

Sabine Bartelsheim

Bilder, Räume, Realitäten.

Künstlerausstellungen als Hyperimages

Im bildwissenschaftlichen Diskurs standen dreidimensionale Bilder lange im Schatten der Flächen-Bilder.¹ Ein ähnliches Phänomen lässt sich im Hinblick auf Hyperimages beobachten, was insofern erstaunlich ist als Hyperimages von vornherein als eine Form der „Verräumlichung“ von Bildern beschrieben wurden.² Durch die temporäre, „kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten [...] zu einer neuen übergreifenden Einheit“, so die Definition von „Hyperimage“ nach Felix Thürlemann³, entstehen Zwischenräume und ein alle Bilder umfassender Umraum. Diskutiert wird in diesem Zusammenhang sowohl der Negativraum, der auf einer Wand- oder Papierfläche die Bilder umgibt, als auch der dreidimensionale Raum von Architektur und Buch, der die Bildobjekte umschließt. Weitaus häufiger thematisiert wird allerdings die erstere Variante: das „Nebeneinander“ von Bildern wie es etwa auf einzelnen Ausstellungswänden oder Buchseiten inszeniert wird und das weitgehend ohne Ortswechsel wahrnehmbar und als Ganzes auf einen Blick überschaubar ist. Diffiziler erscheint die theoretische Annäherung wenn der dritte Raumvektor hinzutritt und die körperliche Aktion des Betrachters (im Umhergehen oder Umblättern) für das Ansichtigwerden des Bildagglomerats eine Rolle spielt. Das Hyperimage entfaltet sich hier in der Zeit durch die Bewegung im Raum, wobei sich aktuelle und erinnerte Bilder, Bild- und (Zwischen-) Raumerfahrung überlagern. Die Kunstaussstellung stellt eine der paradigmatischsten Formen des Hyperimages dar, entstand sie doch im 17. Jahrhundert eben zu dem Zweck, verschiedene Bilder zu ‚verlinken‘ und vor allem mit dem Mittel der *Hängung* Sinnbezüge zwischen den Bildobjekten herzustellen.⁴ Mit dem Aufstieg der Museen im 19. Jahrhundert, die zunächst für reine Dauerausstellungen konzipiert wurden, gewinnt die *Architektur* einschließlich ihrer Dekorationen zusätzliches Gewicht bei der Semantisierung der Bildzusammenstellungen. Raumfolgen, Fresken und Stuckmotive begleiteten die Wahrnehmung des Betrachters und unterstützen den

didaktischen, an aufklärerischen Idealen und kunsthistorischen Kategorien ausgerichteten, Anspruch der Museen.⁵ Bekanntermaßen wurden diese rahmenden Dekorationen im Laufe des Jahrhunderts durch einfarbige Wände und im 20. Jahrhundert zunehmend durch die weiße Wand verdrängt. Dass der *White Cube* selbst keineswegs nur eine maximal neutrale Version von umbautem Realraum ist, machte Brian O’Doherty in seinen Essays der 1970er Jahre deutlich: „Etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas vom Geheimnis des Forschungslabors verbindet sich mit chicem Design zu einem einzigartigen Kultraum der Ästhetik.“⁶ Ausstellungsräumen haftet so etwas Doppelwertiges an: als realräumlicher Gegenpol zu den ausgestellten Bildern und als bildhafter Rahmen, der Wahrnehmung und Deutung der Bilder begleitet. So lässt sich im Hinblick auf die an diesen Orten erzeugten Hyperimages einerseits feststellen, dass „über den Zwischenraum der Bilder [...] der Realraum, den der Betrachter mit seinem Körper besetzt, in das Bildgefüge ein[dringt]. Dispositive begehbare Raumstrukturen sind die Folge.“⁷ Andererseits ist festzuhalten, dass diese Räume auch „eine ganz entscheidende Rolle für [die] Funktion und die Bedeutung“ der Bildarrangements spielen können.⁸

Die hieraus entstehenden Möglichkeiten der Überlagerung von Realitätsebenen werden in einigen zeitgenössischen Ausstellungsinszenierungen aktiver Bestandteil von künstlerischen Hyperimages, besonders dort, so scheint es, wo die Auseinandersetzung mit Weltbezügen und Wahrheiten Kern des künstlerischen Konzepts ist. Am Beispiel der Präsentationen von Wolfgang Tillmans, Thomas Demand und Alicja Kwade sollen im Folgenden unterschiedliche Modi solcher Ausstellungsinszenierungen und ihre kunsthistorischen Voraussetzungen vorgestellt werden.

Historische Ausstellungen, bei denen Künstler/innen in weitgehender Personalunion als Autoren, Kuratoren und Gestalter auftraten, insbesondere jene kanonischen Präsentationen von der *Ersten Internationalen Dada-Messe*, 1920 in Berlin bis zur Ausstellung *Dylanby. Ein dynamisches Labyrinth*, 1962 im Stedelijk Museum Amsterdam, gelten teilweise sowohl als Frühformen der modernen Ausstellungsgestaltung als auch als Vorläufer der jungen Kunstform ‚Installation‘.⁹ Auch Begriffe wie „Totalinstallation“ machen deutlich, dass solche Ausstellungen keine gewöhnlichen „Kunstwerke“ respektive „Installationen“ sind.¹⁰

Ab den 1960er Jahren löst die Installationskunst die künstlerischen Experimente mit der Ausstellungsgestaltung faktisch ab, in jüngerer Zeit scheint sich jedoch aufseiten einiger Künstler/innen – unabhängig von den jeweils präferierten Medien – ein neues Interesse an der Inszenierung von Ausstellungen abzuzeichnen, mithin ein Interesse, die Eigenschaften der Hyperimages nicht nur durch die Art und Weise der Zusammenstellung von Bildern, sondern auch durch die Gestaltung des Raumes zu erzeugen.

Installation und Ausstellung sind strukturell und historisch eng verzahnt. Dreidimensionale Kunstwerke traten im Ausstellungsraum lange Zeit primär in Form skulpturaler Gebilde in Erscheinung. Mit der Installation trat eine offene dynamische Anordnung von Objekten hinzu, die ihre Wurzeln im Bühnenraum des Theaters wie auch im Ausstellungsraum selbst hat.

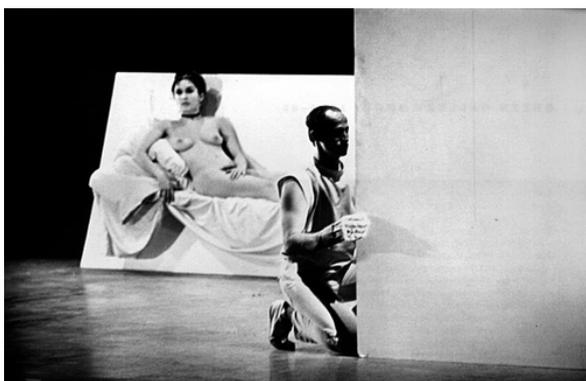


Abb.1: Robert Morris und Carolee Schneeman, *Site*, New York 1964

Diese doppelte Wurzel der Installation lässt sich am deutlichsten am Werk von Robert Morris nachvollziehen: an seiner Ausstellung in der Green Gallery 1964.

Die paradigmatische Installation entstand als direkte Weiterentwicklung eines beweglichen Bühnenbildes, das Morris 1964 für die Tanztheateraufführung *Site* entworfen hatte. Ausgestattet mit dicken Handschuhen und einer Maske trug er schwere weiße Sperrholzplatten über die Bühne, so dass der Blick frei wurde auf seine Künstlerkollegin Carolee Schneeman, die, ihrerseits auf einer Plattenkonstruktion ruhend, Edouard Manets *Olympia* nachstellte.

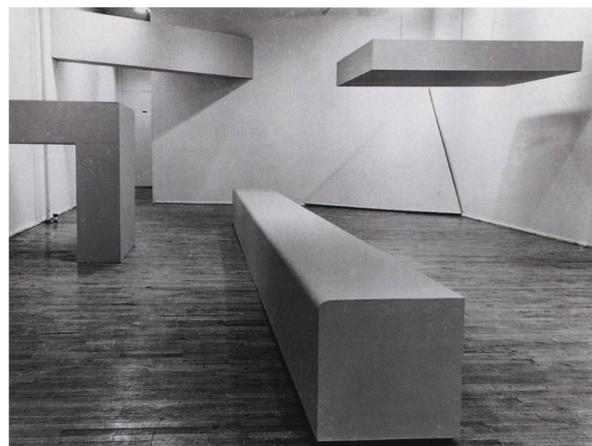


Abb. 2: Robert Morris, Green Gallery, New York 1964

Für die Ausstellung in der Green Gallery entwarf Morris aus dem gleichen Material sieben großformatige Objekte aus einfachen geometrischen Formen, die unterschiedliche räumliche Positionen einnahmen. Die schlichten Polyeder lenkten die Wahrnehmung über sich hinaus auf die dynamischen Konfigurationen, die durch die Bewegung des Betrachters im Raum entstanden. „Das Objekt“, so Robert Morris, „ist nur eines der Elemente in der neueren Ästhetik. Auf gewisse Weise ist es reflexiver, weil das Bewusstsein, sich im selben Raum wie die Arbeit zu befinden, stärker ist als bei älteren Werken mit ihren zahlreichen internen Beziehungen. Man ist sich starker als früher bewusst, dass man selbst die Beziehungen herstellt, indem man das Objekt aus verschiedenen Positionen, unter wechselnden Lichtbedingungen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen erfasst.“¹¹

Die neue Kunstform wurde von Michael Fried der „Theatralität“ bezichtigt.¹² Die Konstellation verändere den Charakter eines Werks grundlegend und führe über die bildende Kunst hinaus: „Während in früherer Kunst“, so Michael Fried, „alles, was das Werk her-

gibt, stets in ihm selbst lokalisiert' ist, wird in der literaristischen Kunst ein Werk in einer Situation erfahren – und zwar in einer, die geradezu definitionsgemäß den Betrachter mit umfasst.¹³ Dass diese Situation der Bühne im Theater verwandt ist, resultiert, so Fried, vor allem aus ihrer Zeitgebundenheit, ihrem Bezug auf eine konkrete Gegenwart, in der Objekte, Raum und Betrachter miteinander interagieren.¹⁴

Aufgrund ihrer Einheitlichkeit und der Gleichmäßigkeit ihrer Verteilung im Raum bildeten die Sperrholzpolyeder ein kohärentes Ensemble. Auf der Textebene jedoch behielt Morris den Status der klassischen Skulptur bei, indem er alle sieben Konstrukte mit einem Titel versah und so als eigenständige Werke im Rahmen eines kuratorischen Arrangements markierte. Die Mehrheit der Titel beschrieb schlicht den Raumbezug des Bezeichneten (wie *Untitled (Corner Beam)* oder *Wall Slab*), vereinzelt legten sie jedoch einen rudimentären Zeichencharakter nahe, so war beispielsweise die voluminöse, von der Decke hängende Platte als *Hanging Slab (Cloud)* bezeichnet. Das Ganze lässt sich so auch als experimentelle Anordnung lesen, die die realen Bedingungen in einer Ausstellungssituation bewusst machte, und so neben der situativen Erfahrung eine metadiskursive Dimension enthielt. Metadiskursivität gilt generell als Merkmal von Hyperimages, bezogen wird es aber vor allem auf den Zusammenhang der Bilder, seltener auf den Bezug zwischen Bild und Raum wie es Morris Installation nahelegt.¹⁵

Die Kunstform Installation hat sich bis heute zu einem vielfältigen Phänomen entwickelt, das den Ansprüchen divergierender künstlerischer Haltungen zu genügen und nahezu alle anderen Gattungen - Skulptur, Malerei, Fotografie und Film – als ihre Elemente zu integrieren vermag. Installationskunst wird heute ebenfalls in Untersuchungen zur Mehrbildlichkeit diskutiert und den, den temporären Hyperimages verschwisterten, festen Bildensembles zugeschlagen: Die Linie dieser Form der Mehrbildlichkeit reicht danach „von den Reliefs, Wandmalereien und Ausstattungselementen ägyptischer Grabbauten und Prozessionswege, über die Elfenbein-Diptychen der Spätantike, die Wandelaltäre des späten Mittelalters bis zur aktuellen Installationskunst“.¹⁶

Mit Blick auf die Installationen der *Minimal Art* stellt sich hier aber zum einen die Frage nach der *Bildlichkeit* der integrierten Objekte, die es überhaupt sinnvoll macht, von Mehrbildlichkeit zu sprechen. Diese Frage lässt sich nicht ganz eindeutig beantworten, da sie sowohl von der allgemeinen Definition des Bildes als auch von der subjektiven Wahrnehmung abhängt. Legt man Gottfried Boehms zeichentheoretische Definition des Bildes zugrunde: „Das Faktische lässt sich als das, was es ist, *anders sehen*“.¹⁷ Dann wird man den Werken der *Minimal Art* der *Intention ihrer Urheber* nach keinen Bildcharakter zusprechen können. Das einschlägige Zitat, das deren Auffassung auf den Punkt bringt, stammt von Frank Stella: „Man sieht, was man sieht“.¹⁸ In der Rezeption minimalistischer Werke kann sich gleichwohl der Eindruck von Bildhaftigkeit einstellen. So machte bereits Michael Fried eine suggestiv-zeichenhafte Qualität in den minimalistischen Objekten von Morris, Judd und Co. aus. Deren „Bühnenpräsenz“ werde nicht zuletzt dadurch verstärkt, dass sie „aufdringlich anthropomorph“ seien.¹⁹

Trotz dieser Unschärfen erscheint es hinsichtlich des Verweischarakters sinnvoll, erst die nachminimalistische Installationskunst mit der Idee der Mehrbildlichkeit in Verbindung zu bringen, da diese neben der situationsgebundenen Erfahrung expliziter – zuweilen auch in dezidiert Abgrenzung zum ‚Literalismus‘ der *Minimal Art* – andere Dimensionen der Sinnproduktion (illusionistische, expressive, konzeptuell-narrative) einbezieht und damit den eigenständigen Bildcharakter der integrierten Objekte konsolidiert.²⁰

Auch hinsichtlich eines anderen Bildkriteriums, der „ikonischen Differenz“ erweist sich die Installation als widerspenstig. „Was uns als Bild begegnet“, so Gottfried Boehm, „beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamfläche und allem, was sie an Binnenstrukturen einschließt.“²¹ Aufgrund der offenen räumlichen Struktur von Installationen wird dieser Grundkontrast zwangsläufig aufgeweicht, dies betrifft insbesondere die Bildhaftigkeit des Ganzen. Fällt die Grenze der Installation mit dem Ausstellungsraum zusammen, lässt sich zumindest eine vom jeweiligen Ort abhängige variable „Gesamfläche“ ausmachen, befinden sich mehrere Installationen in einem Ausstellungsraum wird deren Definition schwieriger. Bei solchen Installationen wird die Ausdehnung des Bildes uneindeutig und es kommt zu

Überlagerungen von Bild und Umraum.

Neben dem Bildcharakter der Installation stellt sich auch die Frage, ob es sich bei dieser Kunstform tatsächlich um eine temporäre oder dauerhafte Form von Mehrbildlichkeit handelt. Auch Installationen können temporär angelegt sein, aber mehr noch verändert sich die Installation mit jedem Ort der Präsentation und wird faktisch immer eine Neue. Installationen bewegen sich auch hier in einem Zwischenreich.

Ausstellungen und Installationen konvergieren nicht nur hinsichtlich ihrer Eigenschaften, sondern auch im Hinblick auf die Aufmerksamkeit, die ihnen zugewachsen ist. Neben der Popularität von Installationen ließ sich in jüngerer Zeit ein neues Interesse an Theorie und Praxis von Ausstellungen beobachten.²² Insbesondere die *Inszenierung von Raum* ist unter dem Begriff Szenografie, der seinerseits auf das Theater verweist, zunehmend wichtiger geworden bei der Präsentation von Objekten und der Gestaltung von Wissensräumen.²³ Die Tendenz betrifft vor allem die kunst- und naturgeschichtlichen Museen, im Kunstmuseum würden solche rahmenden Inszenierungen in Konkurrenz zur Kunst treten. In Ausstellungen zeitgenössischer Kunst finden sich jedoch ebenfalls Inszenierungen von Künstlern selbst, die über konventionalisierte Präsentationen hinausgehen und die Gestaltung von Ausstellungen als Erweiterung des künstlerischen Konzepts nutzen. Die Grenzen zwischen Ausstellungsrahmen und Installation sind hier fließend und es entstehen komplexe Hyperimages, deren Erfahrungs- und Bedeutungsdimensionen durch Überlagerungen von Bildern und Räumen geprägt werden.

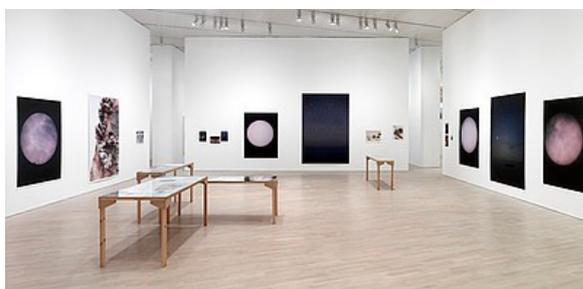


Abb. 3: Ausstellungsansicht Wolfgang Tillmans, K21, Ständehaus, Düsseldorf 2013

Felix Thürlemann führt als Beispiel für *Hyperimages* eines zeitgenössischen Künstlers die Ausstellungsinstallationen von Wolfgang Tillmans an, der als Pionier

auf diesem Gebiet gelten kann. Die Fotografien von Tillmans zeigen ein weites Spektrum an Inhalten und lassen sich mit Thürlemann als „Ergebnis eines enzyklopädischen Konzepts“ beschreiben: „des nie abschließbaren Versuchs, der Welt mit Hilfe der Fotografie in ihrer ganzen Vielfalt gerecht zu werden.“²⁴ Zugleich bedient sich Tillmans unterschiedlicher Darstellungsweisen, Medien und Verfahren und reflektiert so auch die Möglichkeiten, Welt abzubilden.

Formal folgen Tillmans Ausstellungsinstallationen einem individuellen System: Bei der Zusammenstellung der Fotografien werden Aufnahmen unterschiedlichen Inhalts, Technik und Format ausgewählt und in ‚freier‘ Hängung an den Ausstellungswänden präsentiert. Auswahl und Platzierung folgen einer Kombination aus objektivierten und subjektiven Kriterien. So bleibt sowohl die Zugehörigkeit der Bilder zu verschiedenen, im Vorfeld definierten Gruppen als auch deren Ausrichtung an einem orthogonalen Raster erkennbar, zugleich aber erscheinen die Bildkombinationen und Anordnungen als Ergebnis eines freien subjektiven Assoziationsprozesses.

Tillmans Installationen brechen formal wie inhaltlich mit dem linearen Prinzip konventionalisierter Präsentationsformen: Weder folgte sie der einheitlichen Hängung auf Augenhöhe noch einer chronologischen oder thematischen Gesamtlogik. Das offene Neben-, Über- und Gegeneinander der Bilder ist für ihn das „Muster eines Parallelismus im Gegensatz zu einem linearen Strom des Denkens“.²⁵

Ergänzt werden die Fotografien in Tillmans Hyperimages oftmals durch mehrteilige Installationen von Tischen, auf denen hinter Plexiglas Bilder und Texte aus Tillmans' Forschungssammlung – dem „Truth Study Center“ – präsentiert werden, die der gesellschaftlichen Produktion von „Wahrheit“ gewidmet sind. Kombiniert finden sich hier ebenfalls unterschiedliche Medien - Fotografien, Kopien, eigene und fremde Bilder, Zeitungsausschnitte etc. – und Inhalte – politische Meldungen, wissenschaftliche Berichte, Ratgeberliteratur etc.. Die künstlerische Bestandsaufnahme von Welt wird so nochmals überlagert durch mediale Darstellungen, die auch Fragen nach der politischen, sozialen und psychischen Konstruktion von „Wahrheit“ aufwerfen. Die Vitrinen besitzen dabei selbst einen eigentümlichen Doppelcharakter als künstlerische Installationen und *Display Features* zugleich.

Der Betrachter von Tillmans Ausstellungsinszenierungen wird ebenfalls zu einer nicht-linearen, dynamischen Rezeption motiviert, die verschiedene Wahrnehmungswinkel - oben und unten, rechts und links, nah und fern - und verschiedene Körperhaltungen - gerade, gebückt, gereckt – ausschöpft.²⁶ Das Gesamtbild ergibt sich so nicht nur durch das Vergleichen der jeweils nebeneinander platzierten Bilder, sondern auch durch Überlagerung von Bildern und Erinnerungen, nicht zuletzt auch von Erinnerungen an eigene Bilder, die mit den Fotografien und den medialen Ereignissen assoziiert sind. Die reflexive Leistung des Vergleichens, die Hyperimages auszeichnet, muss sich hier so über verschiedene Richtungen und Ebenen erstrecken.

Während Wolfgang Tillmans den White Cube als Gehäuse beibehält und allein verantwortlich zeichnet für seine Ausstellungsinszenierungen, erhöht Thomas Demand vor allem mit der Gestaltung der Ausstellungsarchitektur und vielfältigen Kollaborationen die Komplexität der Verschränkung von Realitäten in seinen Bildzusammenstellungen. Seit langem schon entwickelt Demand für seine musealen Präsentationen temporäre Ausstellungsarchitekturen, bei denen er mit verschiedenen Architekten zusammenarbeitet.²⁷ Konzeptuell sind die Präsentationen aus Demands künstlerischem Verfahren abgeleitet. Auch Demand protokolliert 'Realitäten', die jedoch aus einem komplexen Transformationsprozess hervorgegangen sind. Ausgehend von Medienbildern, die bedeutsame Schauplätze des kollektiven Gedächtnisses zeigen, zuweilen auch von eigenen Erinnerungsbildern, baut er die Orte mit Hilfe von Papier, Pappe und Karton möglichst detailgetreu nach. Die Bauten sind als temporäre angelegt, werden abfotografiert und danach zerstört. Im Ergebnis durchdringen sich in den großformatigen Fotografien verschiedene Ebenen von Realität und Bild.

Auch Thomas Demands Ausstellungsinszenierungen lassen ein individuelles System erkennen: Wände, Materialien und Oberflächen lassen in der Regel sowohl Bezüge zum Ort der Präsentation erkennen als auch zu den Bildern, die dort gezeigt werden. So verwandelte Demand 2006 die Londoner Serpentine Gallery, die in einem ehemaligen Teepavillon in Kensington Gardens residiert, in eine Pflanzenhöhle, indem er

die Wände mit unterschiedlich getönten Efeu-Tapeten verkleidete. Deren Muster wiederum repetierte ein kleinteiliges Motivfragment aus der ausgestellten Serie *Klaus*, die den Schauplatz des Verbrechens eines Pädophilenzirkels zeigt. Mit der monumentalen Fotografie *Grotte* (2005), trat ein weiterer Höhlenraum hinzu, der nach dem tonnenschweren Kartonmodell einer Tropfsteinhöhle entstand.

Tapetenstücke, die Holz imitierten, gehörten neben Zeitungsausschnitten zu den ersten 'Realitäts'-Fragmenten, die Picasso und Braque in ihre Papiers collés einbauten und damit eine neue Form der Verschmelzung von Bild und Realität erfanden. Bei Demand wird die Auseinandersetzung in den Ausstellungsraum erweitert, der zugleich realer Raum ist, in dem sich der Körper des Betrachters befindet, und bildhafter Raum, der den Ort und das in ihm Gezeigte indizienhaft spiegelt.



Abb. 4/5: Ausstellungsansichten Thomas Demand, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009

Tapeten mit Naturimitationen fanden sich auch auf den Stellwänden der Ausstellungsinszenierung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin 2009, wo sie das Holz der Garderobenhäuschen nachahmten. Dominiert wurde das Ausstellungsdesign hier jedoch von einem Raumsystem aus asymmetrisch platzierten Vorhängen. Die grauen und braun-gelben Vorhänge eröffneten ein vielteiliges Referenzspektrum: Sie nahmen Bezug auf die Geschichte des Bauwerks (dessen umlau-

fende Fensterfront lange Zeit mit Vorhängen abgescrimmt wurde), auf andere Werke seines Architekten (Mies van der Rohe hatte zusammen mit Lilly Reich die berühmte Raumgliederung aus Stoffen für das *Café Samt und Seide* in der Ausstellung *Die Mode der Dame*, 1927 in Berlin entworfen) und auf das häufig auftauchende Vorhangmotiv in Demands Fotografien wie in der ausgestellten *Fotoecke* (2009). Darüber hinaus besitzt der Vorhang vielfältige Konnotationen, in der Kunstgeschichte spielt er vor allem eine Rolle im Gestus des Zu-zeigen-Gebens. So operieren Trompe-L'œil-Darstellungen des 17. Jahrhunderts, denen die „täuschend echten“ Fotografien von Demand verwandt sind, häufig mit zur Seite geschobenen Vorhängen, die eine visuelle Brücke zwischen Bildrealität und realem Raum darstellten.²⁸



Auch die Auswahl der Fotografien folgte einem System mit mehreren Referenten: Sie orientierte sich strukturell an der digitalen Bildersuche, die ausgehend von einem bestimmten Suchbegriff eine den Algorithmen der Suchmaschine folgende Bildzusammenstellung liefert. Der Suchbegriff, nach dem Demand sein Œuvre durchforstete, lautete „Nationalgalerie“ bzw. das, wofür dieser Begriff steht: das Deutsche. Alle gezeigten Fotografien bezogen sich auf Orte und Ereignisse aus der politischen und kulturellen Geschichte Deutschlands. Zu sehen waren u.a. das Studio der Quizsendung *Was bin ich?*, die Badewanne, in der Uwe Barschel ermordet wurde, und der verwüstete Schreibtisch in der Normannenstraße, ehemals Stasihauptquartier.

Ergänzt wurde Demands subjektives Bildensemble zur deutschen Geschichte durch Texte von Botho Strauß, die in einer Sonderedition des Katalogs in Vitrinen ausgelegt waren und - lose mit jeweils einer Fotografie assoziiert - ergänzende Lektüre boten. Explizit verstand Thomas Demand diese Texte als Transformation eines spezifischen Elements des klassischen Ausstellungsdesigns: der Wandtexte.²⁹ An die Stelle nachträglicher (kunst-)wissenschaftlicher Deutung trat eine parallele literarische Interpretation von deutscher Wirklichkeit und erinnerter Geschichte.

Ähnlich wie bei Tillmans und dennoch anders erforderten das labyrinthisch anmutende Vorhangsystem, die variable Platzierung der Fotografien und die unsystematisch angeordneten Vitrinen eine dynamische Rezeption. Einbezogen in die Gesamtszenografie waren auch die realen Gegebenheiten des Ortes: die abstrakten Flächen der grünen Marmorpfeiler und die Ausschnitte der Stadtlandschaft, die auf allen vier Seiten der Fensterfront sichtbar blieben. Auch hier ergab sich ein Hyperimage, das nicht nur durch ein räumliches Nebeneinander gebildet wurde, sondern durch Überlagerung paralleler Bilder und Raumausschnitte im zeitlichen Nacheinander zustande kam.

Ein Beispiel für Überlagerungsbilder in Ausstellungen, bei denen auch alle integrierten Kunstwerke dreidimensional sind, bietet eine Präsentation von Alicja Kwade, die 2015 im Haus am Waldsee in Berlin gezeigt wurde.³⁰ Auch Kwade beschäftigt sich mit Weltbezügen: „Was ist Realität? Was ist Wahrheit? Wieviele Systeme von Zeit existieren? Welche unserer vermeintlichen Gewissheiten sind lediglich ein Konstrukt? Ist etwas wahr oder wertvoll, nur weil in diesem Punkt ein gesellschaftlicher Konsens besteht? Gibt es Alternativen zu unseren vertrauten Denk- und Sehgewohnheiten? Muss unsere Welt so sein wie sie ist oder gibt es parallele Realitäten? Kann Kunst diese visualisieren?“³¹ Mit diesem Fragenkatalog charakterisiert Harriet Zilch die Ausgangspunkte von Alicja Kwades Werken. Formal zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie oftmals gleichzeitig Bezug nehmen zu alltäglichen Materialien und Dingen wie zu hoch theoretischen wissenschaftlichen Modellen, vorzugsweise aus der Geschichte der Physik, deren Ziel es ist, Wahrheiten über die Verfasstheit des Realen, über Raum und Zeit, Energie und Materie aufzudecken.



Abb. 6: Alicja Kwade, *Watch 1950*, 2008, *Watch 2*, 2007, *Watch (Kienzle)*, 2009

Zu den bekanntesten Werken Kwades gehören jene, die Uhrgehäuse einer Transformation unterziehen und unser Bewusstsein von Zeit irritieren. Grundlage sind meist jene sachlichen Wand- und Hängeuhren, die die moderne Arbeitswelt prägen und den Takt des Alltags vorgeben. Im Haus am Waldsee fanden sich drei Wanduhren mit verspiegelter Oberfläche, die zu einer Installation aneinander gereiht waren. Die Uhren tickten, zeigten aber kein Ziffernblatt, sondern beim Herangehen das dreifach gekrümmte Porträt des Betrachters und seines Umraums. Entfernte man sich, so wirkten die Spiegel seltsam leer.

Viele Werke Kwades nehmen auf die Tatsache Bezug, dass Physiker mit Modellen und Bildern operieren, um abstrakte, mathematisch begründete Theorien zu veranschaulichen. Diese werden in den Skulpturen und Installationen quasi ‚literalisiert‘, in handfeste Realität aus vertrauten Materialien und Gegenständen übersetzt, und mit Hilfe weiterer Bilder und Vorstellungen transformiert.

Zu den bekanntesten Theoriegebilden der Physik gehört das Wurmloch, das als Brücke zwischen entfernten Raumzeiten fungiert und nach dem Modell eines sich durch einen Apfel fressenden Wurms benannt ist. Im Haus am Waldsee zogen sich gleich mehrere Visualisierungen solcher WurmLöcher durch das Gebäude. Kwade installierte hier eine erweiterte Version des *Hypothetischen Gebildes* (2015, hier I-III), das aus einem System aus Kupferrohren und trichterförmigen Lochöffnungen besteht. Die Trichter weisen in alle Raumrichtungen und münden in dünne gekrümmte Rohre, die sich am Boden zusammenschließen. In der Berliner Inszenierung dehnte sich das System darüber

hinaus über mehrere Räume und Ebenen des Hauses aus: Die Enden der Rohre verschwanden in Böden, Wänden und Decken und schienen an anderer Stelle wieder zutage zu treten – so als breite sich das Rohrgeflecht im ganzen Ausstellungsgebäude aus. Dank ihres Materials lösten die Gebilde weitere Assoziationsketten aus: an komplexe Versorgungsleitungen, die in unsichtbaren Kanälen ruhen, oder an jene Sentenz von Arthur Rimbaud, die die Überschreitung des Ichs thematisiert: „Denn *Ich* ist ein anderer. Wenn Kupfer als Trompete erwacht, ist es nicht seine Schuld.“³²



Abb. 7: Alicja Kwade, *Hypothetisches Gebilde I-III*, 2015 (Detail)

Auch für andere Installationen nutzte Kwade die Gegebenheiten des Ausstellungsortes. So traf man in einem Raum auf einen am Boden liegenden Stein, der wie ein vom Himmel gefallener Meteorit wirkte. Der Stein schien sich in der reflektierenden Glasscheibe, die den Raum vom nächsten trennte, zu spiegeln, in Wirklichkeit jedoch befand sich auf der anderen Seite eine gleichförmige, aber metallisch glänzende Variante des Steins. Der Titel der Installation, *Relativer Zustand*, verweist auf eine quantenmechanische Theorie des Universums, die die Existenz von Parallelwelten postuliert.³³ Die Theorie löst die Frage der Beobachterabhängigkeit von beobachteten Systemen, indem es Messgeräte und Betrachter als Bestandteil des Systems auffasst und „Realität“ als Gesamtheit aller möglichen Realitäten der Vergangenheit und Zukunft, aller erinnerten und errechneten, von denen jede einen „relativen Zustand“ verkörpert.



Abb. 8: Ausstellungsansicht Alicja Kwade, Haus am Waldsee, Berlin 2015

Überschritten die beschriebenen Installationen die Grenzen der Ausstellungsräume, so lässt sich auch von den meisten anderen Werken und Installationen behaupten, dass sie kaum eindeutig abgrenzbar waren und sich im Durchschreiten und Durchblicken der Raumfluchten überlagerten. Vereinheitlicht wurde das Ausstellungsganze durch eine durchgängige Gestaltung: Weiße Wände, mit hellgrauem Teppich abgedeckte Fußböden und verblendete oder verspiegelte Fenster verliehen den Räumen des ehemaligen Wohnhauses eine unreal anmutende Atmosphäre. Vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Referenzen in den ausgestellten Werken ließ sich diese Raumgestaltung als Radikalisierung des dem White Cube eigenen „Geheimnis eines Forschungslabors“ deuten. Mehr noch aber bewirkte diese Praxis eine Art Virtualisierung des Raumes, der der Zeit enthoben schien – stellenweise durchbrochen von einzelnen unverblendeten Fenstern und Raumausstattungen, die den 'realen' Ort wieder ins Bewusstsein brachten.

Im Hinblick auf Bilder im religiösen Kontext spekulierten David Ganz und Felix Thürlemann, dass Zwischenräume in Mehrbildkonfigurationen eine kongeniale Möglichkeit darstellen, unterschiedliche Welten zu differenzieren: „Die Zwischenräume der pluralen Bildordnungen, so könnte man vermuten, sind deshalb gefragt, weil Religionen basale Unterscheidungen treffen und von einer Interaktion des Unterschiedenen ausgehen. Bestimmt man Religion ganz abstrakt als Diskurs der Kontingenzbewältigung durch Einführung der Differenz von Immanenz und Transzendenz, dann erscheinen mehrteilige Bilder geradezu als das ad-

äquate Medium, um diese Differenz immer wieder neu sichtbar zu machen und zu bestätigen.“³⁴ Auch die dargestellten Kunstlerausstellungen nutzen so scheint es, die Zwischenräume der Mehrbildlichkeit, um Unterscheidungen zu treffen, jedoch mit anderen Inhalten und in anderer Form. Inspiriert weniger von Religion als von Wissenschaft und Medien, verschränken sie Bilder und Realitäten und zeigen nicht nur eine „Wahrheit“ über zwei Welten (das Diesseits und Jenseits), sondern viele. Die Inszenierungen provozieren Fragen nach zeitgenössischen Realitätsbegriffen ebenso wie nach der 'Wahrheit' der Bilder und der Bildlichkeit des Wirklichen.

Endnoten

1. Gefüllt wurde diese Lücke u. a. durch die Schriften von Gundolf Winter, Jens Schröter und Martina Dobbe (vgl. z. Bsp.: Gundolf Winter/Jens Schröter (Hg.), *Das Raumbild. Bilder jenseits ihrer Flächen*, 2009; Martina Dobbe, *Das verkörperte Auge. Einige bildwissenschaftliche Fragen an das Medium Plastik*, in: Dies./Peter Gendolla (Hg.), *Winter-Bilder. Zwischen Motiv und Medium*. Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag, Siegen 2003, S. 258-274).
2. Vgl. hierzu: David Ganz/Felix Thürlemann: *Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder*, in: Dies. (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010, S. 7-38; Wolfram Pichler, *Topologie des Bildes*, in: Ebd., S. 111-127.
3. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des 'hyperimage'*, München 2013, S. 7.
4. Zu historischen Beispielen vgl. Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S.25-64; Zum Beispiel von zeitgenössischen Großausstellungen vgl. Georg Imdahl, *Il supremo convegno. Großausstellung und Hyperimage*, in: Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmel (Hg.): *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 219-226.
5. Zur Rolle der Architekturdekorationen etwa im Alten Museum, Berlin oder in der Alten Pinakothek in München vgl. Alexis Joachimides et al (Hg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden/Basel 1995.
6. Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 9.
7. Ganz/Thürlemann 2010, *Zur Einführung*, S. 18.
8. Gerd Blum/Steffen Bogen/David Ganz/Marius Rimmel, *Pendant Plus. Zur Einführung in das Konzept des Bandes*, in: dies. (Hg.), *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, Berlin 2012, S. 9-20, hier: S. 10.
9. Vgl. Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.), *Die Kunst der Ausstellung: eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1991. Ein Beispiel für die Doppelwertigkeit der Ausstellungen in der Kunstgeschichte ist insbesondere El Lissitzkys *Demonstrationsraum* in Hannover (1927/28). Zu den Anfängen der Installationskunst in der Moderne vgl. Sotirios Bahtsetzis, *Geschichte der Installationskunst. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*, Berlin: Diss. 2006, veröffentlicht unter: htt-

- ps://depositor.tu-berlin.de/bitstream/11303/1697/1/Dokument_7.pdf (zuletzt abgerufen: 17.03.2017); Zur Geschichte der Ausstellungsgestaltung vgl. Frank Werner, *Raum-Zeiten und Zeit-Räume. Ephemere Architektur im Spiegel der Geschichte*, in: ders. (Hg.), *Hans Dieter Schaal - in between: exhibition architecture*, Stuttgart 1999, S. 13-35.
10. Alina Kilian, *Die Ausstellung als Kunstwerk*, in: Kai-Uwe Hemken, *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015, S. 381-393, hier: S. 388.
 11. Robert Morris, *Anmerkungen über Skulptur (1966-67)*, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Perspektive*, Dresden 1998, S. 92-120, hier: S. 105.
 12. Zum Begriff vgl. Michael Lüthy, *Theatricality/Michael Fried*, in: Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster, *skulptur projekte münster 07*, hg. von Brigitte Franzen/Kasper König/Carina Plath, Köln 2007, S. 465-466.
 13. Michael Fried, *Kunst und Objektivität (1967)*, in: Stemmerich 1998, *Minimal Art*, S. 334-374, hier: S. 342.
 14. "Weiterhin ist die Gegenwart der literalistischen Kunst eine theatralische Eigenschaft – eine Art Bühnenpräsenz. Sie ist eine Funktion nicht nur der oft sogar aggressiven Aufdringlichkeit der Kunstwerke, sondern auch der besonderen Mitwirkung, welche die Arbeiten vom Betrachter verlangen." Fried 1998: *Kunst und Objektivität*, S. 345.
 15. Vgl. Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 20.
 16. Blum et al. 2012, *Pendant Plus*, S. 9.
 17. Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28-43, hier: S. 43. Eine ähnliche Definition formulierte zuvor bereits Gernot Böhme: dass ein Bild „etwas präsent [macht], das selbst nicht da ist, es [...] also auf etwas anderes“ verweist. Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, Frankfurt am Main 2004, S. 27.
 18. Frank Stella, in: Bruce Glaser, *Fragen an Stella und Judd (1964)*, in: Stemmerich 1998, *Minimal Art*, S. 35-57, hier: S. 47; Aussagen in dieser Richtung finden sich auch in Donald Judds Essay *Specific Objects*, jedoch lassen sich hier auch Widersprüche und Unschärfen ausmachen. Donald Judd, *Spezifische Objekte (1965)*, in: Stemmerich 1998, *Minimal Art*, S. 59-73, hier: S. 69.
 19. Fried, 1998, *Kunst und Objektivität*, S. 347.
 20. Vgl. z. Bsp. Ausst.-Kat. KW Institute for Contemporary Art, Berlin, *Political/Minimal*, hg. von Klaus Biesenbach, Nürnberg 2008.
 21. Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11-38, hier: S. 19/20.
 22. Vgl. Hemken 2015, *Kritische Szenografie*.
 23. Vgl. die Bände der Reihe: Gerhard Kilger (Hg.), *Szenografie in Ausstellungen und Museen, Essen 2004-2012*. Diskutiert werden nicht nur Ausstellungsdesigns, sondern auch Installationen von Künstlern.
 24. Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 163.
 25. Wolfgang Tillmans, zitiert nach: Tom Holert, *Das Unvorhergesehene. Über die Produktion des Neuen und andere Bewegungen im Werk von Wolfgang Tillmans*, in: Ausst.-Kat. Moderna Museet Stockholm, *Wolfgang Tillmans*, 2012/13, veröffentlicht unter: http://artype.de/Sammlung/pdf/Wolfgang_Tillmans_DUS_2013_DE.pdf (zuletzt abgerufen am 21.03.2017).
 26. In natur- und kulturgeschichtlichen Museen, die eine starke Aktivierung des Betrachters anstreben, sind solche Hängungen mittlerweile ebenfalls verbreiteter Usus.
 27. Einen Überblick gibt: Albert Coers, *Die Inszenierung der Bilder. Ephemere Architekturen bei Thomas Demand*, in: Archimaera, Mai 2010, #3, *Ephemere Architektur*, S. 129-139, veröffentlicht unter:

http://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/coers_demand (zuletzt abgerufen am 21.03.2017).

28. Vgl. Michael Diers, *Die doppelte (Ent-)Täuschung. Bilder nach Bildern bei Thomas Demand*, in: Ausst.-Kat. Bucerius Kunstforum, Hamburg, *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst*, hg. von Ortrud Westheider/Michael Philipp, München 2010, S. 52-59.
29. Vgl. Hans Ulrich Obrist, *Thomas Demand und die Nationalgalerie*. Gespräch über die Ausstellung, Berlin 2009, Köln 2010, S. 13.
30. Vgl. Ausst.-Kat. Haus am Waldsee, Berlin, *Alicja Kwade. Monolog aus dem 11ten Stock*, Köln 2015.
31. Harriet Zilch, „Könnte man sich irgendeine Zeit denken...“ *Über das Phänomen Zeit im Werk von Alicja Kwade*, in: Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg/Kunstmuseum St. Gallen, *Alicja Kwade. Warten auf Gegenwart*, Köln 2014, S. 6-10, hier: S. 6.
32. Arthur Rimbaud, *Brief an Paul Demeny*, 15. Mai 1871, in: ders., *Sämtliche Werke*, übers. von Sigmar Löffler/Dieter Tauchmann, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 395.
33. Formal ähnliche Arbeiten sind auch mit „Parallelwelt“ betitelt, etwa: *Parallelwelt (schwarz/rot)*, 2009 (2 Lampen; 2 Spiegel).
34. Ganz/Thürlemann 2012, *Mehr als ein Bild*, S. 22.

Abbildungen

- Abb. 1: Robert Morris und Carolee Schneeman, *Site*, New York 1964
© Robert Morris
- Abb. 2: Robert Morris, Green Gallery, New York 1964
© Robert Morris
- Abb. 3: Ausstellungsansicht Wolfgang Tillmans, K21, Ständehaus, Düsseldorf 2013
Foto: Achim Kukulies
© Kunstsammlung NRW
- Abb. 4/5: Ausstellungsansichten Thomas Demand, Neue Nationalgalerie, Berlin 2009
Fotos: Caruso St. John
© VG Bild-Kunst
- Abb. 6: Alicja Kwade, *Watch 1950*, 2008, *Watch 2*, 2007, *Watch (Kienzle)*, 2009
Foto: Urszula Usakowska-Wolff
© VG Bild-Kunst
- Abb. 7/8: Alicja Kwade, *Hypothetische Gebilde I-III*, 2015 (Detail)
Foto: 303 Gallery
© VG Bild-Kunst
- Abb. 8: Ausstellungsansicht Alicja Kwade, Haus am Waldsee, Berlin 2015
Foto: 303 Gallery
© VG Bild-Kunst

Zusammenfassung

Ausstellungen erzeugen komplexe räumliche Hyperimages, die nicht nur durch die Art und Weise der Kombination der Bilder geprägt werden, sondern auch durch die Gestaltung der Ausstellungsräume. Zeitgenössische Künstler/innen, die sich auch in ihren Werken mit Weltbezügen und „Wahrheiten“ auseinandersetzen, nutzen die Möglichkeiten der Kombination von Bild und Raum, um komplexe Formen der Überlagerung von Realitäten zu erzeugen. Die ausgewählten Ausstellungsinszenierungen von Wolfgang Tillmans,

Thomas Demand und Alicija Kwade bewegen sich zwischen Installation und Ausstellungsszenografie und provozieren Fragen nach zeitgenössischen Realitätsbegriffen ebenso wie nach der „Wahrheit“ der Bilder und der Bildlichkeit des Wirklichen.

Autorin/Autor

Sabine Bartelsheim (*1965), Studium Kunstgeschichte an den Universitäten Trier, Münster, Bonn, Promotion 1999 an der Universität Köln (Dissertation: *Pflanzenkunstwerke. Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*), Kuratorin für zeitgenössische Kunst u. a. an der Kunsthalle zu Kiel und im Haus am Waldsee, Berlin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bergischen Universität Wuppertal, Fachgebiet Kunst- und Designgeschichte. Seit 2012 Redakteurin der *kunsttexte – e-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, Sektion Kunst, Design, Alltag. Seit 2014 Professorin für Kunstwissenschaft an der Hochschule der bildenden Künste (HBK) Essen. Forschungsschwerpunkte: Kunst und Kunsttheorie vom 19.-21. Jh.

Titel

Sabine Bartelsheim, *Bilder, Räume, Realitäten. Zeitgenössische Künstlerausstellungen als Hyperimages*, in: *Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung 2*, kunsttexte.de, Sektion Kunst, Design, Alltag, Nr. 1, 2017, hg. von Sabine Bartelsheim (10 Seiten), www.kunsttexte.de.