

Ausstellung Spiel der Throne

Symposium Erinnerung als konstruktiver Akt – Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen

- 2 Credits
- 3 Vorwort
Klaas Ruitenbeek und Martin Heller
- 9 Ausstellung
Spiel der Throne
Angela Rosenberg
- 16 Symposium
Erinnerung als konstruktiver Akt –
Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen
Angela Rosenberg
- 18 Symposiumsbeobachtung
Erinnerung als konstruktiver Akt –
Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen
Kito Nedo
- 21 Lasst die Vergangenheit der Gegenwart dienen;
lasst die Gegenwart der Vergangenheit dienen
Stephen Little
- 24 Der Blick des Künstlers:
Von Asiens Vergangenheit zur Gegenwart
Melissa Chiu
- 28 Cleaning Up the Studio
Christian Jankowski im Gespräch mit Angela Rosenberg
- 32 Anachronismus als Grundlage für Experimente
Clémentine Deliss
- 36 Cover-Versionen: Die Ausstellung als Wiederaufführung
Beatrice von Bismarck
- 40 Sinn und Sinnlichkeit
Jana Scholze
- 44 Modell von/Modell für:
Zur Funktionalität der Ausstellung Spiel der Throne
Jörn Schafaff
- 46 KünstlerInnen/AutorInnen
- 48 Impressum



Ausstellung Spiel der Throne

mit Konstantin Grcic, Kirstine Roepstorff, Simon Starling, Zhao Zhao
kuratiert von Angela Rosenberg
Humboldt Lab Dahlem, Probebühne 2
18. Juni 2013 – 27. Oktober 2013, Eröffnung: 16. Juni 2013

Impressum Ausstellung

Kuratorin: Angela Rosenberg
Wissenschaftliche Mitarbeit: Nadia Pilchowski
Ausstellungsbau: Nadine Ney, Günter Krüger
Modellbau: Werkstatt für Theaterplastik, Berlin
Medientechnik: eidotech, Berlin
Grafik: Renate Sander
Filmcollage: Daniel Kohl
Übersetzung: Karl Hoffmann
Projektbezogene Kommunikation: Achim Klapp Medienberatung
Unterstützung in inhaltlichen und organisatorischen Fragen: Winfried Bullinger, Lars-Christian Koch,
Uta Rahman-Steinert, Klaas Ruitenbeek, Ching-Ling Wang und Albrecht Wiedmann
Produktion der Installation von Zhao Zhao: Dipl.-Ing. Klaus-Peter Klenke, Buchal-Kerzen,
Reetzerhütten; Susan Si, Beijing; Martin Weber, ATND, Berlin

Symposium

Erinnerung als konstruktiver Akt – Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen

mit Beatrice von Bismarck, Melissa Chiu, Clémentine Deliss, Martin Heller,
Christian Jankowski, Stephen Little, Klaas Ruitenbeek, Jana Scholze
Moderation: Jörn Schafaff
Konzept und Organisation: Angela Rosenberg
19. Oktober 2013

Leitung Humboldt Lab Dahlem

Martin Heller, Inhaltskonzept Humboldt-Forum
Prof. Dr. Viola König, Direktorin Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin
Prof. Dr. Klaas Ruitenbeek, Direktor Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
Agnes Wegner, Leiterin Geschäftsstelle Humboldt Lab Dahlem

Team Geschäftsstelle Humboldt Lab Dahlem

Carolin Nüser, Assistenz Leitung der Geschäftsstelle
Nadine Ney, Veranstaltungsassistentin
Andrea Schubert, Projektsachbearbeitung

Humboldt Lab Dahlem



Stiftung
Preussischer Kulturbesitz



Staatliche Museen zu Berlin
Preussischer Kulturbesitz

Vorwort

Klaas Ruitenbeek und Martin Heller

Das Humboldt Lab Dahlem ist eine wichtige Probabühne für das Humboldt-Forum. Das heißt: Die Projekte dieses experimentellen Programms liefern Ideen und Bausteine für die Neueinrichtung der Ausstellungen im Berliner Schloss, die das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin vorbereiten.

»Spiel der Throne«, um das es in dieser Dokumentation geht, suchte nach möglichen Formen zur Inszenierung eines chinesischen Kaiserthrons aus dem frühen 18. Jahrhundert. Ausgangspunkt war die Vorstellung, für diesen Thron und den dazugehörigen Paravent, beides herausragende Beispiele der Lackkunst im Museum für Asiatische Kunst, ein Stück historischer Palastarchitektur nachzubauen. Das Resultat des Projekts führte jedoch zu einem grundlegenden Umdenken.

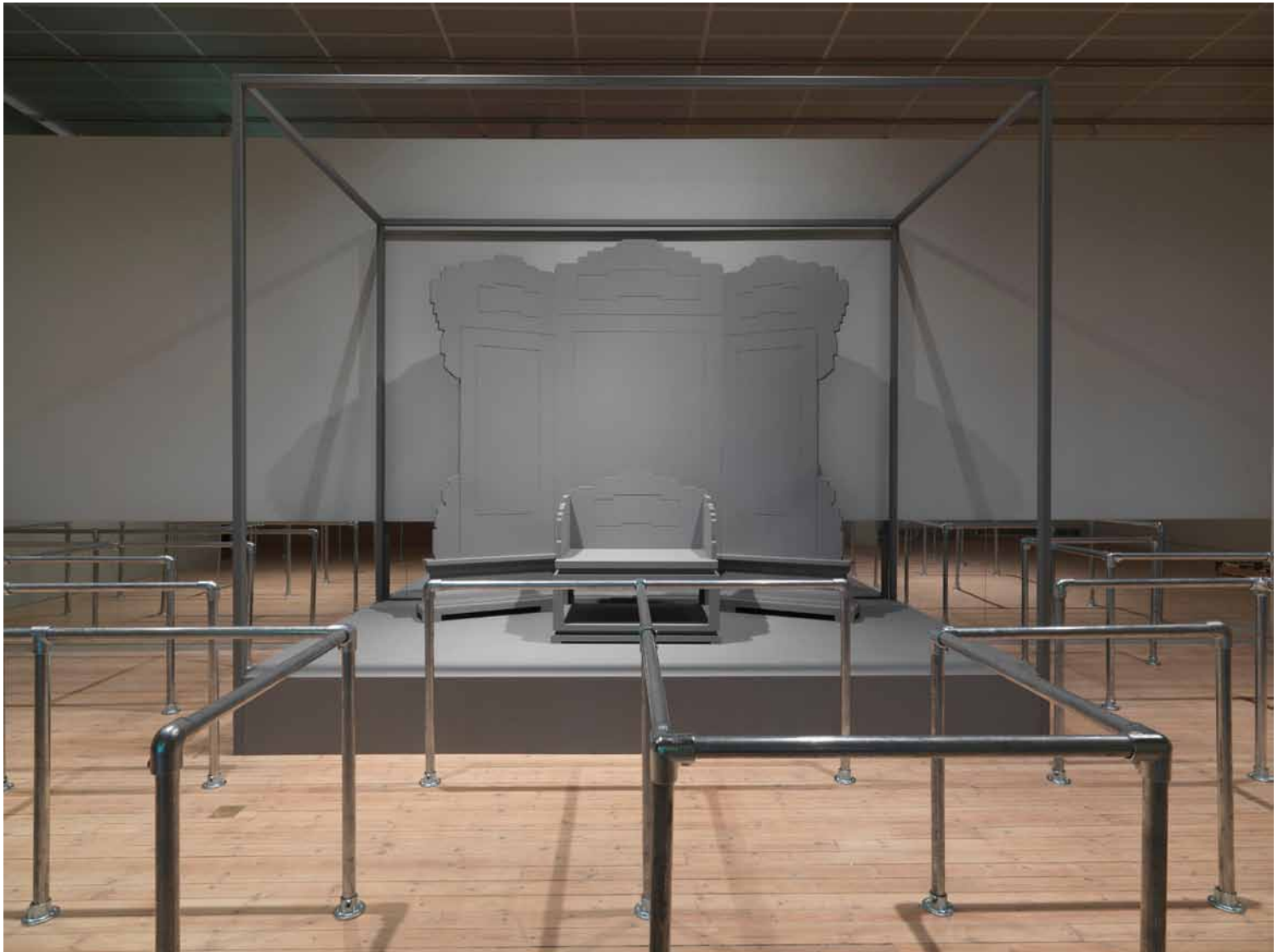
Der Thron wird im Humboldt-Forum Kern des Ausstellungsmoduls »Kunst am Hofe des Qianlong-Kaisers im 18. Jahrhundert« sein. Er soll in einem acht Meter hohen und 560 Quadratmeter großen Saal präsentiert werden, in dem die Ostasiensammlungen beider Museen eine enge Beziehung eingehen und mit ihren chinesischen Beständen wichtige Aspekte dieser Hofkunst zeigen. Dabei symbolisiert der Thron die Person des Kaisers und die unterschiedlichen Funktionen, die er innehatte. Als bedeutender Feldherr ließ der Kaiser seine Siege in Stichen dokumentieren. Nach Vorlagen von europäischen Malern an seinem Hofe wurden dazu in Paris und Peking Kupferplatten angefertigt, von denen 34 gezeigt werden können: als wichtiges Dokument chinesisch-europäischer Beziehungen im 18. Jahrhundert. Der Kaiser war zugleich Hüter der Religion und Sitten. Das riesige Gemälde »Buddhapredigt«, das er beim Hofmaler Ding Guanpeng für einen Tempel im Palastbereich in Auftrag gab, legt noch heute davon Zeugnis ab. Darüber hinaus zeichnete er sich als leidenschaftlicher und gebildeter Kunstsammler aus: Er besaß die größte Kunst- und Wunderkammer, die es in der Welt je gegeben hat.

»Spiel der Throne«, kuratiert von Angela Rosenberg, brachte die zeitgenössische Kunst als Mittel zur Throninszenierung ins Spiel. Berlin als Kunstzentrum, das Mandat eines starken Gegenwartsbezugs für das Humboldt-Forum sowie die Tatsache, dass Reproduktionen historischer Bauten weder besonders sprechend noch originell sind, waren dafür ausschlaggebend.

Das Ergebnis war eine wunderbare Ausstellung. Allerdings wurde rasch klar, dass die dort realisierten, modellhaften Thron-Installationen von Simon Starling, Zhao Zhao, Kirstine Roepstorff und Konstantin Grcic aus verschiedenen Gründen so nicht ins neue Humboldt-Forum übertragbar waren. Ausgehend von der Frage, welche Rolle der subjektive künstlerische Blick und traditionelle chinesische Architektur bei der Inszenierung des Thronensembles spielen sollen, entschieden wir uns, einen bedeutenden chinesischen Architekten für die Gesamtgestaltung des Ausstellungsraums chinesischer Hofkunst zu gewinnen.

Mitte September 2013 besuchte Klaas Ruitenbeek in Hangzhou den Architekten Wang Shu, berühmt geworden unter anderem durch das historische Museum in Ningbo und den Xiangshan-Campus der Kunstakademie in Hangzhou, außerdem Gewinner des Pritzker-Preises für Architektur 2012. Zu unserer großen Freude zeigte er sich interessiert und sagte seine Mitarbeit zu. Charakteristisch für Wangs Werk sind beispielsweise wiederverwendete alte Ziegelsteine, Dachziegel und spektakuläre Holzkonstruktionen, integriert in klare, starke und zeitlose Formen. Auf diese Weise kann etwas spezifisch Chinesisches in das Humboldt-Forum eingebracht und gleichzeitig ein Bezug zu Gegenwart und Vergangenheit hergestellt werden. Die Arbeit dafür steht noch am Anfang, aber der Ansatz ist vielversprechend – zu ihm wären wir ohne die produktive Offenheit von »Spiel der Throne« nicht gelangt.

Konstantin Grcic, »migong«, 2013
© Courtesy Konstantin Grcic, Foto: Jens Ziehe



Kirstine Roepstorff, »Daughters of the Immortal Mother«, 2013
© Courtesy Studio Roepstorff, Berlin, Foto: Jens Ziehe



Zhao Zhao, »Waterfall«, 2013
© Courtesy Alexander Ochs Galleries Berlin|Beijing, Foto: Jens Ziehe



Simon Starling, »Screen Screen«, 2013

© Courtesy Simon Starling; neugerriemschneider, Berlin, Foto: Jens Ziehe



Kaiserlicher Thronszitz mit Paravent, Qing-Dynastie, frühes 18. Jh.

© Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, Foto: Jens Ziehe



Ausstellung Spiel der Throne

Angela Rosenberg

Die Ausstellung »Spiel der Throne« widmete sich experimentellen künstlerischen Präsentationsformen historischer Artefakte und den Möglichkeiten von Ausstellungsarchitektur, Ausstellungsdesign und Szenografie. Im direkten Nebeneinander befassten sich drei internationale KünstlerInnen und ein Designer mit einem herausragenden Objekt aus der Sammlung des Museums für Asiatische Kunst in Berlin. Im Zentrum der Betrachtungen von Konstantin Grcic, Kirstine Roepstorff, Simon Starling und Zhao Zhao stand der chinesische Kaiserthron mit dazugehörigem Paravent, angefertigt von den kaiserlichen Werkstätten in der Ära Kangxi (1662–1722). Das künstlerische Experiment »Spiel der Throne« bewegte sich weg von einer Rekonstruktion architektonischer Palastbezüge und hin zu explizit inhaltlichen Bezugsebenen. Im Rahmen des Humboldt Lab wollte es Zugänge zum Exponat schaffen, die ein sinnliches, assoziatives Erlebnis ermöglichen und diskursive, in unsere Gegenwart hineinwirkende Räume. Diese waren modellhaft in einem nahezu absurd anmutenden Nebeneinander von vier Thronsälen begehbar. Das Setting für die imaginären Thronsituationen bestand aus vier abstrahierten, in Originalgröße nachgebauten Thronensembles. Monochrom weiß beziehungsweise grau gestrichen dienten sie als Platzhalter für den eigentlichen Thron, der aus restauratorischen Gründen nicht bewegt werden durfte. Das Projekt, benannt nach dem amerikanischen Fantasybestseller »A Game of Thrones« von George R. R. Martin, wagte damit eine ungewöhnliche Annäherung an die Machtsinsignien eines in Europa lange auf seine Exotik reduzierten Landes und fragte zugleich nach dem Potenzial szenischer Interpretation im Museum überhaupt.

Wissenschaftliche Recherche

Der Ausstellung ging eine Recherchephase voran, die sich mit der Inszenierung chinesischer Kaiserthrone in Palästen, Museen und Sammlungen befasste. Eine Auswahl von Texten und Bildern informierte im Rahmen der Ausstellung über Architektur und Gestaltung kaiserlicher Palastanlagen in China, die tradierten kanonischen Vorgaben folgten, von denen aber nur wenige im Original und am ursprünglichen Standort erhalten sind. Während die Paläste in China und die großen Filmproduktionen ein vermeintlich authentisches Bild eines Thronsaals wiedergeben,

ist dieser historisch-architektonische Kontext in Museen kaum überzeugend zu vermitteln. Stattdessen wählen Aufstellungen von Thronen oft karge, neutrale Annäherungen an den imperialen Rahmen. Auch die Präsentation des chinesischen Kaiserthrons im Berliner Museum für Asiatische Kunst war nicht unproblematisch und sein architektonischer Kontext konnte nicht rekonstruiert werden, da der ursprüngliche Aufstellungsort nicht mehr existiert.

Nach Angaben des letzten chinesischen Besitzers, gehörte das Thronensemble zur Einrichtung des nicht mehr erhaltenen Reisepalastes in Panshan, einer kleinen Stadt in den Bergen, etwa 115 Kilometer östlich von Peking. Die Architektur dieser kaiserlichen Residenz folgte, wie viele andere, nur in kleinerem Maßstab, dem tradierten architektonischen Programm der Verbotenen Stadt in Peking. Das Museum für Asiatische Kunst erwarb das Thronensemble 1972 von dem Privatsammler Fritz Löw-Beer, in dessen Sammlung es sich seit 1928 befand.

Charakteristisch für das Berliner Thronensemble ist das rahmende, mäandrierende Winkelmuster, das auf traditionelle Verzierungen zurückgeht. Die kostbaren Einlagen aus Perlmutter, sowie Gold-, Silber- und Zinnfolie in Schwarzlackgrund zeigen ein Bildprogramm, das sich einer zentralen Idee des Daoismus widmet: der Erlangung der Unsterblichkeit, nach der auch der Kaiser strebte. Im Westlichen Paradies erwarten die Acht Unsterblichen die auf einem Phönix fliegende Königinmutter des Westens, Xiwangmu. Sie allein überreicht, als Herrscherin über dieses Paradies, die begehrten »Pflirsche der Unsterblichkeit«, die nur alle 6.000 Jahre reifen.

Künstlerische Umsetzung

Klar ist, dass ein so bedeutsames und visuell ansprechendes Exponat einer besonderen Präsentation bedarf. Wie soll man sich dieser Problematik annähern? Die künstlerischen Interventionen von Konstantin Grcic, Kirstine Roepstorff, Simon Starling und Zhao Zhao nahmen genau diese Ungewissheit zum Anlass, über die Möglichkeiten einer alternativen Thronsaalarchitektur nachzudenken und damit einen Zugang zu schaffen, der neue Möglichkeiten der Deutung und Vermittlung im Museum erschließt. Mit ihren individuellen Vorschlägen schufen die ausgewählten Künstler und Designer alternative Sichtweisen auf das

museale Objekt. Sie gingen dabei analytisch-minimalistisch, provokativ-emotional, poetisch-narrativ oder konzeptionell-atmosphärisch vor und thematisierten den Thron als Machtinsignie, als Zentrum absoluter Macht oder setzten ihn als Sinnbild der Gewalt und Ungerechtigkeit in Szene. Mit dem Fokus auf unterschiedliche Aspekte der Form, Gestaltung, Ausstattung, Geschichte oder Symbolik, erlaubten sie einen vielseitigen Zugang zum historischen Objekt und eröffneten ein kaleidoskopartiges Bild der Geschichte, das bis in die Gegenwart reicht.

»migong«

Konstantin Grcic ist Industriedesigner und entwirft Produkte, die oft als reduziert und minimalistisch beschrieben werden. Diese formale Strenge kombiniert er mit Humor, Scharfsinn und Eleganz. Sein Entwurf für eine Throninszenierung bestand aus einem begehbaren Labyrinth, das formal das charakteristische Winkelhakenmuster des Thronensembles aufgriff. Ausgehend von dem in der chinesischen Kunst häufig verwendeten Ornament, nahm Grcic mit einer Art »Schutzraum« Bezug auf die verschachtelte Struktur chinesischer Palastarchitektur. Um bis zum Kaiser zu gelangen, galt es, mehrere Gebäude und Höfe zu passieren oder administrative Hürden zu überwinden. Ähnlich sieht es mit der Aufstellung des Throns in einem Museum aus. Grcics Labyrinth mit dem Titel »migong« (Labyrinth), stellte dem Betrachter ein Autorität signalisierendes und auf Ordnung und Entschleunigung wirkendes Hindernis in den Weg – mit der nachdrücklichen Aufforderung, sich hinten anzustellen. Diese Geste war sowohl eine Referenz an die hierarchischen Strukturen im Kaiserpalast als auch ein Verweis auf die Möblierung öffentlicher Orte, insbesondere von Museen. Sie kommentierte auf ironische und kritische Weise die im musealen Kontext oft überstrapazierte Metapher vom Schaffen eines »breiten Zugangs« zum Exponat.

»Daughters of the Immortal Mother«

Die Künstlerin Kirstine Roepstorff arbeitet mit dem Prinzip der Collage und bedient sich eines umfassenden Spektrums an Quellenmaterial und Referenzsystemen. Ihre Lichtobjekte in der Installation »Daughters of the Immortal Mother« (Töchter der Unsterblichen Mutter) bezogen sich auf die mediale Qualität von Lampions. Ursprünglich in China erfunden und während der Kulturrevolution verboten, dienen Lampions dort nicht nur zur Dekoration. An Häusern angebracht, unterschiedlich eingefärbt oder mit Schriftzeichen versehen, informieren sie auch über Tod, Geburt oder gesellschaftliche Ereignisse. Mit Gerüsten aus Stahl, Holz oder Bambus und darüber gespannten Materialien, wie Bändern oder Papier, warfen Roepstorffs Objekte nicht nur Licht, sondern auch Schatten in den Raum. Inspiriert von figurativen Motiven aus der chinesischen Mythologie – Phönix, Drache, Schildkröte und Tiger – folgte die Künstlerin Aspekten der chinesischen Fünf-Elemente-Lehre, die Gesetzmäßigkeiten dynamischer Prozesse wie Werden, Wandlung und Vergehen erforscht. Roepstorffs Lampions produzierten ein dramatisches Spiel von hellem Licht und harten Schatten, die das Thronensemble nicht nur beleuchteten, sondern die darin vorhandenen Figuren animierten und ergänzten.

»Screen Screen«

Simon Starling befasst sich als Künstler mit natürlichen und kulturellen Veränderungsprozessen. Dabei stellt er unerwartete Beziehungen zwischen Artefakten aus verschiedenen Bereichen der Wissenschaft oder der Kultur- und Kunstgeschichte her. In Starlings Videoinstallation »Screen Screen« wurde der Thron mit seinem eigenen Abbild konfrontiert. Dafür setzte der Künstler dessen reiche Intarsien in Szene und die Art und Weise, wie diese das Licht reflektieren und modifizieren. Gleichzeitig nahm seine Installation die Anordnung von Thron und Paravent auf und reflektierte sie in der Beziehung zwischen Videoprojektor und Projektionsfläche sowie der gegenseitigen Abhängigkeit ihrer Wirkungsmacht. Die Filmsequenz erforschte in Makroeinstellungen die kunsthandwerkliche Finesse winziger Details von Thron und Paravent. Mit bloßem Auge kaum erkennbar, erinnern deren geometrische Strukturen an die Pixel von Computerbildern. Durch diese Analogie ergibt sich eine überraschende Entsprechung zwischen Kunsthandwerk und Medientechnologie, aber auch zwischen traditionellen und modernen bildgebenden Verfahren in China sowie deren Auswirkungen auf den globalen Alltag. Begleitet wurde die Installation von klassischer chinesischer Musik, gespielt auf der Qin, dem traditionellen, ältesten chinesischen Saiteninstrument, interpretiert vom zeitgenössischen Musiker Liang Mingyue.

»Waterfall«

Die inhaltliche, formale und mediale Vielfalt im künstlerischen Werk Zhao Zhaos ist Ausdruck einer kritischen Haltung zur chinesischen Politik. Um konstruierte Bedeutungen infrage zu stellen, fordert er die gesellschaftliche Wirklichkeit und ihre ideologischen Konventionen ebenso heraus wie kulturelle Stereotypen und die Dominanz bestimmter, meist europäischer Kategorien der Kunstgeschichte. In Zhao Zhaos Installation »Waterfall« versank der kaiserliche Thron in einem Sturzbach von rotem Wachs, der zu pittoresken Formen erstarrt war. Während der Künstler die vermeintlich kunstvolle Form des Throns mit einer physische Gewalt suggerierenden Geste den Blicken des Betrachters entzog, machte er gleichzeitig seine eigene und die Auseinandersetzung seiner künstlerischen Umgebung mit diesem Relikt der chinesischen Monarchie transparent. Auf einem Bildschirm waren die Überlegungen des Künstlers als Einträge auf seinem Blog nachzulesen, neben Reaktionen und Kommentaren aus China. Der teils in englischer Übersetzung zugängliche Blog eröffnete auch Berliner Museumsbesuchern die Möglichkeit, sich an der Auseinandersetzung über den Umgang mit dem musealisierten Artefakt zu beteiligen. Die Dynamik dieses demokratischen Austauschs stand in deutlichem Gegensatz zu der wie eingefroren wirkenden Bewegung des roten Wachses; sie verwies einerseits auf die kaiserliche Vergangenheit und deren gewaltsame Strukturen, andererseits auf die Stagnation demokratischer Bemühungen des aktuellen chinesischen Regimes.

Filmische Annäherung

Natürlich fragt man sich, wie das Leben im Palast tatsächlich aussah; ein Thema, das lange Zeit Anlass zu etlichen Spekulationen gab, da sich sowohl große traditionelle Zeremonien, aber auch Intrigen und persönliche Dramen nur abgeschirmt, im Innern der Palastmauern, abspielten. Erst spätere Spielfilmproduktionen, wie Bernardo Bertoluccis historischer Monumentalfilm »Der letzte Kaiser« (1987) oder Zhang Yimou bildgewaltiges Epos »Der Fluch der Goldenen Blume« (2006), zeigten das Leben der legendären Kaiser Chinas, ihr prunkvolles Hofzeremoniell sowie ihre ausgedehnten Palastanlagen und setzten das Thema für ein großes Publikum theatralisch in Szene. Mittlerweile gehören Geschichte und Darstellung der Verbotenen Stadt nicht nur zum kollektiven Gedächtnis – sie sind auch wesentlicher Bestandteil der chinesischen Populärkultur geworden. Der Künstler und Filmemacher Daniel Kohl nahm anlässlich der Ausstellung »Spiel der Throne« historisierende Spielfilme

als Ausgangspunkt und nutzte die Sequenzen aus Spielfilmen, die chinesische Thronsäle zeigen, als Samples. Er dekonstruierte den Fluss der Filmhandlung und die Raumin szenierung der Filmbilder und setzte die einzelnen Bildteile anschließend wieder wie ein Puzzle in einem imaginären 3D-Raum zusammen. In seiner geloopten Collage aus bewegten Bildern mit dem Titel »babao suipian« (Gemischte Schnipsel) wird der filmische Blick auf die Machthaber auf ihren Thronen selbst zum Thema. Kohl zeigt auf, wie filmische Mittel, Kamerabewegungen und Wahl der Bildausschnitte, dazu eingesetzt werden, um die in Architektur und starrem Hofzeremoniell angelegte Distanz zum Kaiser in dynamischen Kompositionen zu überwinden. Diese filmische Annäherung an die institutionalisierte Macht und die Inszenierung des Kaisers als ihrem Zentrum stellen eine Parallele dar zu den künstlerischen Interventionen in der Ausstellung und dem Zugang, den die KünstlerInnen auf das Thronensemble ermöglichen.

Konstantin Grcic

»migong«, 2013

Mixed-Media-Installation

Thronmodell mit Paravent und Podest aus MDF, verzinkte Stahlrohre, Rohrverbinder, Spiegel

Maße variabel

Courtesy Konstantin Grcic

Kirstine Roepstorff

»Daughters of the Immortal Mother«, 2013

Mixed-Media-Installation

Thronmodell mit Paravent und Podest aus MDF, Lichtobjekte aus verschiedenen Materialien

Maße variabel

Courtesy Studio Roepstorff, Berlin

Simon Starling

»Screen Screen«, 2013

Mixed-Media-Installation

Thronmodell mit Paravent aus MDF, HD-Videoprojektion mit Sound

Maße variabel

Dauer: 6,24 min

Kamera: Christoph Manz

Produktion und Bearbeitung: Annette Ueberlein

Musik: Tien-feng-huan-pei (Der Klang des Jadeschmucks, der die Himmel erfüllt), Liang-xiao-yin (Heiterer Abend), gespielt von Liang Mingyue (Qin), Yangguan san die – Parting at Yangguan (Aufnahme: 1975), Hg. Artur Simon, 2002, in Zusammenarbeit mit der Abteilung Musikethnologie, Medien-Technik und Berliner Phonogramm-Archiv, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wergo SM 1706 2

Courtesy Simon Starling; neugerriemschneider, Berlin

Zhao Zhao

»Waterfall«, 2013

Mixed-Media-Installation

Thronmodell mit Paravent und Podest aus MDF, Paraffinwachs, rote Farbe, Computer mit Bildschirm

Zhao Zhaos Blog: <http://weibo.cn/zhaozhaofk?vt=4&st=78ca>

Maße variabel

Courtesy Alexander Ochs Galleries Berlin|Beijing

Daniel Kohl

»babao suipian«, 2013

DVD, Farbe, ohne Ton, Loop

Dauer: 3,23 min



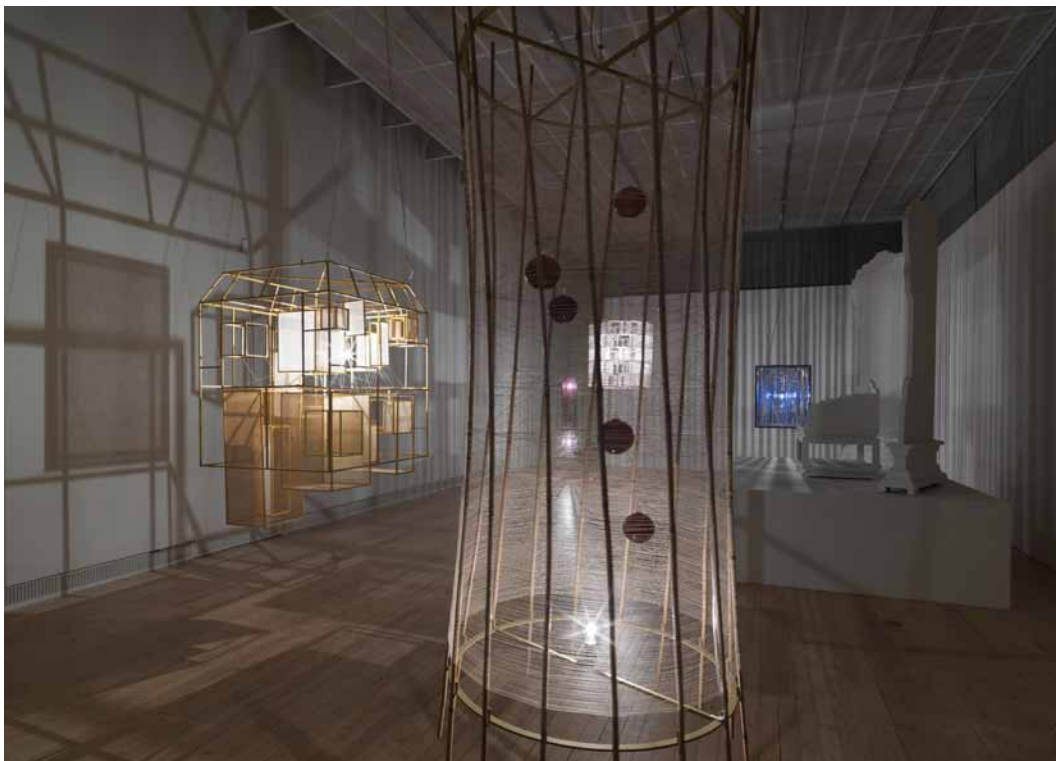


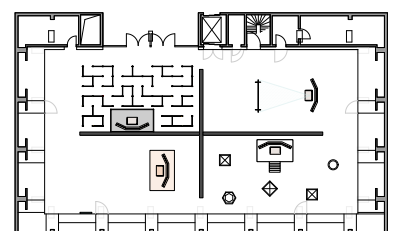
Abb. Seite 12:
Konstantin Grcic, »migong«, 2013
© Courtesy Konstantin Grcic, Foto: Jens Ziehe

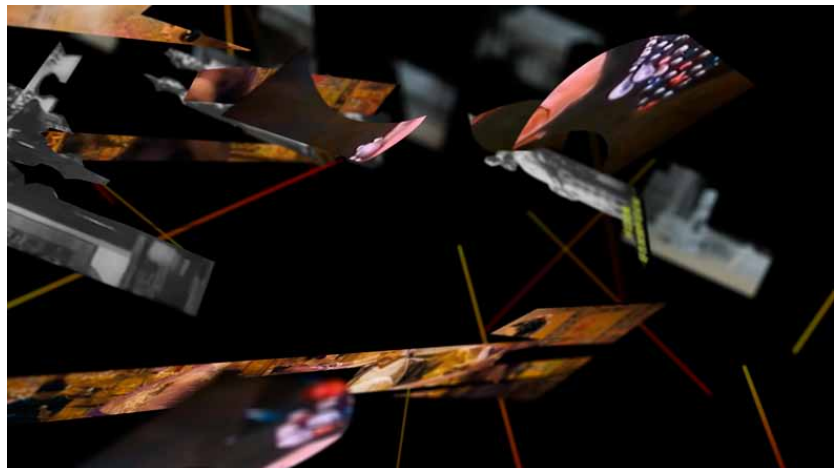
Zhao Zhao, »Waterfall«, 2013
© Courtesy Alexander Ochs Galleries Berlin|Beijing, Foto: Jens Ziehe

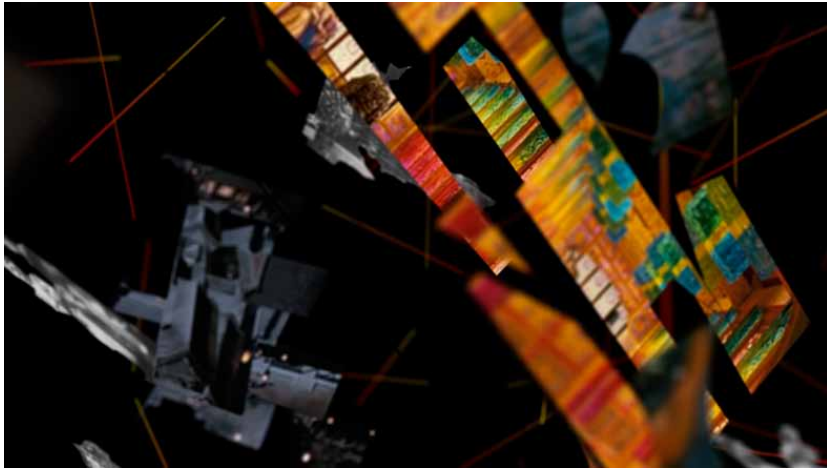
Abb. Seite 13:
Simon Starling, »Screen Screen«, 2013
© Courtesy Simon Starling; neugerriemschneider, Berlin, Foto: Jens Ziehe

Kirstine Roepstorff, »Daughters of the Immortal Mother«, 2013
© Courtesy Studio Roepstorff, Berlin, Foto: Jens Ziehe

»Spiel der Throne«, Layout der Ausstellung, scala/Günter Krüger, 2013







Symposium

Erinnerung als konstruktiver Akt – Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen

Angela Rosenberg

»Wenn wir die Welt der Kultur besitzen wollen, dann müssen wir sie durch historische Erinnerung immer wieder neu erobern. Aber Erinnerung bedeutet nicht bloße Reproduktion. Erinnerung ist eine intellektuelle Synthese – ein konstruktiver Akt.«

Ernst Cassirer, Versuch über den Menschen (1944)

Wie lässt sich ein historisches Kunstwerk aus einer entfernten Kultur heute ausstellen? Welche moralischen, inhaltlichen oder gegenwartsbezogenen Parameter sind für die Präsentation solcher Artefakte wichtig? Wie viel Information ist notwendig, wie viel kreative Spekulation zulässig? Wo liegen die Chancen von experimentellen Ausstellungskonzepten zeitgenössischer KünstlerInnen?

Das Symposium »Erinnerung als konstruktiver Akt – Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen« des Humboldt Lab Dahlem, das am 19. Oktober 2013 in den Museen Dahlem – Staatliche Museen zu Berlin stattfand, diskutierte aktuelle und kunsthistorische Ausstellungsbeispiele und Interventionen. KunsthistorikerInnen, KuratorInnen und KünstlerInnen widmeten sich der Frage, welche künstlerischen, praxisbezogenen Ansätze dazu in der Lage sind, unsere Wahrnehmung anderer Kulturen zu reflektieren und zu erweitern, und wie insbesondere nichteuropäische Sammlungen neu interpretiert werden können. Im hochkarätig besetzten internationalen Symposium diskutierten fünf KuratorInnen und ein Künstler. Sie widmeten sich der utopischen und problematischen Frage, ob es eine universale Herangehensweise im Umgang mit künstlerischen Konzepten und Museumssammlungen geben könnte. Sie zeigten, wie und welcher Art künstlerische Konzepte dazu beitragen können, Objekte und deren komplexe Geschichten zu begreifen. Künstlerische Konzepte können ein Hilfsmittel sein, um, im Sinne von Ernst Cassirer, die »historische Erinnerung« zu beleben, und durch kreative Übersetzungen und mit Hilfe einer »intellektuellen Synthese« die Kulturen der Welt nicht als Fixpunkt, sondern als sich ständig wandelndes Kontinuum nicht nur zu begreifen sondern auch darzustellen.

Für die vorliegende Publikation haben die ReferentInnen ihre Vorträge zusammengefasst. Die Texte befassen sich mit Positionen zeitgenössischer

Kunst in Hinblick auf deren Möglichkeiten, Museumsbestände in Ausstellungen neu zu interpretieren. In den verschiedenen Plädoyers geht es um konkrete Beispiele dafür, wie das Einbringen von Inhalten beziehungsweise Subjektivität die Museumsarbeit erweitern kann.

Ausgehend von ihren Betrachtungen zur Ausstellung »Spiel der Throne«, widmen sich die Beiträge von Stephen Little (Kurator für Chinesische und Koreanische Kunst am Los Angeles County Museum of Art) und Melissa Chiu (Direktorin des Asia Society Museum, New York) in diesem Zusammenhang der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer asiatischer Kunst. Sie berichten von ihren Projekten historische Artefakte in Konzeptionen von Künstlern einzufügen, und stellen die Frage, welche Gefahren oder Defizite in dieser Ausstellungspraxis liegen. Dabei herrscht der Konsens, dass künstlerische Interventionen nicht dazu dienen sollten, von komplizierten Themen abzulenken, die in den Objekten selbst bereits angelegt sind. Es geht vielmehr darum, so Little, den Betrachter zu ermöglichen, selbst Verbindungen zwischen den Exponaten und ihrem Kontext herzustellen. Ziel sollte es zudem sein, durch die Darstellung verschiedener Perspektiven ein möglichst vielschichtiges Geschichtsbild zu kreieren.

Die Projekte des in Berlin lebenden Künstlers Christian Jankowski sind darauf angelegt, unsere Sehgewohnheiten und Rezeptionsweisen zu hinterfragen. Er geht in dem mit ihm geführten Interview auf Fragen ein, die sich durch seine Intervention »Cleaning Up the Studio« (2010) in der rekonstruierten Fassung von Nam June Paiks New Yorker Atelier in Seoul ergeben haben und auf seine damit verbundenen Gedanken zur Translokierung von Objekten oder Environments. Inhaltlich-formale Beschränkungen oder Respekt vor Objekt oder Publikum sind für ihn keine eingrenzenden Parameter, sondern eine Herausforderung.

Clémentine Deliss (Direktorin des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main) formuliert ihren Anspruch, die ethnografische Sammlung ihres Hauses aus ihrem historisierenden ethnografischen Dornröschenschlaf zu erwecken und für das Publikum wieder zu beleben. Ihr Beitrag ist ein Plädoyer für die Öffnung der Institution und für einen Dialog über die Grenzen von akademischen Sparten hinweg. Das Museum könnte ihrer Meinung nach so auch zum Produktionsort und Atelier werden und damit dem Publikum die Möglichkeit geben, bei der Betrachtung der Sammlung die Erzählungen um die Objekte zu verstehen, den bestehenden Kanon zu hinterfragen und neue Lesarten zu erproben.

Der Beitrag von Beatrice von Bismarck (Professorin an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig) widmet sich dem Thema des Reenactments von Ausstellungen. Am Beispiel von Harald Szeemanns einflussreicher Ausstellung »Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)«, die im Jahr 2013 in der Fondazione Prada in Venedig mit dem Zusatz »Bern 1969 / Venice 2013«, eine Wiederaufführung erfuhr, zeigt sie, wie durch die Neupräsentation von Kunst- und Kulturgegenständen auch neue Interpretationen produziert werden und Exponate von bestimmten Bedeutungen entkleidet oder mit neuen aufgeladen werden. Letztlich hängt das Wissen um ein Werk auch mit dessen Darstellung zusammen, sodass eine Ausstellung ebenso Eingang in das Werk findet.

Jana Scholze (Kuratorin für Zeitgenössisches Möbel- und Produktdesign, Victoria and Albert Museum, London) geht in Bezug auf die Ausstellung »Tomorrow« (2013) des dänischen Künstlerduos Elmgreen & Dragset im V&A auf mögliche Strategien zeitgenössischer Kunst zur Veränderung des aktuellen Verständnisses historischer Exponate ein. Anhand von Beispielen, wie der ersten im 3D-Drucker herstellbaren Pistole, fragt sie nach dem Potenzial von Geschichten, die sich um die Objekte bilden können. Sie kommt zu dem Schluss, dass es darauf ankommt, dem Objekt mit seiner komplexen und widersprüchlichen Wirkung Vertrauen entgegenzubringen. Denn die Objekte sind für sie Dreh- und Angelpunkt der Betrachtung: die Agenten, die Erfahrung, Wahrnehmung und Emotionen erst möglich machen und beeinflussen.

Last but not least, hinterfragt Jörn Schaff (Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« der Freien Universität Berlin), der Moderator des Symposiums, in seinem Text die Idee der Modellhaftigkeit der Ausstellung »Spiel der Throne«, während Kito Nedo (Journalist und Kunstkritiker aus Berlin) wichtige Aspekte des Symposiums kommentierend Revue passieren lässt.

Symposiumsbeobachtung Erinnerung als konstruktiver Akt – Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen

Kito Nedo

Ethnologische Museen, darüber herrscht heute weitgehend Einigkeit, befinden sich in einer Krise. Sie sind aufgrund ihrer Geschichte eng mit der Kolonialzeit verbunden, repräsentieren strukturell ein überholtes Weltbild, ihren Sammlungen haftet oft der Makel des Raubguts an; seit Jahren schwelt eine Restitutionsdebatte – in Berlin etwa artikuliert durch die Kampagne »No Humboldt 21!«. Ethnologische Museen, so schrieb die Kunstwissenschaftlerin Susanne Leeb kürzlich, »dienten vor allem dazu, wissenschaftlich ›andere‹ Kulturen zu studieren, Verfügungsgewalt über sie zu demonstrieren und für das koloniale Projekt zu werben«. In der Hauptstadt erhält die Debatte um die Zukunft und das Erbe ethnologischer Museen durch die näherrückende Eröffnung des Humboldt-Forums im Jahr 2019 zusätzliches Gewicht.

Deshalb berührte das Symposium »Erinnerung als konstruktiver Akt – Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen« (Berlin, 19. Oktober 2013) eine Reihe akuter museologischer und kulturpolitischer Fragen: Können ethnologische Sammlungen zukünftig tatsächlich unangetastet bleiben? Welche Aufgaben sollen sie heute erfüllen, wo die Diaspora im Callshop gegenüber lebt? Die Reflexion über die gegenwärtige, von Migrationsbewegungen geprägte Welt haben unterdessen andere übernommen: im Anschluss an die seit den 1960er Jahren aufgekommenen Cultural Studies sind dies vor allem Biennalen und Ausstellungen im Bereich der zeitgenössischen Kunst – siehe etwa das Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes »Projekt Migration«. Die Gegenwartskunst bietet sich scheinbar als ein Ausweg aus den Legitimationsproblemen ethnologischer Museen an. Was hat es zu bedeuten, wenn sich die Institutionen nun verstärkt um die Kooperation mit Gegenwartskünstlern bemühen? Was bedeutet das für die Institutionen? Was hat die Kunst davon? Oder haben Kritiker wie Sylvester Okwunodu Ogbechie recht, wenn sie behaupten, dass sich Künstler, die mit westlichen Museen bei der Neupräsentation ihrer ethnologischen Sammlungen zusammenarbeiten, dem »Verdacht der Mittäterschaft« aussetzen?

Dass es darauf ankommt, wie mit solchen Sammlungen umgegangen wird, zeigt ein Beispiel, über das Melissa Chiu während des Symposiums

sprach: 1992 hing ein riesiges Werbebanner von der Fassade der Maryland Historical Society in Baltimore: Es versprach den Passanten eine »andere Geschichte«, die es im Museum zu entdecken gäbe. Dahinter steckte ein Projekt des afroamerikanischen Künstlers Fred Wilson, der mit »Mining the Museum« in der Historical Society eine Schau eingerichtet hatte, die bis heute einen Maßstab dafür liefert, was institutionskritische Interventionen von zeitgenössischen Künstlern im Rahmen von historischen oder ethnologischen Museen leisten können. Wilson brachte Objekte aus der Museumssammlung und anderes Material in einer sensiblen wie radikalen Weise so zusammen, dass das Publikum zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichtsdarstellung historischer Sammlungen eingeladen wurde. Gemäß der Maxime, dass man durch die Erforschung der Magazine noch mehr über ein Museum lernen könne, als beim Gang durch die Ausstellung allein, hatte der Künstler die Bestände der Historical Society gesichtet und viele Gespräche mit allen am Museum arbeitenden Personen geführt. Diese Forschungsarbeit lieferte die Grundlage für jene, seither vielzitierte Installation »Mining the Museum« und zeigt: Oft genügen kleine Eingriffe, um eine andere Perspektive auf die Geschichte zu eröffnen. Wilson präsentierte etwa Silbergeschirr und – bisher im Depot verborgene – Sklaven-Fußfesseln in einer gemeinsamen Vitrine. So wurde der Zusammenhang zwischen wirtschaftlichem Reichtum und Sklavenausbeutung auf ganz einfache Art und Weise deutlich.

Über zwei Dekaden später scheinen für Künstler im Zusammenhang mit Museumssammlungen auch Rollen jenseits institutioneller Kritik möglich. Das zumindest ist der Eindruck, den man bei der Vorstellung des Ausstellungsprojekts »Tomorrow« am Londoner V&A haben konnte, über das Jana Scholze sprach: Das Museum lud das Künstlerduo Elmgreen & Dragset ein, eine große ortsspezifische Installation in den ehemaligen Galerien für Textilien einzurichten. Die beiden Künstler, die seit Mitte der 1990er Jahre unter anderem die Traditionen der künstlerischen Institutionskritik locker in ihrer Praxis zitieren, kreierten für das Museum einen fiktionalen Charakter, durch dessen Privaträume die Ausstellungsbesucher geleitet wurden: Im South Kensingtoner Fake-Apartment von Norman Swann, Architekt im Ruhestand,

wurden die Objekte aus der Sammlung des Museums also einmal nicht nach traditionellen Vermittlungsmustern präsentiert, sondern ganz in den Dienst der Geschichte ihres fiktionalen Charakters gestellt. »Tomorrow« stellt – so Scholze – sowohl die Frage nach möglichen »Formen des Umgangs mit Objekten im Museum« wie auch danach, »welchen Mehrwert Museumsobjekte im Gegensatz zu anders beschafften Objekten liefern«: Weil sich manche V&A-Sammlungstücke für die Elmgreen & Dragset-Schau nicht entleihen ließen, wurden – neben den von den Künstlern mitgebrachten Dingen – kurzerhand ähnliche, andersorts erworbene Antiquitäten in die Ausstellung integriert. Wäre »Tomorrow« also ein mögliches Modell für andere Sammlungen?

In Frankfurt am Main wiederum sind die Künstler tatsächlich zu einem zentralen Bestandteil der Praxis eines ethnologischen Museums geworden. »Meine Modelle und meine Arbeitsweise kommen aus der zeitgenössischen Kunst« erklärte Clémentine Deliss zu Beginn ihres Vortrags. Deliss demonstrierte anhand von Bildbeispielen aus der in Frankfurt gezeigten Ausstellung »Trading Style – Weltmode im Dialog« (7. November 2012 – 27. Oktober 2013), wie im seit 1904 bestehenden Weltkulturen Museum historische ethnografische Artefakte aus der Sammlung mit zeitgenössischen Arbeitsansätzen aus Kunst und Design zusammengebracht werden: Für das Ausstellungsprojekt wurden vier junge Modelabels – A Kind of Guise (Deutschland), Buki Akib (Nigeria), Cassette Playa (Großbritannien), Perks and Mini (Australien) – zu Arbeitsaufenthalten in die Frankfurter Institution eingeladen, um über einen Zeitraum von mehreren Wochen und auf der Basis der umfangreichen Sammlung von Bildern, Filmen und Artefakten im Austausch mit Restauratoren und Forschungskustoden ihre eigenen Kollektionen im neu eingerichteten »Weltkulturen Labor« zu entwickeln. In einer Art Bricolage-Technik, die sich sowohl dem Punk wie auch zeitgenössischen Mashup-Kulturen verdankt, wurden etwa historische Fotografien aus dem Museumsarchiv mit Bildmaterial aus den Lookbooks und Stylesheets der eingeladenen Modedesigner kombiniert. In der Verbindung von »Anthropologie, Gegenwartskunst und Mode« seien die Exponate der Museumssammlung »als Quellenmaterial für neue Wissensinhalte, sowohl für ein Fachpublikum als auch für eine breitere Öffentlichkeit« zu begreifen, so Deliss. Solch eine Praxis geht einher mit dem veränderten Selbstverständnis der Institution als »post-ethnografisches Museum« (das sich übrigens auch in der Umbenennung zeigt: Bis 2001 hieß die Institution »Museum für Völkerkunde«, danach »Museum der Weltkulturen« und seit 2010 »Weltkulturen Museum«).

In Frankfurt werden seit dem Antritt von Deliss zeitgenössische Künstler mit dem Ziel eingeladen, durch die Arbeit mit den Sammlungsbeständen die Objekte zu reaktivieren und in neue Zusammenhänge zu bringen. So ließe sich der »Kanon brechen«. Damit erntete Deliss auch Widerspruch aus dem Publikum: Müssten die Besucher nicht erst einmal wissen, wie der Kanon aussieht, um dessen kritische Dekonstruktion zu verstehen? Wer sorgt für Breitenbildung, die doch die klassische Aufgabe der Museen sei?

Vielleicht gibt es aber gar keinen Widerspruch zwischen dem Museum als Bildungsanstalt und der Einbeziehung künstlerischer Konzepte? Für

Stephen Little ergeben sich gerade aus den Beziehungen und Missverständnissen zwischen der Gegenwart und den alten asiatischen Kulturen die zentralen Fragen, die ihn als Museumskurator beschäftigen. Eine der nützlichen kuratorischen Techniken erläuterte Little anhand der 2000 am Art Institute of Chicago gezeigten Ausstellung »Taoism and the Arts of China«. In der Ausstellung, die sich erstmals überhaupt mit dem Wirken des Daoismus auf die chinesische Kunst auseinandersetzte, wurde die daoistische Philosophie »durch das Fenster der Kunst« betrachtet und der Frage nachgegangen, wie Kunst im Kontext einer Religion funktioniert. Weil der Daoismus in China eine nach wie vor lebendige Tradition ist, war, so Little, »Taoism and the Arts of China« auch eine Ausstellung zur Gegenwart. Denn: »Versteht man Daoismus, lässt sich die moderne chinesische Kultur an sich besser verstehen.«

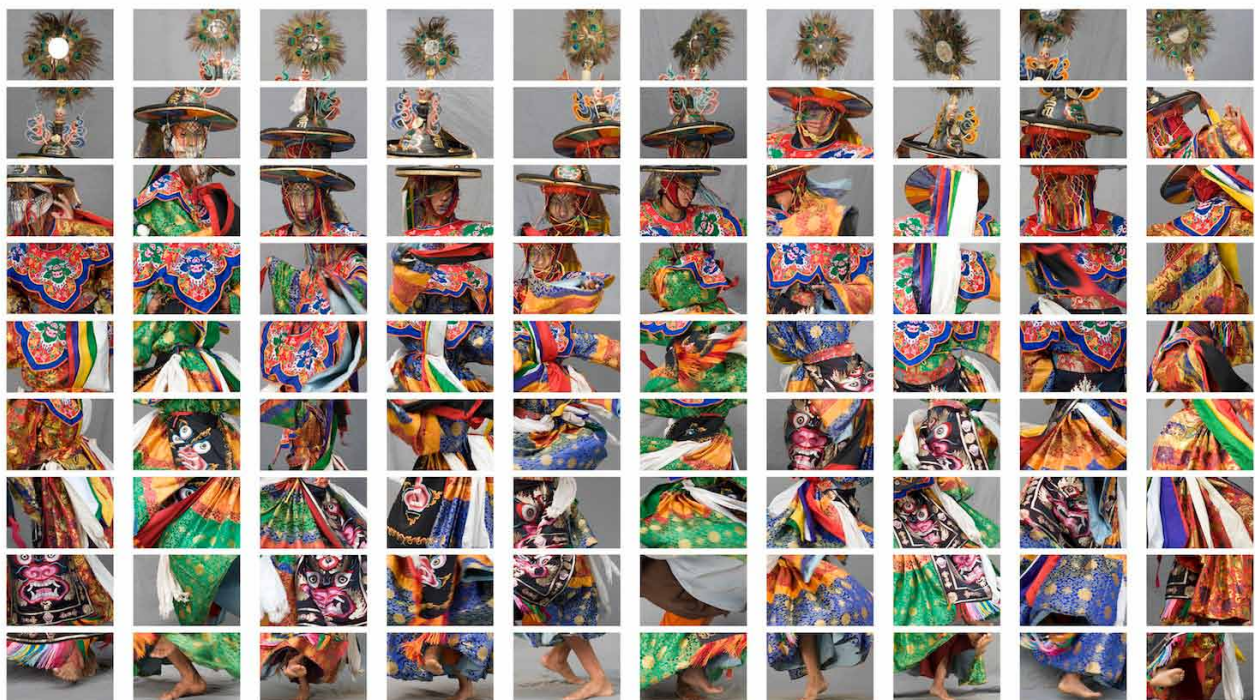
Wie sieht ein Künstler selbst die ihm zugeschriebene Rolle? Wird er zum unkritischen Dienstleister degradiert? Im Gespräch mit Christian Jankowski fragte Moderator Jörn Schaffaff nach der Situation, als Künstler eingeladen zu sein, um »mit einer Sammlung etwas zu machen«. Wie geht man mit einer solchen Zuschreibung um? »Einladungen sind immer willkommen«, erklärte Jankowski. »Die Ambitionen, die sich mit einer Einladung verbinden sind unterschiedlich. Man muss dann sehen, ob es Sinn macht. Am liebsten hätte ich natürlich eine Carte blanche.« Jankowski, dessen Werke sich oft um das Verhältnis zwischen Künstler, Markt, Gesellschaft und Institution drehen, zeigte zuvor die Videoarbeit »Cleaning Up the Studio« (2010), die auf Einladung des Nam June Paik Art Center in Südkorea entstand: Paik hatte sein unaufgeräumtes New Yorker Atelier kurz vor seinem Tod 2006 als Gesamtinstallation an das koreanische Museum verkauft; nach seinem Tod wurde es deinstalliert, nach Korea transportiert und in Seoul originalgetreu wieder aufgebaut. Für seine Videoarbeit engagierte Jankowski eine Reinigungsfirma mit dem schönen Namen Beautiful Cleaning, um das Atelier des toten Videoart-Pioniers zu säubern und aufzuräumen. So wird »Cleaning Up the Studio«, das wie ein PR-Clip für das Reinigungsunternehmen wirkt, auf mehreren Ebenen lesbar: als Künstler-Kommentar zur Authentizitätssucht des Publikums oder als Geschichte über das merkwürdige Unbehagen, das entsteht, wenn ein lebender Künstler die Hinterlassenschaften eines toten Kollegen zum Material erklärt.

Von Unbehagen war auch die Wiederaufführung der Meilenstein-Ausstellung »When Attitudes Become Form« 2013 in Venedig begleitet. Für die Rekonstruktion der Ausstellung, die ursprünglich der junge Kurator Harald Szeemann im Frühjahr 1969 in der Berner Kunsthalle inszenierte und die den Startschuss für die internationale Karriere des 2005 verstorbenen Kurators gab, fanden sich Szeemanns damaliger Mitarbeiter, der italienische Kurator Germano Celant, der Architekt Rem Koolhaas und der Künstler Thomas Demand im Auftrag der Fondazione Prada zusammen. In ihrem Vortrag ging Beatrice von Bismarck der Frage nach, welche Veränderungen sich durch Re-Inszenierungen wichtiger Ausstellungen ergeben. Im Falle von »When Attitudes Become Form« erscheint die Neu-Inszenierung wie eine Umkehr der ursprünglich anti-kommerziellen Intentionen des Ausstellungsprojekts, das Konzept- und Minimal-Ansätze, Fluxus und Arte Povera zusammenbrachte.

Fazit: Die Gegenwartskunst kann die drängenden Probleme (wie etwa die Restitutionsfrage) Ethnologischer Museen nicht lösen. Ist sie schlau, dann beteiligt sie sich auch nicht an der Kaschierung dieser Fragen oder der Verschleppung solcher Diskussionen. Als kritische Instanz (siehe »Mining the Museum«) scheinen künstlerische Projekte jedoch in der Lage, in einem bestimmten Rahmen die Sicht des Publikums auf die Institution und Sammlung zu verändern und kritische, ergebnisoffene Diskurse in Gang zu bringen: je unabhängiger ihre Position im

Prozess (siehe Weltkulturen Museum Frankfurt), desto besser. Künstlerische Interventionen können helfen, bestimmte, intendierte oder althergebrachte Lesarten zu brechen. Durch die interdisziplinäre Öffnung und Erweiterung um Gegenwartskunst erscheint eine Vielstimmigkeit denkbar. Bestimmte Konstellationen werden möglich, die Ausgangspunkt für eine Diskussion sein können. Nur in der radikalen Öffnung erscheint eine Reaktualisierung der ethnologischen Sammlungen und ein Anschluss an gegenwärtige Diskurse möglich.

Herbert Migdoll, »Black Hat Dancers« (Vorstudie), Trongsa, Bhutan, 2007



Lasst die Vergangenheit der Gegenwart dienen; lasst die Gegenwart der Vergangenheit dienen

Stephen Little

Oft wird gesagt, man müsse die Vergangenheit verstehen, um die Gegenwart zu begreifen. Dieser weithin bekannte Allgemeinplatz findet sich in bekannten Sprichwörtern wieder wie »Die Vergangenheit gebrauchen zum Nutzen der Gegenwart« (Mao Zedong) oder »Wer sich nicht an die Vergangenheit erinnern kann, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen« (George Santayana). Weniger oft hört man das Gegenteil: Lass die Gegenwart der Vergangenheit dienen. Ich denke beides ist wahr: Man kann die Vergangenheit nicht ohne die Gegenwart verstehen.

Als Kurator suche ich immer nach effektiven Wegen, um ein tieferes Verständnis für die traditionellen asiatischen Kulturen zu vermitteln und Möglichkeiten zu finden, in denen alte Kulturen für das Verständnis der Gegenwart relevant sein können. Ich erkenne einen Nutzen in der Erforschung sowohl von Kunstwerken, die grundlegendes Material liefern für kuratorische Forschung und Darstellung, als auch der unterschwelligen Annahmen, auf denen unser Wissen und unsere Methodologien basieren. Meine Fragestellungen sind zudem beeinflusst von früheren Physik- und Astrophysikstudien, in denen man mich lehrte wie wichtig es ist, überliefertes Wissen und konventionelle Interpretationen anzuzweifeln. Dies sind einige der Fragen, die ich als Kurator stelle:

1. Ergibt sich eine größere Klarheit der Vision in der Vereinigung von Vergangenheit und Gegenwart? In anderen Worten: Liegt ein Wert in der Gegenüberstellung von traditionellen und zeitgenössischen Kunstwerken, und wenn ja, welcher?
2. Welche Risiken und Möglichkeiten liegen im Ausstellen von traditionellen und zeitgenössischen Werken zur gleichen Zeit im gleichen Raum?
3. Muss man die Bedeutung und den originalen Zusammenhang eines alten Kunstwerks kennen, um es einem zeitgenössischen Werk gegenüberzustellen?
4. Was versucht ein zeitgenössischer Künstler heute zu vermitteln und wie tief ist das Verständnis für die Vergangenheit oder die Gegenwart?

Bei zwei in letzter Zeit stattgefundenen Ausstellungen mit traditioneller asiatischer Kunst (»Taoism and the Arts of China«, The Art Institute of Chicago, 2000 und »The Dragon's Gift: The Sacred Arts of Bhutan«, Rubin Museum of Art, New York, 2008) lag das Ziel des kuratorischen Teams darin, dem westlichen Publikum zwei gegenläufige asiatische Kosmologien zu präsentieren. Beide Ausstellungen beinhalteten zusätzlich Installationen, die gänzlich oder teilweise mit zeitgenössischen Kunstwerken ausgestattet waren. In der ersten Ausstellung wurde ein daoistischer Altar in der Mitte der Ausstellung errichtet. Während dieser nicht unbedingt ein Kunstwerk per se war, hatte die Installation eines Altars, der tatsächlich als ritueller Ort hätte benutzt werden können, eine dramatische Wirkung auf die Ausstellungsbesucher. Sie wurden dadurch in die Lage versetzt, sich Dimensionen, Struktur, Erscheinungsbild und Klang eines daoistischen rituellen Raumes vorzustellen.

The »Dragon's Gift« endete mit einer großen Installation aus zwei gemalten Fotocollagen von Herbert Migdoll (*1944), Hausfotograf des Joffrey Ballet in Chicago. Diese Auftragsarbeit zeigte zeitgenössische buddhistische Mönchstänzer in Bhutan in einer visuell fragmentierten Weise, die versuchte, den veränderten trancehaften Bewusstseinszustand der Tänzer in ihren Bewegungen darzustellen. Für den letzten Ausstellungsraum gestaltet, präsentierte Migdolls Installation eine moderne Parallele zu den in den historischen Exponaten verkörperten verschiedenen Konzepten. Darin enthalten war auch die Idee, dass sich visuelle Formen und Weltansicht in bhutanischen buddhistischen Bildern und Skulpturen in den Formen des buddhistischen rituellen Tanzes widerspiegeln.

Ein Beispiel für die Gegenüberstellung von traditionellen asiatischen Konzepten und Kunstwerken, dass ich ausgesprochen gelungen fand, war das »Haein Art Project« in Korea von 2011 (Yu Yeon Kim, Chefkurator; Jiwoong Yoon, Direktor). Dieses Projekt fiel zeitlich zusammen mit dem tausendjährigen Jubiläum des Haeinsa, eines buddhistischen Tempels, berühmt für seinen intakten Holzdruckformensatz, in den der vollständige Text des Buddhistischen Kanons geschnitten ist. Die Ausstellung forderte zahlreiche

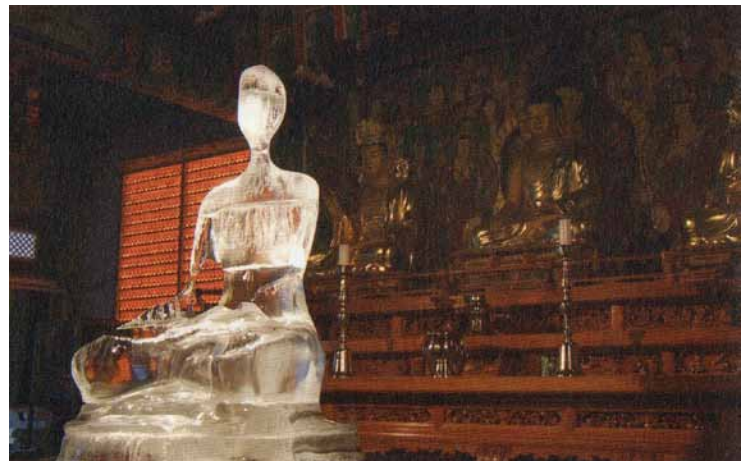
Künstler dazu heraus, auf Themen wie die inhärente Leere von Phänomenen zu reagieren oder auf das Konzept des »tong«, das Verbindung, Verständnis, oder wörtlich Durchdringung, »durch etwas hindurchgehen«, bedeutet. Einige Werke gingen das Thema der Vergänglichkeit direkt an, mit, meiner Meinung nach, beachtlichem Erfolg. Unter diesen waren Atta Kims »Ice Buddha« (2011), Xu Bings »Silkworm Series – Haeinsa«, Bill Violas Video »Three Women« (2008), Zhang Huans »Haeinsa Buddha« (2011) und Jeon Joonho und Moon Kyungwons Spiegelpavillon »Dok Seong Gak«.

Ich war ebenfalls beeindruckt von den vier Installationen der Ausstellung »Spiel der Throne«, als künstlerischem Dreh- und Angelpunkt für das Humboldt Lab Dahlem. In unterschiedlicher Weise nahmen die Künstler, Konstantin Grcic, Zhao Zhao, Kirstine Roepstorff und Simon Starling, einen spektakulären Thron aus der Qing-Dynastie der Kangxi Ära (1662–1722) als Inspirationsquelle und bezogen sich in ihren künstlerischen Statements auf Themen wie Zugang, Macht, Gewalt, kosmologische Korrespondenzen und Selbsterkenntnis. Es gelang ihnen dadurch, beim Betrachter Reflektionen darüber auszulösen wie derartige Symbole kaiserlicher Präsenz, zum Beispiel ein Thron, auf menschliche Erfahrung und Verhalten Einfluss nehmen.

Im LACMA wird derzeit mit dem zeitgenössischen koreanischen Künstler Do Ho Suh eine große Installation für 2015 realisiert: das »Ghost House«, basierend auf traditionellen architektonischen Vorlagen. Im Laufe seiner künstlerischen Karriere hat Suh Architektur genutzt, um Kunstwerke zu schaffen, die unsere Wahrnehmung von den Räumen, in denen wir leben, ebenso herausfordern wie unsere Gegenwart in ihnen. Im letzten Jahrzehnt wurde Suh vor allem bekannt für seine Nachbildungen sowohl asiatischer als auch westlicher architektonischer Formen. Die Grundlagen für seine Nachbildungen liegen in den eigenen Domizilen: von seinem traditionellen koreanischen Zuhause bis hin zu Apartments, die er in New York und Berlin bewohnte. Sein Einsatz von leichten und lichtdurchlässigen Materialien wie Draht und Nylon, um Architekturen zu errichten, hinterfragt das scheinbar Solide von Gebäuden und führt zur grundlegenden Frage, was überhaupt solide ist.

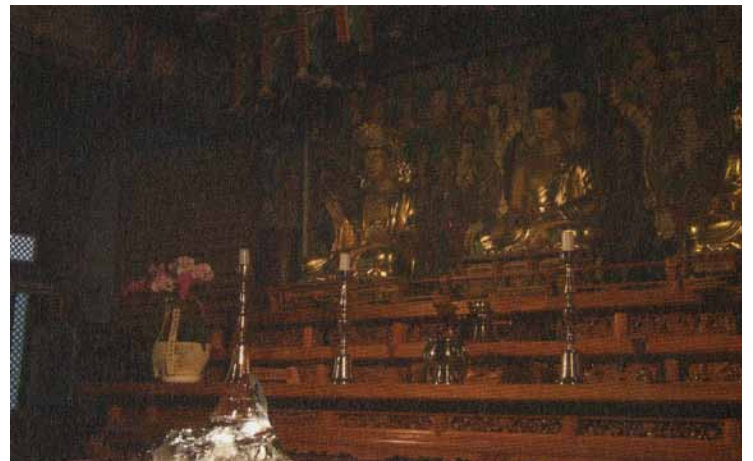
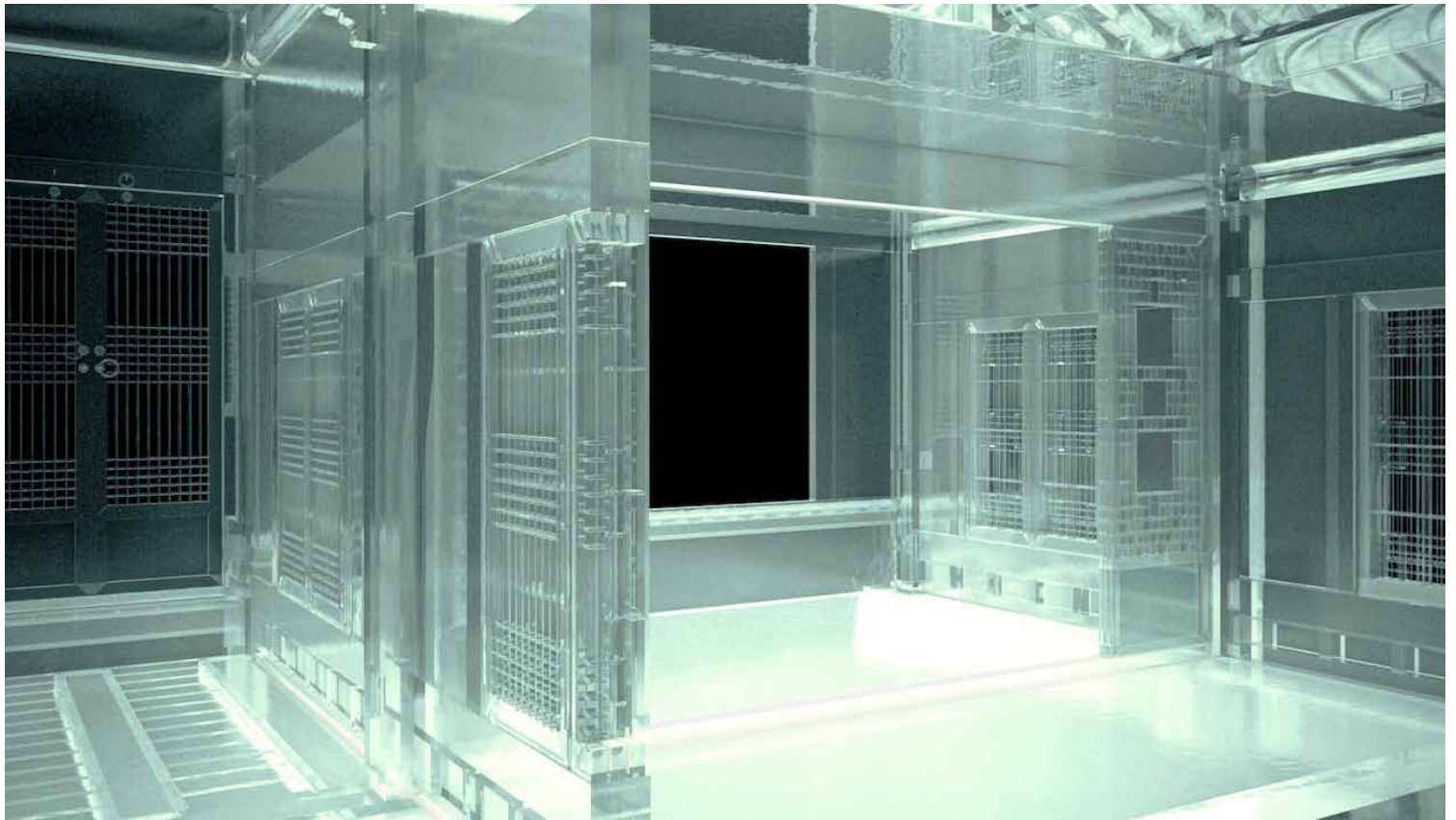
Seine Arbeit fordert derartige Annahmen heraus, indem er Gebäude, die normalerweise stabil wirken, so erstellt, dass sie nur noch schwer fassbar erscheinen. Im »Ghost House« wird Do Ho Suh aus maschinell ausgefrästen Acrylblöcken die Replik eines Palastgebäudes der Joseon-Dynastie aus dem 19. Jahrhundert erschaffen, das sich im Gyeongbokgung (Gyeongbok Palast) in Seoul befindet. Es ist zu hoffen, dass die theatralische Größe von »Ghost House«, der transluzente Acrylkörper als Beschwörung von privatem Raum und scheinbar fehlender Substanz, als Katalysator funktionieren und im Betrachter einen Ort und eine Zeit fernab der Gegenwart auferstehen lässt, die dennoch vollständig im Hier und Heute verankert ist. Wir hoffen, dass diese Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart eine dynamische Spannung erzeugt, in der die Grenzen der Arbeit als Replik transzendiert werden, den Betrachter weiter herausfordern und nachwirken, auch lange nachdem die Arbeit erfahren wurde.

Meiner Erfahrung nach liegen die größten Risiken in der Vermischung von traditioneller und zeitgenössischer asiatischer Kunst in Situationen, in denen die konzeptuelle Voraussetzung für eine Installation nicht vollständig durchdacht oder ausformuliert wurde, unabhängig von den endgültigen Zielsetzungen des Künstlers oder Kurators. Vorhersehbar sind vor allem interpretative Wandtexte, Labels und Begleitpublikationen, die vorgeben, dem Betrachter den Sinn einer Installation zu beschreiben (oder dem Betrachter in dieser Hinsicht zumindest eine konzeptuelle Denkrichtung weisen), dabei aber dennoch frustrierend vage bleiben können. Auch wenn solche Installationen visuell schön und eindrucksvoll sein können, werden oft konzeptuelle Verbindungen nicht artikuliert. Gerade sie könnten aber Spannungen zwischen alten und zeitgenössischen Werken erzeugen und so dem Kunstwerk einen tieferen transformativen Resonanzraum erlauben, sodass es dem Betrachter überlassen bleibt, diese Verbindungen und Interpretationen selbst zu bestimmen. Uneindeutigkeit kann ein kraftvoller künstlerischer Agent sein und wird in der zeitgenössischen Kunst weit eher akzeptiert, als in der Welt traditioneller Kunstformen. Diese Situation bedarf einer vermehrten kritischen Auseinandersetzung zwischen Kuratoren und Künstlern.



Atta Kim, »Ice Buddha«, Haein Art Project 2011, Haeinsa, Korea, 2011

Do Ho Suh, »Ghost House« (Visualisierungsverfahren, Detail),
Los Angeles County Museum of Art, 2013 © Do Ho Suh



Der Blick des Künstlers: Von Asiens Vergangenheit zur Gegenwart

Melissa Chiu

Mein Beitrag nimmt das Symposiumsthema auf und nennt einige Beispiele dafür, wie Künstler mit Museumssammlungen gearbeitet haben, um neue Kunst zu schaffen, die vom historischen Sammlungsmaterial inspiriert war oder mit einer Sammlung eine eigene Präsentation kuratierten. Mittlerweile ist dies zu einer gängigen Museumspraxis geworden. Meiner Meinung nach gibt es hierfür verschiedene Gründe. Erstens ist es bereits nahezu zwanzig Jahre her, dass die ersten »Ausflüge« von Künstlern als Kuratoren stattfanden, sodass mittlerweile als angenehme Abwechslung erscheint, was ursprünglich noch als Risiko für ein Museum galt, nämlich die Interpretation einer Sammlung jemand anderem zu überlassen, als einem Kurator. Zweitens sind enzyklopädische Museen zunehmend daran interessiert neue Wege zu finden, um sich mit den Sammlungen zu befassen und diese zu beleben. Häufig werden Künstler jetzt beauftragt, ihre eigene Interpretation der Sammlungen zu unterbreiten – in einer Vielzahl von Möglichkeiten. Mein Artikel wird sich mit einigen der ersten Beispiele in den USA beschäftigen, in denen Künstler als Kuratoren für Sammlungen agierten. Darauf folgen Beispiele von Arbeiten, die ich bei der Asia Society in Zusammenarbeit mit Künstlern realisiert habe, um Ausstellungen mit starken Bezügen zu Traditionen produzieren, wie in den Werken von Michael Joo, Yang Fudong und Ah Xian.

Zuvor möchte ich kurz über die zeitgenössische asiatische Kunst sprechen und betonen, dass sie als diskursives Feld in der asiatischen Kunst selbst ein Novum darstellt. Wie ich erfahren habe, wird das Humboldt-Forum nicht-westliche Kunst beinhalten, sodass das Interesse daran, was zeitgenössische Kunst in Asien zu bieten hat, nur natürlich erscheint. In diesem Zusammenhang weise ich darauf hin, dass es bestimmte Themen in der zeitgenössischen asiatischen Kunst gibt, die eigentümlich erscheinen. Am bedeutendsten ist die Beziehung zur Tradition, über die sich jede Betrachtung zur asiatischen Kunst definiert. Den Kontext zeitgenössischer Kunstproduktion zu verstehen ist essenziell, aber vielleicht im Fall Asiens in besonderer Weise. Beispielsweise macht man eine Unterscheidung zwischen Künstlern, die zur internationalen Gemeinschaft gehören, und jenen, die eine Tradition fortsetzen, wie etwa die der Tuschemalerei. Diese beiden Welten sind weitgehend voneinander separiert

geblieben und eine Trennung der lokalen, nationalen und regionalen Interessen von denen der transnationalen besteht bis heute. Wenn wir zeitgenössische asiatische Kunst außerhalb Asiens ausstellen, werden diese Unterschiede stärker betont. Merkwürdigerweise wiederholt sich diese Unterscheidung im Zugang mancher Museen zu einem Objekt – besonders in größer angelegten enzyklopädischen Museen, in denen asiatische Abteilungen an Künstlern interessiert sind, die in traditioneller Weise arbeiten, während zeitgenössische Kunstabteilungen mit Künstlern kooperieren, die ihr Werk in internationalen Kunstidiomen, wie Fotografie, Malerei oder Installationskunst schaffen. Das ist nur eine Nebenbemerkung zu dem Kernproblem der Diskussion der künstlerischen Intervention in Museen, wie sie das Humboldt-Forum mit der Einbindung von Künstlern aus Asien für die Sammlung asiatischer Kunst vorsieht, und zwar mit dem Ziel, dass diese Komplexität differenziertere und fruchtbarere Ausstellungen produzieren wird.

Nun möchte ich den Rahmen für meinen Beitrag festlegen, indem ich zwei Ausstellungen vorstelle, von denen ich glaube, dass sie bestimmend waren für das Sujet der künstlerischen Interventionen in Museen. Diese beiden Ausstellungen sind Joseph Kosuths »The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable« im Brooklyn Museum (1990) und Fred Wilsons »Mining the Museum« (1992) in der Maryland Historical Society in Baltimore. Beide Ausstellungen wurden zu einer Zeit geplant, als politische Untersuchungen im Zusammenhang mit einem wahren »Kulturkrieg« aufkamen, der sich 1989 aus der Absage der Ausstellung von Robert Mapplethorpes Fotografien durch die Corcoran Gallery of Art in Washington ergab. Zur gleichen Zeit übten Künstler Kritik an Museen für deren Ausschlusspraktiken, von denen Frauen und Farbige betroffen waren. Sie fand ihren Höhepunkt in der Whitney Biennale von 1993 und deren Fokus auf Identitätspolitik. Diese Umstände bilden den Hintergrund für zwei künstlerische Antworten auf Themen ihrer Zeit, die Objekte der Vergangenheit kuratierten.

Wilson's Interesse an der Maryland Historical Society war deren Bezug zur Sklaverei. Als afrikanisch-amerikanischer Künstler war sich Wilson der verwickelten Geschichten von Wohlstand und Sklaverei

äußerst bewusst. Er machte sich daran, eine Reihe mit gegensätzlichen Materialien zu erstellen, die Anschauungen, die im musealen Arrangement vermittelt wurden, durch Platzierung und Auswahl in Frage stellten. Wilson erklärte, »Was ausgestellt wird, besagt eine Menge über ein Museum, aber was nicht gezeigt wird, sagt noch mehr aus.« Eine der beeindruckendsten Arbeiten, »Metalwork«, zeigte eine Vitrine mit verschnörkeltem viktorianischen Tafelsilber und metallene Fußsessel für Sklaven. Das war erschütternd, weil wir es gewohnt sind, diese Objekte in voneinander getrennten Abteilungen zu sehen, wenn nicht gar in völlig verschiedenen Museen – für Angewandte Kunst und Sozialgeschichte. Eine ähnliche Gegenüberstellung, »Cabinetmaking, 1820–1960«, zeigte einen Cluster dekorativer, holzgeschnittener viktorianischer Stühle, zugewandt einem Pfosten, an den Menschen zum Auspeitschen gebunden wurden, wie, um die Bestrafung als Zuschauer zu betrachten. Diese Arbeiten hinterfragen die Vermutungen, die in Bezug auf unsere Erwartungen von Museumsdisplay vorherrschen. Sie erlauben es uns somit, die Art der Geschichtsschreibung zu befragen, und, vielleicht noch wichtiger, die Art und Weise wie Museen sie illustrieren und die Form der Geschichte gestalten. Wilsons Interesse an dieser Ausstellung lag darin, die Vorstellung einer musealen Präsentation zur subjektiven Unternehmung zu machen.

Joseph Kosuths Ausstellung »The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable« unternahm einen ähnlichen Versuch, jedoch kreisten seine Themen um Tabus und Zensur. Als einer der führenden Konzeptkünstler der 1970er Jahre, widmete er in seinen Arbeiten Fragen der Beziehung von Bedeutung und Präsentation besondere Aufmerksamkeit. Mit dieser Ausstellung arbeitete sich Kosuth quer durch die verschiedenen Abteilungen des Museums, um Objekte auszuwählen, die das Thema sich verändernder gesellschaftlicher Vorstellungen von Tabus illustrieren, von der Verunstaltung ägyptischer Statuen bis hin zu Cindy Shermans Fotografien. Die Kuratorin der Ausstellung, Charlotta Kotik, verglich Kosuths Zugang zur Sammlung mit einem Ready-made. Mit dieser Darstellung zeigte der Künstler die veränderliche Natur gesellschaftlicher Tabus auf und außerdem, welche Rolle die Kunst spielte, um Kontroversen auszulösen.

Die Ausstellungen dieser beiden Künstler waren Wegbereiter für Ausstellungen in der Asia Society. Als eines von drei Museen in den USA, das ausschließlich der asiatischen Kunst gewidmet ist, war die Asia Society auch das erste Museum, das, in den frühen 1990er Jahren, Ausstellungen mit zeitgenössischer asiatischer Kunst in sein Programm aufnahm. Ich möchte drei Projekte von Künstlern vorstellen, die unsere Sammlung traditioneller Kunst eingebunden haben. Das erste Projekt habe ich mit dem koreanisch-amerikanischen Künstler Michael Joo organisiert, der eine stehende buddhistische Gandharaskulptur aus dem 3. Jahrhundert als Ausgangspunkt für seine Installation »Bodhi Obfuscatus (Space-Baby)« (2005) auswählte. Joo schuf einen Buckminster-Fuller-artigen, geodätischen Dom um den Kopf des

Buddhas, der Bilder auf die ihn umgebenden Fernsehmonitore und Projektoren übertrug. Es war eine Installation über das medial vermittelte Erlebnis, Kunst zu betrachten, und vielleicht auch ein Kommentar zur Kommodifizierung von buddhistischen Ikonen in der Populärkultur, wie es auch in anderen Werken Joo vorkommt.

Inspiziert von der ständigen Sammlung, schuf Joo mit seinem Projekt eine völlig neue Arbeit in der Asia Society. Einen anderen kuratorischen Ansatz unternahm die Asia Society mit der Paarung von traditionellem Material und der Arbeit eines Künstlers, um das Wissen über dessen Kunst zu beleuchten und zu vertiefen. Dies wurde deutlich in den Ausstellungen mit Yang Fudong und den Werken Ah Xians. Yang Fudongs »Seven Intellectuals in a Bamboo Forest« ist eine Serie mit fünf Videoarbeiten aus den Jahren 2003 bis 2007. Obwohl Yangs Arbeiten die desillusionierte Jugend im heutigen Shanghai ins Bild rücken, liegen die inhaltlichen Bezugspunkte dafür in der Vergangenheit: In Shanghais früher moderner Verwandlung im 20. Jahrhundert und dem Thema der Sieben Weisen vom Bambushain, das als Sujet in der chinesischen Kunst seit dem 3. Jahrhundert existiert. Die Ausstellung in der Asia Society zeigte Yangs Videoarbeit mit begleitenden Antiquitäten. Sie griff das Thema der Sieben Weisen auf und präsentierte es auf Keramiken, Pinselbechern und Tuschemalerei. Durch diese historisch-thematische Verbindung wurden Betrachter in die Lage versetzt, den kulturellen Kontext in Yangs Werken zu verstehen und auch seinen kreativen Ausgangspunkt. In ähnlicher Weise nahm Ah Xians Ausstellung mit dem Titel »China Refigured« (2002) die Verbindung zur Tradition als Basis für das Verständnis seiner Arbeiten, in diesem Fall zur lang bestehenden Porzellanproduktion. Als ein Künstler, der in der wachsenden chinesischen Diaspora der 1990er Jahre arbeitete, zog Ah Xian nach Sydney und entwickelte dort ein Interesse daran, das zu artikulieren, was er als kulturelle Unterschiede zwischen Ost und West erkannte. Dies fand seinen Ausdruck in einer Reihe von Porträtbüsten von seinen Freunden und seiner Familie, die in Porzellan ausgeführt, im traditionellen Stil bemalt wurden. Für Ah Xian stehen die Büsten für eine westliche Tradition der Porträtkunst, während das Material und die Motive die chinesische Tradition repräsentieren und damit, vielleicht umso wichtiger, seine eigene Beziehung zur chinesischen Kultur kennzeichnen. Die Ausstellung beinhaltete eine Auswahl seiner Büsten und eine Gruppe chinesischer Porzellanobjekte, wie Behälter, Geschirr und Flaschen. Die direkte Verbindung zur Tradition war in der Präsentation offensichtlich, obwohl Ah Xians Büsten eine Neuinterpretation der Tradition leisteten, basierend auf den Entwurzelungserfahrungen des Künstlers fern vom Heimatland.

Meine Ausführungen zu diesen Projekten erlauben es den Betrachtern, die Sammlungen durch die Augen der Künstler zu sehen. Obwohl es sich dabei mittlerweile um eine weit entwickelte Ausstellungsstrategie handelt, liegt im Hinblick auf asiatische Sammlungen noch viel Arbeit vor uns.

Abb. Seite 26

Ah Xian, »China, China – Bust 57«, 2002

Porzellan mit gelber Aufglasur, Relief mit Landschaftsdarstellung

Asia Society, New York: Asia Society Museum Collection

© Courtesy Asia Society

Michael Joo, »Bodhi Obfuscatus (Space-Baby)«, Installationsansicht

Asia Society Museum, New York, 1. März – 1. Mai 2005

© Courtesy Asia Society, Foto: Davis Thompson-Moss

Abb. Seite 27

Fred Wilson, »Metalwork. Mining the Museum: An installation by Fred Wilson«

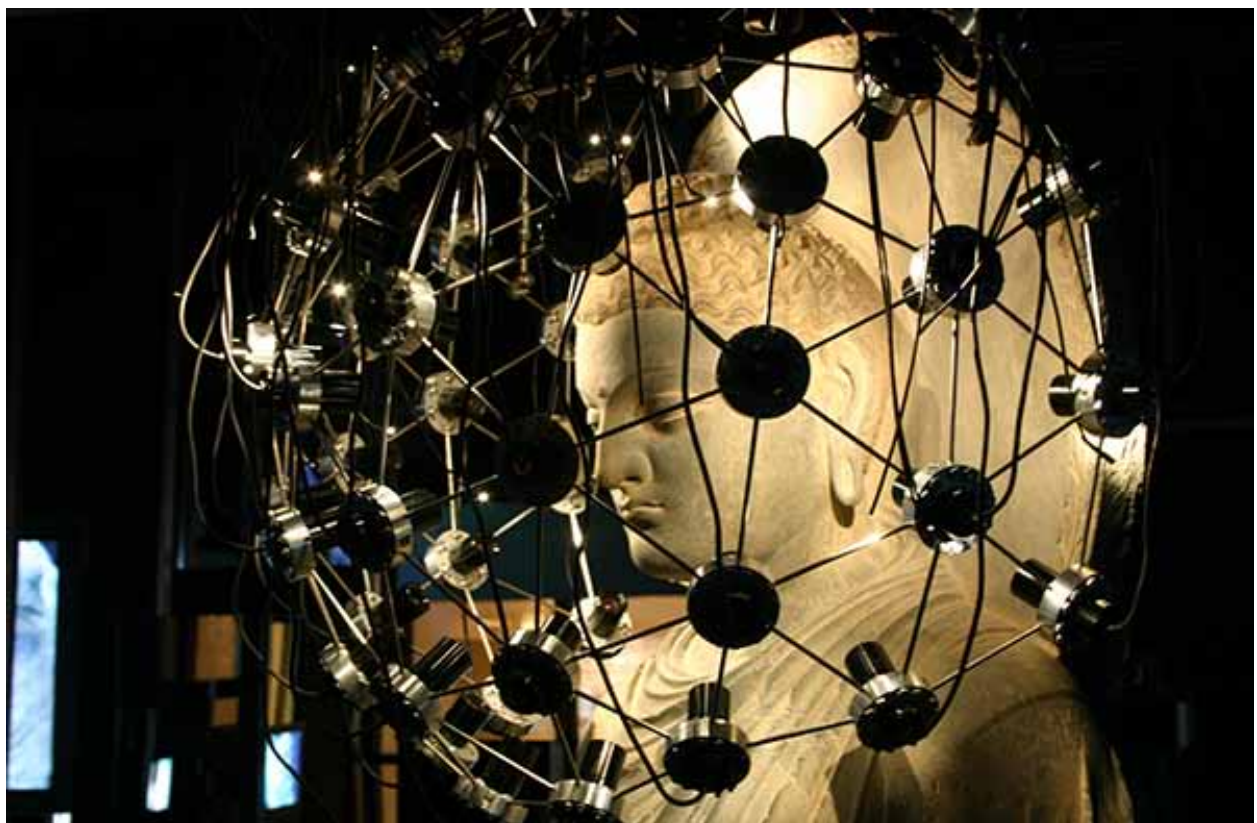
Maryland Historical Society, Baltimore, 1992–1993

© Maryland Historical Society

Fred Wilson, »Cabinetmaking, 1820–1960. Mining the Museum: An installation by Fred Wilson«

Maryland Historical Society, Baltimore, 1992–1993

© Maryland Historical Society





Cleaning Up the Studio

Christian Jankowski im Gespräch mit Angela Rosenberg

Mit »Cleaning Up the Studio« (2010) stellt Christian Jankowski ein Projekt vor, das sich mit kuratorischen und restauratorischen Aspekten von Rekonstruktion, Aura und Originalität befasst. Der Film entstand in Nam June Paiks Broome Street Studio, das von New York nach Seoul transportiert und im Nam June Paik Art Center rekonstruiert wurde. Dokumentiert wird die vom Künstler einbestellte Putzkolonne der Firma Beautiful Cleaning, die das Atelier reinigt und aufräumt. Dafür wurden 622 katalogisierte Objektgruppen und dreißig Möbelstücke verrückt. Die so veränderte Installation blieb als Skulptur während der zweimonatigen, von Tobias Berger und Nav Haq kuratierten Ausstellung »Trickster Makes This World« erhalten und wurde erst im Anschluss wieder in ihren ursprünglichen Zustand versetzt.

AR: Das Genre des Künstlerateliers lebt von der Idee auratischer Aufladung. Ob in den erhaltenen oder rekonstruierten Ateliers von Francis Bacon, Gustave Moreau, Constantin Brâncuși, Frida Kahlo oder Giorgio de Chirico – die Voraussetzung für diese Ateliersituationen ist immer, dass sie genau so präsentiert werden, als hätte der Künstler beziehungsweise die Künstlerin gerade den Raum verlassen. Was interessierte Dich besonders an Nam June Paiks Studio?

CJ: Mich interessierte das Phänomen des ausgestellten Künstlerstudios; es ist wie das Sterbezimmer des Poeten oder das Geburtshaus des Komponisten, fast ein eigenes Genre in der musealen Welt. Das reinszenierte Authentische zeigt uns, welchen Spielraum das Reale an einem solchen Ort hat. Wenn ein derart chaotisches Atelier wie das von Nam June Paik in Kisten verpackt und in Korea rekonstruiert wird, kann man sich vorstellen, dass einiges in der Übersetzung verloren geht.

AR: Das Atelier ist ja eigentlich nur Produktionsort. Welche Rolle spielt die Frage nach Authentizität in dieser Installation?

CJ: Nam June Paik hatte sein Atelier bereits zu Lebzeiten an das Museum in Seoul verkauft. Es bildet seither als permanente Installation das Herz des Museums. Interessant ist, dass die Idee des Authentischen bereits in der Kunstbehauptung steckt. Durch diese Nobilitierung erklärte der Künstler das Atelier zum Kunstwerk und zur Memorabilie.

AR: War deine Intervention dann nicht respektlos? Darf man das?

CJ: Ich glaube nicht, dass ich respektlos war. Nam June Paik war ein Pionier der Videokunst und er vertrat als Fluxuskünstler die Idee, dass alles in Bewegung ist. In der Museumswelt geht es hingegen um die Archivierung von Kunstwerken, alles ist statisch. Dass dieses Atelier nun wie in einem Sarkophag ruht, widerstrebt im Grunde Paiks eigenem Diktum. Und während das Museum versucht, die Künstlerfigur zu erhöhen, entfernt es sich damit von dessen ursprünglicher Idee. Meine Arbeit hat das Bewusstsein für Paiks Werk geschärft. Es hat sich daran eine Diskussion entfacht, was es bedeutet, diese Arbeit zu schützen. Es wurde auch klar, dass es in beiden Fällen um eine Inszenierung geht, das hatten viele schon in der Aufregung vergessen.

AR: Welche Anweisungen erhielt das Putzteam Beautiful Cleaning von Dir?

CJ: Von Berlin aus recherchierte ich Websites und Kostenvoranschläge von diversen Putzteams, die das Studio aufräumen sollten. Meiner Anweisung zufolge sollte das Atelier wieder so in Schuss gebracht werden, dass ein anderer Künstler dort arbeiten konnte – wie als Zwischennutzung für einen Untermieter.

AR: Hatte das Saubermachen einen praktischen Effekt?

CJ: Es geht beim Saubermachen um Hygiene und, bei einem religiösen Ritual, um spirituelle Hygiene. Auch in der Kunst spielt das oft eine Rolle: ob Jesus die Füße gewaschen werden oder etwas ausgekehrt wird. Joseph Beuys ironische Aktion »Auskehren« nach den Berliner Mai-Demonstrationen von 1972 hatte ebenfalls eine reinigende Funktion auf unterschiedlichen Ebenen. Und genauer betrachtet wird die Künstlerlegende, ob im Museum oder von der Kunstgeschichte, nach Bedarf hygienisch desinfiziert und wenn es gut geht, von zuviel oder falscher Interpretation befreit. Die Intervention »Cleaning Up the Studio« sollte nie allein Provokation sein, eher eine Zeremonie, eine Performance. Mich interessierte dabei die Darstellung der Gegensätze von Produktion und Reproduktion. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass der Museumsdirektor nach der Reinstallation des Ateliers auch ein buddhistisches Ritual initiierte, um den Geist von Nam June Paik wieder einzufangen.

AR: *Deine Art der Neuordnung, bei der durch Reinigen und Aufräumen das Original verändert wird, suggeriert Zerstörung. Wird die Vorstellung von Wirklichkeit erst durch die Zerstörung glaubwürdig?*

CJ: Ja, und es ist dabei etwas Neues entstanden: Aus dem ursprünglichen Paik wurde ein Paik-Jankowski. Nam June Paik hat durch Zerstörung viele herausragende Kunstwerke geschaffen. Mir ist bewusst, dass es einem Tabubruch gleichkommt Material zu benutzen, das nicht aus eigener Hand stammt. Aber es geht dabei um mehr, als dem Kurator auf den Fuß zu treten oder den Direktor und den Restaurator in Ohnmacht fallen zu lassen.

Um das zu illustrieren, hilft der Ausstellungstitel: Beim »Trickster« geht es um eine mythologische Figur, die an einer Übergangsschwelle zwischen zwei Welten vermittelt und mit Hilfe von Tricks die Ordnung im (göttlichen) Universum durcheinander bringt, aber damit die Grenzen dieser Ordnung erst erkennbar macht.

AR: *Liegt in der Annahme, dass Original und Rekonstruktion relativ weit voneinander entfernt sein können, eine grundsätzliche Skepsis gegenüber der Art und Weise, wie Geschichte geschrieben und dargestellt wird?*

CJ: Im Grunde schon – darstellen und schreiben ist ein kreativer Akt. Die zeitlich begrenzte Entfernung vom sogenannten Original kommt keiner Zerstörung gleich, alles ist ja genau festgehalten: wo sich welches Objekt befindet; das sind Tausende von nummerierten und katalogisierten Objekten, von der Schraubmutter bis zum Monitor. Da eine genau dokumentierte Vorlage existiert, ermöglicht dies eine haargenaue Rekonstruktion, immer und immer wieder. Und wer sagt, dass die Rekonstruktion im Anschluss an meine Installation nicht näher am ursprünglichen New Yorker Original ist?

Wie gesagt gab es nach der Aktion kritische Stimmen, die behaupteten, ich hätte den Geist von Nam June Paik in seinem Studio ausgelöscht. Es wäre unmöglich, das Studio vollkommen identisch zurückzuverwandeln. Diesen und den Restauratoren möchte ich mit Nam June Paik antworten und Mut machen, der sagte: »When too perfect, lieber Gott böse«.

Berlin, November 2013

Christian Jankowski, »Cleaning Up the Studio«, 2010, Video, 9,33 min



Abb. Seite 30

Christian Jankowski, »Cleaning Up the Studio (Shelf)«, 2010
 Diptychon, 2 C-Prints, je 126,5 x 101,5 cm

© Courtesy Christian Jankowski

Abb. Seite 31

Christian Jankowski, »Cleaning Up the Studio (Desk)«, 2010
 Diptychon, 2 C-Prints, je 126,5 x 101,5 cm

© Courtesy Christian Jankowski





Anachronismus als Grundlage für Experimente

Clémentine Deliss

Mit dieser Einleitung möchte ich betonen, dass mein Hintergrund eher in der zeitgenössischen Kunst liegt, als in der Kunstgeschichte, und dass ich in den 1980er Jahren Semantische Anthropologie in London studiert habe, bevor ich Freie Kuratorin wurde. Meine Leitbilder sind daher eng verknüpft mit den konzeptuellen und ästhetischen Strategien von Künstlern und Intellektuellen der späten 1970er und 1980er Jahre. Auch wenn das Studium der Ethnologie für mich von untergeordneter Bedeutung war, hat es die Grundlage geschaffen für die interkulturelle und interdisziplinäre Arbeit, auf die ich mich seit fünfundzwanzig Jahren einlasse. Als Kuratorin lebte, forschte und produzierte ich in zahlreichen Städten weltweit, veröffentlichte Bücher und Magazine, organisierte Thinktanks und Treffen und entwickelte Strategien für neue Konzepte und Formen unabhängigen Forschens, die über das Ausstellungsformat hinausgehen. Im von mir von 2003 bis 2009 geleiteten, langfristig angelegten Forschungskollektiv Future Academy betrachteten wir die strukturellen, architektonischen und epistemologischen Möglichkeiten zukünftiger Kunstinstitutionen. Das brachte mich letztlich zurück auf die Idee der Forschungssammlung und dadurch auch auf die Grundlage ethnografischer Museen. In den letzten drei Jahren habe ich das Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main geleitet und versucht, eine neue Methodologie einzuführen hinsichtlich der Wege des Interpretierens und Ausstellens ethnografischen Materials.

Im Weltkulturen Museum arbeiten wir mit über 67.000 Objekten, einem Bild- und Filmarchiv mit über 120.000 Dokumenten, plus einer bahnbrechenden Sammlung mit Werken zeitgenössischer Kunst aus Afrika, die seit Mitte der 1980er Jahre entstand. Jedoch bleibt das Museum einem grundlegenden Anachronismus verhaftet: Die Sammlung ist unvereinbar mit den heutigen postkolonialen Bedingungen und spiegelt nicht die gegenwärtige geopolitische Zirkulation von Menschen und Waren wider. Infolgedessen ist eine Affinität zu einer ethnografischen Sammlung dieser Art nicht gegeben. In Frankfurt versuchen wir diese Lücke zwischen damals und heute durch einen besonderen Zugang, der auf kritischer Heterogenität beruht, zu überwinden. Wir führen externe Impulse ein in das museologische Setting, um mit diesem Anachronismus zu arbeiten und nicht gegen ihn anzukämpfen. Wie Paul Rabinow anregt, »Die Übung besteht darin, historische Elemente in einer zeitgenössischen Assemblage so zu präsentieren, dass neue Sichtbarkeiten und sagbare Dinge wirklich werden, und Bewegung und Affekt erzeugen.«¹ Das folgende Manifest versucht die Schlüsselmomente dieses Zugangs zu identifizieren.

¹ Paul Rabinow: »Assembling Untimeliness: Permanently and Restively«, Work in progress, gesendet an Clémentine Deliss, 2010.



Otobong Nkanga und Clémentine Deliss
Weltkulturen Labor, Frankfurt am Main, 2011
© Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel

Nachbarschaften kuratieren: Manifest für das Post-ethnografische Museum

Es geht um das Arbeiten mit einer Sammlung

Die einer anderen Zeit angehört

Die anderen Menschen gehört

Die tief verwurzelt ist mit der Geschichte des europäischen Kolonialismus und Handels

Die anfechtbar ist und anfechtbar bleibt

Deren Referenzialität bei weitem nicht erschöpft ist

Deren Rückgabe unstrittig ist

Es geht um das Arbeiten mit dem, was man hat

Mit und nicht gegen die bestehende Architektur

Um häusliche Forschung in Villen durchzuführen

In der Bewegung zwischen Apartments, Ateliers, Archiven und Laborräumen

Strukturelle Lösungen für die Installation von Artefakten zu finden

Die weder im Lager noch ausgestellt sind

Und die Sammlungen, konzeptuell wie physisch zu repositionieren

Neue Assemblagen zu schaffen

Es geht um die Wiedereinführung des Labors in das Museum

Ein Labor für aufgefrischte Interpretation

Für selbstkritische und rekursive Nachforschungen

Langsam, empfänglich für den Wandel und nicht immer sichtbar

Ein Denkzentrum zu entwickeln wie es von Marktinteressen noch unterschätzt wird

Es geht um die Möglichkeit der Produktion im Museum

An einem Ort verkörperter Institutionskritik

Einem Workshop für die Produktion von Prototypen

Unfertig, fehlerhaft, vorsichtig und freizügig

Den Aufbau einer neuen Sammlung aus der Sammlung

Einer Forschungssammlung für heute aufkommende Untersuchungen

Ausstellungen zu erstellen aus diesem rekursiven Verfahren heraus

Es geht um Remediation über die Zeit hinweg

Um das Arbeiten mit einer unzureichenden Situation

Das Wagnis, die anthropologische Klassifizierung der Objekte zu verändern

Den ethnologischen Logos aufzuheben

Die Entwicklung von anderen Metaphern und Interpretationen

Durch dialogische und visuelle Nachforschung

Die Ausstellung unfertiger Modelle, Testarbeiten, Übungen

Das Überdenken der Ausstellung als Instrument der Remediation

Die Einbindung verschiedener Öffentlichkeiten in den Prozess

Es geht um das Kuratieren von Nachbarschaften

Einladungen an Künstler, Designer, Anwälte, Schriftsteller, Historiker und Ethnologen in Residence

Die an den Ursprung der Sammlung anknüpfen

Die von anderswo herkommen

Angrenzend und antwortend

Durch ihr Engagement mit dem Museum sich näher kommen

Neue Beziehungen und zeitgemäße Geografien schmieden

A Kind of Guise, Buki Akib, John Akomfrah, Bruce J. Altshuler, Marie Angeletti, Lothar Baumgarten, Helke Bayrle, Thomas Bayrle, Benedikte Bjerre, Rut Blees Luxemburg, Friedrich von Bose, Peggy Buth, CassettePlaya, Marc Camille Chaimowicz, Sunah Choi, Hamish Clayton, Clegg & Guttman, Minerva Cuevas, Mathis Esterhazy, Patricia Falguières, Michael Fehr, Heather Galbraith, Bryce Galloway, Gabriel Gbadamosi, Matthias Görlich, Ros Gray, Hans-Jürgen Heinrichs, Werner Herzog, Michael Kraus, Pramod Kumar KG, David Lau, Armin Linke, Antje Majewski, Tina Makereti, Tom McCarthy, Markus Miessen, Renée Mussai, Otobong Nkanga, Michael Oppitz, Peter Osborne, Perks and Mini, Francis Pesamino, Simon Popper, Paul Rabinow, Ciraj Rassool, Olivier Richon, Markus Schindlbeck, Richard Sennett, El Hadji Sy, Luke Willis Thompson, David Weber-Krebs (Weltkulturen Museum, 2011–2013)

Es ist der Keim einer neuen Museumsuniversität
Unmissverständlich sammlungsorientiert, sich von den Objekten nach außen arbeitend
Ältere Archive und die Geschichten ethnografischer Museen dekonstruierend
Die mit virtuellen offenen Laboren arbeitet, einen größeren Zugang ermöglicht
Eine neue Plattform für professionelle Entwicklung herstellt
Künstler als Kuratoren und Kustoden einbindet
Die jüngere Generation der Protagonisten miteinander verbindet
Jene von den Kuratorischen- und Kultur-Studien, Post-Kolonialen Studien, Museumsstudien, von
zeitgenössischer Kunst, Design, Performance, Kunstgeschichte, Ethnologie, Musik, Literatur, Jura,
Architektur, Ökologie, Informatik ...
An globalen Orten der Bildung, in Südafrika, Nigeria, Senegal, Brasilien, Neuseeland ...
Die kontinuierlich mit externen Impulsen arbeitet
das Konzept des Generalismus
Und den demokratischen Intellekt neu entwirft
Hin zu einer nicht-standardisierten Bildung
Unabhängig und selbst-organisiert
Eine subjektive, durchlässige, kritische Institution.

Labor: CassettePlaya, 2012, Auswahl aus der Sammlung
© Weltkulturen Museum, Foto: Wolfgang Günzel



Ausstellung »Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)«, 2014
© Weltkulturen Museum, Fotos: Wolfgang Günzel



Cover-Versionen: Die Ausstellung als Wiederaufführung

Beatrice von Bismarck

Eine Präsentation von Kunst und Artefakten zu verändern – ganz unabhängig davon, ob sie langfristig angelegt ist in Form eines Museumsdisplays oder kurzfristig im Rahmen von zeitlich begrenzten Ausstellungen – geht stets einher mit einer Neukonstellation. Durch Verlagerungen und Umsetzungen, Hinzufügungen oder Kommentierungen treten die Exponate in gewandelte Verhältnisse zu anderen Exponaten, Displaygegenständen, Räumen, Personen und Kontexten. Wenn es, wie es der Titel zu der Tagung des Humboldt Lab vorgibt, um »Erinnerung als konstruktiver Prozess« gehen soll, so bedeutet die Neu-Präsentation, dass der Erzählung, mit der das Museum oder der vorherige Ausstellungsort die Erinnerung strukturiert hat, eine oder mehrere weitere Erzählungen an die Seite gestellt werden. Die Erinnerung wird in der Aktualisierung relativiert, aber nicht nur sie, sondern auch ihre in Konstellation zueinander gebrachten Bestandteile. Sie alle sehen sich im Prozess dieser Neukontextualisierung Veränderungen unterzogen, durch die einzelne ihrer Aspekte stärker als vorher in den Vordergrund rücken, wenn nicht überhaupt erstmalig sichtbar oder erfahrbar werden. Ästhetischer, sozialer, ökonomischer oder politischer Stellenwert der Exponate, ihres Displays, der beherbergenden Institution, der verschiedenen an der Präsentation beteiligten Personen und der für sie relevanten Diskurse verändern sich entsprechend. In der Konsequenz stellt eine solche Neuinszenierung Fragen nach dem Status der Dinge, nach der Funktion von kulturellen Archiven als Bedeutungszusammenhängen und deren historischem Wandel, nach den Verhältnissen von Materialität und Diskursivität, von Original und Wiederholung. In welcher Weise ist Geschichtlichkeit in die Präsentation von Exponaten eingelagert, wie vermittelt sie sich und welche Verschiebungen zieht sie in Folge von Neu-Präsentationen nach sich?

Der Vortrag »Cover-Versionen: Die Ausstellung als Wiederaufführung« zielte darauf, diese Fragestellung auf der Ebene des Präsentationalen zu verfolgen. Es ging mithin darum, sowohl die einzelnen Bestandteile einer Präsentation, als auch die Konstellation in ihren Veränderungen in den Blick zu nehmen. Die Ausstellung »When Attitudes Become Form – Bern 1969 / Venice 2013«, die 2013 in der venezianischen Fondazione Prada zu sehen war, bildete den

exemplarisch verstandenen Untersuchungsgegenstand – eine Ausstellung, die sich auf die mittlerweile legendäre Ausstellung »When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information« berief. Sie war vom 22. März bis 27. April 1969 in der Kunsthalle Bern zu sehen, tourte anschließend durch mehrere europäische Stationen und begründete den Ruf ihres Kurators, des Schweizers Harald Szeemann, und seine weitere Karriere als freier Kurator.

Obwohl es in den späteren 1960er Jahren eine ganze Reihe von kuratorischen Initiativen gab, die ähnliche ästhetische Akzente setzten wie die Berner Schau, hat sich »When Attitudes Become Form« in der Rezeption zu dem wichtigsten und meistgefeierten Repräsentanten von Ausstellungen entwickelt, die der neuen Kunst gewidmet waren. Als neu galten solche Ansätze in der Kunst, die auf Ephemeres und Prozesse setzten und dies sowohl in ihrer Materialität als auch ihrer Produktions- und Präsentationsweise. Harald Szeemann, zu dem Zeitpunkt seit 1961 Direktor der Berner Kunsthalle, hatte die Schau innerhalb weniger Monate konzipiert, maßgeblich zwischen Dezember 1968 und März 1969. Der Skandal um »When Attitudes Become Form« fällt zusammen mit seiner Entscheidung, die Kunsthalle zu verlassen, um fortan als freier Kurator zu arbeiten, unter anderem für die documenta 5 in Kassel (1972).

Im Sinne eines Reenactments ließen sich angestrebte »Verkörperungen« in Venedig auf drei Referenzebenen ausmachen: Während die Exponate sich selbst darstellen sollen, nimmt die Architektur der Ca' Corner della Regina der Fondazione Prada mit ihren unter Beratung von Rem Koolhaas und Thomas Demand entworfenen Einbauten die Räume der Berner Kunsthalle in sich auf; und schließlich tritt aufgrund persönlicher und biografischer Nähe Germano Celant widergängerisch in die Rolle des 2005 verstorbenen Schweizer Kurators.

Vor dem Hintergrund solch dreifacher Reinszenierung fragte der Vortrag danach, welche Effekte diese sowohl auf die als performatives Werk verstandene Ausstellung hatte, als auch auf die Konstellationen, die in ihr angelegt sind. Drei Perspektiven, die auf die Veränderungen der Exponate,

die Figur des Kurators und die Ausstellung als Ganzes bezogen waren, verfolgte der Vortrag im Weiteren genauer. In den Mittelpunkt rückten damit zum Ersten die Verschiebungen, die die künstlerischen Beiträge in ihrer ursprünglichen konzeptionellen Ausrichtung erfuhren. Vergängliche, »arme« Materialien und performative Akte erhielten in Venedig eine materielle Stabilität, die der ursprünglichen konzeptionellen Ausrichtung mit ihrem sich dem Markt entziehenden Impuls zuwiderliefen. In der Verwandlung manifestierte sich letztlich eine Erzählung der Wertschätzung durch Kunstmarkt und kunsthistorische Rezeption.

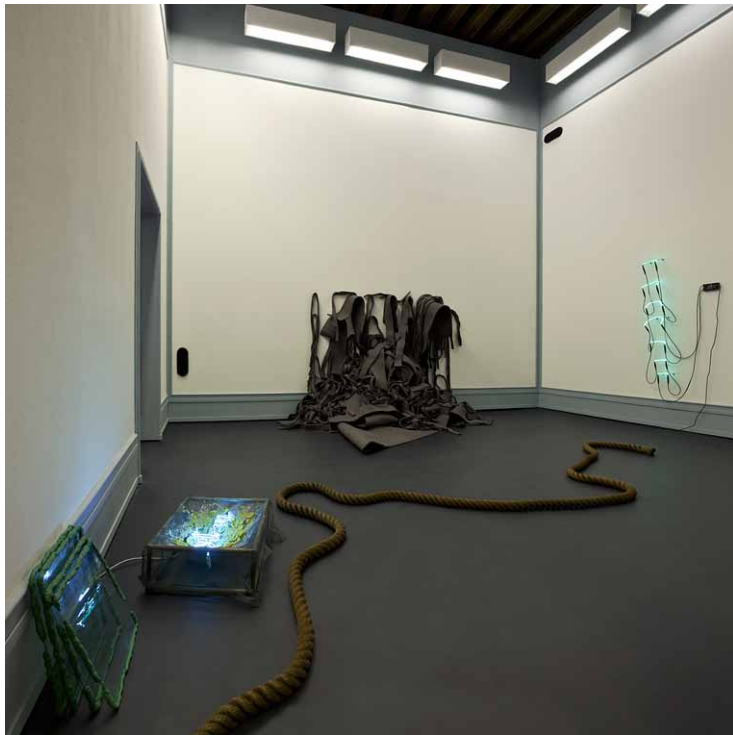
Zum Zweiten zeichnete der Vortrag eine Verschiebung von 1969 bis 2013 nach, die der Aufwertung der Rolle von KuratorInnen, wie sie sich in den letzten vierzig Jahren vollzogen hat, Rechnung trägt. Sie spiegelt den gestiegenen Status dieser Position im kulturellen Feld und setzt sie zugleich in den Kontext der Anforderungen, die unter den Bedingungen postfordistischer Arbeitsverhältnisse an die Tätigkeit von KuratorInnen geknüpft werden.

Die dritte Perspektive nahm die Veränderungen der Ausstellung, verstanden als eine zusammenhängende Bedeutungskonstellation, in den Blick. Sie veranschaulichte, in welcher Weise der radikale Charakter, der der Ausstellung im Kontext der Entwicklungen des Kunstdiskurses in den späten 1960er Jahren zugeschrieben wurde, sich zunehmend von den ihn begründenden Eigenschaften löste, um nur mehr als Image der Schau weiterzuwirken. Radikalität konnte damit zu einem selbstgenügsamen Kriterium werden und – ganz in Entsprechung der Anforderungen an Mode, denen Prada, der Initiator des Projekts, sich verschreibt – den »Look« der Ausstellung aufgreifen, unabhängig von dessen vormaligen Konnotationen.

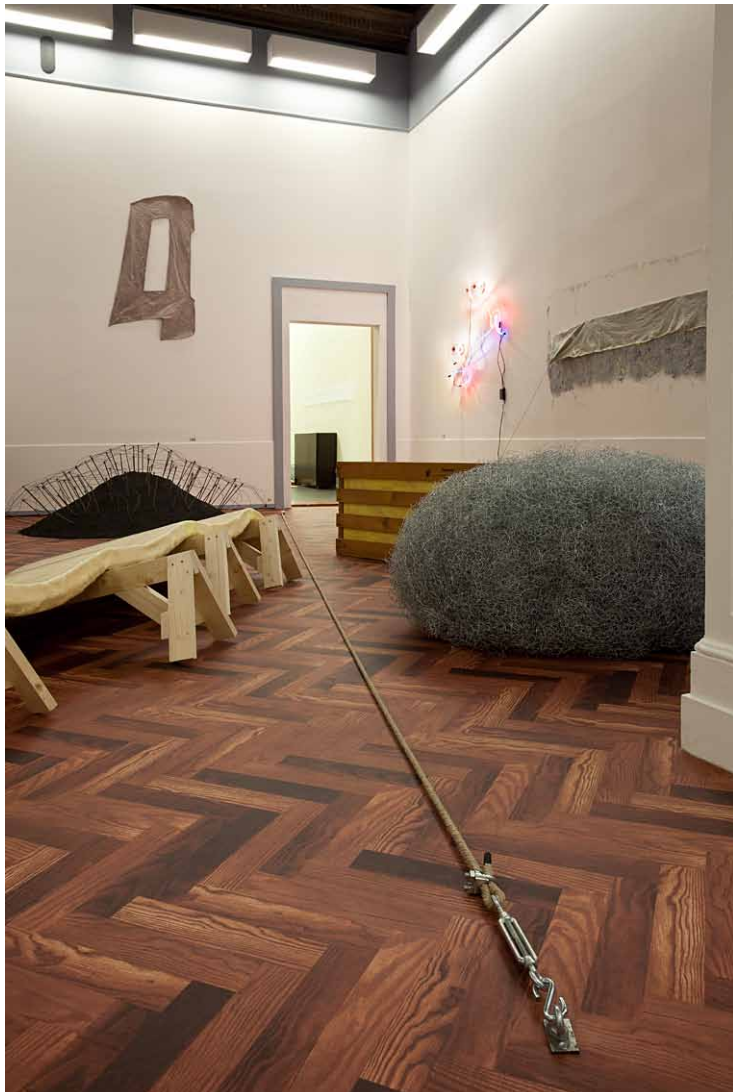
Die Neuauflage von »When Attitudes Become Form« in Venedig veranschaulichte mithin exemplarisch die Prozesse der Bedeutungsentkleidung und -neuaufladung, die mit der Neu-Präsentation von Kunst- und Kulturgegenständen, wie sie die Initiativen des Humboldt Lab über mehrere Jahren verfolgen, verbunden sind – Prozesse, die ihre diskursive, soziale und ökonomische Rezeptionsgeschichte sowie deren Prämissen und Veränderungen als prägende Bestandteile in sich aufnehmen.

»When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013«,
Installationsansicht
Von links nach rechts: Arbeiten von Mario Merz, Barry Flanagan,
Richard Artschwager, Robert Morris, Bruce Nauman
Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venedig, 1. Juni – 3. November 2013
Courtesy Fondazione Prada, Foto: Attilio Maranzano

»Live in Your Head: When Attitudes Become Form«, Installationsansicht
Von links nach rechts: Arbeiten von Alighiero Boetti, Mario Merz,
Robert Morris, Barry Flanagan, Bruce Nauman
Kunsthalle Bern, 1969
Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (2011.M.30)
© J. Paul Getty Trust, Foto: Balthasar Burkhard



»When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013«,
Installationsansicht
Von links nach rechts: Arbeiten von Gary B. Kuehn, Eva Hesse, Alan Saret,
Reiner Ruthenbeck, Richard Tuttle
Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, Venedig, 1. Juni – 3. November 2013
Courtesy Fondazione Prada, Foto: Attilio Maranzano
»Live in Your Head: When Attitudes Become Form«, Installationsansicht
Von links nach rechts: Arbeiten von Bill Bollinger, Eva Hesse, Gary B. Kuehn,
Reiner Ruthenbeck, Richard Tuttle, Alan, Saret, Keith Sonnier
Kunsthalle Bern, 1969
Courtesy The Getty Research Institute, Los Angeles (2011.M.30)
© J. Paul Getty Trust, Foto: Balthasar Burkhard



Sinn und Sinnlichkeit

Jana Scholze

»Tomorrow« ist eine ortsspezifische Installation, zu der das Victoria and Albert Museum in London das dänische Künstlerduo Michael Elmgreen und Ingar Dragset in die ehemaligen Textilgalerien eingeladen hat. Diese wurden in das Apartment des fiktiven, älteren und desillusionierten Architekten Norman Swann verwandelt. Der häusliche Kontext erscheint als Bühne eines unrealisierten Films, dessen Drehbuch ausgehändigt wird. Besucher sind eingeladen, sich in der Wohnung umzuschauen, im Sofa sitzend zu lesen, sich mehr oder weniger diskret den privaten Memorabilia zu widmen. Ein unausgepackter Blumenstrauß, das ungemachte Bett und das Geräusch laufenden Wassers in einer Dusche vermitteln den Eindruck, der Eigentümer sei zu Hause.

Die realistisch anmutende Ausstattung der Wohnung wurde mit Objekten aus der Sammlung des V&A, mit Arbeiten der Künstler sowie Fundstücken vom Antikhandel realisiert. Es gibt aber keine Form von Beschriftung, die einzelne Objekte identifiziert. Hilfestellung geben als Butler und Hausmädchen kostümierte Aufsichten, die ermuntern, in Schubladen zu schauen, aber auch verhindern, dass bestimmte Objekte angefasst werden. Die bisherige Erfahrung zeigt, dass sich Besucher in den Räumen diskret verhalten. Dies ist beruhigend, da die Ausleihe von Museumsobjekten für das Projekt selbst im eigenen Haus nicht ohne Kontroversen erfolgte. Es stellte sich die berechnete Frage, welchen Mehrwert die Museumsobjekte liefern. Die Kombination von Museums-, Kunst- und anderen Objekten ermöglicht es weder dem Einen noch dem Anderen, sich in ihrem speziellen Charakter zu erkennen zu geben. Das bis ins Detail recherchierte Interieur bietet eine Situation, die zwischen »Mitspielen« und Beobachten viele Spielarten zulässt. Ich wage zu behaupten, dass der Spannungsraum zwischen Realem und Fiktivem, Wissen und Verbergen der verschiedenen Objektcharaktere und -geschichten eine Irritation erzeugt, die Besucher neugierig macht und motiviert, sich fragend, vermutend und deutend den Objekten zu widmen. Genau hier muss der Sinn des Einsatzes von Museumsobjekten gesucht werden. Die Kontextualisierung der Objekte versichert Besucher, auf gewohnte Praktiken des Betrachtens, Lesens und Interpretierens zurückzugreifen. Im Kontext des Museums scheint zudem das Eingebettetsein der Installation in die Ausstel-

lungslandschaft des V&A von Bedeutung zu sein. Der Besucher verlässt die Ausstellung und betritt die Dauerausstellung zum 19. Jahrhundert. Der starke Kontrast an Ausstellungstechniken bei ähnlichen Objekten macht die Entfremdung der Museumsobjekte deutlich. Er zeigt, wie didaktisch das Museum Inhalte auswählt, Interpretation anbietet und Geschichte(n) schreibt. Was somit die Ausstellung »Tomorrow« bietet, ist ein Erlebnis, das den Topos von Museum und Ausstellung, Sammlung und Objekt, Museumsbesucher und -besuch fundamental infrage stellt. Es leistet dies weniger durch einen kritischen als einen ironischen und ironisierenden Ansatz, der nicht angedeutet, sondern konkret und präzise in Szene gesetzt wird.

Was die Ausstellung uns KuratorInnen vorführt, ist, Vertrauen in unser Arbeitsmaterial zu haben. Seit Jahren werden Bedeutungen und Interpretationen von Museumsobjekten debattiert. Dabei werden sie als Verbindungsstücke in einem Netz von Beziehungen verstanden. Der Rolle des Objekts in der Welt wird hierbei mehr Aufmerksamkeit geschenkt, als seinen materiellen Eigenschaften. Bei diesem Ansatz kommt das Objekt als konkrete, handhabbare Quelle oft zu kurz. Ich möchte jedoch nicht dafür plädieren, bei der Objektanalyse formale Eigenschaften dem Bezugs- und Beziehungsrahmen vorzuziehen. Ich möchte hingegen ermuntern, sich der komplexen Materialität von Objekten und ihren emotionalen wie sinnlichen Wirkungen kritisch zuzuwenden, diese verstehen und nutzen zu lernen. Besonders im Ausstellungskontext sind Objekte Agenten, die Erfahrung, Wahrnehmung und Emotionen möglich machen und maßgeblich beeinflussen. Die Physikalität eines Objekts definiert sich durch Elemente, deren Zusammenspiel Objekte sinnlich erfahrbar machen. Die so vermittelten Eigenschaften können sich auf die Funktionalität des Objekts beziehen oder diese dezidiert verbergen, können Emotionen hervorrufen und Gefühle des Staunens, der Aufregung oder Abneigung. Diese Interaktion bezieht sich nicht allein auf die Materialität der Objekte, sondern schließt ihre Bedeutung/en mit ein. In dieser Lesart sind Objekte aktive Teilnehmer in der Interaktion mit Betrachtern oder Benutzern. Der tägliche Umgang mit Objekten gibt Erfahrungen, Sicherheiten und Gewohnheiten, die auch in der Museumspraxis angewendet werden. Oft wird

Besuchern im Museum jedoch der Eindruck vermittelt, dass Museumsobjekte anders zu lesen sind und nur Kuratoren ihre Sprache verstehen.

Ich möchte dies skizzenhaft an einem kontroversen Objektbeispiel erläutern, das in diesem Jahr international Schlagzeilen schrieb: die 3D-gedruckte Pistole »Liberator« des Texaners Cody Wilson. Die Herstellung und besonders das Abfeuern der Waffe im Mai 2013 provozierte weltweit Debatten über den Gebrauch und die Anwendung von unreguliertem Design. Dieser Akt evozierte Fragen nach den Folgen, dem Ausmaß sowie der Regulierung dieser »Waffenproduktion auf Knopfdruck«. Der intensiv debattierte und von den Medien verfolgte Umgang der US Behörden mit Wilson zeigte deutlich, dass die Legislative auf diesen Akt nicht vorbereitet war und ist. Fragen nach der Sicherheit der Bevölkerung werden Diskussionen um den Anspruch auf Freiheit und das Recht zum Waffenbesitz gegenübergestellt. Für den Designdiskurs hat der »Liberator« als Gegenstand Bedeutung, der für eine in Fachkreisen geführte Diskussion um neue Produktionsmethoden und -techniken sowie die nur zu erahnenden Konsequenzen eine Aufmerksamkeit erzeugt hat, die weite Teile der globalen Bevölkerung einbezog. Um dieses Phänomen zu dokumentieren, entschied sich das V&A zum Ankauf des »Liberator«. Dies war in- wie extern keine unkontroverse Entscheidung. Unzweifelhaft sollte dieses Objekt nicht gefeiert werden; eine Aussage, die jedoch zur Herausforderung wird, wenn alle übrigen Objekte der Sammlung genau diese Würdigung erhalten. In gewohnter Ankaufpraxis mit Fokus auf Provenienz und die Darstellung des Prozesses wurde verhandelt, die erste gefeuerte Waffe, frühe Prototypen und Einzelteile des Herstellungsprozesses zu erwerben. Skepsis über die Angemessenheit dieser konventionellen Praxis wurde jedoch von den Objekten selbst hervorgerufen. Spuren belegen den Akt des Abfeuerns der Waffe, womit das Objekt zum Beweismittel, zugleich aber zum Fetisch avanciert. Betrachtet man die Einzelteile des Designprozesses, so liefern diese in erster Linie eine Anleitung zum Nachbau. Es stellt sich die Frage, welche Beziehung die Objekte zu der spezifischen Geschichte haben, die wir im Museum erzählen wollen.

Einem Aspekt muss dabei Aufmerksamkeit gewidmet werden, und zwar, dass der »Liberator« ein »open source design« ist. Open Source stellt für das Museum im Allgemeinen eine große Herausforderung dar, da das Objekt zunächst nur virtuell existiert und sich dabei in einem permanenten Vorgang der Modulation und Transformation befindet. Die resultierenden, konkreten Objekte sind ähnlich flexibel und können jeweils individuell modifiziert werden. Für das museale Sammeln stellt sich die Frage, was genau gesammelt wird: der Code, der File, ein Ausdruck, ein konkretes Objekt. Open Source bietet jedoch die Möglichkeit, das Museum als Anwender zu verstehen und den »Liberator« nach Wilsons veröffentlichten Zeichnungen drucken zu lassen. Problematisch war, dass Wilsons Website mit den Designs von der US-Regierung geschlossen worden war. Allerdings – und hier zeigen sich die Konsequenzen der virtuellen Welt, die der Initiator des »Liberators« genau so intendiert und ausgenutzt hat – waren die Zeichnungen bereits mehrere Tausend Mal heruntergeladen worden und auf anderen Plattformen verfügbar. Dies ist in den USA ein strafbarer Akt, in Europa noch unreguliert.

Die Finanzierung des »Liberator« zwang zu einer unerwarteten Entscheidung, da der Ankauf mit Hilfe eines Fonds getätigt werden sollte, der eine Ausstellung der jährlichen Neuankäufe bedingt. Bis heute (1. Dezember 2013) haben die Objekte keine Export-erlaubnis erhalten. Daher wurde entschieden, einen temporären »Ersatz« in London drucken zu lassen. Allerdings mussten wir die Erfahrung machen, dass die meisten Institutionen mit einem angemessenen 3D-Drucker sich vor der Herstellung einer Waffe distanzieren. Auch die Firma, die uns letztlich den Druck erstellte, argumentierte deutlich und öffentlich gegen den Druck von Waffen. Ihre einzige Option war ein »Ersatz des Ersatzes«, das heißt, die Einzelteile der Waffe in zwei unterschiedlichen Materialien und Farben sowie leicht veränderten Maßen zu drucken, womit weder Zusammenbau noch Funktionalität gewährleistet sind. Die erkennbar differenzierte Materialität des Objektes gibt somit Zeugnis von genau jenen Akten, die wir im Museum zu kommunizieren beabsichtigten: von Open Source über die Modifizierung des Design bis zum individuellen Druck, aber auch von der individuellen Selbstregulierung in Anbetracht des Fehlens einer Legislative, die dann ein individuelles Objekt als Statement und nicht als Kopie des Originals erstellt.

Die beschriebenen Beispiele fordern unseren konventionellen Umgang mit Objekten radikal heraus. Ganz zentral stellen sie die grundsätzlichen Fragen: Was ist eine Ausstellung, was ist ein Museum? Installationen oder Interventionen von Künstlern führen oft vor, mit mehr Leichtigkeit aber auch Radikalität sowohl dem Objekt als auch seinen Inhalten zu begegnen. Dieser Ansatz resultiert oft aus der Reduktion von Inhalten oder Interpretationen, verbunden mit einer Fokussierung auf spezifische Deutungen oder Kontexte. Eine weitere Methode ist, mit Kritik, Verfremdung und Ironie, Objekte in völlig neue Zusammenhänge zu setzen und Spekulationen anzustellen. Ich möchte dazu auffordern, diese Praktiken in den Museumsalltag einzubeziehen. Trotz meiner Begeisterung für künstlerische Interventionen möchte ich aber auch warnen und dazu auffordern, die Intentionen zur Beauftragung solcher genauestens zu prüfen. Zu häufig erfolgt der Ruf nach künstlerischen Interventionen, wenn Themen zu kompliziert oder komplex für den Ausstellungszusammenhang scheinen und den vorhandenen Objekten zu wenig Vertrauen entgegengebracht wird, die Themen zu vermitteln.

Ich hoffe, es ist deutlich geworden, dass ich mit meinem Aufruf, sich dem Objekt wieder detailliert zu widmen, kein Urteil für mehr oder weniger Sammeln von Kontextinformation, Bedeutungen und Interpretationen fällen will. Das Bedürfnis zu interpretieren und zu kommunizieren, fokussiert meist auf vorhandenes und gewonnenes Wissen, das zu Geschichten verwoben wird. In diesem Prozess vergessen Kuratoren allerdings leicht, dass unser eigentliches Material das Objekt ist, welches Geschichte(n) nicht nur illustrieren soll, sondern idealerweise am Erzählen teilnimmt.

Abb. Seite 42

»Liberator«, 3D gedruckte Waffe, 2013

Design: Cody Wilson / Defence Distributed,

erworben durch den Design Fund, Victoria and Albert Museum, London

© Courtesy Victoria and Albert Museum

Abb. Seite 43

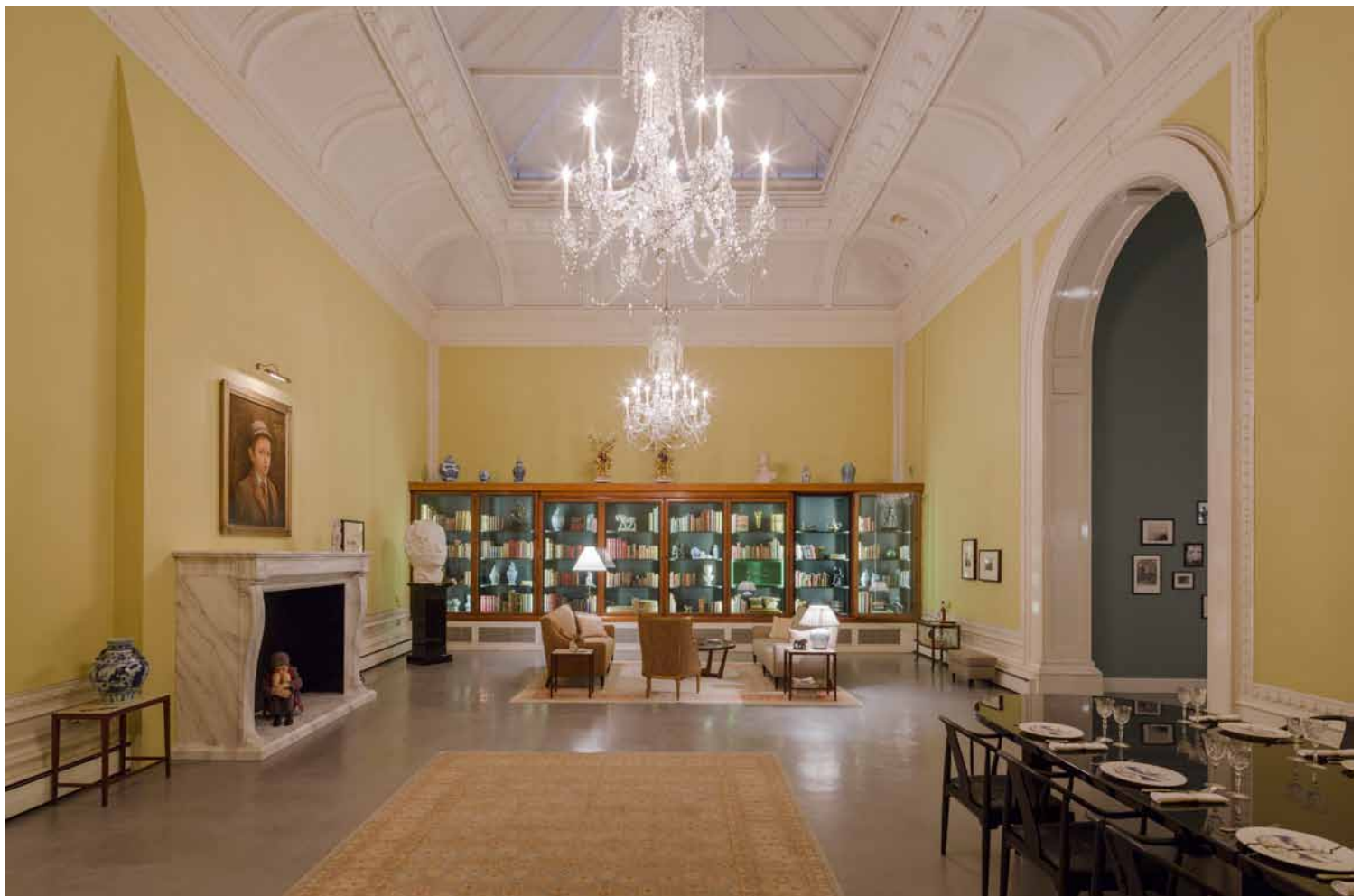
Ausstellung »Tomorrow. Elmgreen & Dragset at the V&A«, Installationsansichten

Victoria and Albert Museum, London, 1. Oktober 2013 – 2. Januar 2014

© Courtesy Elmgreen & Dragset; Victoria Miro, London

Foto: Anders Sune Berg





Modell von / Modell für: Zur Funktionalität der Ausstellung Spiel der Throne

Jörn Schaff

Die vier Paravents und die davor stehenden Throne sind grau beziehungsweise weiß gestrichen. Es handelt sich um lebensgroße Nachbildungen zweier zusammengehörender Objekte aus der Sammlung des Museums für Asiatische Kunst in Berlin. Die monotone Farbgebung betont die Differenz zu den Originalen. Ziel ist nicht die Vermittlung eines naturalistischen Eindrucks, sondern die Betonung bestimmter Attribute: Umriss, Form, Größe, Volumen. Sie reichen aus, um einen Eindruck von der Gestalt der Vorbilder zu vermitteln und eine Vorstellung davon, welchen Raum die Präsentation von Paravent und Thron einnehmen würde. Denn darum geht es beim »Spiel der Throne«: um die Frage, wie das Ensemble in angemessener Weise präsentiert werden könnte, welche Aspekte es dabei zu berücksichtigen gilt.

Zur Beantwortung dieser Frage wurden ein Designer und drei KünstlerInnen eingeladen, sich mit den Sammlungsstücken zu beschäftigen und ihre Erkenntnisse jeweils auf eines der nachgebildeten Ensembles zu übertragen. Das ihnen zur Verfügung gestellte Recherchematerial bildet den Auftakt zur Ausstellung. Präsentiert in einem Vorraum, informiert ein illustrierter Wandtext über vergleichbare Ensembles und deren Aufstellung in chinesischen Palästen, in Sammlungen und Museen. Eine künstlerische Filmcollage von Daniel Kohl liefert Eindrücke von Thronhallen in Hollywoodfilmen. In der fensterlosen Ausstellungshalle selbst stoßen die Ausstellungsbesucher auf eine kreuzförmige Ausstellungsarchitektur mit vier identisch großen, nahezu quadratischen Räumen. Die Stellwände schließen weder mit der Decke noch mit den Seitenwänden der Halle ab, wodurch erstere die Anmutung von Kulissen erhalten. Dies wiederum betont den bühnenartigen Charakter der vier Ausstellungsflächen, die den Eingeladenen für die Entwicklung potenzieller Präsentationsszenarien zur Verfügung standen. Während sich der Designer Konstantin Grcic und die Künstlerin Kirstine Roepstorff überwiegend der Strukturierung des Raums widmeten, bearbeiteten die Künstler Simon Starling und Zhao Zhao die Exponate selbst.

Auf den ersten Blick leuchtet der Modellcharakter der Szenarien sofort ein. Allerdings werfen das Erscheinungsbild der Exponate, ihre Vervielfachung und die rechteckige Grundform des Aus-

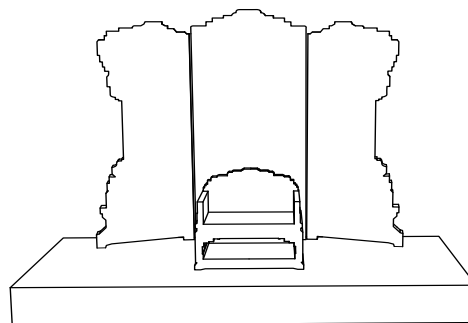
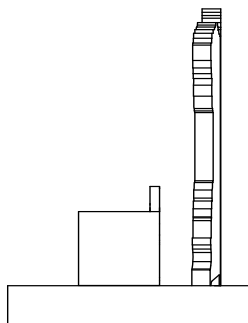
stellungsorts bei genauerer Betrachtung die Frage auf, was genau das Modell ist, das das »Spiel der Throne« vorstellt. Ein Grund dafür liegt in der Mehrdeutigkeit des Begriffs. »In general usage«, bemerkt etwa John Miller, »the word model means, alternately: an example to be emulated, an ideal, a simplified representation, a particular version of a product, and, ultimately, a person who poses for art, fashion or advertising.«¹ Selbst wenn wir uns auf die Bedeutung »vereinfachte Repräsentation« beschränken, ist die Zuordnung nicht einfach, denn, wie Miller weiter ausführt: »As a simplified representation, the model has the virtue of comprehensibility. It may represent things as they are, as they might be or as they should not be.«² Welchem dieser Zwecke die Szenarien in der Ausstellung zuzuordnen sind, ist bei genauerem Hinsehen nicht eindeutig. Als Nachbildungen sind die grauen beziehungsweise weißen Objekte Modelle der originalen Sammlungsstücke, jedoch stehen sie nicht in der Ausstellung, um den Betrachtern deren Komplexität verständlich zu machen – in dem Sinne wie etwa ein Architekturmodell einen Baukörper veranschaulicht. In gewisser Hinsicht geht es überhaupt nicht um sie, dienen sie doch vor allem als Platzhalter, an denen sich die mögliche Realität künstlerischer Bearbeitungen erproben lässt. Auf diesen liegt dann auch das Hauptaugenmerk. Aber erfüllen sie eine Modellfunktion? Wenn ja, dann repräsentieren sie die Dinge »wie sie sein könnten«. Jedoch ist es nicht eindeutig, was genau die vier Szenarien repräsentieren. Sicherlich nicht konkrete, also auf eine Realisierung angelegte Vorschläge zur zukünftigen Präsentation des Kaiserthrons im Humboldt-Forum. Insbesondere die mit Wachs überzogene Variante Zhaos käme hierfür aus restauratorischen Gründen nicht infrage. Handelt es sich um konkrete Vorschläge für eine künstlerische Intervention? Dies wäre ein eigenartiger Vorgriff auf eine noch gar nicht existierende und ebenso wenig entschiedene Zukunft. Die Logik der Intervention verlangt nach einer konkret vorhandenen Situation, das einzig Konkrete im »Spiel der Throne« sind aber die oben beschriebenen gegenständlichen und räumlichen Vorgaben, wobei letztere offensichtlich auf keine bestimmten Räumlichkeiten bezogen sind, insbesondere nicht auf eine zukünftige Raumordnung im Humboldt-Forum. Insofern ließe sich die Frage stellen, ob es sich bei den vier Präsentationen überhaupt um Modellszenarien handelt.

Was also präsentiert das »Spiel der Throne« den Ausstellungsbesuchern eigentlich? Eine mögliche Antwort lautet: Sowohl die einzelnen Beiträge als auch die Ausstellung als Ganzes entfalten ihre Wirkung auf der Ebene des Kommentars. Die Installationen Grcics, Roepstorffs, Starlings und Zhaos kommentieren Aspekte der zur Disposition stehenden Exponate, etwa in Bezug auf ihre historische Funktion, Macht zu repräsentieren. Darüber hinaus kommentieren sie das Prinzip der musealen Präsentation selbst. Das rote Wachs, mit dem Zhao das Modell Thron und Paravent überzogen hat, weckt überdeutlich Assoziationen an Blut, aber auch an die Farbe der Nationalfahne Chinas. Zusammen mit dem von ihm eingerichteten Blog lässt sich seine Arbeit als Plädoyer für die zeitgenössische Kontextualisierung historischer Artefakte und gegen deren reduzierte Präsentation als ästhetisches Objekt verstehen. Bei Simon Starling nimmt der Videoprojektor die Position des Kaisers ein, indem Starling ihn auf dem Thron platziert. In der Gegenüberstellung der Exponate mit dem projizierten Film wird daraus ein Kommentar zur Macht medialer Vermittlung. Das Video zeigt Details des Paravents, die für den auf Distanz gehaltenen Ausstellungsbesucher so nie zu erkennen wären. Gleichzeitig löst sich die Vorstellung eines in sich geschlossenen, in seiner Gesamtheit zu erfassenden Objekts in den Details der Nahaufnahmen auf. Wenn Roepstorff an historische chinesische Vorbilder angelehnte Lampions in den Ausstellungsraum hängt, plädiert sie scheinbar für einen atmosphärischen Zugang, stellt den Thron aber in einen weiteren kulturellen Zusammenhang. Gleichzeitig betont das den gesamten Raum erfassende Licht, dass die Betrachter den Exponaten nicht einfach gegenüberstehen, sondern mit ihnen Teilnehmer an der gemeinsamen Präsentationssituation sind. Vergleichbares gilt für die an Absperrgitter erinnernden Elemente, mit denen Grcic den Saal bestückt hat. In ihrer labyrinthartigen Anordnung regulieren sie die Bewegungen des Betrachters, vergegenwärtigen ihm seine körperliche Anwesenheit und stellen physisch erlebbar eine Beziehung zwischen kaiserlicher und museal institutioneller Macht her.

Zusammengenommen zeigen die vier Szenarien vor allem eins: die Relativität einer jeden musealen Präsentation. In ihrer Gesamtheit lässt sich die Ausstellung damit als eine Aufforderung verstehen, diese Relativität zur Grundlage zukünftiger Präsentationskonzepte des Humboldt-Forums zu machen. Damit verbunden wäre die Anerkennung und Sichtbarmachung des Umstands, dass jedem Ansinnen, eine Kultur durch die Präsentation von Objekten näher zu bringen, die Entfernung eben dieser Objekte aus ihrem kulturellen Zusammenhang vorausgeht. Die gleich mehrfachen Abstraktionsmaßnahmen, welche die Szenarien von einem konkreten Wirklichkeitsbezug entfernen, scheinen auf die Gefahr hinzudeuten, dass der Versuch, das museale Displacement mit szenografischen Mitteln zu überbrücken, stets die kulturellen, sozialen und politischen Implikationen des Sammelns, Ordnen und Präsentierens zu verschleiern droht. Insofern ist die Funktion der Ausstellung »Spiel der Throne« weniger, Modelle für die zukünftige Präsentationspraxis zu liefern (auch nicht in Hinblick auf die Einbeziehung von Künstlern), sondern vielmehr an die Herausforderungen zu erinnern, denen sich die an der Konzeption und Planung des Humboldt-Forums Beteiligten zu stellen haben.

1 John Miller: »Modell/Model«, in: Jörn Schaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt (Hg.), *Kunst-Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Walther König, Köln 2013, S. 193–197, 193.

2 Ebd., S. 194.



Spiel der Throne, Konstruktionszeichnung des Thronensembles aus MDF
scala/Günter Krüger, 2013

KünstlerInnen / AutorInnen

Ausstellung
Spiel der Throne

— Konstantin Grcic (*1965 in München, lebt in München) ist Industriedesigner und bewegt sich zwischen den Bereichen Design, Kunst und Architektur. Mit seinem Münchner Designbüro KGID (Konstantin Grcic Industrial Design) gestaltet er im Auftrag führender Produktionsfirmen Möbel, Leuchten und Accessoires. Mit zahlreichen Designpreisen ausgezeichnet, finden sich seine Objekte in vielen internationalen Designmuseen. Für das MUDAM Luxemburg gestaltete er den Multimediaraum Space1, in Berlin den Galerieraum 032c. Im Münchner Haus der Kunst realisierte er mehrere Projekte. Als Kurator war er tätig für die Ausstellung »Comfort« im Rahmen der Design Biennale St. Etienne (2010) und für die Ausstellung »DESIGN-REAL« der Serpentine Gallery, London (2009). Im Jahr 2012 verantwortete er das Ausstellungsdesign des Deutschen Pavillons für die 13. Architekturbiennale Venedig.

— Kirstine Roepstorff (*1972 in Kopenhagen, lebt in Berlin) arbeitet mit dem Prinzip der Collage. Ihre Werke umfassen sowohl Papierarbeiten als auch große, theatralische Installationen und bedienen sich eines umfassenden Spektrums an Quellenmaterial und Referenzsystemen. Roepstorff eignet sich dieses Material an und arrangiert es zu neuen Konstellationen. Für die Ausstellung »Dried Dew Drops: Wunderkammer of Formlessness« (2010) im Kunstmuseum Basel erstellte sie ihre eigene Wunderkammer nach idiosynkratischen Regeln, unter Einbeziehung von hochkarätigen Objekten aus fünf Basler Museen. Als Kuratorin realisierte sie das Projekt »Scorpio's Garden« (2009) in der Temporären Kunsthalle Berlin. Einzelausstellungen entstanden unter anderem für: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo (2011); Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst (2010); Galerie im Taxispalais, Innsbruck (2010); MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2009); Kunsthallen Brandts, Odense (2009); The Drawing Center, New York (2007); Arnolfini, Bristol (2006).

— Simon Starling (*1967 in Epsom, lebt in Kopenhagen) befasst sich als Künstler mit natürlichen und kulturellen Veränderungsprozessen. Dabei stellt er unerwartete Beziehungen zwischen Artefakten aus unterschiedlichen Bereichen der Wissenschaft oder der Kultur- und Kunstgeschichte her. Seine Arbeitsweise umfasst Recherchen und Dokumentationen, Vergleiche zwischen weit auseinanderliegenden Zeiten und Orten sowie die Erfindung neuer Interpretationsformen der Dinge, die uns umgeben. Starling ermutigt die BetrachterInnen, sich mit der Geschichte eines Objekts auseinanderzusetzen und mit den Veränderungen, die es durchgemacht hat. Einzelausstellungen realisierte er unter anderem für: Duveen Galleries, Tate Britain, London (2013); Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien (2012, mit Superflex); Hiroshima City Museum of Contemporary Art (2011); The Power Plant, Toronto (2008); Temporäre Kunsthalle Berlin (2008); Museum Folkwang, Essen (2007). Simon Starling ist Träger des Turner-Prize (2005).

— Zhao Zhaos (*1982 in Xinjiang, lebt in Peking) inhaltliche, formale und mediale Vielfalt im künstlerischen Werk ist Ausdruck seiner kritischen Haltung: Um konstruierte Bedeutungen infrage zu stellen, fordert er die Wirklichkeit und ihre ideologischen Konventionen ebenso heraus wie kulturelle Stereotypen und die Dominanz bestimmter, meist europäischer Kategorien der Kunstgeschichte. Als Filmemacher arbeitet er intensiv mit dem Künstler Ai Weiwei zusammen, dessen Aktionen er seit einigen Jahren dokumentiert. Jüngste Ausstellungsbeteiligungen umfassen Projekte für: Pinchuk Art Centre, Kiew (2013); Alexander Ochs Galleries Berlin/Beijing (2013); UCCA – Ullens Center for Contemporary Art, Beijing (2012); He Xiangning Art Museum, Shenzhen (2011); MOCA, Shanghai (2010).

— Daniel Kohl (*1967 in Hammersmith, lebt in Frankfurt am Main) ist Künstler und Filmemacher. Neben Musikvideos für Michel Klöfckorn / Oliver Husain, Art Critics Orchestra und Mouse on Mars (mit Rosa Barba), entstanden für die Shoah Visual History Foundation Dokumentarfilme. Mit dem Künstler Thomas Bayrle realisierte er »Gummibaum« (1994), der auf der DOCUMENTA 13 (2012) zu sehen war sowie »Autobahnkreuz« (2007/2008) mit Harald Pridgar und Martin Feldbauer, im Rahmen von »Tracer«, After the Butcher (2009). Weitere Dokumentationen, Industriefilme und Fernsehproduktionen entstanden u.a. für The Forsythe Company. Mit Christian Pantzer und Tony Hunt betreibt Daniel Kohl die legendäre Surfboard-Bar »Consume«.

Symposium
Erinnerung als konstruktiver Akt –
Künstlerische Konzepte für Museumssammlungen

— Prof. Dr. Beatrice von Bismarck lehrt Kunstgeschichte, Bildwissenschaft und Kulturen des Kuratorischen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. 1989–1993 war sie am Städel Museum, Frankfurt am Main, als Kuratorin der Abteilung 20. Jahrhundert tätig, 1993–1999 an der Leuphana Universität Lüneburg und dort Mitbegründerin und -leiterin des Kunstraums der Leuphana Universität Lüneburg. Als Autorin und Herausgeberin zahlreicher Publikationen widmet sie sich u.a. der Frage nach den ästhetischen, sozialen und politischen Potenzialen kuratorischen Handelns, den Konsequenzen der Globalisierung für das kulturelle Feld und den Funktionen des postmodernen Künstlerbilds.

— Dr. Melissa Chiu leitet das Asia Society Museum in New York als Direktorin und ist Senior Vice President des Globalen Kunst- und Kulturprogramms. Das Thema Zeitgenössische Asiatische Kunst hat sie als Kuratorin, Autorin und Herausgeberin in zahlreichen wegweisenden Projekten begleitet. Zu ihren Veröffentlichungen zählen u.a. »Breakout: Chinese Art Outside China« (2007), »Chinese Contemporary Art: 7 Things You Should Know« (2008) sowie »Asian Art Now« (2010) und »Contemporary Art in Asia: A Critical Reader« (2010), beide mit Benjamin Genocchio.

— Dr. Clémentine Deliss leitet seit 2010 das Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main. Als Kuratorin, Publizistin und Forscherin befasst sie sich

mit der Interpretation und Vermittlung von Gegenwartskunst und Ethnologie. 1992–1995 leitete sie das Festival »africa95« für die Royal Academy of Arts in London und 2003–2010 das Projekt »Future Academy« in Edinburgh, Dakar, Bangalore, Tokio und Melbourne. 1996–2009 war sie Herausgeberin von »Metronome« und »Metronome Press«. Weitere Publikationen u.a.: »Objekt Atlas – Feldforschung im Museum« (2012), »Stored Code – Remediating the Ethnographic Collection«, in: SMBA Stedelijk Museum (2011).

— Martin Heller arbeitet seit 2011 für die Inhaltsplanung des Humboldt-Forums Berlin. Ab 1986 ist er Kurator, war 1990–1998 Direktor des Museum für Gestaltung Zürich, 1998–2003 Künstlerischer Direktor der Schweizer Landesausstellung Expo.02. 2003 gründete er Heller Enterprises, Zürich. 2005–2010 war er Intendant von Linz 2009 Kulturhauptstadt Europas. Sein Tätigkeitsfeld umfasst Ausstellungen und Veranstaltungsformate, die Entwicklung und Realisierung kulturpolitischer und urbanistischer Konzepte, Texte, Publikationen, Vorträge und Lehrveranstaltungen an Museen und Hochschulen.

— Christian Jankowski ist Künstler und hat eine Professur an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart inne. Seine humorvollen, oft institutionskritischen Filme und Installationen befassen sich auf vielfältige Weise mit der heutigen Mediengesellschaft. Zu den jüngsten Ausstellungsbeteiligungen zählen u.a. »The Encyclopedic Palace«, 55th Venice Biennale (2013); »Utopie Gesamtkunstwerk«, 21er Haus, Belvedere, Wien (2012); »Im Raum des Betrachters«, Pinakothek der Moderne, München (2012) und »Trickster Makes this World«, Nam June Paik Art Center, Seoul (2010). Christian Jankowski ist Preisträger des Videonale Preises der KfW Stiftung 2013.

— Dr. Stephen Little ist Kurator und Leiter der Abteilung für Chinesische und Koreanische Kunst am Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Als Experte für Ostasiatische Kunst arbeitete er als Kurator am Asian Art Museum of San Francisco, am Cleveland Museum of Art und am Art Institute of Chicago. 2003–2010 war er Direktor der Honolulu Academy of Arts bevor er 2011 an das LACMA ging. Publikationen u.a.: »Taoism and the Arts of China« (2000), »New Songs on Ancient Tunes: 19th – 20th Century Chinese Painting and Calligraphy from the Richard Fabian Collection« (2007) und »View of the Pinnacle: Japanese Lacquer Writing Boxes – The Lewis Collection of Suzuribako« (2012).

— Kito Nedo arbeitet als freier Journalist und Kunstkritiker in Berlin. Seine Veröffentlichungen zu kunstrelevanten und kulturpolitischen Themen finden sich in vielen wichtigen Zeitungen (Die Zeit, Süddeutsche Zeitung, taz – Die Tageszeitung, Berliner Zeitung), Zeitschriften (Spex, art – Das Kunstmagazin, der Freitag, Cicero u.a.) sowie in internationalen Kunstmagazinen (Artforum, frieze d/e, Leap – The International Art Magazine of Contemporary China). Er ist der Autor zahlreicher monografischer Katalogbeiträge zu Künstlern der Gegenwart sowie »Die Künstler sind die Könige. Villa Romana – 1970er Jahre bis heute«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): »Villa Romana. Gegenwart eines Künstlerhauses« (2013).

— Angela Rosenberg ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Ein zentrales Thema ihrer Arbeit kreist um die Strukturierung von Sammlungen und die Möglichkeiten interdisziplinärer Ausstellungsprojekte. 2008–2010 initiierte sie als kuratorische Managerin die von Künstlern kuratierte Ausstellungsreihe der Temporären Kunsthalle Berlin und gab die Publikationen dazu heraus. Weitere Projekte u.a. »Playing Among the Ruins« (mit Yuko Hasegawa), Museum of Contemporary Art, Tokio (2011). Seit 2000 publiziert sie regelmäßig für Museen, Sammlungen und Zeitschriften zur zeitgenössischen Kunst, insbesondere zur internationalen Kunstszene in Berlin.

— Prof. Dr. Klaas Ruitenbeek ist seit 2010 Direktor des Museums für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin. 1996–2009 war er Ostasienkurator am Royal Ontario Museum, Toronto, dort leitete er die Neugestaltung der Ostasienabteilung (eröffnet 2006). 1994–1996 hatte er eine Professur für Kunstgeschichte und Archäologie Chinas an der Ludwig-Maximilians-Universität München inne. Davor, 1985–1994, war er Ostasienkurator im Rijksmuseum, Amsterdam. Zu seinen Spezialgebieten zählt die chinesische Architektur.

— Dr. Jörn Schaffaff arbeitet am Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« der Freien Universität Berlin und beschäftigt sich mit der Situativität künstlerischer Displays. 2009–2011 war er beteiligt an der Entwicklung des Studiengangs »Kulturen des Kuratorischen« an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Publikationen u.a.: »How We Gonna Behave? Philippe Parreno. Angewandtes Kino« (2008); Mitherausgeber von »Cultures of the Curatorial« (2012) sowie »Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting« (2014).

— Dr. Jana Scholze ist Kuratorin für Zeitgenössisches Möbel- und Produktdesign am Victoria and Albert Museum (V&A) in London, wo sie wichtige Ankäufe und verschiedene Ausstellungen realisiert hat, zum Beispiel »Cold War Modern. Design 1945–1970« (2008). Sie unterrichtet und veröffentlicht regelmäßig über Designgeschichte und -theorie (»Medium Ausstellung«, 2004) und ist Redakteurin des Magazins »Design and Culture«.

Humboldt Lab Dahlem

Museen Dahlem

Staatliche Museen zu Berlin

Lansstraße 8

14195 Berlin

www.humboldt-lab.de



Stiftung
Preußischer Kulturbesitz

Impressum

Herausgeber: Humboldt Lab Dahlem, ein Projekt der Kulturstiftung des Bundes und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Redaktion: Angela Rosenberg / Mitarbeit: Carolin Nüser / Lektorat: Elke Kupschinsky

Übersetzung: Christopher Jenkin-Jones, Angela Rosenberg / Entwicklung Markenauftritt Humboldt Lab Dahlem: Stan Hema / Layout: Antonia Neubacher