. 106.

Teilhabe in Masuchs *HandlungsRäumen* stellt im Fazit auch Bedingungen an die ausgestellte Kunst. Es ist nichts generell gegen eine physische Erfahrbarkeit von Kunst einzuwenden, aber um auch Unerwartetes geschehen zu lassen, stellt eine intendierte *Partizipation* in Ausstellungen die Souveränität der BesucherInnen in Frage.

Irit Rogoff führt eine interessante These zu ihrem Standpunkt von *Partizipation* an, die auch eine Antwort auf Oliver Marcharts Frage liefern könnte. Er will nach einer hundert Jahre langen Konditionierung und Disziplinierung der BesucherInnen in Museen wissen: „Wenn es einer fortschrittlichen Pädagogik etwa um „Ermächtigung“ geht – oder, genauer, um das Bereitstellen der Möglichkeiten zur Selbstermächtigung –, dann stellt sich unter heutigen Bedingungen sofort die Frage: Wie „ermächtigt“ man ein Publikum, das mit allem Möglichen in der Ausstellung auftaucht, aber am wenigsten wohl mit dem Wunsch nach Selbstermächtigung? Wie unterläuft man das Bild von sich selbst als „Instanz, der Wissen unterstellt wird“?⁴⁹

Rogoffs „Antwort“ mündet in ihrem Text *„Looking Away – Participations in Visual Culture“* in der Frage ob *Partizipation* immer nur als aktive Teilnahme (den Körper und Blick zum Ausstellungsobjekt, bzw. SprecherIn gerichtet) verstanden werden kann oder ob auch Wegschauen eine alternative Form von Teilhabe sein kann. Wenn es um Selbstermächtigung von BesucherInnen in Ausstellungen geht, dann kann auch die Ablenkung der Aufmerksamkeit durch z. B. die Faszination an anderen BesucherInnen⁵⁰ als Selbstermächtigung verstanden werden.

„These thoughts chart the beginning of an inquiry into the possibilities that exhibition spaces might provide in order to accommodate the proliferation of performative acts by which audiences shift themselves from being viewers to being participants.“⁵¹

Diese Sichtweise von *Partizipation* erscheint mir deshalb nennenswert, weil sie den Blick von der Vorstellung des „Wissenden“ (AusstellungsmacherInnen), der dem „Unwissenden“ (BesucherIn) etwas beibringen muss, verlagert. Diese Form von *Partizipation* gesteht dem Besucher/der Besucherin die Freiheit ein, selbst neues Wissen zu produzieren (und „Wissender“ zu sein), das nicht von den AusstellungsmacherInnen intendiert war und im besten Fall diesem sogar widerspricht.⁵²

49 Oliver Marchart, a. a. O., S. 41.

50 Rogoff führt exemplarisch ihre eigene Erfahrung im Rahmen eines Ausstellungsbesuches an. Das Auftauchen eines TV-Serienstars im Ausstellungsraum lenkte ihre Aufmerksamkeit weg von den Kunstwerken und machte sie unverzüglich zu einem Fan, der seinem Star auf den Fersen folgt.

51 Irit Rogoff: *Looking Away – Participants in Visual Culture*. Quelle: <http://collabarts.org/?p=6>, Stand: 19.7.2010.

52 Eine ganz andere Perspektive von (scheinbarer) *Partizipation*, vor allem in naturhistorischen und technischen Museen, lässt sich mit dem Schlagwort „Interaktion“ beschreiben. Digitale Oberflächen und interaktive Computersimulationen ermöglichen

„Zuschauer zu sein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssten. Es ist unsere normale Situation. Wir lernen und wir lehren, wir handeln und wir wissen auch als Zuschauer, die in jedem Augenblick das, was sie sehen, mit dem verbinden, was sie gesehen und gesagt, gemacht und geträumt haben. [...] Wir müssen nicht die Zuschauer in Schauspieler/Akteure verwandeln und Unwissende in Gelehrte. Wir müssen das Wissen anerkennen, das im Unwissenden am Werk ist und die Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist. Jeder Zuschauer ist bereits Akteur seiner Geschichte, jeder Schauspieler, jeder Mann der Tat ist der Zuschauer der selben Geschichte.“⁵³

Der angestrebte Definition von *Möglichkeitsraum* unterscheidet sich von Masuchs *Handlungsraum* – trotz vieler Ähnlichkeiten, wie das „Streben nach Visualisierung von Prozessualität“, dem Fördern von „sich unwahrscheinlich Ereignendem“ etc. – in wenigstens einer Sache: der Perspektive von *Partizipation*. Rogoffs Begriffsverständnis lässt eine offenere Sichtweise von *Partizipation* zu, die einer Idee von Selbstermächtigung der BesucherInnen stärker entgegenkommt. Sie fasst den Begriff sogar so offen, dass von *Partizipation* in Ausstellungen gesprochen werden kann, sogar wenn diese nicht an Ausstellungsobjekte gebunden ist.

Die vorgenommene Differenzierung von *Dialograum*, *Diskursraum* und *Möglichkeitsraum* fußt, wie schon Eingangs erwähnt, stark auf den Vorstellungen der angeführten AutorInnen. Bianchi stützt den von ihm forcierten *Dialograum* auf die von Display produzierten Zusammenhänge im Raum. Seiner Idee von „Dialog im Raum“ – ob zwischen Objekten oder Menschen – kann eine Art von initiierte Kommunikation abgewonnen werden, die ein Bewusstsein der bedeutungstiftenden Eigenschaften von Displays und Objektarrangements mitdenkt. Autorität und Hierarchie werden im *Dialograum* von Vielstimmigkeit abgelöst. Irit Rogoff eröffnet die Debatte um den alternativen Ausstellungsraum mit Begriffen wie Potenzialität, Wissensproduktion, Partizipation und Experiment. Unter gesonderter Berücksichtigung von Display, sollen nun diese Eigenschaften und theoretischen Werkzeuge gebündelt zu einem Begriff erweitert werden: dem *Möglichkeitsraum*.

Es wird klar, dass die theoretischen Vorstellungen von offenen, diskurs- und dialogfreudigen, vielstimmigen und aufregenden Ausstellungen die praktische Erprobung missen und brauchen. Aber es wurde auch klar, dass das Display als Wissensproduzent und kontextualisierendes Element in alternativen Ausstellungsräumen fast symptomatisch unerwähnt blieb. Im folgenden Kapitel soll dieser – für die Fragestellung der Arbeit – zentrale Aspekt nachgeholt werden.

den BesucherInnen an Display-Stationen durch „Knöpfe drücken“ Informationen abzufragen. Die Ausstellungsmacher versprechen sich durch diese physische Involviertheit mehr Interesse für die angebotenen Themen zu wecken und ernennen diese Interaktiv-Angebote zum partizipatorischen Aspekt der Ausstellung. Die immer ausgefeilteren, technischen Raffinessen sind meist auch der Grund für die Begeisterung beim Publikum, nicht aber die kommunizierten Inhalte.

⁵³ Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer, in: *Der emanzipierte Zuschauer*, Peter Engelmann (Hg.), Passagen Verlag, Paris, 2008, S. 28.

2. Welche Rolle kommt dem Display in alternativen Ausstellungsräumen zu?

Die Anstrengungen, neue und alternative Ausstellungsräume zu erdenken, zeugen von einer Unzufriedenheit mit der aktuellen, weit verbreiteten Ausstellungspraxis. Aus Perspektive von verschiedensten AkteurInnen – wie KünstlerInnen, VermittlerInnen, TheoretikerInnen, PhilosophInnen, KunsthistorikerInnen – werden Optionen zur Demokratisierung, Öffnung und Teilhabe an Ausstellungsräumen diskutiert. Dem Display als Wissensproduzent wird dabei nur verminderte Aufmerksamkeit geschenkt oder es wird sogar ganz übersehen. Es ist erstaunlich, dass trotz des Wissens um die bedeutungstiftenden Parameter von Ausstellungen, die Merkmale von Display immer wieder auf die finale visuelle Aufbereitung reduziert werden. In der vorangegangenen Zusammenstellung von Vorschlägen, wie alternative Ausstellungsräume verstanden und imaginiert werden können, ist bemerkenswert, dass nur Paolo Bianchis *Dialograum* eng mit (s)einer Vorstellung von Display⁵⁴ gekoppelt ist. „Beim Display als Dialograum geht es um Erfahrungen von Raum, Objekt und Selbst, um den Beziehungsprozess im Kontext einer Projektion oder eines Panoramas, um die Aufführung oder Inszenierung, um die Darbietung und Vorführung, um den Ereignischarakter, um zeigende Gesten.“⁵⁵ Dem Display scheint eine Schlüsselrolle bei der Ermöglichung von *Dialogräumen* zu zukommen. Es ist nötige kommunikative Basis, um Räume als *Dialogräume* überhaupt erst sichtbar werden zu lassen.

2.1. Das Display als Wissensproduzent

„Experimentelle Displays nehmen die Ausweitung in einen Dialograum vor, in dem nicht die Wissensvermittlung im Vordergrund steht, sondern ein asso-

54 Leider wird nicht deutlich was Bianchi mit Display genau meint, so dass die Vermutung geweckt wird, dass dieser Begriff für ihn mit Ausstellung zusammenfällt. Einerseits betont er den technischen Aspekt und damit allgemeinen lexikalischen Ursprung von Display unabhängig des Ausstellungskontextes: nämlich Display als Interface oder Schnittstelle. Andererseits ist für ihn „Display als Prozess mehr als nur Rahmung (Vitrine, Podest, Label, Wandtext), sondern inhaltliche Zusammenstellung, Dialog zwischen den Arbeiten, Sichtachse, Zuschauerposition, Kapitelgliederung, Farb- und Atmosphärenbildung.“(Quelle: Paolo Bianchi: Display als Dialograum – Forschung in Progress, in: *Ausstellungs-Displays, Dokumentation zum Forschungsprojekt*, Sigrid Schade (Hg.), Institute Cultural Studies in Art, Media and Design, Zürich 2007, S. 17). Unklar ist seine Öffnung des Begriffs als „Display als Prozess“ und die wiederum ausschließende Behandlung vom Einsatz von Displays als elektronische Medien in Ausstellungen, die eine Aktivierung der Besucher und eine Transformation/Erweiterung von Inhalten versprechen. Eine im Rahmen dieser Arbeit abschließende Klärung des Display-Begriffs wird im nächsten Kapitel erfolgen. (Vergleiche auch Martin Beck, der sich ebenfalls über eine unscharfe Verwendung des Display-Begriffs äussert und als Literaturquelle u.a. *Kunstforum International, Das Neue Ausstellen*, Gastherausgeber Paolo Bianchi, Bd. 186 Juni–Juli 2007, Ruppichterorth 2007, anführt. Vgl. Martin Beck: *Display – Eine Begriffsklärung*, unveröffentlichter Vortragsmanuskript, Kunstverein Hamburg im Rahmen von „Forms of Exhibitions“, Juli 2009, S. 3.)

55 Paolo Bianchi, a. a. O., S. 17.

ziativer Strom von Bedeutungen angeregt werden soll. [...] Im Dialograum ist das Display nicht bloß als ein Produkt repräsentiert, quasi ein (Kunst-) Objekt im Raum, sondern wird erst als Ergebnis eines komplexen Prozesses sichtbar. Das Display als Prozess ist dabei mehr als nur Rahmung (Vitrine, Podest, Label, Wandtext), sondern inhaltliche Zusammenstellung, Dialog zwischen den Arbeiten, Sichtachse, Zuschauerposition, Kapitelgliederung, Farb- und Atmosphärenbildung. Das Display stellt nicht Werke im Dialog aus, sondern ist selbst das Werk des Dialogs⁵⁶. Dabei ist wiederum unwesentlich, die Entstehungsgeschichte der einzelnen Elemente zu reflektieren⁵⁷, sondern bedeutend ist, nach der Wirkung des Displays in seiner kommunikativen Tendenz zu fragen.“⁵⁸

Displays sind auch Vermittlungsinstrumente und Werkzeuge von Wissen, die in gleichem Maße Wissen produzieren, wie sie es (re-)präsentieren. „[Der] Vermittlungsprozess [von Wissen] ist an die Darstellung von Wissen gekoppelt, was eine zentrale Aufgabe des Designs ist – oder sein kann.“⁵⁹ Das heißt, dass eine weitere Form der Wissensproduktion auf räumliche, visuelle und gestalterische Aufbereitung von Wissen und damit auf Ausstellungsdisplays⁶⁰ zurückgeführt werden kann. Gui Bonsiepe beanstandet den gewöhnlichen Umgang mit Wissen, der meist die gestaltete Form ignoriert. „Daten, Informationen, Wissen werden als abstrakte, dehydrierte Größen

56 Siehe dazu im Kapitel 3 „Begriffsklärung Display“ die Unterscheidung in *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode*. Zweiteres könnte auch Bianchis Auffassung von Display als Prozess, als Dialog zwischen Arbeiten, Sichtachsen, Zuschauerposition etc. entsprechen.

57 Eine Diskussion um Zuständigkeiten und Rollenverteilungen will Bianchi vermeiden, spricht bewusst nicht den Prozess der Entstehung von Ausstellungen an, thematisiert aber dennoch die dialogische Veranlagung. Ich stimme ihm in diesem Punkt zu. Eine Befragung von Display anhand seiner Entstehungsgeschichte ist in diesem Zusammenhang kontraproduktiv, da eine mutmaßliche Rollenzuteilung/Aufgabenverteilung beim Erstellen der Ausstellung nötig wird. Die Frage nach Hierarchien und Zuständigkeitsbereichen verhindert, Display als weitaus mehr als nur „Oberflächengestaltung“ zu begreifen. Darüberhinaus beschreibt Irit Rogoff eine Überschreitung von Professionen und Zuständigkeiten als Voraussetzung für entstehende Dialoge: „*This does not purport to be a representation of this vast field of thought, action, and agitation—the work collected here is in dialogue with many other exponents of this field, part of a network of shared concerns and open collaborations. This might help to explain what could appear to be a fairly arbitrary conjunction of people who do not belong to any particular organization, institution, or profession. Some of us are academics, some activists, and others are artists, curators, or publishers; everyone seems to be turning their hand to forms of activity and articulation outside their typical sphere of operations. Our contact with “education” as a political platform, a polemic, and the site of much of our work seems to have stretched us in unexpected directions, as can be seen through the actual writing that has been produced for this issue.*“ Siehe Irit Rogoff: „Education Actualized“, Editorial. Quelle: <http://www.e-flux.com/journal/view/127>, Stand: 17.4.2010.

58 Paolo Bianchi, a. a. O., S. 16.

59 Gui Bonsiepe: Kognition und Gestaltung – Die Rolle der Visualisierung für die Sozialisierung des Wissens, in: *Entwurfskultur und Gesellschaft, Gestaltung zwischen Zentrum und Peripherie*, Gui Bonsiepe (Hg.), Züricher Hochschule der Künste, Birkhäuser Basel–Boston–Berlin, 2009, S. 102–103.

60 Gui Bonsiepe ist eigentlich nicht an der Rolle von Ausstellungsdisplays interessiert, sehr wohl aber an Displays im Sinn des lexikalischen Verständnisses als (digitales)

behandelt, abgehoben von ihrer materiellen Basis und von ihrem sinnlichen Vermittlungsprozess, in den unvermeidlich Gestaltungskomponenten hineinspielen. Ebenso wie es kein Lernen ohne Lerninhalte gibt (...), so gibt es keine Vermittlung von Informationen mittels Texten und Bildern ohne materielles, gestaltetes Substrat.“⁶¹

Es sollte jetzt deutlich geworden sein, dass die kritische Befragung der Herkunft von Wissen, die zu Recht aus der Vermittlungsarbeit gestellt wird, nur in vollem Umfang geleistet werden kann, wenn auch das Display als Wissensproduzent berücksichtigt wird. Gewiss unterscheidet sich die Analyse von formal produziertem Wissen zur Wissensproduktion von der bisher die Rede war. Doch zur Realisierung von alternativen Ausstellungsmodellen sollte auch das Potenzial von Ausstellungsdisplays ebenfalls aktiviert werden wie das schlummernde Potenzial, das, laut Irit Rogoff, in der Vermittlungsarbeit zu erwarten ist.

2.2. Für Kontextualisierung und gegen Konvention

Ein erster Schritt, als Voraussetzung für alternative Ausstellungsräume unter Berücksichtigung des Displays, erfordert eine Loslösung von Konventionen, um durch unerwartete, ungeplante Geschehnisse und ein laboratives, animierendes Umfeld bisherigen Beschränkungen entgegen zu wirken. Ein kontextueller Zugang macht dies möglich und verbietet damit unhinterfragte und traditionelle Displayformen, denn „das Festhalten von Konventionen, die bestimmte Regeln und Verfahren diktieren, widerspricht per se einer kontextuellen Vorgehensweise.“⁶² Eine Hinwendung zu kontextuellen Ansätzen kann als genuin im Medium verankert gesehen werden, denn die Ausstellung selbst ist eine temporäre und damit vergängliche Form – egal ob nun Dauer-/Wechselausstellung oder Messe etc. – und sollte sich ständig einer neuen inhaltlichen sowie formalen Auseinandersetzung stellen.

Interface, und an der Frage zur Rolle der Visualisierung für die Sozialisierung des Wissen. In seiner aktuellen Publikation *Entwurfskultur und Gesellschaft, Gestaltung zwischen Zentrum und Peripherie* interessieren ihn vier Schlüsselfragen der Designdebatte: das Verhältnis von Visualität und Diskursivität, das Verhältnis von Peripherie und Zentrum, Fragen der Entwurfstheorie und zuletzt deren soziopolitische Hintergründe – ein kritischer, an ethischen Grundsätzen ausgerichteter Diskurs. Auch wenn die Vermischung von Display im Ausstellungszusammenhang und Display als digitales Interface gefährlich ist, ist seine Bemerkung das „[Die] Vermittlung [...] über ein Interface [geschieht] , mit dessen Hilfe Wissen wahrgenommen und vom Nutzer angeeignet werden kann“ dennoch sehr interessant und auch auf Ausstellungsdisplays anwendbar. (Gui Bonsiepe: Kognition und Gestaltung – Die Rolle der Visualisierung für die Sozialisierung des Wissens, in: *Entwurfskultur und Gesellschaft, Gestaltung zwischen Zentrum und Peripherie*, Gui Bonsiepe (Hg.), Züricher Hochschule der Künste, Birkhäuser Basel–Boston–Berlin, 2009, S. 102–103.)

⁶¹ Gui Bonsiepe, a. a. O., S. 101–102.

⁶² Julie Ault: In großen Abständen auf Augenhöhe, in: *Critical Condition, Ausgewählte Texte im Dialog*, Marius Babias, Florian Waldvogel (Hg.), Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003, S. 150–151.

„Die Geschichte der Ausstellungen ist eine Geschichte der Politik und eine solche der Veränderungen der gesellschaftlichen Basis.“⁶³ Eine Aktualisierung und Anpassung von Inhalten erfordert eine konsequente Auseinandersetzung und Reflexion der Eigenschaften und Formate von Ausstellungen, ebenso wie deren Geschichte.

„Modernistische Displays wurden – als Konvention – so sehr institutionalisiert, dass sie heute als selbstverständlich und natürlich gelten. Entwickelt wurden sie aber durch einen kontextuellen Zugang zu einer ganz bestimmten Art von Kunst; Ausstellungsprinzipien ergaben sich aus kongruenten Prinzipien in der modernen Kunst selbst. Dieses Modell zeigt, wie ein kontextueller Zugang zu Installationsdesign und Display Lösungen hervorbringen kann, die Kunst und BetrachterInnen in eine neue gemeinsame Konstellation bringen. Aber ein kontextueller Ansatz muss die Präsentationsmodi veränderbar und abhängig betrachten; das heißt, er muss sich mit Fragen des Installations- und Ausstellungsdesigns bei neuen Inhalten, Materialien und Umständen immer wieder neu auseinandersetzen.“⁶⁴

a) Beispiel White Cube

Auch das wohl berühmteste Beispiel an Installationsdesign, der von Brian O'Doherty beschriebene *White Cube*⁶⁵ – innerhalb dessen vier weißen Wänden alles als Kunst legitimiert wird –, war ursprünglich Resultat einer kontextuellen Auseinandersetzung; mittlerweile fungiert er als (Re)Präsentationsschema anstatt (kritischer) Präsentationskontext⁶⁶ gegen frühere Norm. Ähnlich der Entstehung des Museums ist nämlich auch der *White Cube* nicht einfach da gewesen, sondern entstand aus dem Verlust des Rahmens, über veränderte Hängungen der Werke und im Wesentlichen auch aus der Geschichte der modernen Kunst. Alfred Barrs Wunsch, die moderne Kunst besser zu verstehen, veranlasste ihn deren Installation zu überdenken.

„Er versuchte [ab 1929] die Ausstellungsumgebung zu neutralisieren, indem er die Wände mit naturfarbenem Stoff überzog, auf dem er die Kunstwerke knapp unter Augenniveau in großen Abständen zueinander hängte. Der Status des Kunstwerks als autonomer Gegenstand – gegenüber anderen Kunstwerken der Gesellschaft – wurde betont und die BetrachterInnen dazu ermutigt, das Kunstwerk in seiner Einzigartigkeit wahrzunehmen. Indem die

63 Richard P. Lohse, Neue Ausstellungsgestaltung/ Nouvelles conception de l'exposition/ New Design in Exhibitions (Erlenbach: Verlag für Architektur, 1953), S. 9., zitiert nach: Martin Beck: *Display: Eine Begriffsklärung*, unveröffentlichter Vortragsmanuskript, Kunstverein Hamburg im Rahmen von „Forms of Exhibitions“, Juli 2009, S. 11.

64 Julie Ault, a. a. O., S. 150–151.

65 Vgl. Brian O'Doherty: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger, in: *In der weißen Zelle = Inside the white cube (1976)*, Wolfgang Kemp (Hg.), Merve Verlag, Berlin, 1996.

66 Martin Beck: Souveränität und Kontrolle, in: *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Elke Bippus (Hg.), Band 4 der Vgl. Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste, Züricher Hochschule der Künste, diaphanes, Zürich–Berlin, 2009, S. 110.

Werke in weiten Abständen nebeneinander und nicht mehr übereinander gehängt wurden, ermöglichten Barrs Installationen den BetrachterInnen, zu jedem Kunstwerk ein direktes Verhältnis aufzubauen. Gemäß den modernistischen Idealen wurden die BetrachterInnen nicht als soziale Subjekte, sondern als autonome Individuen behandelt. Barr entwickelte seine Ausstellungsmethode im Kontext des neu gegründeten Museums, einer Bildungsinstitution, deren Aufgabe es war, die moderne Kunst einem neuen, größeren Publikum – der Allgemeinheit – nahe zu bringen.“⁶⁷

„Unterschwellig gab es noch ein anderes Motiv für die Neutralisierung des Ausstellungsraumes“, führt Julie Ault als zweite Intention anhand den Untersuchungen von Staniszewski an. „Ähnlich wie in der abstrakten Malerei sollte Kunst symbolisch aus ihrer bourgeoisen Geschichte gelöst werden. In Bezug auf das Installationsdesign bedeutete dies auch eine Distanzierung von bourgeoiser Inneneinrichtung und Architektur. In Betracht der historischen Erzählung, die Staniszewski rekapituliert, ist es verblüffend, dass das modernistische Installationskonzept, die heute standardisierte Museumspraxis ist, ursprünglich eine experimentelle und kritische Reaktion auf damals vorherrschende Konventionen war.“⁶⁸

Die Wiederaufführung des *White Cubes* – als gängige Ausstellungspraxis von konventionellen Galerien und zeitgenössischen Museen⁶⁹ – ist demnach heute für eine kritische und kontextuelle Ausstellungspraxis stark in Frage geraten und im Hinblick auf die Möglichkeiten des Displays schlichtweg ungenutztes Potenzial.

Für kommerzielle Ausstellungen und ökonomisch Interessierte ist eine Kanonisierung und Konditionierung der Sehgewohnheiten von BetrachterInnen durch den *White Cube* allerdings durchaus nützlich: Zitate des *White Cubes* bei z. B. Produktpräsentationen garantieren eine Nobilitierung von Objekten/Produkten.⁷⁰ Im Kontext der Frage nach dem Unterschied zwischen einer Ausstellung als *Dialograum*, *Diskursraum* und *Möglichkeitsraum* oder als „Ansammlung von Werken“ lässt sich behaupten, dass der *White Cube* heute eher als zweiteres gelesen wird.

Welche Rolle spielt also das Display in alternativen Ausstellungsräumen? Die Macht des Displays kann nicht weiterhin unterschätzt und fälschlicherweise auf seine Oberfläche und formale Gestalt reduziert werden. Die genuinen Eigenschaften von Display als weiterer Wissensproduzent auf

67 Vgl. Julie Ault, a. a. O., S. 144–145.

68 Julie Ault, a. a. O., S. 144–145.

69 Der *White Cube* als ein mit Ideologie aufgeladener, nicht neutraler Ort, macht es als Einziger möglich, auch das Abwegigste in ihm als zum Kunstwerk dazugehörig zu erklären.

70 Vgl. Klappentext: *Re-Visionen des Displays, Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Jennifer John, Dorothee Richter, Sigrid Schade (Hg.), Institute for Cultural Studies in the Arts, Zürcher Hochschule der Künste, Postgraduate Program in Curating, ICS, zhdk, migros museum für gegenwartskunst Zürich, Zürich 2008.

einer formalen Ebene, neben dem anerkannten Wissen bzw. den Ausstellungsinhalten, sollten bei der Entwicklung von Präsentationsmodellen gleichfalls im Auge behalten werden. Wenn es in einer *kritischen Ausstellungspraxis* um eine aktive Wissensproduktion und sogar um eine kritische Befragung der Herkunft von Wissen überhaupt geht, dann kann auch das Display als Faktor nicht ausgespart werden. Da neue Lösungen für alternative Ausstellungsräume nicht auf Konventionen und tradierten Vorstellungen beruhen können, sollte das Display als ein aktiv kontextualisierendes Element eingesetzt werden. Wenn nicht sogar behauptet werden kann, dass das Display das meiste Potenzial für Kontextualisierung und Aktualisierung im Ausstellungsraum in Aussicht stellt.

3. Was ist Display?

Nach einer ersten Grundsteinlegung für das Sprechen von *kritischer Ausstellungspraxis* und der erläuterten Palette an Angeboten zu potenziellen alternativen Ausstellungsräumen folgt nun ein genaues Augenmerk auf *Display*. Wo in den vorherigen Kapiteln ein weniger konkretes Verständnis von *Display* ausreichend war, soll der Begriff und dessen Fassungsvermögen in der fortschreitenden Debatte konkretisiert und determiniert werden, um anschließend in der Ausstellungsanalyse von *Changing Channels – Kunst und Fernsehen 1963–1987* erprobt zu werden.

3.1. Begriffsklärung *Display*

Da die Bedeutung von *Display* im Ausstellungszusammenhang missverständlich ist, wird hier eine Begriffsklärung im Rahmen der Fragestellung angestrebt. Die Schwierigkeit einer Definition beginnt damit, dass im Ausstellungszusammenhang *Display* immer wieder mit *Ausstellungsgestaltung/ Ausstellungsdesign* gleich gesetzt wird;⁷¹ darüberhinaus kann es als eine dem Kunstwerk immanente Zeigestrategie⁷² verstanden werden und zudem einem differenzierten Verständnis aufgrund von „Produktions- und geografischem Kontext“⁷³ zum Opfer fallen. Was das Verständnis aller, trotz der Verschiedenheiten, zu einen scheint, ist die Vorstellung von *Display* – oder „to display“ – als eine visuelle Aufmerksamkeitsstrategie, motiviert aus individuell-spezifischen Gründen z. B. um „ein Publikum zu verführen – sei es in Richtung Emanzipation oder in Richtung Konsum.“⁷⁴

Im Folgenden möchte ich nun auf zwei konkrete Vorstellungen von *Display* eingehen, nämlich der Vorstellung von *Display als Präsentationsform* – einer eher tradierten Ansicht über dessen Eigenschaften – und der Vorstellung von *Display als Methode*, für die der Künstler (und Gestalter) Martin Beck⁷⁵ Ansätze zur Möglichkeit einer Präzisierung benennt. Es geht nun darum, einerseits die Problematik einer Definition zu veranschaulichen und andererseits produktives Potenzial zu bieten, mit dem Begriff umzugehen.

71 Siehe dazu meine kurze Problematisierung im Umgang mit dem Begriff durch Paolo Bianchi (Kapitel 2., Fußnote 54). Seine Verwendung des Begriffs ist beispielsweise nicht eindeutig geklärt und zieht daher weitere unbeantwortete Fragen nach sich.

72 Damit ist gemeint, dass vor der Installation im Ausstellungsraum, also während der Konzeption und Realisierung von Kunstwerken ebenfalls Entscheidungen betreffend des Displays, vom Künstler/der Künstlerin getroffen werden. Die verwendeten Materialien um das Kunstwerk herzustellen, sowie die Technik sind alles (auch) Display-Entscheidungen, die eine Präsentationen im Ausstellungsraum beeinflussen und damit eine weitere Ebene des Displays dazu addieren.

73 Martin Beck: *Display – Eine Begriffsklärung*, unveröffentlichter Vortragsmanuskript, Kunstverein Hamburg im Rahmen von „Forms of Exhibitions“, Juli 2009, S. 11.

74 Martin Beck, a. a. O., S. 4.

75 Vgl. Martin Beck,, a. a. O..

Die Dichotomie des Begriffs in *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* verfolgt das Ziel, den Blick weg vom ausführenden Subjekt und der formalen Gestaltung zu lenken und hin zur Tätigkeit/zum Handeln zu öffnen.⁷⁶ Wie im weiteren Verlauf deutlich werden wird, stehen sich die beiden Sichtweisen nicht unmittelbar gegenüber, sondern existieren nebeneinander und bedingen sich gegenseitig. Sie sind also nicht gegensätzlich und damit ausschließend; sie bauen aufeinander auf und können in Abhängigkeit zueinander gelesen werden.

a) *Display als Präsentationsform*
oder: Die unterschätzte Oberfläche?

„Der Begriff Display wird im Zusammenhang mit Ausstellungen erst seit etwa einer Dekade verwendet. Sein Bedeutungsumfeld von Präsentationsdisplay, Display und Verpackung, Werbung, Computerdisplay verweist auf Ökonomien und neue Vorstellungen von (Re-)Präsentation, die an einer bestimmten „Oberfläche“, einer „Benutzeroberfläche“, orientiert sind. „Display“ bedeutet im Englischen wörtlich Bildschirm oder visuelle Präsentation von Sachverhalten. Im Bedeutungshorizont des Wortes wird es auf ein Primat der Oberfläche gegenüber einem komplizierten, schwierigen und unverständlichen Hintergrund abgehoben.“⁷⁷

Das *Display*, verstanden als ein visuelles Kommunikationsinstrument zwischen ausgestellttem Objekt/Werk und BetrachterInnen, mit der Funktion, eine entsprechende, ziel führende Präsentationsfläche zu bereiten, hat eine starke Nähe zum gewerblichen, kommerziellen Ausstellen. Schaufensterpräsentationen, zum Beispiel werden Markenauftritte und die ausgestellten Produkte durch entsprechende Display-Lösungen aufgewertet, generieren ein einzigartiges Image, grenzen sich von anderen ab und geben ein Gebrauchswertversprechen.⁷⁸ Die Assoziation zu „Oberfläche“ oder „Oberflächlichkeit“, die oft mit Werbung einhergeht, bringt auch im Ausstellungszusammenhang eine entsprechende Limitierung auf formale Aufhübschung

⁷⁶ Dies kann mit der Entwicklung von der Berufsbezeichnung Kurator/Kuratorin zur Tätigkeit *Curating* verglichen werden, so dass auch Display als eine Art Praxisform verstanden werden könnte, derer sich alle Beteiligten in Ausstellungen (bewusst) bedienen können. Siehe dazu den Bereich „Curating“ im Kapitel 1, Seite 14.

⁷⁷ Dorothee Richter: *Re-Visionen des Displays – Display und Backstage*, in: *Re-Visionen des Displays, Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Jennifer John, Dorothee Richter, Sigrid Schade (Hg.), Institute for Cultural Studies in the Arts, Zürcher Hochschule der Künste, Postgraduate Program in Curating, ICS, zhdk, migros museum für gegenwartskunst Zürich, Zürich 2008, S. 85.

⁷⁸ Gebrauchswertversprechen meint nach Stephan Geene, dass die Verpackung, die Ästhetik eines Produktes eine große und sogar größere Relevanz gegenüber dem ursprünglichen Gebrauch gewinnt. Etwas das nicht im physischen Sinn Teil der Ware ist und auch praktisch nicht verkauft werden kann (z. B. Lebensstil, Niveau, Sex) löst den eigentlichen Gebrauch ab, wertet ein Produkt auf und schafft für den Käufer/die Käuferin einen Distinktionsgewinn. (siehe: Stephan Geene: *Money aided ich-design. Techno/logie. Subjektivität. Geld.*, Berlin 1998, Kapitel 1)

und eine Degradierung mit sich. Die genuin verbindenden Eigenschaften des Mediums Ausstellung, innerhalb dessen jedes Element bedeutungs- und sinnstiftend ist, bleiben dabei unberücksichtigt.

„Ausstellungen können insofern als ein hybrides Medium beschrieben werden, als sich hier vielfältige Visualisierungsformen kreuzen: Objekte, (bewegte) Bilder, Texte sowie die Ausstellungsarchitektur werden in einem Raum konkret kontextualisiert und zu einer dichten Textur verwoben. Jedes Exponat steht in Wechselwirkung mit den es umgebenden Exponaten, Texten und Elementen der Ausstellungsarchitektur und wird in deren Kontext rezipiert. Die verschiedenen Elemente beziehen sich in einer spezifischen Weise aufeinander, lassen einzelne Aspekte in den Vordergrund rücken, bestärken oder unterlaufen sich gegenseitig in ihren Wirkungsweisen. Da die Wahrnehmung durch das In-Beziehung-Setzen strukturiert wird, gilt es, das Zusammenwirken aller Ausstellungselemente in den Blick zu nehmen und den dabei produzierten Sinnzusammenhängen nachzugehen.“⁷⁹

Um die Qualität von *Display* – grammatikalisch gesehen ein Substantiv – als ein Konglomerat von physisch existierenden, gestalteten Elementen mit einer konkreten Existenz und Funktion innerhalb der Ausstellung zu präzisieren und abzugrenzen, lässt sich *Display als Präsentationsform* nützlich machen. Aus den bisherigen Beschreibungen resultierend und bis dato offensichtlichen Überschneidungen zum Tätigkeitsfeld, welches allgemein als *Ausstellungsgestaltung* bezeichnet wird, scheinen folgende Fragen berechtigt: Wie ist es um das Verhältnis von *Display als Präsentationsform* und *Ausstellungsgestaltung* bestellt? Ist *Display als Präsentationsform* deckungsgleich mit *Ausstellungsgestaltung*?

Ausstellungsgestaltung kann eine Vielzahl an Gestaltungsmitteln beinhalten: angefangen bei Ausstellungsarchitektur, Mobiliar, Text, Vitrinen, Podeste, über Schrift im Raum hin zur Lichtgestaltung, etc. Alles was der funktionalen und kommunikativen Präsentation von Objekten – von mit dieser Aufgabe betrauten Personen – hinzugefügt wird.⁸⁰ Um allerdings Elemente im Ausstellungsraum als Teil von *Ausstellungsgestaltung* zu identifizieren, bleibt oft nur die Frage nach deren Herkunft: Wer – insbesondere ob der/die ArchitektIn oder GrafikerIn – war für die Idee, den Entwurf und die Umsetzung verantwortlich? Bei *Display als Präsentationsform* – im Gegensatz zur *Ausstellungsgestaltung* – bleibt vorerst unklar, ob neben den

79 Roswitha Mutthenthaler/Regina Wonisch: Anleitende Theorien für die Ausstellungsanalyse, in: *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Roswitha Mutthenthaler/Regina Wonisch (Hg.), transcript Verlag, Bielefeld, 2006, S. 37–38.

80 Verwendete Gestaltungsmittel können sich aus verschiedenen Interessen und Anforderungen zusammensetzen: zum einen müssen manche Objekte aus konservatorischen Gründen vor äußeren Einflüssen geschützt werden und werden daher hinter Glas, in Vitrinen oder mit großem Abstand zum Besucher gezeigt, ebenso kann die Art der Präsentation auch inhaltlich-konzeptionelle Gründe haben oder einfach nur optische Aufwertung sein.

grafisch und architektonisch addierten Mitteln genauso auch die im Objekt mitgelieferte visuelle Präsentation⁸¹ gemeint sein kann. Denn vor allem bei Kunstobjekten fallen Exponat und Überlegungen zum *Display* immer wieder zusammen. Wenn die Begriffsdichotomie *Display* aber nicht an Rollenbilder, Professionen und Herkunft gebunden ist, sondern auf alle AkteurInnen im Ausstellungsfeld (KünstlerInnen, KuratorInnen, GestalterInnen, ArchitektInnen, VermittlerInnen etc.) erweitert werden kann, verlangt die Frage nach dem Verhältnis von *Display als Präsentationsform* zu *Ausstellungsgestaltung* nach einer komplexeren Antwort und ist auf einer Meta-Ebene zu betrachten. Obwohl *Display als Präsentationsform* in enger Verwandtschaft zu *Ausstellungsgestaltung* steht – insofern sie ihre physische Existenz und grafische oder architektonische Gestalt und Materialität gemeinsam haben – möchte ich vermeiden, die beiden Begriffe gleichzusetzen, gerade weil die Herkunft von Präsentationsformen nicht immer festzustellen ist und daher beiden Begriffen eine differenzierte Haltung und Definitionsgrundlage zu Eigen ist.

b) *Display als Methode* oder: „to display“

Dem *Display* als Anglizismus und Substantiv kommt nur auf den ersten Blick im deutschen Sprachgebrauch die gleiche Bedeutung – Oberfläche, Benutzeroberfläche – wie im Englischen zu. Im Englischen wird ebenso das Verb „to display“ gebraucht, wofür es im Deutschen keine Entsprechung als Verbum des selben Wortstammes gibt. Diese grammatikalische Unterscheidung und gleichzeitige Trennung eines Verständnisses von *Display* scheint plump und einleuchtend zugleich, ist aber trügerisch. Martin Beck erklärt in seiner Auseinandersetzung mit der Begriffsdefinition von *Display* – im Zusammenhang mit der Lektüre von George Nelsons *coffee table book* „Display“ (1953) –, dass „Display nicht so sehr eine Form, sondern eine Handlung [ist]“⁸² Er stellt fest, dass trotz „seiner substantivischen Verwendung *Display* hier eher als Verb denn als Substantiv präsentiert [wird].“⁸³ Dieser Tatsache sei auch die Verwirrung des Begriffs *Display* geschuldet und lässt folgende Schlussfolgerung zu: „Die Ausstellung als Form ist trotz ihrer temporären Ausrichtung ein statisches Format. Im Gegensatz dazu resultiert *Display* aus einer Tätigkeit und kann konsequenterweise als eine Methode verstanden werden, die eingesetzt wird, um Form zu produzieren.“⁸⁴ Beck gibt zwar die Fragilität dieser These zu bedenken, sieht aber

81 Jedes Exponat und vorallem Kunstwerke beinhalten eine Form von *Display* die durch z. B. vom Hersteller/Herstellerin oder Künstler/Künstlerin vor der Präsentation in einer Ausstellung entschieden wurde.

82 Martin Beck, a. a. O., S. 14.

83 Martin Beck, a. a. O., S. 14.

84 Martin Beck, a. a. O., S. 14.

dennoch Potenzial und Notwendigkeit darin, zwischen *Ausstellung* und *Display* und zwischen *Form* und *Formproduktion* zu unterscheiden.

Was bedeutet nun *Display als Methode* – als aktive, handelnde Geste – gegenüber *Display als Präsentationsform*? Wie kann man mit diesen beiden Begrifflichkeiten umgehen und welche Auswirkungen haben sie auf die Praxis?

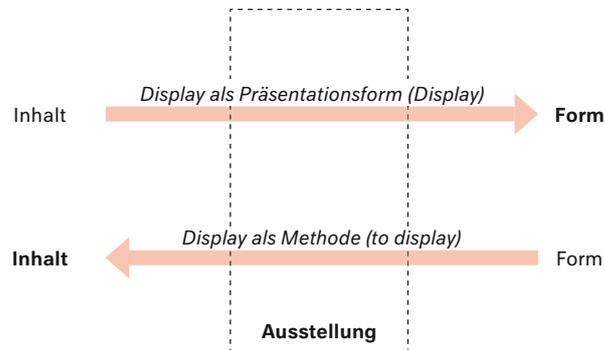
Die Vorstellung Becks von *Display* als eine aktive Handlung bzw. Methode integriert eine selbstreflexive Ebene, ein ständiges Bewusstsein des expliziten Zwecks/Nutzen, (auf) etwas zu zeigen: zu verführen und Aufmerksamkeit zu erheischen. *Display als Präsentationsform* bezieht sich tatsächlich auf die (materielle) Oberfläche, welcher dennoch eine Bedeutung für den inhaltlichen Zusammenhang nicht abgesprochen werden kann, denn auch Form produziert (während der Rezeption) Inhalt. Exponate oder künstlerische Arbeiten enthalten immer selbst schon eine eigene Ebene des *Displays*. Dies ist bei der Betrachtung und vor allem der Ausstellungsanalyse unbedingt zu beachten, da diese mit sinnstiftend ist und nicht in jedem Moment voneinander getrennt werden kann. Eine Reduktion und Abwertung auf eine rein formale Oberfläche des *Displays* birgt auch die Gefahr, die Macht des *Displays*, einerseits beim Prozess der Ausstellungsentwicklung und ebenfalls bei der Rezeption zu unterschätzen. Es muss erkannt werden, dass es eine Schwäche und/oder Stärke von Design ist, Macht durch seine strukturebene (Präsentations-) Form zu vertuschen.⁸⁵

Schlussfolgernd kann behauptet werden, dass eine Ausstellung und deren *Display* mehrere Ebenen und Meta-Ebenen von *Display als Präsentationsform* (Display) und *Display als Methode* (to display) enthalten kann; diese stehen sich nicht unmittelbar gegenüber, sondern existieren nebeneinander und bedingen sich gegenseitig. Wenn nicht sogar erst durch die Ausstellung im physischen Raum die Schnittmenge der Dichotomie erlebbar wird. (siehe Skizze A)

85 Ist Becks Idee von *Display* als Methode der Vorstellung von Paolos Bianchis *Display* als Prozess und Dialograum ähnlich?: „Das Display als ausgewiesener Dialograum lässt Bedeutungen anders erleben, ermöglicht das aktive Eingreifen, verführt zum Probehandeln und fokussiert auf die Interaktion zwischen GestalterInnen und NutzerInnen, zwischen KuratorInnen und BetrachterInnen, zwischen Objekten und Subjekten, zwischen Exponaten und Exposition. Das Display ist an keinen Kontext gebunden, es kann sich in dem leeren Raum ereignen, wobei im Vordergrund jedoch nicht gestalterische-kuratorische Anstrengung stehen sollte. Im Dialograum ist das Display nicht bloss als ein Produkt repräsentiert quasi ein (Kunst-)Objekt im Raum, sondern wird erst als Ergebnis eines komplexen Prozesses sichtbar. Das Display als Prozess ist dabei mehr als nur Rahmung (Vitrine, Podest, Label, Wandtext), sondern inhaltliche Zusammenstellung, Dialog zwischen den Arbeiten, Sichtachse, Zuschauerposition, Kapitelgliederung, Farb- und Atmosphärenbildung. Das Display stellt nicht Werke im Dialog aus, sondern ist selbst das Werk des Dialog.“ (Paolo Bianchi: *Display als Dialograum – Forschung in Progress*, in: *Ausstellungs-Displays, Dokumentation zum Forschungsprojekt*, Sigrid Schade (Hg.), Institute Cultural Studies in Art, Media and Design, Zürich 2007, S. 16.)

86 Vgl. Klaus Franck: *Ausstellungen/Exhibitions*, Stuttgart, Teufen, 1961, S. 13, zitiert nach: Martin Beck: *Souveränität und Kontrolle*, in: *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Elke Bippus (Hg.), Band 4 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste, Züricher Hochschule der Künste, diaphanes, Zürich-Berlin, 2009, S. 116.

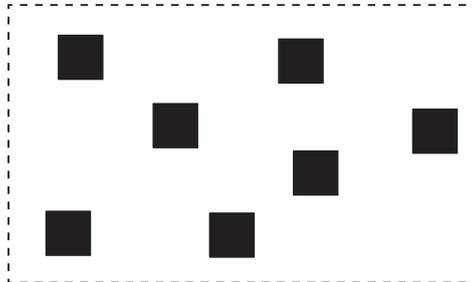
Skizze A



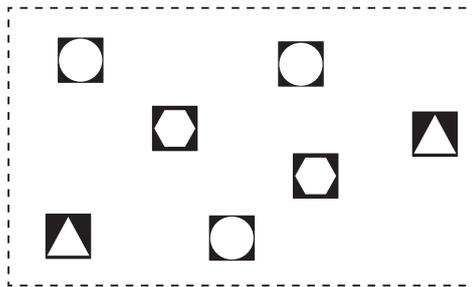
Dieser Skizze liegt die Behauptung zugrunde, dass die für eine Ausstellung recherchierten Inhalte (Objekte) durch das *Display als Präsentationsform* zu einer visuell aufbereiteten Form finden und gleichfalls die gefundene (Präsentations-) Form durch die kontextualisierende Eigenschaft des Mediums Ausstellung erneut Inhalt produziert.⁸⁷ Es findet also gleichzeitig eine Transformation von Inhalt zu Form (*Display als Präsentationsform*) statt, wodurch diese unmittelbar eine Transformation von Form zu Inhalt (*Display als Methode*) veranlasst. Die Skizze verdeutlicht, dass es keine unmittelbare direkte Überschneidung, aber auch keine konkrete Gegenüberstellung von *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* gibt, sondern dass erst in der Ausstellung – im physischen Raum – beide Formen in Zusammenhang gebracht werden. Die Skizze zeigt diesen kontextualisierenden Charakter von Ausstellungen, der genuin im Medium verankert ist und unter anderem durch die Macht des *Displays* hervorgebracht wird. *Displays als Präsentationsformen* können auch ohne ein Bewusstsein für die Ebene des *Displays als Methode* existieren und entstehen. Was allerdings nicht heißt, dass in der Ausstellung nicht unbewusste Formen von *Display als Methode* auftauchen und hergestellt werden. Um den Gedanken, der gleichzeitig existierenden Ebenen und Meta-Ebenen, die sich bedingen und neue Bedeutungen herstellen, weiter zu veranschaulichen, soll die Skizze B dienen.

⁸⁷ Wichtig ist an dieser Stelle zu bemerken, dass sich die Qualität des durch die Form produzierten Inhalts von der Qualität des „tatsächlichen“ Inhalts unterscheidet.

Skizze B

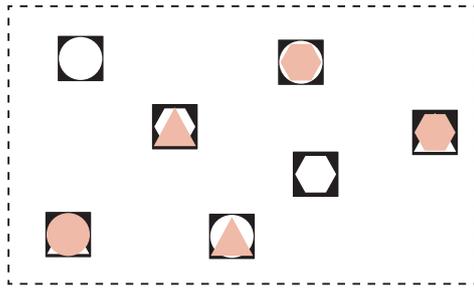
Display als Präsentationsform

Der Rahmen beschreibt den physischen Ausstellungsraum und die schwarzen Quadrate darin die Objekte im Raum schon im Status ihrer *Präsentationsform*⁸⁸. Ein erster Bezug zueinander wird alleine dadurch hergestellt, dass sie im selben Raum arrangiert sind und eine Auswahl zu einem speziellen Thema bilden.

Display als Methode

Die weißen Kreise, Dreiecke und Polygone stellen *Display als Methode* in einer ersten Ebene dar. *Display als Methode* bedeutet nun, dass in der Art wie die Objekte präsentiert sind – also welche *Displays als Präsentationsform* gewählt wurden und wie sich die weitere Ebene von *Display* in der immanenten formalen Gestaltung der Objekte auswirkt – Kontexte und Bezüge zueinander hergestellt werden.

88 Die Abstraktion und Vereinheitlichung auf eine Präsentationsform als Quadrat dient der Vereinfachung. Genaugenommen müsste sich die Präsentationsform ebenfalls unterscheiden, da Objekte im Ausstellungsraum selten in gleicherweise präsentiert werden und sich sowieso in ihrer eigenen formalen Gestalt unterscheiden.



Diese Ebene kann zu weiteren unendlich vielen Ebenen erweitert werden, was die hellroten Kreise, Polygone und Dreiecke zeigen sollen.

Schließlich kann die Unterscheidung von *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* zweifach dienstbar gemacht werden: Sie veranschaulicht einerseits, wie untrennbar die Rezeption von Ausstellungen mit Fragen/Formen des *Displays* zusammenhängt, löst *Display* aus seiner assoziativen Nähe zur Oberflächlichkeit und hat Einfluss auf die Analyse von bestehenden Ausstellungen. Andererseits kann auf diesem Weg die Rolle des *Displays* bei der Konzeption (und Rezeption) von Ausstellungen unabhängig von Rollerbildern, Aufgabenbereichen und hierarchischen Strukturen betrachtet werden. Sie unterliegt nicht weiter der Verhandlung von kuratorischem, künstlerischem oder gestalterischem Ursprung, sondern nimmt die Ausstellung als Medium und kulturelle Praxis ernst.⁸⁹

In einem weiteren Schritt sollen nun *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* in einer exemplarischen Ausstellungsanalyse angewandt werden. Auch wenn der analysierten Ausstellung diese Begriffsdichotomie bei der Konzeption nicht zu Grunde lag, lässt sich produktives Potenzial daraus entwickeln und schafft eine neue Grundlage, um über *Display* zu sprechen.

⁸⁹ Wie genau die Konzeption von Ausstellungen durch diese Feststellung beeinflusst werden kann und welche Möglichkeiten sich daraus ergeben, soll im Kapitel 5 und 6 weitergedacht werden.

4. Welche Rolle spielt das *Display* bei der Rezeption von *Changing Channels*?

Auch wenn es nicht um die Herkunft der Displayformen gehen soll – wozu eine Befragung von Rollen und Zuständigkeiten nötig wäre – sondern ausschließlich um deren kommunikatives Potenzial unabhängig von der Entstehungsgeschichte, sollten trotzdem die Produktionsbedingungen vor der Ausstellungsanalyse geklärt sein.⁹⁰ Dieses Wissen wird benötigt, um weiters einen realistischen Vergleich zu anderen Ausstellungen zu ziehen und die durch Credits in der Ausstellung und Impressum im Ausstellungskatalog ausgewiesenen Zuständigkeiten auch hier zu kommunizieren.

4.1. Voraussetzungen

a) Zuständigkeiten und Rollenverteilung

Der Kunsthistoriker und Kurator Matthias Michalka ist seit 2001 fest angestellter Kurator im MUMOK unter dem Direktor Edelbert Köb und ist mit dem inhaltlichen Schwerpunkt „Neue Medien“ betraut. Neben Ausstellungen zu Matthias Poledna, Harun Farocki, Dorit Margreiter u.v.a. kuratierte er auch die Ausstellung *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre* im Jahr 2003. Schon damals bei *X-Screen* – wie auch bei *Changing Channels – Kunst und Fernsehen 1963–1987*⁹¹ – wurde das Ausstellungsdesign extern beauftragt. Diesen Part übernahmen jeweils Julie Ault und Martin Beck, die beide aufgrund ihrer eigenen künstlerischen Praxis, sowie deren theoretischer Reflexion und Auseinandersetzung bekannt sind. Beide produzieren selbst, immer wieder gemeinsam und auch unabhängig voneinander, Ausstellungen und befragen stets die Macht des *Display*, die damit verbundene Konditionierung von Sehgewohnheiten, sowie die einhergehende Konstruktion von BesucherInnen. Die gemeinsame Erarbeitung von Form – und teilweise auch Inhalt der Ausstellung *Changing Channels* – bot insofern eine besondere Situation, als sich das Kernteam – Michalka, Ault, Beck, Ammer (kuratorische Assistenz) – aus vergangenen Produktionen kannte und sich in Kompetenzen und Arbeitsweisen einzuschätzen wusste. Die ausreichende finanzielle Budgetierung war damit auch gewährleistet, denn der Zuspruch von Geldern fiel dem Direktor leicht, beim Ausblick an den Erfolg der gemeinsamen Ausstellung

90 Das Display ausschließlich nach seinem kommunikativen Potenzial zu befragen und z. B. keine Befragung/Interviews der AusstellungsakteurInnen einzubringen, ist eine bewusste Entscheidung. Oft werden bei Ausstellungsanalysen auch die Konzepte und Interpretationen der „ExpertInnen“ bewertet, welche sich natürlich von der Rezeption unterscheiden. Es geht nicht darum die Ausstellung als „was hätte sie sein sollen“ zu lesen, sondern die Ausstellung zu sehen als das „was sie ist“.

91 Im Folgenden nur noch als Kurzform *Changing Channels* verwendet.

92 Als letzte gemeinsame Ausstellung in Wien ist „Installation“ in der Secession im Jahr 2006 zu nennen.

X-Screen von 2003 anknüpfen zu können.⁹³ Die Gestaltung der Ausstellungspublikation, die strukturell wie visuell ein ganz anderes Konzept als die Ausstellung verfolgte, realisierte die Grafikdesignerin und Typografin Martha Stutteregger.

b) Inhaltliche Verortung

Die Ausstellungsinhalte von *Changing Channels* umfassen eine Auswahl an künstlerischen Arbeiten von 1963–1987, die das damals neue Massenmedium Fernsehen reflektieren und zur Diskussion stellen. Eine inhaltliche 4-Teilung – 1. *Manipulation des TV-Bildes, Techno-Utopien, Aktionismus*, 2. *Identität, Identifikation und die Logik des Ruhmes – KünstlerInnen, Stars, Subjekte*, 3. *Konsumismus – Unterhaltung – RezipientInnen* und 4. *Apparatuskritik: die Sprache der Television und die (De-)Konstruktion von Information/Kommunikation* – gliedert und strukturiert die Auswahl und Zusammenstellung auf insgesamt vier Stockwerken des Hauses. Andy Warhols 42 Episoden von TV werden im Untergeschoss, der sogenannten MUMOK FACTORY auf gleichzeitig 42 Monitoren gezeigt. Und auch Schums *Fernsehgalerie* ist ein eigener abgegrenzter Raum gewidmet.

Als Zusammenfassung der Inhalte und zur genauen kuratorischen Fragestellung, hier der Presstext zur Ausstellung, geschrieben vom Kurator Matthias Michalka:

„Die Ausstellung widmet sich der künstlerischen Reflexion und Nutzung des Massenmediums Fernsehen von den 1960er bis in die 1980er Jahre. Sie zeigt Werke, die den zunehmenden gesellschaftlichen Einfluss sowie die ökonomischen, technologischen und gesellschaftlichen Mechanismen dieses Mediums zur Diskussion stellen. Ab der Mitte der 1960er Jahre nutzten KünstlerInnen aus dem Fluxus und Expanded Arts – Umfeld wie Nam June Paik oder Wolf Vostell die technischen Manipulationsmöglichkeiten des elektronischen Bildes für audio-visuelle Rückkoppelungseffekte und Eingriffe in den televisuellen Apparat. Dadurch sollten neue Formen der Partizipation und ein grundlegender Wandel bestehender Kommunikationsstrukturen ermöglicht werden. Künstlerische und aktivistische Kollektive wie Ant Farm oder Raindance demonstrierten mit Medienperformances und Video-Kameras, wie das Massenmedium Fernsehen sendet und wie es das Publikum manipuliert.

93 Frei zitiert nach Edelbert Köbs Eröffnungsrede zur Ausstellung *Changing Channels* am 4. März 2010 im MUMOK, Wien.

In den 1970er Jahren widmeten sich konzeptuell arbeitende KünstlerInnen dem Verhältnis von Kunstraum und öffentlichem Medienraum. David Lamelas, Peter Weibel, Valie EXPORT, Dan Graham oder Dara Birnbaum untersuchten die Verbindungen von Kunst, Information und Kommunikation und konzentrierten sich in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Sprache des Fernsehens. Ihre Arbeiten wurden in öffentlich-rechtlichen Kanälen wie dem ORF, der ARD oder in Kabelkanälen gesendet.

Künstlerische Infragestellungen des TV-Bildes bezogen sich dabei insbesondere auf televisuelle Selbstdarstellungen und Identifikationsangebote: Andy Warhol etwa war vom öffentlichen Ruhm fasziniert, Yoko Ono und John Lennon nützten ihn für politisch-künstlerische Zwecke. Ihre Arbeiten veranschaulichen die direkten Bezüge zur Warenlogik und Ökonomie der Marke, ebenso wie sie explizite Parallelen zwischen Künstlerbildern und medialen Starfunktionen thematisieren. Andy Warhol's TV, das in 42 Episoden auch auf MTV lief und Stars wie Grace Jones, Jerry Hall, John Oates oder Blondie präsentierte, nimmt in der Ausstellung die gesamte MUMOK FACTORY ein.

Im Zuge der rasant voranschreitenden Pluralisierung der Medienlandschaften in den 1970er Jahren wurden die RezipientInnen zunehmend als ambivalente KonsumentInnen adressiert, die eigensinnige Formen des Umgangs mit dem Medium entwickelten. Zu einem Zeitpunkt als TV längst selbstverständlich geworden war, rückten bildende KünstlerInnen wie Judith Barry, Michael Smith oder Ilene Segalove in verstärktem Maße die Paradoxien von Konsum und Unterhaltung ins Zentrum ihrer Arbeit.“⁹⁴

c) Einblick in die künstlerische Praxis
von Julie Ault und Martin Beck

Julie Ault und Martin Beck sind bei *Changing Channels* mit der Ausstellungsgestaltung betraut. Ihren gesamten Werdegang betrachtend, treten sie aber in unterschiedlichen Zusammenhängen in variierenden Rollen auf. Entgegen ihrer Ausstellung *Installation* in der Wiener Secession 2006 enthält *Changing Channels* keine eigenen künstlerischen Arbeiten, sondern setzt die Fragestellung und Recherche des Kurators Matthias Michalka als Arbeitsgrundlage voraus. Da immer wieder Analysen und Vergleiche von Besprechungen zur Secessions-Ausstellung *Installation* folgen werden, ist auch interessant zu beobachten, wie sich die künstlerisch-gestalterische Praxis von Beck und Ault im Verhältnis dazu verhält. In der Ausstellung *Installation* brachten Ault und Beck individuelle wie auch gemeinsam

entstandene Arbeiten mit Arbeiten anderer KünstlerInnen zusammen. Beatrice von Bismarck resümiert, dass sie in ihrer künstlerischen Tätigkeit in mehreren Rollen des Ausstellungsmachens auftraten, mindestens der des/der Kurator/in, des/der Künstler/in, des/der Gestalters/in und des/der Architekten/in. Die Dichte der Ausstellung durch Methoden, Wissensformen und Materialien machte die Ausstellung selbst zur forschenden Praxis. Sie vereinte verschiedene Ausstellungstypen und machte sich gleichzeitig die Reflexion derer zur Aufgabe.⁹⁵

Installation war „Retrospektive“ des eigenen künstlerischen Schaffens und künstlerische Gruppen- und Themenausstellung zugleich. Darüber hinaus changiert der gewählte Ausstellungstitel *Installation* mit der Kunstgattung Installation, stellt das Gerüst für die Rezeption und eröffnet eine Befragung des Mediums Ausstellung als *Gesamtkunstwerk*.⁹⁶ Julie Ault beschrieb ihr Verhältnis dazu selbst wie folgt: „Im Unterschied zu den üblichen institutionellen oder akademischen Modellen des Kuratierens betrachte ich die kuratierte Ausstellung als einem Kunstwerk verwandt, bei dem jeder konzeptuelle bzw. konkrete Schritt auf einer bestimmten Entscheidung beruht und nicht bloß auf einem Festhalten an Konventionen.“⁹⁷ Sicherlich ist an dieser Stelle zu bemerken, dass das institutionelle Grundgerüst der Secession – als Künstlervereinigung – und das KuratorInnenmodell sich wesentlich unterscheidet von den Bedingungen und Möglichkeiten des MUMOK, wobei sich dennoch im Verlauf der Analyse zeigen wird, dass aufgeworfene Fragen durch das *Display* z. B. nach AutorInnen-schaft etc. unabhängig von Rollen und institutionellen Voraussetzungen sein können.

d) Methoden der Analyse

Die im vorhergehenden Kapitel vorgeschlagenen Definitionen von *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* sollen nun auf die Ausstellung *Changing Channels* angewandt werden. *Display als Präsentationsform* meint dabei die materielle Oberfläche, Form und Gestaltung, die den Objekten, neben der eigens vom Künstler/Künstlerin verwendeten Materialien hinzugefügt wurde und die nicht gewöhnlicher Teil der Museumsarchitektur sind. Ganz allgemein betrachtet ist dabei von schwarzen bzw. weißen Podesten die Rede, von dominanter schwarzer/dunkelgrauer Typografie im Raum, von hell- und dunkelgrauem Teppichboden, von farbig-grellen

95 Vgl. Beatrice von Bismarck: Zeit/Raum-Forschung: Ausstellung – Zu Julie Aults und Martin Becks Wiener Installation, in: *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Elke Bippus (Hg.), Band 4 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste, Zürcher Hochschule der Künste, diaphanes, Zürich–Berlin, 2009, S. 173.

96 Vgl. Beatrice von Bismarck, a. a. O., S. 173.

97 Julie Ault: Ausstellung als politischer Raum, in: *Critical Condition*, Ausgewählte Texte im Dialog, Marius Babias, Florian Waldvogel (Hg.), Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003, S. 197.

Bänken, von halbhohen Trennwänden und zwei *Black Boxes* mit Videoprojektionen. Kurz gesagt: gemeint ist die Ausstellungsarchitektur inklusive der grafischen Gestaltung des Raumes plus Gestaltungs-/Präsentationsmittel die den Objekten anheim fallen.

Display als Methode ist allerdings nicht so leicht zu erfassen und bedarf eines interpretativeren Blicks.

Über die formale Gestaltung der Ausstellung hinaus umfasst *Display als Methode* Strategien, die auf einer Meta-Ebene zur Präsentationsform angesiedelt sind. *Display als Methode* bezieht sich konkret auf die sich im Raum befindlichen Kunstwerke und kennt diese inhaltlich wie formal sehr genau. *Display als Methode* – bewusst angewandt – setzt ein Wissen um das manipulative und emanzipatorische Potenzial von *Display* voraus und deshalb der jeweiligen Präsentationsform eine reflexive Ebene entgegen. Diese ist den eigentlichen Ausstellungsinhalten übergeordnet und öffnet in diesem Fall eine kritische Auseinandersetzung mit AutorInnenschaften in Ausstellungen, der Institution Museum als Autoritäts- und Deutungsmacht, der selektiven Wahl des Kurators. Es werden zahlreiche Assoziationsstränge ermöglicht durch ein Bestätigen und gleichzeitiges Unterlaufen der ungeschriebenen Gesetze in zeitgenössischen (Kunst-)Ausstellungen. Oder in Helmut Draxlers Worten gesagt: „Das Autorschaftsmodell des Designs, des Films und anderer populärkultureller Bereiche, besteht darin, sich auf die gegebenen Verhältnisse einzulassen, ohne sich ihnen auszuliefern.“⁹⁸

Dichte Beschreibung

Die folgende Analyse basiert im wesentlichen auf der Methode der *Dichten Beschreibung*⁹⁹, sowie auf den Inhalten des Ausstellungskatalogs und individuellen Ausstellungsbegehungen, zwei davon mit dem Künstler und Gestalter Martin Beck. Es gibt bewusst, wie oft üblich, keine Interviews mit

98 Helmut Draxler: Loos lassen! Institutional Critique und Design, in: *Texte zur Kunst Nr. 59 „Institutionskritik“*, Texte zur Kunst GmbH & Co. KG, Berlin, 2005, S. 73.

99 Die Methode der *Dichten Beschreibung* (nach Clifford Geertz) ist ein Vorschlag sich einer Ausstellungsanalyse anzunähern, der aus der Ethnologie entlehnt ist. Das eigene Wahrnehmen und Sehen wird geschärft, indem die vom Auge erfassten Details akribisch in Worte übersetzt werden. Durch die ständige (und eigentlich nie abgeschlossene) Wiederholung dieses Vorgangs entsteht eine massive Textproduktion, die sich in einem weiteren Schritt auf die wesentlichen Elemente filtern lässt. Durch die Objekt-, Methoden- und Mediendichte in Ausstellungen kann eine *Dichte Beschreibung* helfen dem hybriden Medium Ausstellung näher zu kommen und durch Wiederholung Dinge zu erkennen die anderweitig unerkannt geblieben wären. Schließlich vereinfacht diese Methode eine Deutung von Gesehenem und intensiviert sie gleichzeitig. Der, dem Leser, offerierte Text – die eigentliche Analyse – ist den Grundzügen und dem textlichen Charakter der *Dichten Beschreibung* nicht mehr ähnlich. Die eigentliche Leistung einer gut rezipierbaren Ausstellungsanalyse ist, sich im Nachhinein von der *Dichten Beschreibung* wieder zu entfernen und aus den Essenzen eine neue Textform zu produzieren. (Siehe zur genauen Herleitung der *Dichten Beschreibung* und deren Kritik auch: Maren Ziese: *Kuratoren und Besucher, Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen*, transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 39–44.)

den AkteurInnen, die mit der Ausstellungsanalyse verschränkt wurden. Um einer Vermischung von im Konzept angelegten Wunschvorstellungen der *Display*-Wirkung und dem tatsächlichen Ergebnis vorzubeugen, soll das *Display* nicht auf seine konzipierte Wirkung hin befragt werden, sondern nur auf seine existierende. Was hätte erreicht werden sollen unterscheidet sich explizit von dem, was faktisch erreicht wurde. Eine Kurzzusammenfassung der Inhalte, der (Raum-) Einführungs-, sowie der Presstext scheinen mir den Informationen zu entsprechen, mit der sich BesucherInnen nähern. Diese sollen auch hier die Basis bilden. (siehe a) Inhaltliche Verortung)

Die Essenz aus der *Dichten Beschreibung* ergab vier, für die Fragestellung relevante Themenkomplexe – oder besser gesagt *Display*-Strategien – innerhalb deren *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* veranschaulicht werden kann: a) Aneignung von künstlerischen Strategien, b) Pluralität, c) Disziplinierung und Selbstbestimmung, d) Selbstreflexion.

Eine zentrale Frage, die für die Auseinandersetzung und Analyse von *Ausstellungsdisplays* zudem nicht unbeantwortet bleiben kann – und auch hier ständiger Begleiter war – ist: Wie gewichtig sind die Ausstellungsinhalte im Detail für die Analyse von *Displays*? Wie stark sollten z. B. die Inhalte von filmischen Arbeiten bei der Betrachtung des *Displays* von *Changing Channels* berücksichtigt werden? Wieviel Wissen kann vorausgesetzt werden und welche Intensität der Betrachtung?

In der Annahme, dass die formale Gestaltung eines Raumes durch Farben, Formen und Atmosphäre unmittelbar wirken kann – als z. B. sich zeitlich erstreckende Videoinstallationen (die u.a. den wesentlichen Inhalt von *Changing Channels* ausmachen), entspricht die Wahrnehmung über Form zu Inhalt auch der Rezeption von BesucherInnen. Schon von Weitem lassen sich Monitore, Raumnischen, Vitrinen, Leitsysteme und Farbcodierungen erkennen. Die formale Ausgestaltung ist aus sich heraus und zum Zweck der Orientierung hierarchisch der Inhaltlichen vorangestellt. Erst in zweiter Instanz vermischen sich Form und Inhalt durch nähere Betrachtung. Man könnte sagen, dass die Ausstellung als räumliche Installation – die nicht ausschließlich *Raumkunst* ist, sondern auch *Zeitkunst* integriert, dadurch dass man sie ergehen muss und mit jedem Blick neue Erkenntnisse dazu gewinnt (also zu einer „unendlichen ästhetischen Erfahrung“ gelangen kann) – dennoch der Rezeption von purer *Zeitkunst* allein durch die Dauer der Rezeption im zeitlichen Verlauf vorangestellt ist. *Raumkunst*

ermöglicht durch die Anordnung von Elementen nebeneinander, Dinge auch gleichzeitig wahrzunehmen, anstatt wie bei *Zeitkunst*, ausschließlich nacheinander.¹⁰⁰ Wenn BesucherInnen Ausstellungen begehen und sich vorerst nur sehr wenig intensiv den Inhalten widmen, dann erleben sie immerhin die Atmosphäre des Raumes. Diese wiederum kann ausschlaggebend dafür sein, ob und wie lange ein zweiter, dritter und vierter Blick auf Inhalte riskiert wird. Mit der Unterschätzung der Wirkung des *Displays* in Ausstellungskonzeptionen (und Ausstellungsanalysen) werden auch die BesucherInnen als RezipientInnen in gleichem Maß unterschätzt wie überschätzt. Unterschätzt, weil die natürliche Rezeption keine ausreichende Beachtung findet und überschätzt in dem Glauben, dass allein gute Inhalte eine gute Ausstellung ausmachen.

Ebenso ist erwähnenswert, dass Ausstellungsanalysen und natürlich die Methode der *Dichten Beschreibung* keineswegs mehr einer Rezeption durchschnittlicher BesucherInnen entsprechen, sondern der von ExpertInnen. Die Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung der ExpertInnen und der normalen BesucherInnen wirft die Frage auf, ob erst eine erneute Konditionierung der BesucherInnen auf *kritische Ausstellungspraxen* nötig ist, um sich alternative Ausstellungsräume vollends anzueignen.

100 Vgl. Rosina Huth: Über das Nebeneinander und Nacheinander von Tönen – Zur Rezeption von Soundinstallation zwischen Kunst und Musik, in: *Lautsprecherei. Re: Sound-Art-Design*, Hartmut Albrecht, Diedrich Diederichsen, Rosina Huth (Hg.), Merz & Solitude, Stuttgart 2007, S. 97–100

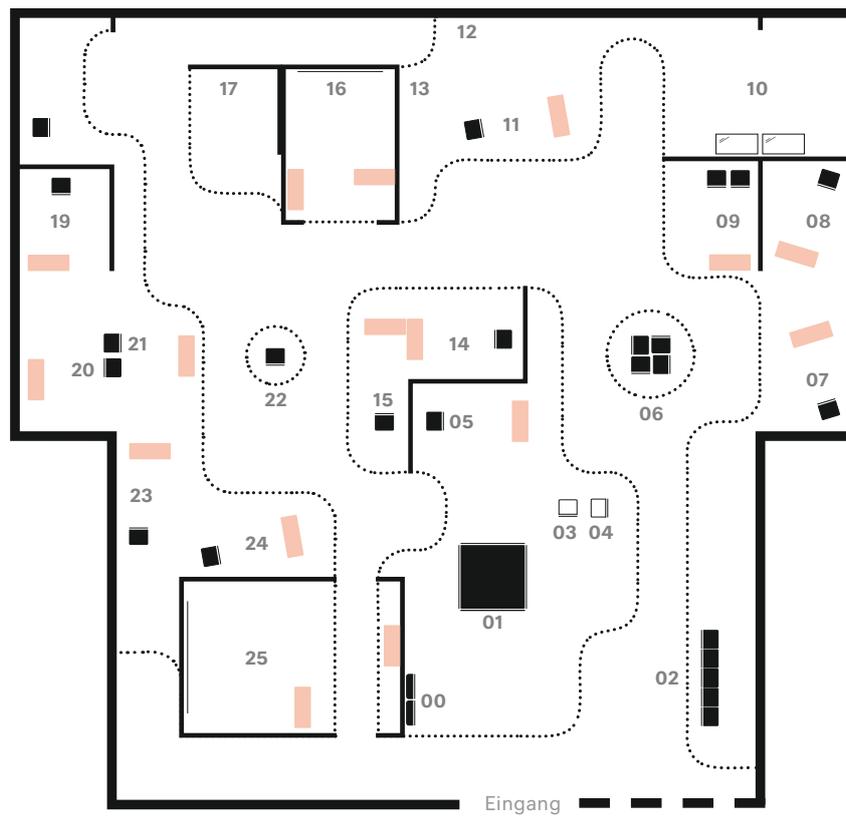
4.2. Ausstellungs-Analyse:

Changing Channels – Kunst und Fernsehen 1963–1987

Ausstellungsdauer von 5. März bis 6. Juni 2010 im MUMOK, Wien

In der folgenden Analyse soll beispielhaft die Etage 4 der Ausstellung *Changing Channels* (Eingangsbereich MUMOK) genauer untersucht werden.¹⁰¹ Zur Veranschaulichung der räumlichen Gegebenheiten und zur genauen Lokalisierung der Objekte dient der Ausstellungsgrundriss. Dieser beinhaltet die Objektplatzierungen, die Ausstellungsarchitektur, sowie das Wegleitsystem auf dem Teppich. Eine Nummerierung und Beschriftung soll helfen, analysierte Teilbereiche besser zu verorten. Die Fotodokumentation der Ausstellung wird durch kleine Skizzen mit eingezeichneter Positionierung und Blickrichtung im Raum (Pfeil) unterstützt.

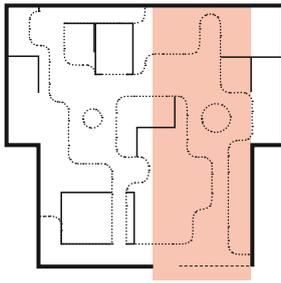
¹⁰¹ Der Beschränkung auf die Analyse eines von insgesamt vier Stockwerken liegt der Gedanke zugrunde, dass die wesentlichsten Gestaltungsmerkmale und die Atmosphäre der Ausstellung auf der Eingangs-Ebene deutlich werden. Die gestalterischen Grundprinzipien wiederholen sich bzw. die beiden kleineren Teilbereiche der Ausstellung – Gerry Schum *Fernsehgalerie* und Warhols *TV* – folgen einem anderen Prinzip.



Ausstellungsgrundriss der Ebene 4
MUMOK, Wien

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 00 | Introtext | | |
| 01 | Paik, <i>Video-Sythesizer</i> | 13 | Ant Farm, <i>Media Burn</i> |
| 02 | Paik, <i>Global Groove</i> | 14 | TVTV, <i>The World's Largest TV-Studio</i> |
| 03 | Vostell, <i>TV für Millionen</i> | 15 | Videofreex, <i>Process Video Revolution</i> |
| 04 | Paik, <i>Zen TV</i> | 16 | Ant Farm, <i>Media Burn</i> (Film) |
| 05 | Vostell, <i>Sun in your Head</i> | 17 | T.R.Uthco/Ant Farm, <i>The Eternal Frame</i> |
| 06 | Stephen Beck, <i>Synthesis</i> | 18 | Lacy, <i>In Mourning and In Rage</i> |
| | Vasulka, <i>Studies</i> | 19 | General Idea, <i>Shut the Fuck Up</i> |
| | Piène/Tambellini, <i>Black Gate Cologne</i> | 20 | General Idea, <i>Test Tube</i> |
| 07 | Schneider, <i>TV as Creative Medium</i> | 21 | General Idea, <i>Pilot</i> |
| 08 | WGBH, <i>The Medium is the medium</i> | 22 | Burden, <i>Chris Burden Promo</i> |
| 09 | VanDerBeek, <i>Violence Sonata, Air Print 2, Air Print 44</i> | 23 | Ono, <i>Rape</i> |
| 10 | Raindance, <i>Radical Software</i> | 24 | Ono, Lennon, <i>Bed-In for Peace, Bagism</i> |
| 11 | Raindance, <i>Media Primers</i> | 25 | Warhol, <i>Outer and Inner Space</i> |
| 12 | Ant Farm, <i>Media Van</i> | | |

Eindruck



Positionierung und
Blickrichtung im Raum



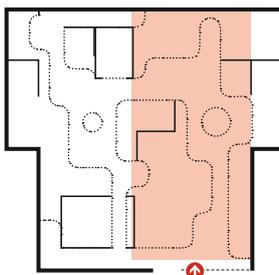
© Ulrich Schwarz, Berlin

Eine transparente Scheibe mit dem Titel und Untertitel der Ausstellung erlaubt einen offenen Blick in den ersten Raum der 4-teiligen Großausstellung. Ein breiter Streifen in den Farben und der Abfolge des prägnanten TV-Testbildes führt schon vor Betreten des Ausstellungsraumes in das folgende Farbkonzept ein. Die generelle Atmosphäre im Raum ist geprägt durch Rauschen und Überlagerungen von Klängen und Musik sowie den Sounds der künstlerischen Arbeiten. Nicht sofort lässt sich verorten, welche Klänge zu welchen Arbeiten gehören, wodurch eine Art „Buhlen nach Aufmerksamkeit“ produziert wird. Als Sitzgelegenheiten werden, im bunten Farbcode gestaltete Bänke mit großzügiger Sitzfläche angeboten.

a) Aneignung von künstlerischen Strategien

Die zeitgenössische Kunstausstellung *Changing Channels* thematisiert „Kunst und Fernsehen“ und lässt sich von inhaltlicher Ausrichtung und Selektion der künstlerischen Beiträge dem Genre „Medienkunst“ zuordnen. (Röhren-)Monitore und Projektionen sind demnach die hauptsächlichen Präsentationsformen, die der thematischen Selektion der Objekte zugrunde liegen und hier entsprechend re-präsentiert werden.¹⁰² Die beiden folgenden, beispielhaften Situationen möchte ich unter „Aneignung von künstlerischen Strategien“ zusammenfassen, die sich hier als *Display*-Strategie darstellt und sich aus der Präsentationsform generiert, also sichtbar durch *Display als Methode* wird. Die beiden Beispiele unterscheiden sich zwar in ihrer formalen Ausführung, sind sich aber trotzdem methodisch ähnlich: Beide Situationen beziehen sich konkret auf umliegende Objekte im Raum und referieren zu *Changing Channels* als Medienkunst-Ausstellung.

Beispiel 1



Positionierung und
Blickrichtung im Raum



© Ulrich Schwarz, Berlin

102 Die Präsentationsform auf Hantarex-Monitoren als Entscheidung lag den künstlerischen Arbeiten nicht generell zugrunde. Viele davon wurden im Fernsehen ausgestrahlt oder hatten keine genaue Vorgabe. Zur Vereinheitlichung wurden alle über deren Präsentationsform nichts bekannt war oder ehemals das Fernsehen diente, auf Hantarex-Monitoren gezeigt. (Mündliche Anmerkung von Martin Beck, während eines gemeinsamen Ausstellungsbesuchs mit Martin Beck im Rahmen des ecm-Masterlehrgangs der Universität für angewandte Kunst, Wien, 23.05.2010).

Display als Präsentationsform

Der Einführungstext/Introtext (00), der die inhaltliche 4-Teilung der Ausstellung, die generelle Absicht und kunstkontextuelle Verortung erklärt, wird zweisprachig auf zwei großen Flatscreens gezeigt; weiße Schrift auf schwarzem Grund für die deutsche Sprache, schwarze Schrift auf weißem Grund für Englisch.

Die Rezeptionsweise und Aneignung dieses Textes durch die digitale Laufschrift entspricht nicht wie gewöhnlich dem Lesen eines Saaltextes, sondern der Rezeptionsweise von so genannten *Zeitkünsten*, und ist in diesem Fall einer Video-Installation ähnlich¹⁰³. Der Besucher/die Besucherin ist damit konfrontiert, nicht selbst die Lesegeschwindigkeit bestimmen zu können, sondern muss geduldig abwarten, bis der Text beginnt oder mit der Entscheidung leben, nicht den gesamten Text gelesen zu haben. Dieser Umgang kann als Referenz zu den Medien in der Ausstellung und auch zum Medium Fernsehen gelesen werden; präsentiert auf einem Flachbildschirm, der aktualisierten Version des heimischen Fernsehgerätes.

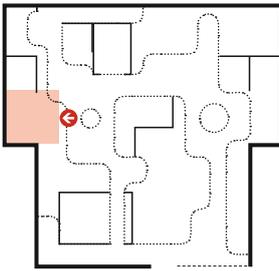
Display als Methode

Mit dem Wissen darüber, dass die BesucherInnen über Jahrzehnte an analoge „erklärende Saaltexte“ als eine der wenigen Informationen in Kunstaustellungen gewöhnt wurden und diese meist zuerst im Ausstellungsraum aufsuchen, kann diese Gewöhnung erfolgsversprechend umgenutzt werden: Von Beginn des Besuches an wird das konditionierte Publikum mit der methodischen Aneignung von im Raum vorhandenen Medien und künstlerischen Strategien und darüber hinaus mit einhergehenden Vermischungen von Urheberleistungen konfrontiert. Die Frage nach AutorInnenschaft und dem Verhältnis zwischen Kunst und Gestaltung steht hier zur Diskussion, weil die informativen Textelemente eine ähnliche – nicht die gleiche – visuelle Gestalt annehmen wie die Präsentationsformen der künstlerischen Videoarbeiten. Die Autonomie von Kunst, die nur wenige Meter neben dem Einführungstext, durch den Inbegriff der Autonomisierung – das „weiße Podest“¹⁰⁴ (03 und 04) – bestätigt wird, wird an dieser Stelle kritisch befragt.

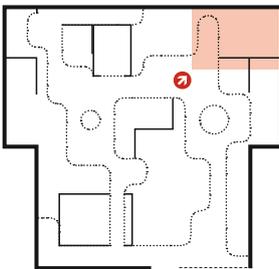
103 Juliane Rebentisch beschreibt die Rezeptionsweise von Zeitkünsten (wie z. B. Musik oder Poesie, die nach Lessing eine zeitlich nacheinander abfolgende Kunst ist, im Gegensatz zur Malerei, die räumlich nebeneinander angeordnet ist.) und im speziellen die der kinematografischen- oder Soundinstallation, als eine, die an der Tatsache das Erfahrungszeit und zeitlicher Verlauf (also Dauer des Film) nicht zusammen fallen, besonders interessiert zu sein scheint. Dadurch das die Aufenthaltsdauer vor/in Installationen an die BesucherInnen übergeben wird, ist diese von einer unendlichen ästhetischen Erfahrung wie in Raumkünsten zu unterscheiden. (Vgl. hierzu: Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installationen*, Edition Surkamp, Frankfurt am Main, 2003, S. 189–203; und Rosina Huth: Über das Nebeneinander und Nacheinander von Tönen – Zur Rezeption von Soundinstallation zwischen Kunst und Musik, in: *Lautsprecherei. Re: Sound-Art-Design*, Hartmut Albrecht, Diedrich Diederichsen, Rosina Huth (Hg.), Merz & Solitude, Stuttgart 2007.

104 Nam Jun Paik *Zen for TV* und Wolf Vostells *TV für Millionen*, zwei jeweils antiquierte Fernsehmodelle, sind auf weißen, glänzend-lackierten Podesten präsentiert. Neben den anderen Arbeiten, die jeweils auf schwarzen, glänzend-lackierten Podesten präsentiert sind, kommt diesen eine Sonderstellung zu. Die Wahl der antiquierten Fernsehmodelle sind in diesem Fall Teil der künstlerischen Arbeit und nicht auf gestalterischer oder kuratorischer Entscheidungen basierend.

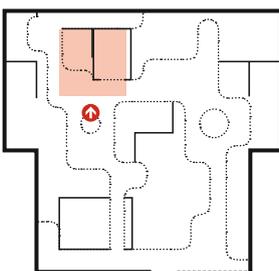
Beispiel 2



Positionierung und Blickrichtung im Raum



Positionierung und Blickrichtung im Raum



Positionierung und Blickrichtung im Raum



Eine Aneignung der im Raum vorhandenen künstlerischen Strategien, die eine Gleichzeitigkeit, eine Verschiebung von AutorInnenschaften und eine Vermischung von Displayformen herbeiführt, lässt sich auch an drei weiteren, hier fotografisch belegten, Situationen beobachten.

Display als Präsentationsform

Die bunte Streifen-Wandgestaltung der Raum-Nische mit Arbeiten von *General Idea* (19, 20 und 21) ist Teil deren Gesamtwerk.¹⁰⁵ Ebenso nennt die raumgreifende Installation *The Eternal Frame* (1975) von *T.R. Uthco* und *Ant Farm* (17) die geblümete Tapete, Teil ihrer Wohnzimmer-Installation. Die 1/3 gelbe, wie 2/3 dunkelrote Tapete¹⁰⁶ im Bereich *Raindance* mit Magazinen namens *Radical Software* (10) ist allerdings auf eine gestalterische Entscheidung zurückzuführen. Durch die offensive Bespielung der Wände wird eine optische Vergleichbarkeit erreicht, die vorerst für Verwirrung sorgt: Ist die Streifentapete, weil die Farben des TV-Testbildes zitiert werden, die ebenfalls das Farbspektrum für das Gesamt-Erscheinungsbild der Ausstellung stellen, Teil der Ausstattungs-gestaltung? Oder ist die Installation der Magazine von *Raindance* eine künstlerische Entscheidung?

Display als Methode

Ault und Beck gelingt durch Überschreitungen von Zuständigkeiten eine Gleichzeitigkeit von Situationen, die sich nicht gegenseitig widersprechen, sondern im Verhältnis zueinander neue Fragen aufwerfen:

„Künstlerische Subjektivität wie sie von Ault und Beck ins Spiel gebracht wird, hat weder mit genialistischen Schöpfer-tum noch mit konventionellen Vorstellungen individueller Autorschaft, als vielmehr mit einer Pluralität von Bedeutungen zu tun, die sich im Diskurs ausbilden. Sie spielen Sinnlichkeit nicht gegen Rationalität, Intuition nicht gegen Reflexion aus, sondern formieren diesen oppositionellen Polen ein dynamisches Beziehungsgeflecht, in dem ihr Status und ihre Funktion permanent verhandelt werden.“¹⁰⁷

Die Multiplikation der AutorInnenfunktion durch die Aneignung von künstlerischen und kuratorischen Strategien, stellt über die Repräsentation der Arbeit hinaus, die Werke zueinander in einen neuen Kontext. „Eine kontextuelle Kunstpraxis muss nicht nur einen Kontext rekonstruieren und darstellen, sondern muss sich dazu bekennen, den Kontext, mit dem sie sich befasst, aktiv zu produzieren oder zu erfinden.“¹⁰⁸

105 Ein kleines Objektlabel in der Raumnische weist die BesucherInnen darauf hin, dass die Wandgestaltung Teil der künstlerischen Installation ist.

106 Tapete daher, weil die gesamte Fläche ein digitaler Print ist, der wie eine Tapete in Bahnen angeklebt wurde. Keine der Objekte sind erhaben auf der Wand angebracht, sondern der Druck generiert eine plane Fläche.

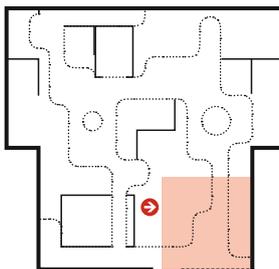
107 Matthias Michalka: Installationen, in: Julie Ault, Martin Beck: *Installation – Seession 22.9–12.11.2006*, Buchhandlung Walter König, Köln, 2006, S. 15–16.

108 Martin Beck: Über das Formatieren von Geschichte (gespeichert und ausgestellt), in: *Critical Condition, Ausgewählte Texte im Dialog*, Marius Babias, Florian Waldvogel (Hg.), Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003, S. 69.

b) Pluralität

Der eben von Matthias Michalka ins Spiel gebrachte Begriff der Pluralität steht synonym für *Display als Methode* in der folgenden Analyse. Signifikant für die Ausstellung ist die Gleichzeitigkeit vieler Perspektiven (Zustände) und auch Status der Objekte (sprich: Pluralität) – die nie nur ein einziger sind.

Beispiel 3



Positionierung und
Blickrichtung im Raum



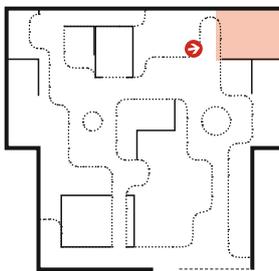
© Ulrich Schwarz, Berlin

Display als Präsentationsform

Die mächtige schwarze Typografie im oberen Drittel der weißen Wände erinnert inhaltlich an Objektlabels mit „klassischen“ Informationen wie Titel, KünstlerInnen-Namen und Entstehungsjahr des Werks. Doch diese ersetzen keine Objektlabels (zu deren normierten Vollständigkeit Materialität und Leihgeber ergänzt werden müssten), sondern generieren eine zusätzliche Ebene von möglicher Zugehörigkeit/Zusammenstellung. Auch wenn Arbeiten von gleichen KünstlerInnen gemacht wurden, treten sie im Raum nicht als Gruppe arrangiert in Erscheinung sondern sind dem Arrangement, abgeleitet aus der kuratorischen Fragestellung, untergeordnet.

Display als Methode

Über die typografische, zeitlich-chronologische Gruppierung an der Wand wird es aber möglich, zudem eine Übersicht über die in der Ausstellung repräsentierte Schaffensphase der KünstlerInnen zu erlangen, die sich ins Verhältnis zur betrachteten Zeitspanne setzen lässt (Kunst und Fernsehen 1963–1987). Es wird eine weitere inhaltliche Orientierung im Raum angeboten, die eine mögliche Gruppierung von Werken gewissermaßen simuliert, ohne die Notwendigkeit, sie praktisch ausführen zu müssen. Die Folge aus dieser gestalterischen Entscheidung ist, dass die Einzigartigkeit und eigenständige Qualität der individuellen künstlerischen Werke gleichermaßen betont wird, wie auch die Tatsache, dass alle Werke gemeinsam eine Auswahl des Kurators bilden und daher (prioritär) Teil einer Gruppenshow sind.

Beispiel 4

Positionierung und Blickrichtung im Raum



© Rosina Huth

Ein kleiner Teilbereich der Ausstellung ist der Arbeit des New Yorker Videokollektivs *Raindance Corporation* und deren Magazine *Radical Software* (10) gewidmet. Ziel des Kollektivs war es, eine Demokratisierung des Fernsehens durch den Einsatz von Video zu erreichen und dieses ebenfalls mit einem Magazin zu unterstreichen. Die Entscheidung Form und Inhalt bei jeder Ausgabe an GasteditorInnen zu übergeben, macht den divergierenden Charakter der Magazine aus.¹⁰⁹ Dem Besucher werden die Magazine von *Radial Software* als Ausstellungsobjekte in unterschiedlichen Funktionen und damit unterschiedlichen Betrachtungsweisen durch verschiedene *Präsentationsformen des Displays* vorgeführt:

109 Vgl. Matthias, Michalka: *Radical Software, 1970–1974*, in: *Changing Channels – Kunst und Fernsehen 1963–1987*, Matthias Michalka (Hg.), Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2010, S. 82.

Display als Präsentationsform

Acht Ausgaben der Magazine werden in zwei Tisch-Vitrinen mit verschlossenen Glasplatten präsentiert. Der Rezipient richtet den Blick nach unten, während er mit dem Körper dicht an der Vitrine steht. An der den Tischvitrinen gegenüberliegenden, gelben Wand sind stark vergrößerte Reproduktionen von offensichtlich verschlissenen Cover angebracht. Die Betrachtung der Wand erfordert einen gewissen Abstand der Rezipienten zum Objekt aufgrund der reproduzierten Größe und eingenommenen Fläche. In der dritten Präsentationsform werden die Magazine als Nachdrucke in vollem Umfang zum darin blättern und lesen angeboten. Sie sind zur freien Entnahme aufgestellt, so dass jeder Besucher/Besucherin sie benutzen und frei bewegen kann. Ein weiteres und damit viertes Angebot formaler Aufbereitung sind digitale Reproduktionen von beispielhaften, repräsentativen Seiten aus den Magazinen, die oberhalb der beiden Tisch-Vitrinen auf dunkelrotem Hintergrund, als eine Art Tapete realisiert wurden. Der zuvor nach unten gerichtete Blick der RezipientInnen auf die Vitrine verlangt hier nach einem Hinaufschauen.

Display als Methode

Insgesamt vier Präsentationsformen führen den Status von Objekten in Ausstellungen vor, die über die Konfrontation mit verschiedenen formalen Lösungen sichtbar wird. Den Status von Ausgestelltem in Abhängigkeit zur Präsentation zu lesen wird durch *Display als Methode* erfahrbar.

Die Präsentation der Ausgaben in den mit Glas verschlossenen Tischvitrinen entspricht der auratischen Präsentation von wertvollen historischen Exponaten, die eine Betrachtung mit entsprechender Sorgfalt und Respekt (und „gebührendem“ (Schutz-) Abstand) produzieren. Es geht hier nicht um die konkreten Inhalte der Magazine, sondern sie sind Stellvertreter ihresgleichen und von ihrer ursprünglichen Funktion heraus gelöst. Es wird der Objektcharakter der Magazine thematisiert.

Die Reproduktionen an der Wand fördern vor allem den Vergleich unter- und zueinander. Ihre grafische Gestalt bekommt durch diese Form der Präsentation eine besondere Relevanz und Aufmerksamkeit. Die Ähnlichkeit der Installation mit einer rudimentär installierten Plakatwand in Cafés oder Bars lenkt den Blick auf die visuelle, grafische und plakative „Qualität“ der Objekte. Es geht um eine „Reduktion auf formale und grafische Qualität“.

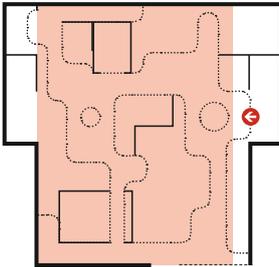
In ihrer ursprünglichen Funktion als benutzbares Magazin, wird dem Inhalt ein besonderes Gewicht verliehen. Die Magazine verlieren ihren auratischen, historischen Charakter in ihrer Anwendung als Lesestoff. Die vierte Präsentationsform, eine repräsentative Selektion von Seiten aus den Magazinen, kann Rückschlüsse auf die selektiven Handlungen eines Kurators zu lassen.

Ault und Beck (und der Kurator Matthias Michalka) werden zu AutorInnen einer Installation, die als Material die Magazine *Radical Software* verwendet und Pluralität wird zu *Display als Methode*. Dabei verletzen sie nicht die AutorInnenschaft des Werks, sondern machen eine adäquate Betrachtung von Form und Inhalt angepasst an das Medium Ausstellung möglich. Sie problematisieren sogar den Effekt, den eine (museale) Präsentation durch entsprechende *Displays* unmittelbar auf die Objekte ausübt, durch die Vorführung der vier verschiedenen Status. Sie lenken den Blick auf Form und Inhalt, denn beide Aspekte entsprechen der Grundintention des KünstlerInnen- Kollektivs. Ihre Haltung ähnelt der, welche die beiden KünstlerInnen ehemals in der Secession im Umgang mit den Fotografien von Felix Gonzalenz-Torres' einnahmen: „Nicht das Verschwinden des Künstlers¹¹⁰ als Subjekt, respektive die Auflösung von Autorschaft im Kollektiv oder im Interpretationsprozess steht hier zur Diskussion, sondern seine bewusste Dezentrierung durch Vervielfältigung seiner Rollen und Handlungsformen. Der Autor bleibt als ebenso kritische wie produktive Bezugsgröße erhalten und erzwingt die permanente Neuverhandlung seines Status sowie die Reflexion aller am künstlerischen Kommunikationsprozess beteiligten Faktoren und Subjekte.“¹¹¹

110 Im Fall von *Changing Channels* des Kollektivs *Raindance Cooperation*.

111 Matthias Michalka: Installationen, in: Julie Ault, Martin Beck: *Installation – Secession 22.9–12.11.2006*, Buchhandlung Walter König, Köln, 2006, S. 10.

c) Disziplinierung und Selbstbestimmung



Positionierung und
Blickrichtung im Raum



© Ulrich Schwarz, Berlin

Display als Präsentationsform

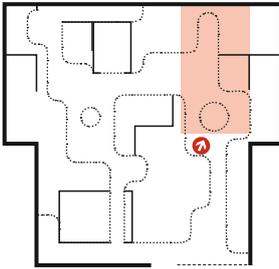
Eine leitende Funktion durch den Raum wird durch einen hellgrauen Pfad auf einem dunkelgrauen Teppich offeriert. Er schlängelt sich um Objekte herum und markiert neue Räume im Raum. Er umfließt manche Arbeiten komplett, andere scheint er zu weiteren Untergruppierungen zu umrahmen. Es wird bewusst eine Trennung in Pfadbereiche/Wege (hellgrau) und Präsentationsflächen (dunkelgrau) unternommen. Zwar werden nie Objekte auf Pfaden platziert, aber der Besucher/die Besucherin muss die Pfade verlassen, um sich z. B. auf die farbigen Bänke zu setzen, die außerhalb der Wege positioniert sind.

Display als Methode

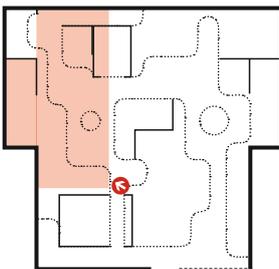
Ault und Beck erreichen eine scheinbare Disziplinierung durch ein Wegleitsystem in der Ausstellung, das sich aber selbst nicht gehorcht. Dadurch, dass schon das *Display*, sprich die Platzierung der Objekte und Sitzgelegenheiten außerhalb der Pfade, selbst die eigens gesteckten Grenzen – die markierten Pfade – überschreitet, werden auch die BesucherInnen ganz selbstverständlich dazu verleitet, diesem Diktat nicht zu verfallen. Die BesucherInnen müssen sich auch auf den dunkelgrauen scheinbaren Präsentationsflächen bewegen, um die Arbeiten zu betrachten.

Display als Methode ist hier eingesetzt, um durch die Wegführung die BesucherInnen einerseits mit einer Disziplinierung ihrer Bewegungsfreiheit zu konfrontieren und gleichfalls zur aktiven „Gesetzeswidrigkeit“ anzu-stiften. Den Regeln, die die Kunst und die autoritäre Institution Museum aufstellen, zu widersprechen, wird hier schmackhaft gemacht. Ault und Beck versuchen das manipulative Potenzial und den Machtanspruch, den *Displays* und Institutionen in sich tragen, zu relativieren: Sie führen nicht nur eine Konstitution der Besucherinnen herbei, sondern denken deren vorangegangene Konditionierung mit.

d) Selbstreflexion



Positionierung und Blickrichtung im Raum



Positionierung und Blickrichtung im Raum

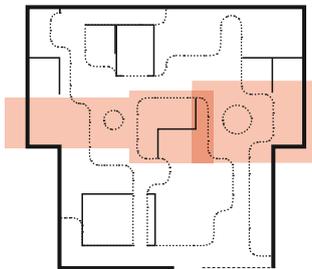


© Lisa Rastl & Lena Deinhardstein

Display als Präsentationsform

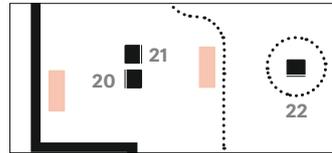
Die Grundstruktur der Ausstellungsarchitektur macht es möglich, fast immer den gesamten Raum zu durchblicken. Sogar die halbhohe Wand zwischen dem Monitor mit *Vostells Sun in your Head* (05), *TVTV The World's*

Largest TV-Studio (14) und *Videofreex Process Video Revolution* (15) durchbricht die Sicht durch den Ausstellungsraum nicht.

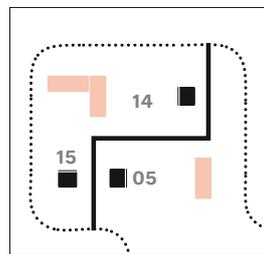


Positionierung und Blickrichtung im Raum

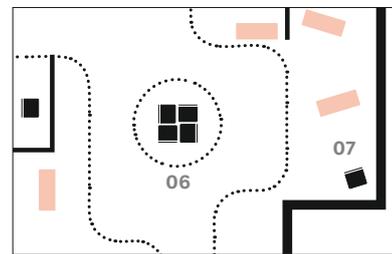
Situation 1



Situation 2



Situation 3



Anhand von beispielhaften Situationen (siehe Skizzen zu Situation 1, 2 und 3) lassen sich besondere Arrangements von Monitoren und Bänken im Ausstellungsraum beschreiben. Die Situation 3 zeigt Stephen Becks *Synthesis*, Vasulkas *Studies*, Vasulkas *Sketches* und Piene/Tamellinis *Black Gate Cologne* (06) als eine Gruppe von vier Monitoren in vier Richtungen blickend. Die Installation von General Ideas *Test Tube* (20) und General Ideas *Pilot* (21) (Situation 1) besteht aus zwei, auf gleicher Höhe aber mit entgegengesetzter Blickrichtung, platzierten Monitoren. In den meisten Fällen können sich die BesucherInnen zur Betrachtung der Videoarbeiten auf eine der farbigen Bänke setzen, welche durch Positionierung, Ausrichtung und Nähe selbsterklärend den jeweiligen Monitoren zugeteilt sind.

Display als Methode

Sichtachsen und Blickwinkeln kommt eine bedeutende Rolle im Arrangement der künstlerischen Arbeiten und den dazugehörigen Sitzgelegenheiten zu. Anhand der aufgeführten Situationen lässt sich feststellen, dass die Blick-Perspektiven nicht nur zugunsten der Arbeiten ausgerichtet ist, sondern ebenfalls ein Beobachten anderer Ausstellungsbesucher als Gegenüber provoziert. Es ist unvermeidlich jeweils mindestens die gegenüber-

stehenden BetrachterInnen wahrzunehmen. Die Intention, Aufmerksamkeit für das „BesucherInnen-Subjekt“ herzustellen, spiegelt sich bei der Installation von *General Ideas Test Tube* (20) und *General Ideas Pilot* (21) wieder: während RezipientInnen *Test Tube* (20) betrachten, können sie andere Personen beim Anschauen von *Pilot* (21) sehen. Die Konzentration, neben den Kunstwerken und Objekten, auf das Publikum als „Objekt“ zu lenken, bringt eine selbstreflexive Ebene der eigenen Position als Besucher mit sich. *Display als Methode* bedeutet hier eine zweifache Reflexion: ein Bewusstsein für die eigene Rezeption herzustellen und gleichermaßen die konstruierende Wirkung von Ausstellungen am Beispiel Publikum (und damit an sich selbst) zu erleben. Wenn Irit Rogoffs Begriff von *Partizipation* in einem konkreten Beispiel Anwendung findet, dann hier: „Looking away“ oder Wegschauen, weil andere Objekte neben dem vom Museum präsentierten Wissen Aufmerksamkeit erregen, wird hier als Möglichkeit von Teilhabe ernst genommen.¹¹²

Fazit

Auch wenn eine Trennung in *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* von den AusstellungsmacherInnen bei der Konzeption so nicht vorgesehen war, lässt sich die These hier erfolgreich anwenden. Die als „Aneignung künstlerischer Strategien“, „Pluralität“, „Disziplinierung und Selbstbestimmung“ und „Selbstreflexion“ analysierten beispielhaften Strategien haben gezeigt, dass durch ein Bewusstsein der Macht von *Displays*, deren Bedeutungstiftung auch für einen kritischen Blick nützlich sein kann. Im anschließenden Kapitel soll nun das vielversprechende Potenzial von *Display* in der *kritischen Ausstellungspraxis* genauer untersucht werden und die finale Antwort auf die Fragestellung der Arbeit gegeben werden.

112 Siehe dazu Kapitel 1.2. und Irit Rogoff: Looking Away – Participants in Visual Culture. Quelle: <http://collabarts.org/?p=6>, Stand: 19.7. 2010.

5. Was kann das *Display* über seine funktionale Aufgabe (der Repräsentation von Objekten) hinaus erreichen?

Display als bedeutungs- und sinnstiftendes Element in Ausstellungen kann in der *kritischen Ausstellungspraxis* mehr als bisher nützlich gemacht werden. In *Ausstellungsdisplays* schlummert das Potenzial – Ault und Beck haben es durch ihre Ausstellungsgestaltung in *Changing Channels* vorgeführt – einen kritischen Standpunkt einzunehmen, der einer thematischen, inhaltlichen, kuratorisch-eigenständigen Auseinandersetzung nicht im Wege steht. Es ist möglich, *Displays* zu einem gewissen Grad dienstbar zu machen, um Autoritätsverhältnisse, AutorInnenschaften, politische und gesellschaftliche Dimensionen in Ausstellungen aufzudecken und mitzuverhandeln. Potenzial meint dabei eine „vielversprechende Vorraussetzung“, die erst durch die AusstellungsmacherInnen erkannt und aktiviert werden muss. Die Fähigkeit von *Display* in der *kritischen Ausstellungspraxis* liegt nämlich im bewussten Erkennen der Macht des *Displays* durch formale Aufbereitung und Kontextualisierung anhand den genuinen Eigenschaften des Mediums Ausstellung. Ein produktives und aktives Umnutzen dieser Macht zum Zweck der Emanzipation von BesucherInnen anstatt zur Manipulation von diesen, kann dabei ein erster Schritt sein. Und dass die Ausstellung ein gesellschaftlicher und politischer Verhandlungsraum ist – mit Potenzial in eine manipulative wie emanzipatorische Richtung – wird unter anderem an früheren Ausstellungen im MoMA deutlich, so Martin Beck:

„1942 inszenierte das MoMA Road to Victory in seinen Hauptgalerien, als eine Art der Unterstützung der US-Beteiligung im Zweiten Weltkrieg. Die Ausstellung war von Edward Steichen organisiert und von Herbert Bayer als nahtlose und man könnte sagen, höchst manipulative Erzählung gestaltet, die als logische Schlussfolgerung nicht nur den Sieg amerikanischer Truppen, sondern vor allem der amerikanischen Werte schlechthin präsentierte. Auch die ebenfalls im MoMA gezeigte Ausstellung Family of Man von Steichen und dem Architekten Paul Rudolph definierte einen ähnlichen „Humanismus“ – diesmal auf die vermeintlich allgemeingültige Idee der Familie bezogen. Beide Ausstellungen waren enorm erfolgreich und wurden von einem großen Publikum gesehen.“¹¹³

113 Martin Beck: Souveränität und Kontrolle, in: *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Elke Bippus (Hg.), Band 4 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste, Zürcher Hochschule der Künste, diaphanes, Zürich–Berlin, 2009, S. 109–110.

Beck begründet in seinen Texten die Behauptung einer manipulativen Erzählung in Ausstellungen, mit Analysen des *Displays* und der daraus resultierenden Konstituierung der BetrachterInnen.¹¹⁴ Er stellt in seinen umfangreichen Auseinandersetzungen mit modernistischen *Display*-Strategien fest, dass die Rolle, in die der Betrachter gebracht wird, in vielen Fällen eine *souveräne* ebenso wie eine *kontrollierte* ist und belegt dies anhand einiger Beispiele. Einerseits nimmt Herbert Bayer in seinen „Blickfeld-Theorien“ der 1930er-Jahre den Betrachter/die Betrachterin als Individuum (Subjekt) ernst, andererseits bedeutete seine Ausrichtung der Ausstellungsgestaltung auf das Sichtfeld des Betrachers auch eine völlige Kontrolle dessen, durch das *Display*. Ebenso in Alfred Barrs Installationen im MoMA: Auf Kosten der Überlegung, die Beziehung zwischen Betrachter und Objekt zu stärken/fokussieren, wird gleichzeitig eine einzige Betrachtungsweise diktiert: nämlich sich ausschließlich einem Werk zu widmen.¹¹⁵ „Die Konstruktion des unabhängigen Subjekts erlaubt die Kontrolle eben dieses Subjekts, da der Blick vom Objekt kontrolliert zu werden beginnt, oder besser vom *Display* der Objekte.“¹¹⁶ Als Beispiel führt er erneut eine räumliche Situation der Ausstellung *Road to Victory* im MoMA an, in der „[...] der Betrachter die meiste Kontrolle über das Ausstellungssujet hat – indem er aus erhöhter Position auf ein panoramaartig angelegtes Szenarium technischer Überlegenheit blickt – der Moment, in dem er am meisten manipuliert ist.“¹¹⁷

Besonders am *Ausstellungsdisplay* von *Changing Channels* lässt sich hervorheben, dass der Besucher/die Besucherin als ständige und zentrale Bezugsgröße mitberücksichtigt wird. Doch nicht nur der Besucher/die Besucherin als Subjekt bildet die Ausgangslage für den methodischen Umgang mit *Display*: Er/Sie wird als ein durch die Geschichte der *Ausstellungsdisplays* geprägter und konditionierter Besucher/Besucherin als Subjekt angesprochen. Ebenso verfolgt das *Display* von *Changing Channels* eine kontextuelle Vorgehensweise und zitiert Ausstellungsformate und Konventionen, um bewusst Bedeutungen herzustellen. Der Rogoffsche „partizipatorische Moment“, der nicht durch „Hands-on“ oder physisch involvierte Teilnahme stattfindet, sondern durch Ablenkung der Blicke auf das Publikum heraufbeschworen wird, verdeutlicht den Einbezug der BesucherInnen als temporärer Teil des Raumes, ebenso wie anhand des Leitsystems durch den hell/dunkelgrauen Teppich das Bewusstsein über *Souveränität* und *Kontrolle* von *Display* gestärkt wird.

114 Vgl hierzu: Martin Beck, a. a. O., S. 109–110.

115 Vgl. Martin Beck, a. a. O., S. 117.

116 Martin Beck, a. a. O., S. 117.

117 Martin Beck, a. a. O., S. 117.

5.1. *Display als Methode* in der künstlerischen Praxis

Vor einer finalen Konklusion möchte ich mich dem alternativen Ausstellungsraum noch einmal kurz aus Sicht der künstlerischen Praxis annähern. Die folgenden drei Beispiele können als alternativer (Ausstellungs-) Raum allein über ihr *Display als Präsentationsform*, das in der Folge zu *Display als Methode* wird, gelesen werden: Die Ausstellung und Arbeit von dem Künstler, Theoretiker und Kurator Oscar Tuazon *My Mistake*¹¹⁸ im ICA in London, die im öffentlichen Raum (Fritz-Grünbaum-Platz, Wien) installierte Arbeit *REVUE*¹¹⁹ von dem Künstler Wendelin Pressl und Rita McBrides *Arena*¹²⁰.

My Mistake



Foto oben: © Steve White; Fotos unten: Rosina Huth

118 Siehe dazu Homepage ICA, London: <http://www.ica.org.uk/23889/Visual-Art/Oscar-Tuazon-My-Mistake.html>, Stand: 24.7.2010.

119 Siehe dazu Homepage KÖR – Kunst im öffentlichen Raum, Wien: <http://www.koer.or.at/cgi-bin/page.pl?id=201;lang=de>, Stand: 29.8. 2010.

120 Siehe dazu Homepage MACBA: http://www.macba.cat/uploads/20090827//MACBA_Coll_Artworks_eng.pdf.

Display als Präsentationsform

Die Einzelausstellung *My Mistake* von Oscar Tuazon im ICA London ist eine aus sägerauhen, geometrisch arrangierten Holzbalken installierte Raum-im-Raum Situation. Radikal sprengt diese die architektonischen Begrenzungen des Ausstellungsraumes und durchdringt ebenfalls andere im Untergeschoss lokalisierte Räume.

Display als Methode

Es findet eine offensichtliche Infragestellung der physischen wie strukturellen Grenzen von Institutionen durch die konsequente Missachtung von Wänden statt. Die unebene Oberfläche des natürlichen Materials produziert keine besondere Distanz zum Objekt, sondern lädt im Gegenzug zum Anfassen, Darauf-Sitzen und Anlehnen ein. Weder Kordeln, Podeste, noch markierte Streifen am Boden hindern die BesucherInnen an der Benutzung. Die auf nur ein Objekt reduzierte Nutzung des Galerieraumes fordert BesucherInnen zudem auf, sich diesem intensiv zu widmen, da die Arbeit nicht mit anderen Arbeiten konkurriert. Diese dadurch angeregte Beteiligung und die Möglichkeit nach unvorhergesehener Aneignung – durch freie Nutzung als Sitzgelegenheit, als Bar während der Eröffnung etc. – machen diesen Ausstellungsraum über *Display als Methode* zu einem alternativen Ausstellungsmodell.

REVUE



© Fotos: Wendelin Pressl 2010

Display als Präsentationsform

Als temporäre Kunst im öffentlichen Raum installierte Wendelin Pressl vom 16. April bis 15. Oktober 2010 eine Art Holztribüne am Fritz-Grünbaum Platz im 6. Bezirk in Wien. Die Stufen sind eine Spiegelung der gegenüberliegenden Treppenanlage, die hinauf in den Esterhazy-Park führt.

Display als Methode

Als BenutzerIn darauf sitzend, kann man z. B. auf die Stadt als die (eigentlich fehlende) Bühne blicken. Die Nutzung von REVUE ist nicht festgelegt und für eine Aneignung durch PassantInnen offen. Wenig überraschend, wird der entstandene Raum als Treffpunkt in diesem Sommer genutzt.

Arena



© Foto: Dolby Tu

Display als Präsentationsform

Rita McBrides Arena wurde 1997 zuerst im Witte de With in Rotterdam präsentiert. Die riesige, halbrunde, aus Holz gefertigte Tribüne war im Eingangsbereich des Witte de With positioniert. Die modulare Bauweise gewährleistet einen einfachen Auf- und Abbau und Transport.

Display als Methode

Die modulare Installation ließ alle Räume auf dem zweiten Stock des zeitgenössischen Kunstzentrums – wie Büros und den öffentlichen Empfang – sichtbar werden und transformierte den Raum in eine Bühne, innerhalb derer die Besucher zum Beobachter/Beobachterin und Akteur/Akteurin gleichzeitig wurden. Darüber hinaus wurde die wandernde Bühne für KünstlerInnen-Gespräche, Symposien und Performances genutzt. Auch hier fand eine offene Aneignung durch BesucherInnen statt: Die Benutzung der Tribüne machte alle RezipientInnen zu NutzerInnen.

Um das Fassungsvermögen von alternativen Ausstellungsräumen auch in der praktischen Umsetzung zu umrahmen, können Fragen nach Partizipation, dialogische Veranlagung, Wissensvermittlung und unerwarteten Ereignissen gestellt werden.¹²¹ Die Analyse der Ausstellung *Changing Channels*, deren die thematische Auseinandersetzung mit Kunst und Fernsehen zugrunde lag, eröffnet andere alternative Räume als künstlerische Projekte, deren inhaltlicher Gegenstand beispielsweise *Partizipation* und *Potenzialität* einschließt. Auch in Relation zur Rezeption von „Kunst im öffentlichen Raum“ – im Gegensatz zur Rezeption von ausgestellter Kunst in Institutionen – muss das Potenzial differenziert betrachtet werden.

Wenigstens auf zwei Punkte lassen sich aber die Möglichkeiten und Leistungsmerkmale von *Display* innerhalb *kritischer Ausstellungspraxis* reduzieren: Das Potenzial zur *Institutionskritik* und das Potenzial zur Kontextualisierung und Aktualisierung innerhalb *kritischer Ausstellungspraxis*.

5.2. Display und Institutionskritik

Den institutionskritischen Part, den vormalig nur die KünstlerInnen übernahmen, ist auch auf die Institutionen selbst übergegangen. Überfrachtet mit einer Bandbreite von neuen Aufgaben, die an Institutionen herangetragen wurden, wird diese jetzt innerhalb der Museumarbeit neu verteilt. Anteilig könnte die (institutions-) kritische Betrachtung auf das *Ausstellungsdisplay* ausgelagert werden, so müsste die personelle Aufmerksamkeit nicht auf Kosten der inhaltlichen Diskussionen und Vermittlungsprogramme gehen. „[...] Dieser Blick, [sich auf gegebene Verhältnisse einzulassen ohne sich unterzuordnen] auf das Design, [beschränkt] sich nicht auf formale Fragen, sondern [kann] durchaus auch hinsichtlich des Autorschaftsmodells, des Status von Kritik, den eine gestalterische oder künstlerische Arbeit beanspruchen kann, und sogar das Verständnis des Institutionellen, im Allgemeinen für die Institutional Critique von Interesse sein.“¹²² Des Weiteren könnte eine angestrebte kontextuelle Vorgehensweise in der Entwicklung von *Display*-Lösungen neben abwechslungsreichen Präsentationsformen, eine stetige Neubefragung der Institutionen erreichen, die ebenfalls wünschenswert ist. „Die Institutionen müssen sich wandeln, weil sie kulturelle Instanzen sind, mit deren Hilfe auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert

121 Siehe dazu Kapitel 1.2.

122 Helmut Draxler: Loos lassen! Institutional Critique und Design, in: *Texte zur Kunst* Nr. 59 „Institutionskritik“, Texte zur Kunst GmbH & Co. KG, Berlin, 2005, S. 70.

werden kann. Die Entwicklung der Institutionen sollte im idealen Fall mit der Entwicklung der Gesellschaft Schritt halten.“¹²³

5.3. Display und Kontextualisierung und Aktualisierung

Julie Ault hat sehr treffend, anhand Alfred Barrs Installationspraxis, die Entwicklung der modernistischen *Displays*, wie dem *White Cube*, vom ursprünglich kontextuellen *Display* zur Konvention beschrieben. In der heutigen Ausstellungspraxis wird das Präsentationsmodell *White Cube* nicht mehr als kritischer Kontext wahrgenommen, sondern verspricht vor allem Aufwertung und ökonomischen Erfolg. In logischer Konsequenz dieser Entwicklungen fordert der Wunsch nach alternativen Ausstellungsräumen auch alternative *Display*-Lösungen. Doch wie gelangt man zu einer konsequenten Aktualisierung von *Display*-Formen? Genauso wie derzeit von avancierten AusstellungsmacherInnen, TheoretikerInnen und KünstlerInnen die Wissensproduktion und die Herkunft von Wissen kritisch befragt wird, muss auch die Form und Formproduktion diesen Fragen ausgesetzt werden. Es bedarf Erfahrung, Willen, Einsicht, Mut und schließlich auch der nötigen Kompetenz, um sich dieser Herausforderung zu stellen. Blickt man auf aktuelle Ansätze in der Vermittlungspraxis, die Ausstellungen als Handlungsräume, in denen Debatten geführt werden und unerwartete Begegnungen stattfinden, reflektieren, dann kann ein experimentelles Moment für eine Aktualisierung und Anpassung der visuellen Gestalt von Räumen vielversprechend sein. Darüberhinaus sollte die charakteristische Nähe von tatsächlicher Vermittlung und den kommunikativen Eigenschaften des Designs generell stärker wahrgenommen werden. Denn ebenso kann ein Verantwortungsbewusstsein für Vermittlung auf das *Display* als vermittlerisches Instrument übertragen werden.

Wenn eine kritische Betrachtung der Ausstellungsinhalte und des Mediums Ausstellung nicht im Format und der Präsentationsform an sich realisiert ist, sondern allein auf das Standbein der Vermittlung (oder die Kunst selbst) angelegt ist, dann kann dem „durchschnittlich-konditionierten“ Besucher/der Besucherin in Konsequenz ein intendierter kritischer Blick verwehrt bleiben. Und wenn von Ausschließungsmechanismen der Museen die Rede ist, dann müssen auch die Kunstvermittlung und Rahmenprogramme als unfreiwillig ausschließende Programme benannt

123 Silke Wagner und Florian Waldvogel: Kulturelle Produktion als Werkzeug der Kritik. Wünsche an die Gegenwart, in: *When attitude escape form, Kunsthalle Basel 1969–1970*, Isabel Züricher, Kunsthalle Basel (Hg.), Revolver Verlag, Basel, 2004, S. 108.

werden. Nicht weil sie selbst ausschließend sein wollen – ganz im Gegenteil – aber ihre zeitlichen, personellen, finanziellen und räumlichen Ressourcen lassen es nicht zu, eine breite Masse an AusstellungsbesucherInnen zu bedienen. So stimme ich Oliver Marchart zu, der bemerkt: „Dass viele Kunstinstitutionen sich also eine eigene Vermittlungsabteilung leisten, verdeckt nur die Tatsache, dass die Institution selbst eine große Vermittlungsabteilung ist.“¹²⁴ Neue und innovative *Display*-Lösungen müssen sich den selben Kriterien und Reformationen unterziehen, wie es mit kuratorischen, vermittlerischen und institutionellen Ansätzen geschieht.

Um bestmöglich von den kontextualisierenden Eigenschaften des *Displays* zu profitieren, ist eine Berücksichtigung der Form, von Beginn der Entwicklung von Ausstellungen an, erforderlich. *Display* verleitet dazu, als scheinbare Oberfläche unterschätzt zu werden und erst in letzter Instanz über Präsentationsformen nachzudenken. Eine gleichzeitige Behandlung von Form und Inhalt lässt produktive Verschränkungen in frühen Stadien der Konzeption zu und öffnet den Blick für die Komplexität des Mediums und für alternative Ausstellungsräume.

124 Oliver Marchart: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Schnittpunkt (Hg.): Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld, Verlag Turia + Kant, Wien, 2005, S. 34.

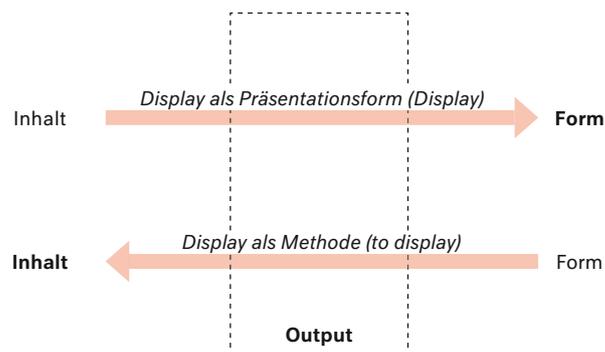
6. Schluss:

Welche Möglichkeiten ergeben sich aus der Rolle des Display?

6.1. Wo stecken Innovationsreserven?

Die Möglichkeiten von *Display* basieren auf der Kenntnisnahme, dass Form Inhalt produziert. In der strukturellen Phase der Erarbeitung von (Ausstellungs-) Konzepten verspricht die gleichzeitige Betrachtung von *Inhalt zu Form* und ebenso von *Form zu Inhalt* eine Mobilisierung von Innovationsreserven.

Zum Schluss meiner Arbeit möchte ich die Analyse von *Display* in der *kritischen Ausstellungspraxis* auf eine Arbeitsweise hin öffnen, die auch die Gefahr birgt, dass sich ein möglicher Output vom Format *Ausstellung* entfernt. Zur Veranschaulichung dient erneut die leicht abgewandelte Skizze aus Kapitel 3, die hier anstatt eines Analyse-Tools eine methodische Stütze zu Beginn von Projekten sein kann. Als Beispiel der praktischen Erprobung der Methode gehe ich kurz auf das Projekt BAND ein.



BAND

Als Gruppe von vier Studentinnen einigten wir uns im Frühjahr/Sommer 2010 auf die Arbeitsweise, unser gemeinsam geplantes Projekt, von *Inhalt zu Form (Display als Präsentationsform)* und von *Form zu Inhalt (Display als Methode)* gleichzeitig zu denken. Der gewählte Themenschwerpunkt „kollektives Arbeiten“ anhand von KünstlerInnen-Kollektiven und Bands

(als Phänomen und popkulturelle Entsprechung) – genauer unter die Lupe zu nehmen, führte dazu, dass wir unsere eigene Kollektivität erkannten und kurzerhand das Format BAND annahmen.¹²⁵ Ohne bis dato unsere inhaltliche Recherche abgeschlossen zu haben, experimentierten wir mit den Formen, Images und Klischees, die (musikalische) Bands im Allgemeinen produzieren. Wir organisierten den Rahmen für unsere – noch nicht konzipierte – erste Show: Wir druckten Plakate, produzierten T-Shirts¹²⁶, hatten ein Radio-Interview beim lokalen Radiosender FM4 und entschieden uns als Location für den Music & Art Space FLUC Wanne, der vor allem für Konzerte von namhaften Bands bekannt ist und generell zwischen Kunst und Musik zu verorten ist. Parallel orientierten wir uns in unserer Recherche an der Art der Darstellung (dem *Display*) – sprich der Repräsentation von Bands/Kollektiven auf z. B. Presse-Fotos – und an Fragen, wie: Was macht aus Individuen ein Kollektiv? Steckt mehr Potenzial in kollektiver Zusammenarbeit als im individuellen Arbeiten oder bedeutet kollektives Arbeiten, sich auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zu einigen? Ist die Summe mehr als die einzelnen Teile? Welcher Gewinn steckt darin, die Mitglieder eines Kollektivs als Individuen zu repräsentieren? Wie wirkt sich all das auf ein potenzielles Endprodukt (Kunstwerk/ Musikstück) aus?



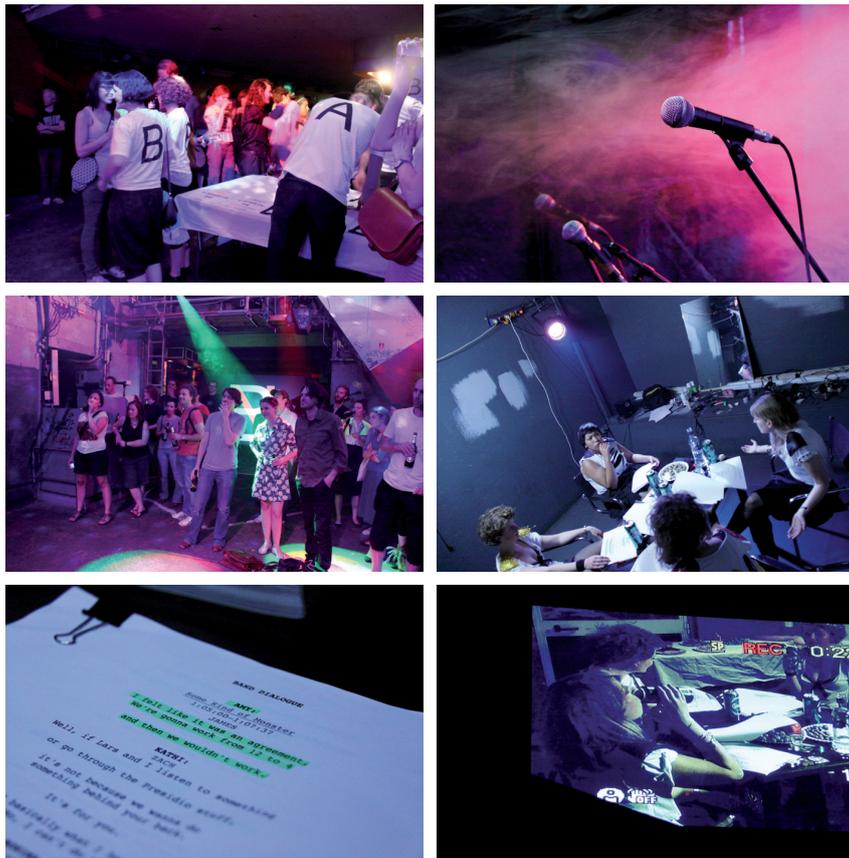
© BAND

125 Siehe dazu auch die Pressemappe auf Anfrage unter: band@groupmail.com und <http://rosinahuth.de/index.php?/b-a-n-d/fluc-wanne/Stand: 23.07.2010>. Sowie Facebook: <http://www.facebook.com/pages/BAND/110300282350111>, Stand: 23.07.2010.

126 Wir selbst trugen 4 Wochen lang vor der Show täglich unsere selbst produzierten T-Shirts. Jede der vier Frauen konnte zwischen vier T-Shirt-Optionen wählen: B, A, N und D waren auf den Rücken der weißen Shirts gedruckt. Einerseits wollten wir Gerüchte schüren und Aufmerksamkeit auf unser Projekt lenken, aber ebenso verstanden wir die T-Shirts als Experiment mit der eigenen Individualität und dem gleichzeitigen Bewusstsein Teil einer Gruppe zu sein.

Bis 4 Wochen vor der ersten Show nutzen wir die Zeit, die inhaltliche Recherche immer wieder in Form zu übersetzen und aus unserer formalen Ressource Inhalt zu generieren. Dies führte auch zu einer doppelten Übersetzungsleistung von der Sprache der Kunst in die Sprache der Musik. Wir entwickelten ein Audiostück (mit dem kritischen Gedanken im Kopf: Was definiert eigentlich einen Song?), das zur Soundinstallation wurde, wir transformierten unsere Recherche zu Mengenlehre – die metaphorisch kollektives Arbeiten veranschaulichte – in eine animierte Projektion. Das Publikum als zentrales Element – und ebenso die Distanz/Nähe von Publikum zu den KünstlerInnen/Rockstars – wurde von Beginn an kritisch mitverhandelt: die von den BAND-Mitgliederinnen getragenen T-Shirts teilten vor der Show die „Welt“ in BAND-Mitglied und Nicht-BAND-Mitglied ein. Durch die Option, ein solches Shirt während der Show zu erwerben, verschwamm – bis zu einem gewissen Grad – die Rollenaufteilung in Star/Nicht-Star. Im Resultat mündete der Auftritt bei unserer ersten Show nicht in einem Konzert, wie es der Erwartungshaltung des Publikums (generiert durch den Projektnamen) und einer BAND entsprochen hätte, sondern wir kippten den Raum und machten *Backstage* auf der Bühne (*Onstage*) sichtbar. Wir öffneten den lizenzierten Zugang zum Backstage-Bereich, der metaphorisch auch für eigentlich nicht sichtbare Prozessen steht, für das gesamte Publikum. Die Backstage Live-Performane – ein vorbereiteter, von den vier Bandmitgliederinnen dargebotener Dialog aus Zitaten und Referenzen zu kollektiver Arbeit aus der Welt der Theorie und des Rock'n'Rolls – wurde simultan auf einen Monitor auf die Bühne übertragen. Da die Arbeitsweise von *Inhalt zu Form* und *Form zu Inhalt* keine unmittelbare Überschneidung voraussetzt und verspricht¹²⁷, endete unser Auftritt damit, dass wir den Backstage-Bereich über den Zugang zur Stage verließen, um an der Bar einen Drink zu bestellen. Es mag sein, dass beim prozessual angelegten Projekt-Experiment BAND eine weitere Show mit Konzert entstehen mag, zum jetztigen Zeitpunkt ist allerdings noch offen, wo die Recherche hinführt.

127 Siehe dazu Begriffsdefinition Display, Kapitel 3.



© Julia Fuchs, Wien

Der abschließende kleine Exkurs soll auch ein Ausblick sein, wie sich resultierend aus dem Blick auf *Display* in Ausstellungen, Möglichkeiten zu freierem Experimenten formieren können. Der Faktor von Unerwartetem, nicht vorher Planbarem hatte einen großen Anteil an der Entwicklung. Der gesamte Prozess führte dazu, dass alle Beteiligten, wie auch die MacherInnen, etwas erfahren und lernen konnten, womit sie vorher nicht gerechnet haben. Ebenso spielte der Faktor des „Scheiterns“ eine wesentliche Rolle: sich bedingungslos auf die Dynamik des eigenen kollektiven Arbeitens einzulassen und der Methode *Inhalt zu Form* und *Form zu Inhalt* zu vertrauen, inkludierte einen ungewissen Ausgang.

Um abschließend noch auf die Gefahr sich vom Format der *Ausstellung* zu entfernen, einzugehen, sei folgendes angemerkt: Auch wir hatten anfangs mit dem Gedanken gespielt, eine Ausstellung zu realisieren. Jedoch stellten wir durch die von uns etablierte Recherche-Methode fest, dass unsere kontextuelle Vorgehensweise ebenfalls erforderte, das Format entlang des Inhalts und unseren Zielen zu entwickeln. Ursprünglich als Ausstellung geplant, wurde daraus eine *Performance*.

Die Erweiterung und Differenzierung des *Display*-Begriffs in *Display als Präsentationsform* und *Display als Methode* hat gezeigt, dass eine Notwendigkeit und eine Möglichkeit besteht, den Begriff *Display* genauer zu betrachten. Nicht nur die Analyse bestehender Ausstellungen wird durch diese beiden Termini erleichtert und konkretisiert, sondern auch die Rolle des *Displays* bei der Konzeption von Ausstellungen und Projekten – kann unabhängig von Rollenbildern, Aufgabenbereichen und hierarchischen Strukturen – neu und experimentell betrachtet werden.

Vielleicht trifft die mir zu Beginn der Arbeit an meiner Masterthese selbst fremde Aussage doch zu:

„Eine zeitgenössische Ausstellungspraxis sollte in der Lage sein, alternative Präsentationsmodelle zu entwickeln, die den Veränderungen der Gegenwartskunst, aber auch der gewandelten Funktion von Ausstellungen Rechnung tragen. Vielleicht ist es aber auch an der Zeit, wie Peter F. Althaus¹²⁸, keine Ausstellungen mehr zu machen und ganz anderen Tätigkeiten nachzugehen.“¹²⁹

128 Peter F. Althaus war unter anderem Direktor der Kunsthalle Basel von 1968–1973.

129 Silke Wagner und Florian Waldvogel, in: Kulturelle Produktion als Werkzeug der Kritik. Wünsche an die Gegenwart, *When attitude escape form, Kunsthalle Basel 1969–1970*, Isabel Züricher, Kunsthalle Basel (Hg.), Revolver Verlag, Basel, 2004, S. 112.

Literaturliste

Julie Ault: In großen Abständen auf Augenhöhe, in: *Critical Condition, Ausgewählte Texte im Dialog*, Marius Babias, Florian Waldvogel (Hg.), Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003, S. 143–151.

Julie Ault: Ausstellung als politischer Raum, in: *Critical Condition, Ausgewählte Texte im Dialog*, Marius Babias, Florian Waldvogel (Hg.), Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003, S. 190–199.

Martin Beck: Souveranität und Kontrolle, in: *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Elke Bippus (Hg.), Band 4 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste, Züricher Hochschule der Künste, diaphanes, Zürich–Berlin, 2009, S. 109–124.

Martin Beck: Über das Formatieren von Geschichte (gespeichert und ausgestellt), in: *Critical Condition, Ausgewählte Texte im Dialog*, Marius Babias, Florian Waldvogel (Hg.), Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen, 2003.

Martin Beck: *Display – Eine Begriffsklärung*, unveröffentlichter Vortragsmanuscript, Kunstverein Hamburg im Rahmen von „Forms of Exhibitions“, Juli 2009.

Paolo Bianchi: Display als Dialograum – Forschung in Progress, in: *Ausstellungs-Displays, Dokumentation zum Forschungsprojekt*, Sigrid Schade (Hg.), Institute Cultural Studies in Art, Media and Design, Zürich 2007, S. 16–17.

Beatrice von Bismarck: Zeit/Raum-Forschung: Ausstellung – Zu Julie Aults und Martin Becks Wiener *Installation*, in: *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Elke Bippus (Hg.), Band 4 der Schriftenreihe des Instituts für Gegenwartskünste, Züricher Hochschule der Künste, diaphanes, Zürich–Berlin, 2009, S. 173–188.

Beatrice von Bismarck: Curating, in: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Hubertus Butin (Hg.), Dumont, Köln, 2002, S. 56–59.

Gui Bonsiepe: Kognition und Gestaltung – Die Rolle der Visualisierung für die Sozialisierung des Wissens, in: *Entwurfskultur und Gesellschaft, Gestaltung zwischen Zentrum und Peripherie*, Gui Bonsiepe (Hg.), Züricher Hochschule der Künste, Birkhäuser Basel–Boston–Berlin, 2009.

Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

Helmut Draxler: Loos lassen! Institutional Critique und Design, in: *Texte zur Kunst Nr. 59 „Institutionskritik“*, Texte zur Kunst GmbH & Co. KG, Berlin, 2005.

Jonas Ekeberg (Hg.): *New Institutionalism, Verksted#1*, Oslo 2003.

Marianne Eigenheer (Hg.): *Curating Critique, ICE – Reader No. 1.*, Frankfurt 2008.

Stephan Geene: *Money aided ich-design. Techno/logie. Subjektivität. Geld.*, Berlin 1998, S. 9–72.

Isabelle Graw: Jenseits der Institutionskritik – ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art“, in: *Text zur Kunst Nr. 59 „Institutionskritik“*, Texte zur Kunst GmbH & Co. KG, Berlin, 2005.

Rosina Huth: Über das Nebeneinander und Nacheinander von Tönen – Zur Rezeption von Soundinstallation zwischen Kunst und Musik, in: *Laut-sprecherei. Re: Sound-Art-Design*, Hartmut Albrecht, Diedrich Diederichsen, Rosina Huth (Hg.), Merz & Solitude, Stuttgart 2007, S. 96–104.

André Malraux, Der Begriff Museum, in: *Psychologie der Kunst, das imaginäre Museum*, Ernesto Grassi (Hg.), rowohlt deutsche enzyklopädie, Genf, 1947.

Oliver Marchart: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie, in: *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Schnittpunkt (Hg.): Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld, Verlag Turia + Kant, Wien, 2005, S. 34–58.

Bill Masuch: Der offene Raum – HandlungsRäume in Kunst und Kunstvermittlung, in: *Corporate Difference: Formate der Kunstvermittlung*, Pierangelo Maser, Rebekka Reuter, Hagen Steffel (Hg.), edition HYDE, Lüneburg 2006, S. 87–128.

Roswitha Mutthenthaler/Regina Wonisch: *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, transcript Verlag, Bielefeld, 2006.

Matthias Michalka: Installationen, in: Julie Ault, Martin Beck: *Installation – Seession 22.9–12.11.2006*, Buchhandlung Walter König, Köln, 2006, S. 7–35.

Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann, Dieter Roelstraete (Hg.): *A.C.A.D.E.M.Y.*, Revolver Verlag, Frankfurt/Main, 2006.

Paul O’Neill (Hg.): *Curating Subjects*, De Appel, Centre for Contemporary Art Amsterdam, London, 2007.

Brian O’Doherty: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger, in: *In der weißen Zelle = Inside the white cube (1976)*, Wolfgang Kemp (Hg.), Merve Verlag, Berlin, 1996.

Jaques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer, in: *Der emanzipierte Zuschauer*, Peter Engelmann (Hg.), Passagen Verlag, Paris, 2008, S. 11–34.

Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installationen*, Edition Surkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Dorothee Richter: Re-Visionen des Displays – Display und Backstage, in: *Re-Visionen des Displays, Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Jennifer John, Dorothee Richter, Sigrid Schade (Hg.), Institute for Cultural Studies in the Arts, Züricher Hochschule der Künste, Post-graduate Program in Curating, ICS, zhdk, migros museum für gegenwartskunst Zürich, Zürich 2008, S. 17–26.

Irit Rogoff: Looking Away – Participants in Visual Culture.
Quelle: <http://collabarts.org/?p=6>, Stand: 19.7.2010.

Irit Rogoff: „Education Actualized“, Editorial.
Quelle: <http://www.e-flux.com/journal/view/127>, Stand: 17.4.2010.

Irit Rogoff: academy as potentiality.
Quelle: <http://summit.kein.org/node/191>, Stand: 18.4. 2010.

Irit Rogoff: Turing.
Quelle: <http://www.e-flux.com/journal/view/18>, Stand: 17.4.2010.

Anton Vidokle: Exhibition to School: unitednationsplaza,
in: *Curating and the Educational Turn*, Paul O'Neill & Mick Wilson (Hg.),
Open Editions, De Appel Arts Centre, London, 2010, S. 148–156.

Silke Wagner und Florian Waldvogel: Kulturelle Produktion als Werkzeug
der Kritik. Wünsche an die Gegenwart, in: *When attitude escape form*,
Kunsthalle Basel 1969–1970, Isabel Züricher, Kunsthalle Basel (Hg.), Revolver
Verlag, Basel, 2004.

Friedrich Waidacher (Hg.): *Handbuch der allgemeinen Museologie*,
Böhlau Verlag, Wien, 1993.

Maren Ziese: *Kuratoren und Besucher, Modelle kuratorischer Praxis in
Kunstaustellungen*, transcript Verlag, Bielefeld, 2010.

Webadressen

BAND

<http://rosinahuth.de/index.php?/b-a-n-d/fluc-wanne/>

Stand: 23.07.2010.

<http://www.facebook.com/pages/BAND/110300282350111>

Stand: 23.07.2010.

Homepage ICA, London

<http://www.ica.org.uk/23889/Visual-Art/Oscar-Tuazon-My-Mistake.html>

Stand: 24.7.2010.

Museumsrat ICOM

[http://www.museumsbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/
definition_museum/](http://www.museumsbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/definition_museum/)

Stand: 18.8.2010

Homepage des MACBA

http://www.macba.cat/uploads/20090827//MACBA_Coll_Artworks_eng.pdf

Stand: 23.7. 2010.

REVUE, KÖR

<http://www.koer.or.at/cgi-bin/page.pl?id=201;lang=de>

Stand: 29.8. 2010.

Homepage Van Abbemuseum

[http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_
pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=157,](http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=157)

Stand 22.07.2010

Abbildungsverzeichnis

© BAND

S. 72.

© Julia Fuchs, Wien

S. 74.

© Rosina Huth

S. 9, 55, 65.

© Lisa Rastl & Lena Deinhardstein

S. 52, 56.

© Wendelin Pressl

S. 66.

© Ulrich Schwarz, Berlin

S. 49, 50, 54, 58.

© Dolby Tu

S. 67

© Steve White

S. 65.

Lebenslauf

- Name, Vorname Huth, Rosina
- Geboren 22. Januar 1984
Lohr am Main, Deutschland
- Kontakt post@rosinahuth.de
www.rosinahuth.de
- zur Zeit **seit 2008**
Freiberufliche Designerin
u. a. bei Martha Stutteregger, Wien
Grafische Gestaltung von Büchern,
Ausstellungskatalogen, Editionen, Erscheinungsbildern,
Schwerpunkt Kunst und Kulturproduktionen.
www.stutteregger.com
- Studium **2008–2010**
Studentin des Masterlehrgangs
„ecm – educating/curating/managing“
Ausstellungstheorie- und praxis
Universität für angewandte Kunst, Wien
- 2004–2008**
Merz Akademie, Stuttgart
Fachhochschule für Gestaltung
Schwerpunkt: Visuelle Kommunikation
- Abschluss: Diplom Designerin (FH)
Diplom mit Auszeichnung
- Stipendien **2009–2010**
DAAD – Künstlerisches Jahresstipendium zur
wissenschaftlichen Aus- und Fortbildung im Ausland

- Publikationen/
Autorin,
Mit-Herausgeberin **2007**
Über das Nebeneinander und Nacheinander
von Tönen. Zur Rezeption von Soundinstallation
zwischen Kunst und Musik, In: Hartmut Albrecht,
Diedrich Diederichsen, Rosina Huth (Hg.):
Lautsprecherei. Re: Sound–Art–Design,
Merz & Solitude, Stuttgart 2007
- Kuratorische
Praxis **2010**
Kuratorin unter 21 KuratorInnen
der Ausstellung „Der Traum einer Sache –
Social Design zwischen Utopie und Alltag“,
vom 4. November – 12. Dezember, Wien
- 2007**
Kuratorin der Ausstellung (mit Hartmut Albrecht)
„Lautsprecherei – Re: Sound–Art–Design“
vom 6.–10. Februar 2007, Stuttgart
- Künstlerische
Praxis **2010**
BAND
Performance und Installation, 30. Juni 2010
Fluc Wanne, Wien
- 2009**
Bewerbung
Faxgerät, Telefonanlage 18 × 35,9 × 23,4 cm.
Ausstellungsbeitrag: *Der Traum einer Sache – Social Design zwischen Utopie
und Alltag*, 4. November – 12. Dezember 2009, Wien.
- 2007**
Alien
Soundinstallation, Acryl auf Leinwand, Audio-CD, stereo, 11 min.
Ausstellungsbeitrag: *Lautsprecherei – Re: Sound–Art–Design*
vom 6.–10. Februar 2007, Stuttgart.
- Gestalterische
Praxis **2010**
Station Rose – 20 Digital Years Plus, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2010.
Buchgestaltung (mit Tom Albrecht)
- 2009**
Der Traum einer Sache – Social Design zwischen Utopie und Alltag,
4. November – 12. Dezember 2009, Wien.
Ausstellungsgestaltung (Teamarbeit)

2007

Lautsprecherei – Re: Sound–Art–Design, Hartmut Albrecht,
Diedrich Diederichsen, Rosina Huth (Hg.), Merz & Solitude Stuttgart, 2007.
Buchgestaltung und Ausstellungsgestaltung (mit Hartmut Albrecht)

2008 – gegenwärtig

Gestalterische Mitarbeit bei *Martha Stuteregger*, Wien u.a.:
-- *Changing Channels – Kunst und Fernsehen 1963–1987*,
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Matthias Michalka (Hg.),
Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2010.
-- Redesign des Erscheinungsbildes MABCA – Museu d'Art Contemporani
de Barcelona, Barcelona, 2008–2009.
-- *Modernologies – Contemporary Artists Researching Modernity and
Modernism*, MACBA, 2009.
-- *Mark Lewis, Cold Morning*, Canadischer Pavillion, 53. Biennale Venedig,
2009. Mitarbeit an Gestaltung von Publikation und Drucksorten, 2009.
-- *Meaning Liam Gillick*, Monika Szewczyk (Hg.), Kunsthalle Zürich,
Kunstverein München, Museum of Contemporary Art, Chicago and Witte
de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, MIT Press Cambridge,
Massachusetts, London, England, 2009.

Erfahrung/Praktika

Auswahl:

2006, März – September

Praktikum bei Designagentur Erwin Bauer, Wien
www.erwinbauer.com

2002

Freiwilliges Soziales Jahr

Kinder und Jugendarbeit, Aschaffenburg

www.kja-regio-ab.deSchulische
Ausbildung**2000–2002**

Fachoberschule Franz-Oberthür-Schule,
Würzburg

Abschluss: Fachabitur

Fachbereich Gestaltung

1994–2000

Franz-Ludwig-von-Erthal-Gymnasium,
Lohr/Main

Dank

Tim Altenhof, Martin Beck, Amy Croft, Joachim Glaser, Christine Haupt-Stummer, Laura Hilti, Käthe Hager von Strobele, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld, Martha Stutteregger, Stephanie Misa, Florian Pumhösl, Katarzyna Winiecka, Luisa Ziaja.