

**Ein Magazin als Aufenthalt, Behüter und  
Bewahrer des Erdachten. Ein Jahr lang und  
dreizehn mal: Von vorne gelesen, rückwärts  
geblättert, spiegelnd gedacht, treffen sich  
Winter und Sommer inmitten der Stadt.**

adreizehn 2007/2008  
Preis € 10,00

**adrei**

# Entwerfen und Konstruieren- Räume für die Kunst

Johannes Kühn

Die Frage nach dem Raum für die Kunst, sei es das Atelier, die Galerie, das Museum oder die private Sammlung, wirft uns zurück auf die Frage nach der Kunst selbst. Schon längst lässt sich das Kunstwerk nicht mehr losgelöst von seinem Präsentationszusammenhang begreifen. Dies betrifft im Weiteren das Wechselverhältnis zwischen Kunstwerk und Institution, zunächst aber bereits den rein physischen Kontext. Nachdem sich zuerst der Rahmen vom Tafelbild gelöst hat und in der Folge Gattungen wie Malerei und Skulptur in ihrer Abgrenzbarkeit in Frage gestellt wurden, wird zunehmend das Kunstwerk in seinem installativen Kontext thematisiert. Das heißt: Die Art seiner Präsentation im Raum wird zum integralen Bestandteil des Werkes. In dem Maße, wie der Rahmen verschwindet, übernimmt die Architektur dessen Rolle. Die Befreiung der Kunst von den Konventionen ihrer Präsentation geht insofern einher mit einer stärkeren Bindung an die Architektur. In letzter Konsequenz ist der Prototyp der Architektur gewordenen Rahmens der White Cube. Ironischerweise ist der White Cube genauso wie der Bilderrahmen wiederum eine Konvention, die auf Überwindung drängt; der Kreis schließt sich.

Der Rahmen begrenzt das Bild, er trennt innen von außen, Kunstwerk von Alltag. Der White Cube wirkt analog: als Distanzierungsmittel ist er das Andere der Kunst. Dabei kommt es zu einem Zusammenspiel von physiologischer Wirkung und kultureller Kodierung. Das Weiß ist Kontrastfolie für die Kunst, die es umgibt, es ist Farbe, aber es ist Abwesenheit von Farbton, es ist Abwesenheit von benennbarem Material, es ist Abwesenheit von Aufmerksamkeit. Die Abwesenheit muss konstruiert werden, sie muss aus dem Alltag herausgeschnitten werden. In aller Abwesenheit ist der White Cube aber nicht unsichtbar. Im Gegenteil ist er als kanonischer Kunstbehälter wiederum selbst Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung. Die Arbeit an der Abschaffung des White Cube ist der Versuch, der drohenden Konvention einen Schritt voraus zu sein. Was auch immer an seine Stelle tritt, muss es mit dem Anspruch tun, den Grad der Abwesenheit gegenüber dem White Cube zu steigern: eine Abwesenheit zweiten Grades zu erzeugen.

Die Eroberung des Raums durch die Kunst führt zu einem Paradox: Soll er einerseits neutralen Hintergrund bilden, ist er auf der anderen Seite gleichzeitig Gegenstand der Auseinandersetzung. Es wird vom Raum also eine Sichtbarkeit verlangt, auf die sich Kunst beziehen kann. Es wird verlangt, dass der Raum einen Widerpart bietet, dass er Konturen besitzt, die ihn spezifisch machen. Der künstlerischen Intervention läuft damit immer eine architektonische voraus. Und genauso wie Kunst ist Architektur nie neutral. Sie ist immer Setzung, ob ostentativ oder subtil. Ohne Setzung keine Auseinandersetzung.

Die Grenzen zwischen den verschiedenen Räumen künstlerischer Produktion und Ausstellung werden zunehmend fließend. Wenn nicht erst heute alte Fabrikhallen für Ateliers und Kunsträume gleichermaßen attraktiv sind, stellt sich die Frage nach deren spezifischer Qualität. Die Aura der gelebten Geschichte als Hintergrund für aktuelle Produktion ist das eine. Wichtiger aber ist die Tatsache, dass diese Gebäude

nicht für eine spezifische Nutzung geplant wurden, sondern für die Möglichkeit, dort im Laufe der Zeit immer wieder etwas völlig anderes zu machen. Der Einzug der Kunst ist also eine logische Folge, die im Gebäude aufgrund dessen Flexibilität bereits angelegt war. Für die Museen von heute heißt das: Sie müssen so geplant werden, dass sie die Fabriken von Morgen sein können.

Während die Kunst den Raum vom Objekt her denkt, ist der architektonische Blick genau entgegengesetzt. Es geht ihm darum, den Raum zwischen den Kunstwerken zu erfassen, und zwar nicht als bloßen Zwischenraum, sondern als einen Raum der Zusammenhänge. In diesem Punkt deckt er sich mit dem Blick des Kurators. Die Kunstwerke begeben sich in ihrer räumlichen Anordnung in eine Konstellation zueinander, die sie untereinander und zu den Besuchern in ein Spannungsverhältnis setzt. Die Erfahrung dieser Zusammenhänge ist sequentiell: Sie geschieht durch die Bewegung im Raum, wodurch sich der räumlichen Ebene eine zeitliche überlagert. Der Weg, den die Besucher zwischen den Werken und im Raum beschreiten, ist durch die Architektur als Möglichkeitsfeld angelegt; er muss aber jeweils individuell und stets aufs neue durch die Besucher selbst geschaffen werden. Diese werden dadurch zu Akteuren, die gleichberechtigt neben Künstler, Kurator, Architekt und sonstigen Beteiligten agieren. Sie erweitern das heterogene Netz der Beziehungen innerhalb der Akteure sowie zwischen Akteuren und Kunstwerken um eine entscheidende Dimension. Damit dies gelingt, muss die Architektur eine doppelte Aufgabe erfüllen: Sie muss das Ganze im Blick haben, um im Detail zu wirken.

Architektur für Kunst kann nicht gedacht werden als Objekt. Im Gegenteil muss es um das gehen, was in ihr und durch sie stattfindet; um das, was die Smithsons mit dem Begriff 'The art of inhabitation' bezeichnet haben: Architektur mit einer strukturellen Offenheit zu schaffen, die Interpretationen der Aneignung hervorruft und Prozesse unterstützt, ohne dabei selbst verändert zu werden. Architektur als Katalysator.