

Daniel A. Walser, Mitarbeit Peter Stohler

Kunst im Un-Privaten :

Das “ Un-Private Home ” als Ort der Kunstvermittlung Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen

Nicht nur in einem grossbürgerlich-repräsentativen Rahmen wie im Sammlerhaus des Ehepaars Kramlich in Kalifornien wird Kunst mittels wechselnder Ausstellungen in Privaträumen für ein begrenztes, öffentliches Publikum inszeniert. Auch in europäischen Städten sind seit mehreren Jahren Orte zu beobachten, die Kunst abseits gängiger Institutionen kontextorientiert präsentieren. Häufig geschieht dies in Privatwohnungen, in welchen bei der Wahrnehmung von Kunst durch den Besucher stets auch die “ Privatheit ” des Orts mitschwingt.

Methodisch wird über verschiedene Einzelbeispiele aus der Schweiz und anderen Ländern ein Typus der Präsentation von Kunst in un-privaten Räumen aufgezeigt. Den Hintergrund bilden veränderte Lebenswirklichkeiten und neu formulierte Vorstellungen über Privatheit. Der Aufsatz stellt zudem beispielhaft unterschiedliche Strategien dieser privaten Kunstvermittler vor.

Orte der Kunst: “ On-Szene ”, “ Off-Szene ” und “ Un-Private Homes ”

In der Kunstvermittlung ist heute eine Dreiteilung auszumachen: eine “ On- ”, eine “ Off-Szene ” und die “ Un-Private Homes ”. In Zürich zeigt sich dies in der folgenden Weise: Die grossen öffentlichen Museen wie das Kunsthhaus, die Kunsthalle, das Migros-Museum oder das Haus Konstruktiv bilden die “ On-Szene ”. Diese Ausstellungsorte sind gesellschaftlich anerkannt und können auf staatliche Unterstützung zählen. Die “ Off-Szene ” wird aus experimentellen, alternativen Kunstorten gebildet. Ein Beispiel hierfür wäre der Kunstraum Walcheturm in Zürich. Diese “ unabhängige Institution ” dient als “ Kunstplattform für nationale wie internationale Kunstschaffende ”.¹

¹ www.walcheturm.ch

Daneben existiert eine neuartige, unabhängige Gruppe von experimentellen Projekt- und Ausstellungsräumen, die im un-privaten operieren. Diese unabhängigen “ Off-Off Spaces ” präsentieren sowohl junge, wie auch experimentellere und ungewöhnliche Positionen, parallel zum etablierten Ausstellungsbetrieb und Kunstmarkt, öffentlich in einem privaten Umfeld. Beispiele hierfür sind in Zürich Hubert Bächlers Musterwohnung, der Kunstsalon Celeste & Eliot, der Roentgenraum oder das Dada-Haus an der Plattenstrasse.

Abgrenzung des Themas

Bei den un-privaten Kunsträumen geht es nicht um Künstleratelierwohnungen, welche auch als Ausstellungsraum verwendet werden, oder um Kunsträume, die von Künstlern selber bespielt werden. Auch fokussiert die vorliegende Untersuchung nicht auf Sammlerwohnungen oder Sammlerhäusern wie beispielsweise bei Hans oder Walter Bechtler in Zürich.² In derartigen Häusern besitzt der Gastgeber eine starke Kontrolle über die Besucher, etwa darüber, wer zu welchem Anlass eingeladen ist oder welcher Gast welchen Teil der Sammlung zu sehen bekommt. Bei den öffentlich operierenden un-privaten Räumen entfällt diese Kontrolle weitgehend. Jedermann ist hier willkommen.

Modelle in der Praxis

Verschiedene Zürcher Galeristen begannen ihre Galerie in den privaten Räumen ihrer eigenen Wohnung. Beispiele hierfür wären Bob van Orsouw (1988-1990) in seiner Wohnung in der Feldstrasse oder Hubert Bächler (2000-2002) in seiner Dreizimmerwohnung am Limmatplatz. Bob van Orsouw stellte in zwei Zimmern und dem Korridor Kunst aus. Das Schlafzimmer war privat und diente ihm als Kunstlager. Hubert Bächler ging in seiner “ Musterwohnung ”, wie er sie selber nannte³, sogar soweit, dass er alle Räume inklusive des Schlafzimmers mit Kunst bespielte. Das Projekt von Ueli Etter griff gar über den Balkon hinaus in den öffentlichen Raum ein. Der einzige Ort, den die Künstler nicht bespielen mochten, war die Toilette. In St. Gallen organisierte der Kurator Hans-Ulrich Obrist in seiner Wohnung

² René WEHRLI, Felix BAUMANN, Willy ROTZLER, *Im Kunsthaus Zürich. Sammlungen Hans und Walter Bechtler*, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich 1982.

³ Interview vom 15. November 2003.

Kunstaussstellungen, wie 1991 die "Küchenausstellung" mit Peter Fischli und David Weiss. Die beiden Künstler sortierten hier den Vorratsschank von Obrist nach künstlerischen Kriterien neu. Eine weitere Gruppe bilden die Projekträume oder "Artist Run Spaces". Das Künstlerpaar Françoise Bassand und Martin Furler betrieben sehr erfolgreich von 1998 bis 2001 den Kunstsalon Celeste & Eliot.⁴ In ihrer Privatwohnung an der Ankerstrasse in Zürich bespielten sie zwei grosse Räume und den Korridor. Begleitende Veranstaltungen besaßen eine wichtige Rolle. Die Ausstellung "Winterkollektion" von 1998 war beispielsweise an der Vernissage und der Finissage öffentlich zugänglich, ein Nachmittag war für "Kaffee und (selbst-gebackenen) Kuchen" reserviert und an einem Abend führte der "Weinkönig" in ungezwungener Atmosphäre in die Kunst der Herstellung und des Umgangs mit Wein ein. Für Bassand und Furler war es wichtig, ein Netzwerk zwischen "Gleichgesinnten und Geistesverwandten" aufzubauen. Mit ihrem un-privaten Ausstellungsraum suchten sie Kunst nicht in coolen Räumen zu zeigen, sondern "in der stimmigen, warmen Atmosphäre eines Salons".⁵ Die Vernissagen ihrer Ausstellungen waren jeweils im Galerienkalender angekündigt und mit anderen Galerien koordiniert. Sie bestanden immer darauf, dass eine gewisse Wohnlichkeit auch während den Ausstellungen erhalten bleiben müsse. So verzichteten sie nie auf ihr Sofa im Wohnzimmer, obwohl etliche Künstler Anstoss daran genommen und sich teilweise heftige Diskussionen daraus entwickelten hatten.

Peter Stohler betrieb von 1999 bis Dezember 2003 in Zürich den Roentgenraum.⁶ Er bezeichnete diesen als einen Projektraum für junge Kunst. Der "hybride Ort einer Privatwohnung" diente ihm als "Schau- und Eventraum", der "private und öffentliche Sphären miteinander verknüpfte".⁷ Die Wohnung bestand aus einem einzigen Zimmer mit Balkon, einer offenen Küche und einem Bad. Weitere private Räume waren keine zu finden. In Ausstellungen, die jeweils bis zu zwei Monaten dauern konnten, gab es somit für den Gastgeber keinen Rückzugsort von der Kunst und der Öffentlichkeit. Seit 1999 wurden in elf Ausstellungen die verschiedensten jungen Künstler vorgestellt. Christoph Schreiber richtete im Herbst 1999, noch vor dem eigentlichen Einzug von Peter Stohler, die Wohnung eines fiktiven Bewohners ein. Im Gegensatz dazu brachte Hildegard Spielhofer im Frühling 2003 mit ihrer Videoprojektion von

⁴ www.kunstsalon.ch

⁵ "Galerie daheim", in *Tagesanzeiger — Züritip*, 11. Dezember 1998, Zürich.

⁶ www.roentgenraum.ch

⁷ Peter Stohler, Rückseite der Einladungen, Beispielsweise zum Vortrag von Sabine Schaschl-Cooper: "Ausstellungen, Anekdoten und Geschichten", 30. September 2003.

gerinnendem Blut eine schaurige Akzentuierung des privaten Wohnraumes durch poetisch schöne Bilder. Diese Arbeit besass als einzige eine Aussenansicht, so dass sie auch von den Nachbarn wahrgenommen werden konnte.

Auch in diesem Projektraum spielte das Begleitprogramm der Röntgengäste, welche über ein Projekt aus Wissenschaft, Kunst oder Kultur sprachen, eine wichtige Rolle in der Vermittlung von Kunst. Die Vorträge fanden regelmässig jeweils am vierten Dienstag im Monat statt. Ein Beispiel hierfür wäre der Vortrag der Kulturphilosophin und Kuratorin Dagmar Reichert zum Thema “ Grenzen ”.

Ein anderes Projektbeispiel wäre die Hasena von Peter Trachsel. Diese thematisiert seit ihrer Gründung 1981 immer wieder Künstler und Kunst im un-privaten Raum. Sie organisierte beispielsweise im Sommer 2002 im Prättigau ein Artist in Residence Programm. Bis zu einem Monat lang lebten und arbeiteten sieben Künstler bei je einer Familie. An einem bestimmten Wochenende wurden die Wohnhäuser für eine breite Öffentlichkeit geöffnet und die Arbeiten gezeigt.⁸ Projekträume sind aber auch im Bereich der klassischen Musik zu finden. In Winterthur organisieren Heinrich und Brigitta Keller-Steinbrecher klassische Konzerte. Im Programm 2003/04 kündigen sie diese im Untertitel als “ öffentliche Konzerte in privatem Rahmen ” an.⁹

Ein weiteres Beispiel war das Dada-Haus an der Plattenstrasse in Zürich. Hier wurde im gesamten Haus an einer unzertrennlichen Vermengung von Kunst und Leben experimentiert. Gleichzeitig war das Haus täglich der Öffentlichkeit zugänglich. Aber auch in Manchester, Köln und ganz Europa sind un-private Projekträume zu finden.

Architektonische Umsetzungen

Das Ausstellen von Kunst im un-privaten Rahmen ist jedoch keineswegs nur ein Phänomen von Untergrundkulturen oder den “ Off-Off-Bereichen ” des Kulturbetriebes. In Zuoz renovierte der St. Moritzer Architekt Hans-Jörg Ruch 2002 für den Galeristen Ruedi Tschudi aus Glarus ein altes Engadinerhaus zu einer Galerie mit Wohnung. Die Chesa Madalena trennt öffentlich und privat nicht konsequent voneinander ab. Überschneidungen bestehen an den verschiedensten Orten. So wird die

⁸ Vgl. Peter TRACHSEL, “ Ospiti ”, in *Im Rückblick, Veleno*, Nr. 52 Die Fliessbildkunstverkehrsschrift, Küblis/Dalvazza 2002. Im Eigenverlag der Hasena herausgegebene Schrift.

⁹ Werbeprospekt für die Saison 2003/04, Heinrich und Brigitta Keller-Steinbrecher, *Musica Riservata*, Winterthur 2003.

Küche sowohl für die Galerie, wie auch für die Wohnung benutzt, und es können sich dort sowohl Besucher wie auch die Bewohner aufhalten. Oder der Büro- und Empfangsraum des Galeristen wird eher zu einer Stube als zu einem Ort der Arbeit. Da sowohl die Ausstellungsräume wie auch die Wohnräume über das ganze Haus verteilt sind, werden die Korridore und das Treppenhaus bis in den Dachstock sowohl vom Publikum wie auch von den Bewohnern genutzt.

Das wohl spektakulärste Projekt dieser Art ist die Kramlich Residence and Media Collection in Oakville im Napa Valley in Kalifornien (1997-2005) der Architekten Herzog und de Meuron. Die Kramlichs sammeln Medienkunst und haben sich von den Architekten ein eigenes Museum zusammen mit einem Wohnhaus entwerfen lassen.¹⁰ Im ersten Projekt (1997-2002) sind im oberen, zeltartigen Teil die Wohnräume des Ehepaars Kramlich untergebracht. Im Untergeschoss befindet sich ein privates Museum für Medienkunst, dass auch der Öffentlichkeit zugänglich sein wird. Die private Kunstsammlung soll sowohl im Obergeschoss wie auch im Untergeschoss gezeigt werden, wobei die Öffentlichkeit nur den Museumsbereich betreten wird. Die privaten und die öffentlichen Räume sind hier klar voneinander getrennt. Die privaten Wohnräume im Erdgeschoss bleiben dem interessierten Publikum verschlossen.¹¹ Doch führten, nachdem das Untergeschoss bereits erstellt war, die wirtschaftliche Lage und die Befürchtungen, dass von Aussen in den oberen, zeltartigen Wohnbereich zu grosszügige Einblicke in das Privatleben der Kramlichs möglich wären, zu einem Baustopp und einem überarbeiteten zweiten Projekt (2004-2005).

Die "un-private" Debatte

Die Kramlich Residence war 1999 Teil der Ausstellung "The Un-Private House" im Museum of Modern Art in New York. In dieser Ausstellung postulierte der Kurator Terence Riley vor dem Hintergrund veränderter Wohn- und Arbeitskonzepte der westlichen Gesellschaft thesenhaft eine Umdefinierung von Privatheit anhand von Beispielen aus der jüngsten Privatarchitektur. Die vorgestellten Projekte

¹⁰ "Herzog & de Meuron 1998-2002", *El Croquis*, 109-110 (2002), S.228-239.

¹¹ Sybille OMLIN, "Überlagerung von Öffentlich und Privat: Die Kramlich Residenz und Media Sammlung von Herzog & de Meuron in Oakville / Nappa Valley", *Werk, Bauen und Wohnen*, 11 (2001), S.40-45.

betrachtete Riley als kulturell zukunftsweisend und benennt das Phänomen mit dem Begriff des “Un-Private”.¹²

Riley führt die neuen Wohnformen auf eine veränderte Auffassung von Privatheit zurück. Die Familienstrukturen hätten sich verändert, wobei oft beide Partner beruflich stark engagiert seien und die Zeit mit Kindern, falls sie überhaupt welche hätten, nur einen Teil ihres Lebens ausmachen würde. Zusätzlich haben die neuen Technologien eine veränderte Arbeitswelt hervorgebracht, die es ermöglicht, viel unabhängiger von einem bestimmten Ort zu sein und hierdurch auch vermehrt zu Hause zu arbeiten. Gleichzeitig bringe diese Entwicklung aber auch eine erhöhte Mobilität mit sich, was wiederum Konsequenzen auf die Wohnräume mit sich bringe. Hierdurch werde eine räumliche Verschränkung von Arbeiten und Privatleben gefördert.

Bettina Köhler kritisierte an der These von Riley, dass “un-privat” ein blosser Leerbegriff sei, der nur eine zeitgenössische Form der Repräsentation meine. Somit sei das “Un-Private House” nur eine Form der bürgerlichen Repräsentation¹³, welche ihren formalen Ausdruck in der Transparenz der Glasfassaden gefunden habe. Die vorgespiegelte Öffentlichkeit bleibe an der Oberfläche haften und erlaube nur einem erlauchten Kreis von Menschen Zutritt.¹⁴

Der Einwand von Bettina Köhler läuft insofern ins Leere, als sie nicht die allgemeine Entwicklung der Gesellschaft mit einberechnet, in der die zunehmende Veränderung der Sozialstrukturen, wie zum Beispiel Einpersonenhaushalte, kinderlose Familien, gleichgeschlechtliche Paare oder berufstätige Eltern, auch Veränderungen im Umgang mit dem eigenen Wohnraum nach sich zieht.¹⁵ Die einzelnen Räume “changieren” in den Beispielen von Riley zwischen verschiedenen öffentlichen und privaten Aufgaben: Sie werden in vielfältiger Weise genutzt und sind nur noch bedingt der Repräsentation verpflichtet.

Den Ansatz von Riley möchten wir für die oben beschriebenen Phänomene beim Ausstellen von Kunst aufnehmen, da die Grundvoraussetzungen für beide dieselben sind: Aufgrund geänderter Lebensumstände

¹² Terence Riley, *Un-Private House*, Katalog der Ausstellung im MOMA, New York 1999, S.9.

¹³ Repräsentation, [lat.] *die*, Vertretung, Stellvertretung, würdiges, standesgemäßes Auftreten. Aus: *Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden*, Band 15, 17. völlig neubearbeitete Auflage, Wiesbaden 1972, S. 684.

¹⁴ Bettina Köhler, “Phantom Glashaus. Das “Un-Private” als zeitgemässe städtische Lebensform – ein widersprüchliches Verlangen”, *Werk, Bauen und Wohnen*, 10 (2002), S.20-25.

¹⁵ Solche Veränderungen stellte bereits Jürgen Habermas fest: Jürgen HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied und Berlin 1962.

verschoben sich die Grenzen zwischen Öffentlich und Privat.¹⁶ Aus diesem Grund bezeichnen wir unsere vorgestellten Projekträume als "Un-Private Homes".

Begriffsklärung

Als "privat" wird allgemein das Häusliche oder etwas Persönliches bezeichnet, welches sich als Gegensatz von "staatlich" und "öffentlich" definiert.¹⁷ Als "öffentlich" hingegen definiert sich eine allgemeine Zugänglichkeit von Veranstaltungen oder die Wahrnehmbarkeit von Vorgängen für einen unbegrenzten Kreis von Personen.¹⁸ Diese ursprüngliche Unterscheidung von "öffentlich" und "privat" ist heute problematisch, weil ihr historischer Geburtsort, das 18. Jahrhundert, auf ein Geflecht konzeptueller Voraussetzungen verweist, welche durch die Entwicklung der Gesellschaft längst in Frage gestellt sind. Öffentlichkeit und Privatheit überlagern sich zusehends, und die Grenzen haben sich in unserem täglichen Leben stark verschoben.¹⁹

Ein weiteres Indiz dafür, dass sich in der heutigen Gesellschaft die Grenzen von "privat" und "öffentlich" verschoben haben, sind die inszenierten Medientheater von Fernsehsendungen wie "Big Brother", "Der Bus"²⁰ oder "Brat Camp", wo der Zuschauer schwer erziehbare Jugendliche in einem

¹⁶ Historisch gesehen haben starke Verschiebungen stattgefunden zwischen dem, was als privat und als öffentlich verstanden wurde, wie Philippe Ariès ausführte. Er schreibt, dass noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Frankreich ein grosser Teil der Wohnungen (ca. 30%) der Arbeiterklasse noch Einzimmerwohnungen waren – die Privatheit gab es zwar als Abgrenzung gegenüber dem Aussen, aber nicht im heutigen Verständnis unter dem Menschen, die gemeinsam in diesem einen Raum wohnten; Philippe ARIÈS, Georges DUBY (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens*, 5 Bände, Frankfurt am Main 1995.

¹⁷ privat [lat.], häuslich, (für sich) persönlich; Gegensatz: öffentlich, staatlich. Aus: Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden, Band 15, 17. völlig neubearbeitete Auflage, Wiesbaden 1972, S. 149.

¹⁸ Öffentlichkeit, die Zugänglichkeit von Veranstaltungen oder Wahrnehmbarkeit von Vorgängen für einen unbegrenzten Kreis von Personen, auch dieser Kreis selbst (öffentliche Meinung). Aus: Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden, Band 13, 17. völlig neubearbeitete Auflage, Wiesbaden 1971, S. 681.

¹⁹ Ernesto LACLAU, Chantal MOUFFE, *Hegemonie und radikale Demokratie*, Wien 1991, S. 246-247.

²⁰ Hubertus ADAM, "Editorial", *Archithese, Themenheft zur Privatisierung des öffentlichen Raums*, 4 (2000), S. 3.

Erziehungslager auf ihrem Pfad zurück zur der Tugend verfolgt.²¹ Auch sind auf dem Internet unzählige Webcams zu finden, welche das Privatleben von Personen der Öffentlichkeit zugänglich machen.²²

In den “Un-Private Homes” überlagern sich privat und öffentlich ständig. Auch wenn der Projektraum nicht öffentlich zugänglich ist, bleibt die für die Öffentlichkeit präsentierte Kunst im Wohnraum präsent. Umgekehrt kann aus der Privatwohnung nie ein vollkommener White Cube entstehen, da bereits der öffentliche Hauseingang etwas Privates besitzt. Auch erinnern der Wohnungseingang des Mietshauses, der Grundriss, die Küche, das Badezimmer und die Einrichtung den Besucher daran, dass er sich an einem eigentlich privaten Ort befindet. Private Gegenstände, Bücher oder Nippes, wie sie bei Celeste & Eliot im Büchergestell des Korridors zu finden sind, geben den Besuchern einen vermeintlichen Einblick in die Persönlichkeit der Bewohner. Diese Offenlegung der Persönlichkeit nimmt der Besucher als eine persönliche Vertrautheit wahr. Verschiedentlich werden die beiden Kuratoren Françoise Bassand und Martin Furler auf der Strasse wie alte Bekannte angesprochen, obwohl sich die Bekanntschaft auf eine flüchtige Begegnung an einer Vernissage beschränkt. Die privaten Räume sind wie “Chamäleons” und “changieren” je nach Nutzung zwischen öffentlich und privat. Erst im konkreten Gebrauch steht jeweils entweder der öffentliche oder der private Aspekt im Vordergrund.

Eine Reaktion auf den White Cube?

Wird im un-privaten Kunst inszeniert, so sind damit die Offenlegung der Vermittlerpersönlichkeit und eine kontextorientierte Präsentation von Kunst verbunden: Das normativ-purifizierende Ideal des “White Cube” muss in den eigenen vier Wänden zu Gunsten eines “Not-So-White-Cube” aufgegeben werden. Im heutigen Museumsbau und Ausstellungsbetrieb stehen der White Cube oder Referenzen darauf nach wie vor aus praktischen und betrieblichen Gründen noch immer stark im Vordergrund, wie im Fall der Galerie von Bob van Orsow im Löwenbräuareal in Zürich. Brian O’Doherty geht in seinem Essay über

²¹ Hanspeter KÜNZLER, “Ein Erziehungslager im Scheinwerferlicht. Reality-TV als hartnäckige Modeströmung”, *Neue Zürcher Zeitung*, Freitag 19. März 2004, S. 65.

²² Hubertus ADAM, “Zwischen Exhibitionismus und Hermetik. Wandlungen in der Wohn- und Arbeitswelt”, *Archithese, Privatisierung des öffentlichen Raums*, 4 (2000), S. 6-11.

den White Cube²³ soweit zu behaupten, dass eine Galerie heute nach ebenso strengen Gesetzen errichtet werde, wie denjenigen, die für mittelalterliche Kirchen galten. Im White Cube wird, durch das Ausblenden des Umfelds, die Kunst durch die "endgültige Umwandlung der Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung reiner formaler Werte" reduziert und "ihre sauberen Oberflächen erscheinen unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen".²⁴

Vorgeschichten zu den "Un-Private Homes"

Der bürgerliche Salon um 1900 ist ein Vorläufer dieser Art der Auseinandersetzung mit Kunst.²⁵ Celeste & Eliot nennen ihren Kunstraum im Untertitel gar "Kunstsalon". Der Unterschied besteht aber im stark erweiterten Grad der Öffentlichkeit heutiger Veranstaltungen.

Walter Benjamin stellt in seinem Aufsatz "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"²⁶ anhand der Fotografie die Frage nach dem "Authentischen" eines Kunstwerkes. "Durch die Möglichkeit der [fotografischen] Vervielfältigung des Kunstwerkes" kann dieses "massenweise" reproduziert werden. Die Einmaligkeit eines einzelnen Werkes existiert hierdurch nur noch beschränkt.²⁷ Dies zeigt sich für Benjamin zunehmend in einer Verkümmernng des Spezifischen eines einzelnen Kunstwerkes. Die Ausstrahlung eines Werkes, die "Aura" wie es Benjamin nennt, leidet. Im heutigen Ausstellungsbetrieb ist mit Hilfe des White-Cube das äussere Umfeld ausgeschlossen. Hierdurch ist eine bestimmte Ausstellungssituation an einem anderen Ort grundsätzlich wiederholbar. Frei nach Benjamin existiert hierdurch heute die Einzigartigkeit einer spezifischen Wahrnehmungssituation nur noch beschränkt.

Harald Szeemann hat den offiziellen Kunstbetrieb bereits 1974 kritisiert: Für ihn waren der "Ausstellungsmacherberuf und sein Kontext" nur im Wiedereinbeziehen der "Dimension der

²³ Brian O'DOHERTY, *In der weißen Zelle: Inside the White Cube*, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Berlin 1996. Originalausgabe von 1976, S. 10.

²⁴ O'Doherty, *In der weißen Zelle* (wie Anmerkung 23), S. 10.

²⁵ Ernst SIEBEL, *Der großbürgerliche Salon 1850-1918: Geselligkeit und Wohnkultur*, Berlin 1999.

²⁶ Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2001 (erste Auflage 1963).

²⁷ Benjamin, *Das Kunstwerk* (wie Anmerkung 26), S. 13.

Intimität“, einem nahen und vertrauten Umfeld, welches sich im Privaten findet, erneuerbar.²⁸ Er verstand die damalige Situation des musealen Ausstellungsbetriebes als eine Diskussion um den Rahmen der Kunst und weniger um “die Sache” selbst. Die Kunstwerke und deren Wirkung auf den Menschen waren für Szeemann zu stark in den Hintergrund geraten. Deshalb setzte er sich stark mit dem Privaten und dem Intimen auseinander. So hat Szeemann kühn behauptet, dass “im Subjektiven das Allgemeinverständlichere” zu finden sei.²⁹ Seine Ausstellung “Grossvater – ein Pionier wie wir” in einer Berner Galerie war hierfür wegweisend.³⁰ Er stellte die Wohnung seines eigenen Grossvaters aus, eine Visualisierung einer privaten Geschichte, ein “lohnender Rückzug ins Private”, wie er es nennt.³¹ Doch Szeemanns Ausstellungen bewegten sich noch immer im institutionellen Rahmen einer Galerie. Der Schritt zum intimen Ausstellungsort wurde erst mit den “Un-Private Homes” vollzogen.

Der Ausstellungsmacher Jan Hoet liess 1986 in seinem legendären Projekt “Chambres d’amis” in Gent die Wohnungen von 51 Genter Bürgern im gesamten Stadtgebiet von verschiedenen Künstlern gestalten und gab sie drei Monate zur Besichtigung frei. Das Projekt hatte für die nachfolgende Ausstellungs- und institutionelle Praxis Vorbildcharakter wie beispielsweise für Stefanie Thalmann und Caro Niederer, die im September 1992 in Zürich die Ausstellung “Oriental Spirit in Contemporary Zurich Flats” organisierten.³² Die Ausstellung war für Jan Hoet eine institutionelle Kritik. Dorothea Straus bezeichnet einmal dieses Projekt als ein Mittel zum Unterlaufen des klassischen Ausstellungsortes, dem Museum, dem so genannten “White Cube”, welcher den Besucher erst in einen vorgegebenen, normativen Rahmen setzt, bevor überhaupt eine Beschäftigung mit Kunst stattfindet. Auch reagierte “Chambres d’amis” auf den dringlichen Wunsch, Kunst und Leben zu verbinden, und die Kunst von ihren institutionellen Fesseln zu befreien.

Der Mehrwert des Ausstellens von Kunst in un-privaten Räumen liegt im Kontext, dem sie ausgesetzt ist, und in einer unausweichlichen Verbindung von Leben und Kunst. Ausstellungen in un-privaten Räumen

²⁸ Harald SZEEMANN, “Lohnender Rückzug ins Private”, in *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1981, S. 98.

²⁹ Szeemann, Lohnender Rückzug (wie Anmerkung 28), S. 98.

³⁰ Szeemann, Lohnender Rückzug (wie Anmerkung 28), S. 95.

³¹ Szeemann, Lohnender Rückzug (wie Anmerkung 28), S. 101.

³² In privaten Wohnungen zeigten an einem Wochenende private Sammler und Künstler ihre Schätze, Installationen und Auseinandersetzungen zum Thema Orient.

besitzen eine ortsspezifische Einzigartigkeit, die einen Anlass nicht wiederholbar macht. Zusätzlich erhält die Kunst in der Wahrnehmung des Besuchers in diesem privaten Rahmen wohl auch eine vermeintlich grössere Authentizität.³³ So kann sich der Besucher die gezeigte Kunst gut in seiner eigenen Wohnung vorstellen, was für ihren Verkauf förderlich sein kann.

Das Temporäre als Teil des Scheiterns

Die hybriden Ausstellungsorte der "Un-Privat Homes" machen in der Regel eine schwierige Gratwanderung durch. Sie besitzen einen privaten, mäzenatisch oder unternehmerisch motivierten Willen zur Kunstpräsentation. Diesem gegenüber steht aber die Gefahr der Vereinnahmung durch ein öffentliches Interesse. Dies führt meist zu Abwehrreaktionen der Betreiber. Während die architektonisch ausformulierten "Un-Private Homes" als Museum weiterexistieren können, verschwinden die unprivaten Wohnräume meist bereits nach kürzerer oder mittlerer Dauer wieder.

Die strukturell bedingte Problematik der dauernden Grenzüberschreitungen zwischen "öffentlich" und "privat" und die damit verbundenen Einschränkungen des privaten Lebens, führen auf längere Sicht zu Ermüdungserscheinungen, welche die Bewohner auf lange Sicht nicht bereit sind einzugehen. Das Temporäre dieser Projekträume scheint Teil des Experimentes zu sein.

Die "Un-Private Homes" müssen als eine Gegenbewegung zum aktuellen Kunstbetrieb gesehen werden. Sie werden den "White Cube" zwar nicht ersetzen, ergänzen diesen aber mit einer neuen, vielfältigen Art des Ausstellens.

Hochschule für Technik und Wirtschaft HTW
7004 Chur
Schweiz

Kunstwissenschaftler und Kurator
8004 Zürich
Schweiz

³³ Margrit Tröhler zeigt, dass Filme, die vorgeben einen Einblick in den privaten Bereich eines Menschen zu geben, als echter wahrgenommen werden: Margrit TRÖHLER, "Privat – authentisch – echt: Konsum und private Öffentlichkeit in der Werbung", in *Das Private* (Cinema, 44), Zürich 1999, S. 78-91.