

Kunstwissenschaftliche
Bibliothek **50**

Herausgegeben von Christian Posthofen

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

A 204
—
37

Jörn Schafaff, Nina Schallenberg und Tobias Vogt (Hg.)

Kunst ↔ Begriffe der Gegenwart

Von Allegorie bis Zip

Ein Display macht etwas sichtbar. Es bereitet etwas visuell auf, zeigt etwas an (wie beim elektronischen Anzeigefeld eines Computers oder Telefons) oder stellt etwas aus (wie bei der Schaufensterauslage oder in einer Ausstellung). Ein Display ist daher funktional und ästhetisch zugleich. Auch auf semantischer Ebene ist der Begriff doppelläufig angelegt: Das englische Verb *to display* wird zumeist im Sinne von zeigen und ausstellen verwendet, behält aber seine vom altfranzösischen *displeier* übernommene Bedeutung des (sich) Entfaltens bei. Es verbindet folglich ein Sich-Zeigen mit dem Gezeigt-Werden. Aus dem Verb ist das Substantiv Display abgeleitet, das im Englischen als gängiges Synonym für Ausstellung verwendet wird. Entsprechend spricht man davon, dass etwas *on display* ist, also ausgestellt oder gezeigt wird. Unter dem Begriff Display lassen sich daher zugleich die Aktivität des Zeigens beziehungsweise Ausstellens, der Zustand der Sichtbarkeit von etwas und das oder die Mittel, mit denen etwas gezeigt wird, erfassen. Der deutsche Begriff *Ausstellungsdisplay* ist folglich in sich tautologisch, da bereits im *Ausstellen* selbst der Gestus des *Entfaltens* und *Zeigens* vorhanden ist.¹ Stärker als das englische Substantiv verweist der Begriff *Ausstellungsdisplay* daher zugleich auch das Format des Zeigens, während der als Anglizismus übernommene einfache Terminus *Display* stärker auf die sichtbare oder unsichtbare Trägerstruktur (*support structure*) eines zunächst medienungebundenen Zeigefelds abzielt. Andersherum gilt: ohne Display kein Ausstellung.

Erst im Laufe der letzten fünfzehn Jahre sind Fragen des Ausstellungsdisplays auch selbstverständlicher Teil der Kunstgeschichtsschreibung geworden.² Trotz des wachsenden Interesses am Kuratorischen und der vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmenden künstlerischen Auseinandersetzung mit Präsentationsformaten war die Analyse der Präsentation von modernen Kunstwerken bis dahin vorrangig Gegenstand der Kunstkritik geblieben. Die Geschichte der Präsentation ist wiederum selbst eng an das Format der Ausstellung gekoppelt. Das Erscheinen und damit auch die Rezeption eines Kunstwerks ist bedingt durch die architektonischen Eigenschaften des jeweiligen Raumes, den eingesetzten Hilfsmitteln wie Vitrinen, Schaukästen, Sockeln, Beleuchtung, farbliche Gestaltung der Wände und der Anordnung im Raum. Ein Display erfordert damit ein

bestimmtes Verhalten gegenüber dem präsentierten Gegenstand und der Situation, die das Display herstellt. So kann ein/e Betrachter/in beispielsweise durch Glas oder Absperrbänder vom präsentierten Gegenstand auf Distanz gehalten aber auch zu einem Teil des Displays werden, in dem sich die/der Betrachter/in als konstitutiver Bestandteil der so konstruierten Situation wiederfindet. Das, was den Begriff des Displays folglich innerhalb des Kunstfeldes so spezifisch macht, ist seine Kopplung an das zeitlich wie räumlich begrenzte Medium der Ausstellung und damit an eine bestimmte institutionelle und diskursive Situation, die immer im Hier und Jetzt verankert ist. Ausstellungen selbst wiederum unterliegen einer bestimmten Rhetorizität. Sie sind mit Mary Anne Staniszewski gesprochen, „history, ideology, politics – and aesthetics.“³ Bereits der Akt der Selektion, aber auch der Akt der Anordnung und der Inszenierung der Exponate produzieren Bedeutung und üben Macht dahingehend aus, dass die Ausstellung als das zentrale Medium innerhalb des Kunstfeldes gilt, über das Diskurse vermittelt werden und Kunstgeschichte geschrieben wird. So lassen sich Ausstellungsdisplays in Analogie zu Michel Foucaults Begriff des Dispositivs begreifen, wobei „[d]as Dispositiv selbst [...] das Netz [ist], was zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“⁴ Foucault diente dieser Begriff dazu, die Beziehung zwischen Macht und Wissen zu fokussieren. In seiner Definition umfasst es Gesagtes wie Ungesagtes, Gezeigtes wie Ungezeigtes. Gleiches gilt für die Debatten um das museale Display, die häufig in Verbindung zu Themen wie Macht, Rasse und Geschlecht stehen.⁵

Das Bewusstsein für das Verhältnis von Display und Macht wird von künstlerischer Seite bereits im 19. Jahrhundert an den kritischen Reaktionen von Künstlern auf die Politik der französischen Salons und der englischen Akademieausstellungen deutlich. Sie organisierten Parallel- und Gegenstellungen, die ihnen eine selbstbestimmte Präsentation ihrer Kunst ermöglichten. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert weichten die Vertreter der Avantgarden die Grenzen von Display und Kunstwerk immer wieder auf, in dem sie eigene Ausstellungen organisierten, die eine ihrer Kunst angemessenen Präsentationsform ermöglichten. Gruppenausstellungen wie die Erste Internationale Dada-Messe in Berlin 1920 oder die Exposition Internationale du Surréalisme in Paris 1938 wiesen eine Tendenz zum Gesamtkunstwerk auf und erhielten darüber Manifestcharakter. Mitte des 20. Jahrhunderts präsentierte Richard Hamilton mit *An Exhibit* (1957), einer raumgreifenden Struktur aus farbigen Plexiglaspaneelen, die an Nylonfäden von der Decke

hängen, erstmals ein rein selbstreferentielles Display als Kunstwerk. Hamilton lieferte damit einen Vorläufer für eine künstlerische Praxis, wie sie besonders seit den 1990er Jahren Künstler wie Liam Gillick, Heimo Zobernig, Julie Ault und Martin Beck verfolgen. Bei ihnen ist das Display nicht mehr zwangsläufig mit der Präsentation von Objekten verbunden, sondern wird selbst zur Anschauung gebracht und ästhetisch erfahrbar. Ihr Vorgehen fußt einerseits auf institutionskritischen Ansätzen von Künstlern wie Marcel Broodthaers, Louise Lawler, Hans Haacke oder Daniel Buren, die seit den 1970er Jahren durch alternative oder ins Ironische gewendete Displays sowie der Offenlegung ihrer machtpolitischen und ökonomischen Dimension die gängigen Ausstellungskonventionen kritisiert hatten. Andererseits spielen die konsumkritischen Arbeiten von Künstlern wie Haim Steinbach und Allan McCollum eine Rolle, die in den 1980er Jahren in der Präsentation ihrer Arbeiten auf den Status des Kunstwerks als Ware verwiesen, in dem sie auf die Ästhetik von Schaufensterauslagen und Warendisplays zurückgriffen. In den Ausstellungsprojekten von Künstler/innen wie Renée Green, Fred Wilson oder auch Mike Kelley, mit denen in den 1990er Jahren verstärkt kuratorische Verfahren des Auswählens und Zusammenstellens in die künstlerische Praxis Einzug erhielten, standen dagegen Fragen der Repräsentation sowie eine kritische Auseinandersetzung mit vorhanden musealen Displays und Sammlungsbeständen im Vordergrund.

Erst zu diesem Zeitpunkt erhielt der Begriff Display über den Umweg des museologischen und kuratorischen Gebrauchs auch im deutschsprachigen Diskurs Einzug in Bezug auf künstlerische Verfahren. Er fehlt nach wie vor in den gängigen Nachschlagewerken und taucht bisher vor allem in Kunstkritiken, Katalogtexten und einigen Sammelbänden auf.⁶ Dabei wurde der Begriff des Displays, so wie er heute auf künstlerische Verfahren angewendet wird, vor allem im deutschsprachigen Raum in Ermanglung eines passenden deutschen Äquivalents von Künstler/innen mitgeprägt. Exemplarisch ist hier Heimo Zobernig zu nennen, der von der Bühnenbildnerie kommend Anfang der 1990er Jahre diese Bezeichnung für seine Arbeiten adaptierte, in denen das Einrichten und Ausstellen zentralen Momente sind.⁷ Auch Thomas Hirschhorn, der wie Zobernig aus dem angewandten Bereich zur bildenden Kunst kam, verwendet den Begriff seit Ende der 1980er Jahre für an Ausstellungen erinnernde oder im Format der Ausstellung hergestellte Arbeiten wie der Wandcollage *Wall Display* (1988-89), die sich der Klassifikation als Skulptur oder Installation entziehen. Der Begriff

des Displays impliziert so zumindest im deutschsprachigen Raum nicht einfach eine neue *Gattung*, sondern auch eine Wechselwirkung von den angewandten Künsten wie Graphikdesign und Bühnenbild mit den bildenden Künsten. Auch die kontextspezifischen Ausstellungsprojekte von Julie Ault und Martin Beck trugen zur Etablierung des Begriffs im Kunstfeld bei, indem sie sich beispielsweise auf bekannte Displaystrukturen modernistischer Designer wie George Nelson bezogen. Schon dadurch, dass Ault und Beck ihrem 2006 in der Wiener Secession realisierten Ausstellungsprojekt den Titel *Installation* gaben, verwiesen sie nicht zuletzt auf die Art und Weise, wie etwas im Kunstkontext zur Anschauung gebracht und rezipiert wird, auf einen Aspekt, den der im letzten Jahrzehnt ebenso inflationär wie unpräzise verwendete Begriff der Installation nicht derart fassen kann. Zwar wurden in den maßgeblichen Monografien zur Installationskunst auch künstlerische Displaystrategien hierunter gefasst, die Juliane Rebentisch zufolge seit den 1990er Jahren zum Indikator einer avancierten künstlerischen Praxis wurden.⁸ Doch anders als „Installation“ fungiert „Display“ nicht zwangsläufig als ein auf eine Zustandsbeschreibung abzielender Gattungsbegriff – etwas, das „installiert“ wurde, etwas, das immer wieder neue Gattungen produziert.⁹ Als Display lassen sich sowohl dezidiert als Kunstwerk konzipierte Displaysituationen im Sinne einer in den Raum entgrenzten bildhauerischen Praxis bezeichnen, als auch von Künstlern kuratierte Ausstellungen, deren Status als *Kunstwerk* nicht zwangsläufig gegeben sein muss.¹⁰ Zwar ist beiden das Format der Ausstellung als ihr diskursiver, faktischer und institutioneller Rahmen gemein. Während aber erstere häufig unabhängig von ihren jeweiligen Kontext-, Orts- und/oder Institutionsspezifitäten auf Wiederholbarkeit ausgelegt sind, handelt es sich bei letzteren in der Regel um einmalige Präsentationsformen. Diese Zweiteilung schließt jedoch nicht aus, dass es hiervon Abweichungen oder auch Zwischenformen gibt. Der Begriff des Displays ermöglicht es, die Charakteristika genau dieser potentiellen Offenheit einschließlich ihrer räumlichen wie zeitlichen Spezifika genauer zu erfassen.

- 1 „Das Wesen der Kunstaussstellung“, so Georg F. Koch, „erfüllt sich in ihrer Schaubarkeit.“ Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung*, De Gruyter, Berlin, New York, 1967, S. 5.
- 2 Mary Anne Staniszewski konstatierte noch 1998 in Ihrem für diese Thematik grundlegenden Buch *The Power of Display*, „that I deal with an aspect of modern art history that has been, generally speaking, officially and collectively forgotten – installation design as an aesthetic medium and historical category.“ Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 1998, S. xxv.
- 3 Staniszewski, op. cit., S. xxiii.
- 4 Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve, Berlin, 1978, S. 119f. Vgl. auch: Gregor Stemmrich, „Dispositiv“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 66, Juni 2007, S.47–51.
- 5 Vgl. zum Beispiel Svetlana Alpers, „A Way of Seeing“, in: Ivan Karp und Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington, London, 1991, S. 25–32; Staniszewski 1998; Emma Barker (Hg.), *Contemporary Cultures of Display*, Yale University Press, New Haven (Conn.), London 1999; Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, Monacelli Press, New York, 2001; Jennifer A. González, *Subject to Display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 2008.
- 6 So zum Beispiel Jennifer John, Dorothee Richter und Sigrid Schade (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, JRP Ringier, Zürich, 2008. Zudem findet der Begriff verstärkt im Umfeld der Debatten um so genannte „kinematographische Installationen“ Verwendung, bei der er auf technische Aspekte der Projektion bezogen wird. Vgl. das Kapitel II. 3. C) „Die kinematische Installation (Boris Groys, Walter Benjamin)“, in: Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 2003, S. 179–206; sowie die Sammelbände Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, Oktagon, Köln, 2001 (Jahresring 48); Tanya Leighton (Hg.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Tate Publ., Afterall, London, 2008; sowie Ursula Frohne und Lilian Haberer, *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, Wilhelm Fink, Paderborn, 2012.
- 7 Vgl. hierzu auch Gregor Stemmrich, „Heimo Zobernigs Ausstellung ohne Titel (in Red) – kleine Retrospektive“, in: *Heimo Zobernig. Ohne Titel (in Red)*, Ausst.-Kat., Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, Zürich, 2011. Zum Schaufensterdisplay vgl. auch George Nelson, *Display*, Whitney Publications, New York, 1973, darin heißt es: „To some groups of designers and commercial artists, ‘display’ is window display.“, S. 8.
- 8 Vgl. Rebentisch, op. cit., S. 233.
- 9 Ebd., S. 15.
- 10 Im Überblickswerk „Sculpture Today“ etwa wird im Abschnitt zur „postmodern period“, in der Bildhauer „started to experiment with the various way in which their work could be experienced“, Marcel Duchamp als erster Künstler genannt, der den Raum einer Galerie mit Interventionen (*1200 Coal Bags* (1938)) und (*Mile of String*) manipulierte und daher als Vorläufer für die postmoderne Praxis gelten könne. Judith Collins, *Sculpture Today*, Phaidon, London, New York, 2007, S. 9.

Sonderforschungsbereich 626
Ästhetische Erfahrung im Zeichen
der Entgrenzung der Künste
Freie Universität Berlin

Deutsche
Forschungsgemeinschaft
DFG

ERNST-REUTER-GESellschaft
der Freunde, Förderer, Ehrenmitglieder
DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN e.V.



Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung des Sonderforschungsbereichs 626
„Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ unter Verwendung
der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel,
der Forschergruppe FOR 1703 „Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst“ der
Freien Universität Berlin und der Ernst-Reuter-Gesellschaft, Berlin.

© 2013 Herausgeber, Autoren und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Beitrag Horwitz: Mit freundlicher Unterstützung von Aanant & Zoo, Berlin, Foto:
Jan Brockhaus. Beitrag Koether: Mit freundlicher Unterstützung der Galerie Buchholz,
Köln / Berlin.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2013
Monika Brandmeier, Maria Eichhorn, Franka Hörschemeyer, Thomas Locher,
Karin Sander, Rolf Walz, Lawrence Weiner, Heimo Zobernig

Lektorat: Jörn Schaffaff, Nina Schallenberg, Tobias Vogt
Korrektorat: Jan Valk, Berlin
Gestaltung: André Korbmacher, Köln
Herstellung: Bookfactory, Bad Münders

Erschienen im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53
Fax +49 (0) 221 / 20 59 6-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86335-394-0