

Bettina Kunz

„Grenzüberschreitung“

Neue Wege der Ausstellungspraxis

Das Kunstmuseum ist als Institution hinsichtlich seiner Struktur, seiner Ausstellungspraxis und Vermittlungsstrategien noch stark der Ausprägung verhaftet, die es im 19. Jahrhundert erfuhr.¹ Dass es damit den gewandelten Ansprüchen der heutigen Gesellschaft und Kultur nicht mehr gerecht wird, wird vonseiten der Wissenschaft seit den 80er Jahren viel diskutiert. Die Feststellung, dass der Institution eine zeitgemäße Form und Funktion verliehen werden müsse, führte jedoch nicht allein auf wissenschaftlich-theoretischer Ebene zu einer Suche nach Lösungsansätzen. Auch vonseiten der Kunstmuseen selbst wurden und werden – wenn leider auch noch zu selten – die eigene Aufgabe, Gestalt und Arbeitspraxis kritisch hinterfragt. Dies geschieht einerseits, indem sie speziell thematisiert werden.² Andererseits werden durch neue Präsentationsformen oder das Einführen von besonderen Rahmenprogrammen zu Ausstellungen oder zu ständigen Sammlungen bislang unbeschrittene Wege gesucht. Wie fruchtbar es sein kann, wenn ein Kunstmuseum die aus dem 19. Jahrhundert stammenden institutionellen Grenzen überschreitet, zeigte ein Kooperationsprojekt des Kunstmuseums und des Staatstheaters Stuttgart. Im November 2007 fand im Rahmen der Ausstellung *Im Rampenlicht. Baumeister als Bühnenbildner* die Choreografie *Zeitsprünge* statt.³ Hierbei leistete nicht nur das Museum selbst in Form einer bestimmten Ausstellungspräsentation eine Interpretation, wie dies sonst üblich ist. Vielmehr wurde es zum Ausgangspunkt einer neuen Interpretation 'von außen'. Die besondere Bedeutung dieser Zusammenarbeit war schon damals ersichtlich. Mitte Juli 2008 trat sie schließlich als besonders evident hervor, als das Stück in Form einer Bühnenversion seine Aufführung fand.

Die relativ kleine Ausstellung *Im Rampenlicht*, die sich mit dem Bühnenbildnerischen Werk des Stuttgarter Malers und Graphikers Willi Baumeister (1889-1955) auseinandersetzte, ist bereits für sich nennenswert.

Zunächst zeigte sie keine Sammlungsbestände des Kunstmuseums, sondern des im Hause angesiedelten Archivs Baumeister. Damit wurde Material präsentiert, das sonst öffentlich nicht zu sehen ist. Gleichzeitig wurde so auf das Archiv aufmerksam gemacht, dessen Existenz und Wirken einem breiteren Publikum nicht unbedingt bekannt ist. Des Weiteren griff die Thematik der Ausstellung einen Bereich innerhalb Baumeisters Schaffen auf, der ebenfalls nicht sehr geläufig ist. Verteilt auf drei Räume des Erdgeschosses, die chronologisch das Wirken des Künstlers als Bühnenbildner während der 20er, 40er und 50er Jahre beleuchteten, wurden typografische Arbeiten Baumeisters (Plakate, Programmhefte) sowie Skizzen und Entwürfe verschiedener Stadien seiner Bühnen- und Kostümbilder gezeigt. Einen der Höhepunkte bildeten die im letzten Raum präsentierten Rekonstruktionen von Bühnenbildmodellen zu der Pantomime *Kasperle-Spiele für große Leute*, die ein Schüler Baumeisters nach dessen Tod angefertigt hatte. Der Kuratorin Hadwig Goetz war es gelungen, diese größtenteils aus Archivalien bestehenden Exposita auf interessante und abwechslungsreiche Weise zu präsentieren. Sie wurden durch Fotografien, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel sowie Briefe des Künstlers ergänzt; Filmausschnitte und musikalische Auszüge aus Stücken, die Baumeister ausgestattet hatte, rundeten das Bild ab. Eine Einstimmung in die Thematik erfuhr der Ausstellungsbesucher durch eine einleitende Diaprojektion. Sie zeigte Aufnahmen des Künstlers sowie Probenfotografien der von ihm zwischen 1920 und 1950 ausgestatteten Bühnenproduktionen. Zwischentitel verrieten dabei, um welches Stück es sich handelte und gaben gleichzeitig einen ersten Überblick über Baumeisters Bühnenbildnerisches Schaffen. Ziel der Kuratorin war es, dem Ausstellungsbesucher durch diese 'Hilfsmittel' ein Gefühl für die jeweilige Epoche und insbesondere die Bedeutung des Theaters zu vermitteln.

In Form der Choreografie *Zeitsprünge* erhielt das Theater

(indirekt) schließlich selbst Einzug in die Ausstellung. Das etwa einstündige Stück war von der ehemals dem Stuttgarter Ballett zugehörigen und nun freischaffenden Tänzerin und Choreografin Bridget Breiner speziell für diesen Rahmen kreiert worden. Getanzt von Schülern der Stuttgarter John Cranko-Schule gliederte es sich in kleine Sequenzen (oder Szenen), die aus dem Off kommende kurze Statements tänzerisch interpretierten. Bei diesen Kommentaren handelte es sich um Ausschnitte aus zwei Interviews, die die Choreografin mit der Tochter des Künstlers, Felicitas Baumeister, sowie der Choreologin und ehemaligen Tänzerin des Stuttgarter Balletts, Georgette Tsingurides, geführt hatte. Die sehr persönlichen Schilderungen der beiden Interviewten beleuchteten ihre Kindheits- und Jugendfahrten zur Zeit des Nationalsozialismus; dass sie durch jugendliche Tänzer umgesetzt wurden, verlieh ihnen besondere Dringlichkeit. Felicitas Baumeister fokussierte in ihren Berichten immer auch die Situation ihres Vaters, zu dem sie ein sehr enges Verhältnis besessen hatte. Baumeister war während der NS-Diktatur zum 'Entarteten Künstler' erklärt und mit Schaffensverbot belegt worden. Georgette Tsingurides, die noch unter Baumeister gearbeitet hatte, gab erhellenden Aufschluss über die Bedingungen der Theater- und Kunstproduktion der damaligen Zeit. Neben den Interviewkommentaren wurde zu der von Otto Erich Schilling komponierten Musik *In Scribo Satanis* getanzt; dieses Ballett hatte Baumeister 1950 für das Württembergische Staatstheater ausgestattet. Die einzelnen Szenen der Choreografie spielten sich in verschiedenen Räumen der Ausstellung sowie der ständigen Sammlung des Kunstmuseums ab. Diese räumliche Ausweitung geschah notwendigerweise, da die Räumlichkeiten von *Im Rampenlicht* allein für die Choreografie zu klein gewesen wären. Durch diese Maßnahme konnten allerdings weitere Arbeiten Baumeisters in *Zeitsprünge* aufgegriffen werden, die sich in der Präsenzausstellung des Museums befinden. Die Zuschauer wurden von den jüngeren Tanzschülern durch die Räumlichkeiten geleitet und dort zum Verfolgen der jeweiligen Szene postiert.

Zeitsprünge stellt ein hochinteressantes Zusammenspiel aus Tanz, Architektur, Bildender Kunst, Musik und gesprochenem Wort dar.⁴ Bridget Breiner hatte die einzigartigen Möglichkeiten, die das Kunstmuseum als Ort einer Choreografie bot, früh erkannt – letztendlich



(Abb. 1) *Zeitsprünge*, Choreografie: Bridget Breiner, aufgeführt im Kunstmuseum Stuttgart, November 2007.
Foto © Brigida Gonzalez.

hatten dieses Kriterium und die Architektur des Gebäudes sie dazu bewogen, die ihr vonseiten des Balletts angetragene Aufgabe anzunehmen. Eine Verbindung von Architektur und Tanz ergab sich zum einen durch die Tatsache, dass nicht stationär in nur einem Raum des Museums, sondern nahezu dem gesamten Erd- und einem Teil des Untergeschosses getanzt wurde. Zum anderen bezog Bridget Breiner die jeweilige räumliche Situation bewusst in ihre Choreografie ein, indem sie gelungen mit Galeriefuchten, Durchgängen und Treppen spielte. In dieses Gefüge aus Raum und Tanz waren als weitere Komponente die bildenden Kunstwerke eingebettet. In einigen Szenen wurde explizit auf einzelne oder mehrere Arbeiten Bezug genommen, in anderen bildeten sie eine ‚Kulisse‘ (wobei sie aber keineswegs eine Abwertung erfuhren, weshalb der Begriff hier in Anführungszeichen gesetzt wird). In beiden Fällen waren die Werke fest mit der jeweiligen Situation verknüpft. Intensiviert und ergänzt wurde dieses Zusammenspiel inhaltlich und in seinem Ausdruck durch die Musik sowie die gesprochenen Textpassagen.

Mit der Idee zu einer Kooperation, vor allem aber mit der



(Abb. 2) *Zeitsprünge*, Choreografie: Bridget Breiner, aufgeführt im Kunstmuseum Stuttgart, November 2007. Foto © Brigida Gonzalez.

Gestalt, die ihr gegeben wurde – eine speziell anlässlich einer Ausstellung kreierte Choreografie – haben sich sowohl Kunstmuseum als auch Staatstheater Stuttgart extrem innovativ gezeigt. Denn es handelt sich hierbei um eine ganz neue Erscheinung, sozusagen eine 'Pionierarbeit'. Zwar wurde bereits zuvor in Museen getanzt, jedoch nicht in dieser Form. Dass eine Choreografie zu einer Ausstellung entsteht, d. h. dass die Ausstellung zu ihrem Anlass und Ausgangspunkt wird, ist ein neuartiges Moment. Für das Museum⁵ bedeutet dies, nicht mehr nur als Ort der Präsentation und Interpretation der Kunst zu fungieren, sondern gleichzeitig zu ihrem Aktionsfeld zu werden und sich einem Blick von Außen hin zu öffnen. Somit wird eine Art 'Metaebene' eingeführt, die in dieser Form für gewöhnlich in Kunstmuseen nicht existiert. Indem Ausstellung und Exposita nicht mehr im direkten Mittelpunkt des Geschehens stehen, sondern zum Ausgangspunkt einer neuen, getanzten Aussage werden, verändern sich außerdem Raumdefinition und Dynamik wesentlich. Für einen Besucher – der über den Aspekt des Novums auf keinen Fall vergessen werden darf, da er das eigentliche Primärziel jedweder musealen und

dramatischen Konzeption sein sollte – ergibt sich eine neue Form von Museums- und Ausstellungserfahrung.

Als Bilanz ist festzuhalten, dass mit der Kombination von Ausstellung und Tanz die geläufige Funktion eines Kunstmuseums als Präsentations- und Interpretationsort von Bildender Kunst ausgedehnt wurde. Selbiges gilt für seine üblichen Vermittlungspraxen (Ausstellung und Führungen). Provokant ausgedrückt kann gesagt werden, dass geläufige Grenzen überschritten wurden. Da diese nirgends kategorisch festgelegt wurden und keinerlei Anspruch auf allgemeine Gültigkeit besitzen, dürfen, ja sollten sie hinterfragt werden. Dies ist in der Kooperation zwischen Kunstmuseum und Staatstheater zwar nicht explizit geschehen,⁶ in dem Ereignis der Choreografie jedoch impliziert, die speziell anlässlich der Ausstellung stattfand. Damit wurden Forderungen nicht nur nach einer zeitgemäßen Form sondern eventuell auch nach einer solchen Funktion eines Kunstmuseums erfüllt.⁷ So war es einem Besucher von *Zeitsprünge* möglich, das Stuttgarter Kunstmuseum einmal auf andere Weise zu erleben. Erstens bot das Stück ihm einen neuen Blickwinkel auf *Im Rampenlicht*

und die ständige Sammlung des Hauses. Zweitens konnte dieses einmal als ein belebter Ort und als Forum für andere Spielarten der Kunst erfahren werden.⁸ Da die Mehrheit der Zuschauer Interessenten am Ballett bildeten, bestand zudem die Möglichkeit, neues Publikum für das Museum zu erschließen.⁹

Das Kooperationsprojekt zwischen Kunstmuseum und Staatstheater Stuttgart ist bei seinen Besuchern auf große Begeisterung gestoßen. Deshalb ist es als sehr erfolgreich zu bezeichnen. Dies verdeutlicht, dass es sich lohnt, im Rahmen der Ausstellungspraxis zeitweise und bei gegebenem Anlass neue Wege zu beschreiten. Für das Gelingen eines solchen Vorhabens müssen allerdings bestimmte Faktoren berücksichtigt werden. Zunächst müssen die Ziele klar gesetzt sein und dürfen über den gesamten Verlauf des Projektes hin nicht aus den Augen verloren werden. Gleichzeitig ist es notwendig, ein gewisses Maß an Flexibilität beizubehalten, um gegebenenfalls Korrekturen oder Verbesserungen vornehmen zu können. Des Weiteren muss das engere sowie das weitere Umfeld, in dem das Projekt entsteht, von Anfang an genauestens bedacht und in die Planung mit einkalkuliert werden; es müssen Bezüge dazu vorhanden sein. Schließlich sind eine sorgfältige Konzeption sowie ein guter und kritischer Dialog zwischen den verschiedenen Schnittstellen und den beteiligten Parteien unabdingbar.

Dieses Fazit legt eine eingehende Betrachtung der Genese und Entstehungskonditionen des Projekts aus Stuttgart nahe.¹⁰ Von Anfang an war es Bedingung, dass die Choreografie einen eindeutigen Bezug zum Kunstmuseum besitzt. Die Ausstellung *Im Rampenlicht* bot sich als geeigneter Rahmen für eine solche Produktion an, da sie von der Thematik her den Bereich des Theaters (und auch speziell Balletts) tangierte. Bridget Breiner gelang es dann mit *Zeitsprünge* wie gezeigt überzeugend, sowohl Ausstellungs- als auch Gesamtsituation des Kunstmuseums sehr genau zu berücksichtigen. Dies stellte für das Museumspersonal und die Choreografin oftmals keine leichte Aufgabe dar. So bereitete die Entscheidung, die Ausstellungsräume zum Tanzen bereitzustellen, dem Kunstmuseum logistisch einen großen Aufwand. Erstens wurde zur Planung und Durchführung des Projektes sowie zur Gewährleistung der Sicherheit der Objekte während der Vorstellungen sehr viel Personal benötigt.



(Abb. 3) *Zeitsprünge*, Choreografie: Bridget Breiner, aufgeführt im Kunstmuseum Stuttgart, November 2007. Foto © Brigida Gonzalez.

Zweitens musste das Haus zu den Aufführungen für ausschließliches Museumspublikum geschlossen werden, womit ein regulärer Besuch des Kunstmuseums, der selbstverständlich gewährleistet sein sollte, nicht möglich war. Obwohl rege Nachfrage bestand und sich der große Erfolg der gemeinsamen Produktion bereits im Voraus abzeichnete, fanden deshalb insgesamt nur neun Vorstellungen statt. Aufgrund der räumlichen Situation und aus Gründen der Sicherheit waren außerdem pro Aufführung maximal 40 Zuschauer zugelassen. Die relativ geringe Besucherzahl ist jedoch nicht als eine bedauerliche Notwendigkeit zu betrachten. In Bezug auf die Choreografie stellte sie vielmehr einen großen Vorteil dar, da damit ein Gefühl von Intimität und Intensität erzeugt werden konnte, der zum Charakter des Stückes passte. Das Tanzgeschehen konnte hautnah erlebt werden, zumal es keine klassische Trennung zwischen Bühne und Zuschauer gab und die Tänzer so bisweilen unmittelbar vor den Zuschauern agierten. Manchmal ergab sich aber auch eine 'Abgrenzung' zwischen Tanz und Publikum durch architektonische Raumelemente wie Treppen, Durchgänge, etc., die wie

oben beschrieben in die Choreografie integriert waren. Insgesamt war gerade durch diesen Wechsel von Nähe und Abstand sowie dem kleinen Besucherrahmen ein sehr intensives Erleben von Kunst und Tanz möglich. Um dies zu verwirklichen, sah sich Bridget Breiner teilweise großen Schwierigkeiten gegenübergestellt. So war sie mit dem Problem konfrontiert, bei ihrer Choreografie thematisch gebunden zu sein und einen bereits definierten Raum vorzufinden, statt wie üblich umgekehrt für das Stück eine Kulisse anfertigen zu lassen. Bisweilen mussten Passagen umdisponiert werden, da unmittelbar vor bestimmten Arbeiten nicht getanzt werden durfte. Außerdem fehlte in den Räumen die technische Ausstattung, die für eine dramatische Produktion gemeinhin benötigt wird. Letztendlich konnten alle Schwierigkeiten sowohl vonseiten des Kunstmuseums als auch der Choreografin gemeistert werden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass bei der Zusammenarbeit keine Mühen gescheut wurden, ein aktiver Dialog stattfand und eine äußerst sorgfältige Planung und Konzeption vorgenommen wurde.

Zum allgemeinen Gelingen des Projekts trug entscheidend die Tatsache bei, dass neben der engen Verbindung zum unmittelbaren auch ein Bezug zum weiteren kulturellen Umfeld bestand. So handelt es sich bei Baumeister um einen Künstler, der aus Stuttgart stammt und primär dort gewirkt hat. Die Stadt bemüht sich deshalb konstant, sein Erbe zu pflegen. Dass mit *Im Rampenlicht* und *Zeitsprünge* nun ein eher unbekannter Teil seines Schaffens beleuchtet wurde, und mit dem Baumeisterarchiv eine weitere (und wie bereits erwähnt eher unbekannt) Institution zu Wort kam, ist besonders erfreulich. Auch zeugen Ausstellung und Choreografie von einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Wirken sowie dem Wunsch, die Erkenntnisse einem interessierten Publikum auf neuartige Weise zu vermitteln. Neben Baumeister besitzt aber auch das Ballett in Stuttgart einen besonderen Stellenwert. Seitdem es unter John Cranko (1927-1973) Weltruhm erlangte, riss im Allgemeinen weder die hohe Qualität des Ensembles und seiner Produktionen noch die Begeisterung des Publikums dafür ab. Cranko zählt zu den bedeutendsten Choreografen seiner Generation und war von 1957-1973 Direktor des Stuttgarter Balletts. Deshalb fand anlässlich seines 80. Geburtstags im letzten Jahr in Stuttgart ein Festival statt, in dessen Rahmen *Zeitsprünge* angesiedelt war.¹¹ Die



(Abb. 4) *Zeitsprünge*, Choreographie: Bridget Breiner, aufgeführt im Kunstmuseum Stuttgart, November 2007.
Foto © Brigida Gonzalez.

Choreografie sollte dazu beitragen, Crankos Namen aus dem Theater heraus an für das Ballett unübliche Orte zu tragen. Wenn dabei kein völliger Kontrast beabsichtigt und ein Umfeld gesucht wird, in das der Tanz sich mehr oder weniger harmonisch einfügen lässt, bietet sich ein Kunstmuseum durchaus an. Zum einen ist diese Institution wie das Theater dem kulturellen Bereich im weiteren und demjenigen der Künste im engeren Sinne zugehörig. Zum anderen können die durch die Exposita gestalteten Räume als eine gegebene 'Kulisse' für den Tanz fungieren¹² – wie gezeigt ist dies im Fall von *Zeitsprünge* bewusst geschehen.

Abschließend soll noch ein Blick auf die Bühnenfassung von *Zeitsprünge* geworfen werden, die Mitte Juli 2008 anlässlich einer Vorstellung der John Cranko-Schule im Stuttgarter Opernhaus aufgeführt wurde. Bridget Breiner war aufgrund des großen Erfolgs ihres Stücks um eine dergestaltige Umarbeitung gebeten worden. Diese unterschied sich erheblich von der Version, die im Kunstmuseum gezeigt worden war. Zwar war die Choreografie nahezu unangetastet

geblieben, doch fehlte der architektonische Rahmen, mit dem sie ursprünglich korrespondierte, sowie die Ausstellung und ihre Exposita als äußerer, inhaltlicher Bezug. Um die Verbindung zu Baumeister herzustellen und gleichzeitig Anklänge an die Museumsarchitektur zu erzielen, hatte Bridget Breiner ein Bühnenbild des Künstlers nachfertigen lassen. Es handelte sich um den Vorhang zu dem Ballett *Liebeszauber*, das Baumeister 1947 ausgestattet hatte. Seine Rekonstruktion für *Zeitsprünge* fiel vom Format her kleiner aus und war in drei Stücke teilbar, sodass der Bühnenraum in unterschiedliche Segmente gegliedert werden konnte. Dies ermöglichte es, rahmenartige Öffnungen zu schaffen, die den Blick auf sich dahinter auftuende Raumfluchten freigaben, ähnlich den Türdurchgängen im Kunstmuseum. Ansonsten war die Bühne komplett in Schwarz gehalten, wodurch sich eine düstere Grundstimmung ergab als in den weißen Räumlichkeiten des Kunstmuseums. In Anbetracht der ernsthaften Thematik von *Zeitsprünge* machte dies aber durchaus Sinn. Die essenziellste Veränderung ergab sich hinsichtlich der Publikumssituation. So war der Zuschauer nicht mehr direkt in das Geschehen involviert wie im Kunstmuseum, wo es oftmals keine Trennung zwischen Tanz- und Zuschauerraum gegeben hatte. Aufgrund der Führung durch die Räumlichkeiten war der Betrachter dort außerdem nicht stationär gewesen und hatte sich stark in das Tanzgeschehen mit eingebunden gefühlt. Im Opernhaus dagegen bestand die klassische Theatersituation eines von der Bühne getrennten, statischen Publikums. Das Stück war dadurch weniger persönlich erfahrbar wie im Kunstmuseum.

Die Bühnenversion von *Zeitsprünge* ist nicht als weniger interessant oder gelungen zu werten als das Original. Vielmehr ist sie aufgrund der anderen Ausgangs- und Austragungsbedingungen als eigenes Stück gesondert für sich zu betrachten. Genau deshalb verdeutlicht sie noch einmal eindrücklich, warum das Kooperationsprojekt zwischen Kunstmuseum und Stuttgarter Ballett so erfolgreich war: Weil auf eine Harmonisierung beider Parteien und eine enge Verknüpfung aller Rahmenbedingungen genauestens Wert gelegt und trotz mancher Schwierigkeiten konstruktive Lösungen gefunden wurden.

Vielen Dank Hadwig Goetz und Bridget Breiner!

Endnoten

1

Zur Entwicklungsgeschichte des Museums im 19. Jahrhundert siehe Bennet 1995, *Birth of the Museum*. Zur Gestalt, Funktion und Arbeitspraxis des Museums im 19. Jahrhundert siehe Hooper-Greenhill 2000, *Museums and Visual Culture*.

2

Als Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Open Box* des Karl Ernst Osthaus-Museums in Hagen 1997 zu nennen, die im Nachhinein großes Aufsehen erregte. Fehr 1998, *Open Box*.

3

Zeitsprünge war ein Teil des Rahmenprogramms, das anlässlich der Ausstellung abgehalten wurde. Neben Sonder- und laufenden Führungen, einem interaktiven Theaterstück sowie einem speziellen Programm für Kinder bildete es den aufwändigsten und größten Akt, weshalb es hier eine so exponierte Behandlung erfährt.

4

Die Versuchung, den kunstwissenschaftlich umstrittenen Begriff des 'Gesamtkunstwerks' auf *Zeitsprünge* anzuwenden, ist groß. Doch auch wenn die Choreografie damit in ihrem Charakter eventuell besser getroffen würde als die damit bisweilen bezeichnete Verschmelzung von Architektur, Malerei und Skulptur im 17. Jahrhundert, ist davon Abstand zu nehmen. Abgesehen davon, dass der Terminus problematisch und deshalb von seiner Verwendung abzuraten ist, war *Zeitsprünge* den Aussagen der Choreografin zufolge nicht von vornherein auf das Zusammenspiel der verschiedenen künstlerischen Gattungen angelegt. Die Verbindungen ergaben sich im Laufe des Arbeitsprozesses.

5

Welche Auswirkungen sich für den Tanz ergeben, kann an dieser Stelle aufgrund mangelnder tief reichender Fachkenntnisse nicht erläutert werden. Die Darstellung wird sich deshalb auf die Institution 'Kunstmuseum' konzentrieren.

6

Ein Beispiel hierfür ist das Event/Experiment 'Kunsthöhle', welches anlässlich der bereits erwähnten Ausstellung *Open Box* in Hagen stattfand. Auf einer Bühnenfläche im Museum wurde jeden zweiten Tag durch Künstler der bildenden und darstellenden Kunst in einer Aktion der Prozess des Musealisierens, Dokumentierens und Ausstellens im Museum thematisiert. Auch die Institutionalisierung von 'Kunst', das Vermitteln und Etablieren kultureller Codes sowie die Rolle des Publikums wurde hinterfragt. Siehe hierzu die beiden Beiträge von Wout Nierhoff in *Open Box*, S. 229-234.

7

"Museums may be seen as cultural borderlands, where a range of practices are possible, a language of possibilities is a potential, and where diverse groups and sub-groups, cultures and sub-cultures, may push against and permeate the allegedly unproblematic and homogenous borders of dominant cultural politics. [...] By being able to listen critically, museum workers can become border-crossers by making different narratives available, by bridging between disciplines, by working in the liminal spaces that modernist museum practices have produced." Hooper-Greenhill 2000, *Museums and Visual Culture*, S. 140. Zur Ausstellung als Ausgangspunkt weiterer Ereignisse im Museum siehe auch ibd., S. 152.

8

Dem Kunstmuseum war es allerdings wichtig, dass dies eine zeitlich begrenzte Ausnahme darstellt. Das Museum soll nicht zu einer bloßen 'Eventkulisse' werden.

9

Dieser Aspekt hatte das Kunstmuseum bei der Anfrage des Staatstheaters, ob Interesse an einer Kooperation bestände, mit zu einer Zusage bewegt. Die Idee ist aber auch deshalb auf großes Interesse gestoßen, weil das Haus sich allgemein darum bemüht, attraktive und abwechslungsreiche Begleitprogramme zu seinen Ausstellungen anzubieten. Unter anderem fand dort bereits vor *Zeitsprünge* Tanz statt, sowie auch andere Veranstaltungen aus dem Bereich der Darstellenden Künste.

10

Natürlich handelt es sich bei diesem Beispiel um eine Möglichkeit unter vielen, die in einzelnen Punkten bestimmt noch hätte optimiert werden können. So ist beispielsweise eine häufig geforderte aktive Miteinbeziehung des Publikums in das Geschehen nicht erfolgt. Die Besucher blieben in ihrer Rolle als Zuschauer oder Rezipienten, wurden nicht zu Prozessgestaltern. Insgesamt überwiegen jedoch die positiven Aspekte.

11

Um allgemein auf Cranko aufmerksam zu machen, hatte das Staatstheater im Zuge des Festivals mehrere Aktionen und Projekte in der Stadt geplant. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass neben der Kooperation mit dem Kunstmuseum eine weitere mit der Staatsgalerie Stuttgart geplant war. Das Stück *Herzrasen* von Marco Goecke, dem Hauschoreografen des Stuttgarter Balletts, konnte jedoch aus Krankheitsgründen nicht durchgeführt werden.

12

In diesem Zusammenhang ließe sich die interessante Frage stellen, inwiefern sich die Instanzen des Museums und des Theaters auf ihrem jeweiligen Gebiet im Grunde unterscheiden. Ist das Museum die Bühne der bildenden, das Theater die Bühne der darstellenden Kunst? Ihr kann jedoch an dieser Stelle leider nicht nachgegangen werden.

Bibliographie

Bennett 1995, *Birth of the Museum*

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London, 1995.

Carbonell, Bettina (Hg.), *Museum Studies*

Carbonell, Bettina (Hg.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, o.O., 2004.

Fehr 1998, *Open Box*

Fehr, Michael (Hg.), *Open Box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*, Reihe Museum der Museen, Schriftenreihe des Karl Ernst Osthaus-Museums, Bd. 5, Köln, 1998.

Hooper Greenhill 2000, *Museums and Visual Culture*

Hooper-Greenhill, Eileen, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Reihe Museum Meanings, London/New York, 2000. Dies., *Museums and their Visitors*, London, 1994.

Korff, Gottfried, *Museumsdinge*

Korff, Gottfried, *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, hg. v. Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard von Tschofen, Köln/Weimar/Wien, 2002.

Krämer, Harald/John, Hartmut (Hg.), *Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen*

Krämer, Harald/John, Hartmut (Hg.), *Zum Bedeutungswandel der Kunstmuseen. Positionen und Visionen zu Inszenierung, Dokumentation, Vermittlung*, Nürnberg, 1998.

Nierhoff, Wout, *Kunsthöhle und Kunststück in der open box*

Nierhoff, Wout, *Kunsthöhle und Kunststück in der open box*, in: *Open Box*, S. 231-234.

Ders., *Kunsthöhle – The Never Ending Story*, in: *Open Box*, S. 229-230.

Waidacher, Friedrich, *Museologie – knapp gefasst*

Waidacher, Friedrich, *Museologie – knapp gefasst*. Mit einem Beitrag von Marlies Raffler, Wien/Köln/Weimar, 2005.

Zusammenfassung

Die Institution ‘Kunstmuseum’ ist von ihrer Struktur, ihrer Arbeitspraxis und ihren Vermittlungsstrategien her betrachtet noch stark der Ausprägung verhaftet, die sie im 19. Jahrhundert erlebte. Da sie deshalb den gewandelten Ansprüchen der heutigen Gesellschaft und Kultur nicht mehr gerecht wird, werden sowohl auf wissenschaftlich-theoretischer Ebene als auch in der Praxis nach möglichen Lösungen für dieses Problem gesucht. Der Aufsatz möchte veranschaulichen, wie fruchtbar es sein kann, wenn ein Kunstmuseum die aus dem 19. Jahrhundert stammenden institutionellen Grenzen überschreitet. Den Ausgangspunkt der Erörterung bildet ein Beispiel aus der Praxis, eine im November 2007 mit großem Erfolg durchgeführte Kooperation zwischen Kunstmuseum Stuttgart und Stuttgarter Ballett. Diese Zusammenarbeit stieß nicht nur beim Publikum auf großen Anklang, sondern erwies sich auch aus der Perspektive eines Kunstmuseums betrachtet als extrem innovativ. Konkret fand dabei im Rahmen einer Ausstellung eine Choreografie statt, die speziell zu diesem Anlass kreiert worden war. Das Museum fungierte somit zum einen als Ort der Präsentation und Interpretation der Kunst, zum anderen wurde es gleichzeitig zu ihrem Aktionsfeld und damit zum Ausgangspunkt einer neuen Interpretation. Des Weiteren wurden die üblichen Vermittlungspraxen, Ausstellung und Führung, auf interessante Weise ausgedehnt und dem Besucher eine neue Art von Museumserfahrung ermöglicht. Somit wurden Forderungen nach einer zeitgemäßen Form und auch nach einer solchen Funktion eines Kunstmuseums erfüllt.

Der Aufsatz untersucht anhand einer Analyse des Projekts, welche Faktoren zu seinem Gelingen führen konnten. Dabei wird der Versuch unternommen, allgemeine Schlüsse für erfolgreiche Versuche der ‚Grenzüberschreitung‘ im Kunstmuseum abzuleiten. Erkenntnisse aus dem aktuellen wissenschaftlichen und theoretischen Diskurs zu dieser Thematik werden hierzu mit Informationen verbunden, die aus Interviews mit den Hauptbeteiligten des Kooperationsprojekts gewonnen wurden.

Autorin

Bettina Kunz, M.A.

Studium der Kunstgeschichte, Mittleren und Neueren Geschichte sowie Italienischen Philologie an den Universitäten Heidelberg, Siena und Bonn. Derzeit Promotion in Kunstgeschichte zum Thema “Andy Warhol. Selbstporträts“.

Forschungsschwerpunkte:

(Selbst-)Porträt, Künstlerentwürfe / -konzepte, Museologie, Ausstellungspraxis.

Titel

Bettina Kunz, „Grenzüberschreitung,, Neue Wege der Ausstellungspraxis, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2008 (8 Seiten).

www.kunsttexte.de