

Maïke Wagner

## NO WAY OUT. (KEINE) AUSWEGE AUS DEM WHITE CUBE

### DER WHITE CUBE SCHWEBT IM NICHTS - O'DOHERTYS IDEALRAUM

„The white wall's apparent neutrality is an illusion.“<sup>1</sup> Unter dieser Prämisse trat Brian O'Doherty im Jahr 1976 mit seiner Essayfolge *Inside the White Cube* einen Feldzug gegen die unterschwellige „Ideology of the Gallery Space“ an. Obwohl das Wissen um die in der Ausstellung stattfindende Bedeutungsproduktion durch die Ausstellungsarchitektur heute zum Konsens gehört, hat sich die praktische Gestaltung der Ausstellung bemerkenswert wenig vom White Cube entfernt.<sup>2</sup> Doch wieso können sich die musealen Konventionen auch heute, noch immer nicht vom Idealraum der Moderne trennen?

Auf den ersten Blick bietet der White Cube sicherlich seine Vorteile: er ist funktionalistisch und universell und verkörpert dabei zugleich die westliche Moderne, wodurch er zu einem Exportschlager geworden ist.<sup>3</sup> Die scheinbare Neutralität basiert dabei auf dem Ausschluss der Außenwelt durch fensterlose weiße Wänden, der Decke als indirekter Lichtquelle und der Reduktion der Möbel auf das Mindestmaß, wodurch der Raum schattenlos, weiß, sauber und künstlich wirkt. Jedes Exponat erhält durch die sakrale Aura eine skulpturale Wirkung und den Status als Kunstwerk.<sup>4</sup> Die zentrale Neuerung liegt dabei in der Verschleierung jeglicher Präsentation, die hinter der vordergründigen Neutralität verschwindet und von einer elitären Ästhetik geprägt ist. O'Dohertys Essay endet mit der Feststellung, dass der White Cube noch immer die Hauptkonvention der Ausstellung sei, da es an Alternativen mangle.<sup>5</sup> Diese Prognose scheint auch heute, fast 40 Jahre später, trotz diverser künstlerischer und kuratorischer Angriffe auf den White Cube erstaunlich aktuell zu sein.

### DER WHITE CUBE IN BUNTER HÜLLE - MUSEUMSBOOM

Selbst im Zuge des seit den 1980er Jahren anhaltenden Museumsbooms, bei dem sich die Außenhülle der Museumsbauten zunehmend zu diversifizieren begann, sind die Innenräume nach wie vor bemerkenswert homogen.<sup>6</sup> Während die klassischen Museen der Nachkriegszeit, in denen sich der White Cube zu etablieren begann, eine schlichte Fassadengestaltung aufwiesen, geht der Trend heute zum Monumentalen,

da die Museen im Zuge der wachsenden gesellschaftlichen Erlebnisorientierung mit symbolischer Architektur für ihre ‚inneren Werte‘ zu werben beginnen.<sup>7</sup> An die Stelle des Elite-Museums tritt das tourismusfreundliche Erlebnismuseum, das versucht „Kunst als Teil des Freizeitangebotes der Massengesellschaft aufzufangen und zu unterstützen, indem [es] den Unterhaltungswert“<sup>8</sup> verstärkt. Dieser neue Museumstyp versucht die Verweildauer der Besucher durch attraktive Freizeitangebote wie beispielsweise vielfältig gestaltete Restaurants, Läden und Aufenthaltsbereiche zu verlängern, während die eigentlichen Ausstellungsbereiche in Diskrepanz zur äußeren Hülle oftmals nichts an ihrem Erscheinungsbild als schlichte abgeschottete Kuben geändert haben.<sup>9</sup>

### DER WHITE CUBE ÄSTHETISCH ÜBERDACHT - LOUVRE ABU DHABI

Derzeit scheint der Export westlicher Museumsnamen als Franchiseunternehmen im Trend zu liegen,<sup>10</sup> wofür der von Jean Nouvel entworfene und 2017 eröffnete Louvre Abu Dhabi als Prestige-Projekt zur Steigerung der touristischen Attraktivität der Gegend ein Beispiel bietet. Für die Zahlung von rund 950 Mio. Euro erwarb das bereits aufgrund seiner finanziellen Größenordnung und räumlichen Ausmaße kritisierte Museum den Markennamen *Louvre* sowie das Leihrecht für Teile der Sammlung.

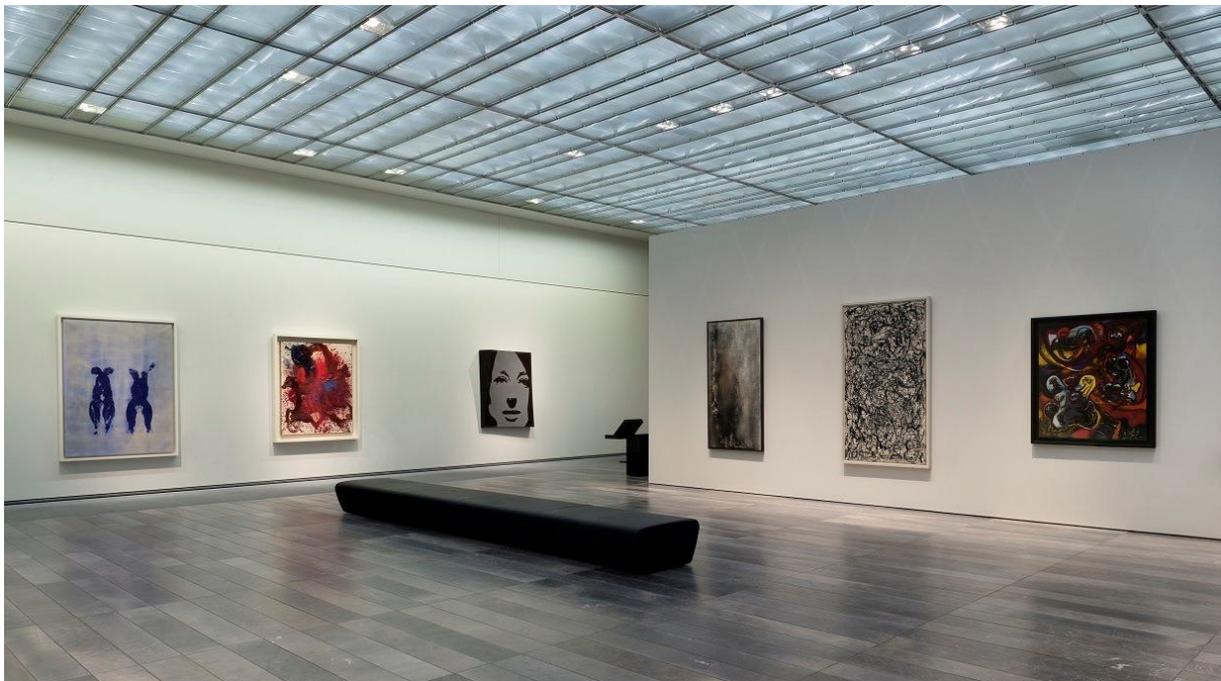


Abb. 1:  
Plaza des  
Louvre Abu  
Dhabi  
(„view  
overlooking  
the sea“ ©  
Louvre Abu  
Dhabi,  
Foto:  
Mohamed  
Somji)

Der Louvre Abu Dhabi präsentiert sich, umgeben von Wasser, als monumentale silbernen schimmernde Kuppel, deren Stahlträger ein ornamentales Lichtmuster auf den von ihr beschirmten kubischen Ausstellungsgebäuden, Wasserflächen und verwinkelten Gassen erzeugen.<sup>11</sup> Von den 64.000 m<sup>2</sup> Grundfläche entfallen nur rund 9.200 m<sup>2</sup> auf die Ausstellungen,<sup>12</sup> worin sich die zunehmende Relevanz der Konsum- und Aufenthaltszonen im Vergleich zur Ausstellung als früheren Zentrum des Museums zeigt.<sup>13</sup> Entsprechend gering scheinen die Ambitionen in der Ausgestaltung der Ausstellungskuben, deren größte Abweichung von den White Cube Konventionen die farbige Gestaltung der Wandflächen ist. Diese bewegt sich vorwiegend im Bereich dunkel abgetönter Braun-, Grau- oder Blaunuanzen und verleiht im Zusammenspiel mit der eindringlichen Lichtregie den gezeigten Kunstwerken die für den White Cube typische auratische Überhöhung, weshalb sich auch durch diese Variation nichts an der unterschweligen ideologischen Konnotation des Ausstellungsdisplays ändert. Diese erscheint gerade beim Louvre Abu Dhabi durchaus kritisierbar, da es als Universalmuseum die Verbundenheit verschiedener Zivilisationen und Zeitalter darzustellen versucht. Dem entspricht das Ziel der Auftraggeber des Museums, der Tourism & Culture Authority, die eigene Kultur zu vermarkten und durch die Integration in den Kontext einer globalen Narration aufzuwerten. Anstatt die Präsentation der musealen Bestände einer der größten westlichen Kunstinstitutionen für eine postkoloniale Kritik zu nutzen, reiht sich der Louvre Abu Dhabi so in den Kontext bekannter Inszenierungen ein.<sup>14</sup> Dementsprechend entbehrt die Nutzung des White Cubes hier nicht einer gewissen Konsequenz, indem den gezeigten Objekten im Sakralraum der Ausstellung Wert und Status zugeschrieben werden. So steht diese Form der musealen Präsentation im Kontext des Konsums als Freizeitaktivität. Das Museum adressiert den Besucher als Konsumenten, der an die moderne und minimalistische Präsentation des Luxus-Warenhauses gewöhnt ist.<sup>15</sup> Die Ausstellung wird so zu einem Teil der größeren musealen Konsum- und Freizeiterfahrung, bei welcher der Fokus auf der Inszenierung liegt. Durch die Beibehaltung bekannter Präsentationsstandards versuchen sich die Museen so zugleich auf internationalem Niveau zu legitimieren. Der erlebnisorientierte Aufenthalt in der Museumslandschaft wird wichtiger als die kontemplative Rezeption der Werke, obwohl die Aufrechterhaltung des White Cubes gerade dazu einzuladen scheint.<sup>16</sup> Die Kunst wird zu einem untergeordneten Aspekt im Gesamterlebnis Museumsbesuch.

## DER WHITE CUBE RAFFINIERT UMMANTELT - ZEITZ MOCAA KAPSTADT

Ein weiteres Beispiel aus dem Bereich der aktuell entstehenden Museumsneubauten liefert das ebenfalls 2017 eröffnete Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (MOCAA) in Kapstadt. Im Gegensatz zur Globalinszenierung des Louvre Abu Dhabi steht hier zeitgenössische afrikanische Kunst im Vordergrund. Für den vom Londoner Heatherwick Studio entworfenen Museumsbau wurde ein ehemaliges Getreidesilo direkt an der zentralen Waterfront der Stadt so umgebaut, dass die elip-senförmig angeschnittenen Betonröhren, in welche Aufzüge und Wendeltreppen integriert wurden, ein eindrucksvolles Atrium bilden.



*Abb. 2: Atrium des Zeitz MOCAA, Foto: HeatherwickStudio, Credit: Iwan Baan.*

Von den entstandenen neun Etagen werden vier für Ausstellungen genutzt, in den übrigen befinden sich, ganz im Sinne der Erlebnisökonomie und einem neuen Fokus auf musealer Vermittlung, eine Bibliothek, Leseräume, Läden und Restaurants. Hinzu kommen ein Skulpturengarten auf dem Dach und ein die oberen Etagen einnehmendes Luxushotel, so dass die Besucher den Museumskomplex nicht einmal mehr nachts verlassen müssen.<sup>17</sup> Auch dieses Museum handelte sich Vorwürfe für die zugrundeliegende Ideologie seiner Ausstellungspräsentation ein, die für sich beansprucht, mittels eines von Europäern entworfenen und bestückten Museums die Komplexität zeitgenössischer afrikanischer Kultur repräsentieren und vereinheitlichen zu können. Ebenso wie bei der Vielzahl aktueller Museumsneubauten setzt sich

auch hier die Monumentalität der musealen Hülle in den Innenräumen nicht fort; es präsentieren sich die bekannten, in sich abgeschlossenen White Cubes.



*Abb. 3: Ausstellungsraum des Zeitz MOCAA.*

Dies geschehe, laut Gründer Jochen Zeitz, um an internationale konservatorische Standards anzuschließen.<sup>18</sup> Zugleich geht es dabei laut Peter Schneemann um das moderne Ideal des möglichst flexiblen Ausstellungsraums, in dem jede Art von Kunst präsentiert und das transportabel gewordene Kunstwerk jederzeit ausgetauscht werden kann.<sup>19</sup> Gerade durch die Folgenlosigkeit der künstlerischen Experimente im unveränderlichen White Cube erscheint dieser für die Präsentation zeitgenössischer Kunst ideal<sup>20</sup> und ist zugleich notwendiges Mittel ihrer Legitimation: „Während die ältere Kunst allein durch die Weihen der Geschichte schon gegen Zweifel immunisiert ist, sieht sich die neueste Kunst mit der Ungewissheit konfrontiert, ob sie sich überhaupt als Kunst wird bewähren können.“<sup>21</sup> Ziel des Zeitz MOCAA ist es, wie bei den

meisten Museumsneubauten, diejenigen Besucher\*innen zu erreichen, die bisher wenig Kontakt mit zeitgenössischer Kunst haben.<sup>22</sup> Gerade hierfür erscheint die Verwendung des elitären White Cubes, der nicht für jeden voraussetzungslos verständlich ist, eigentlich denkbar ungeeignet. Zugleich bietet die Wahl dieses Ausstellungsmodus‘ in einer Zeit zunehmender Medialisierung jedoch auch einen Schutzraum gegen die Unterhaltungskultur.<sup>23</sup> Der White Cube wird zur letzten, wenn auch nur scheinbar neutralen Bastion innerhalb der bunten Erlebniswelt des Ausstellungsbetriebs. Es scheint heute fast ironisch, dass gerade der zur Etablierung einer elitären Ästhetik und Abgrenzung von der Massenkultur geschaffene Raum im Fall des Zeitz MOCAA als angebliches Zentrum in den als Anziehungspunkt für ein Massenpublikum konstruierten Neubauten existiert.

### DER WHITE CUBE UMGEDACHT - GFZK-2 LEIPZIG

Für O’Doherty lag das Potential zur Transformation des White Cube gerade in einer



Abb. 4: Kuppel und Innenraum des Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Foto: David M. Heald, © SRGF, New York.

Aufhebung der Abgrenzung von elitärem Kunstraum und Außenwelt. So entstanden seit Beginn der Moderne immer wieder architektonische Angriffe auf den isolierten White Cube.<sup>24</sup> Sobald sich die Architektur jedoch in den Ausstellungsraum einmischt, läuft sie schnell Gefahr mit der Kunst zu konkurrieren, wie sich am Beispiel des von Frank Lloyd Wright erbauten und 1959 eröffneten Guggenheim Museums in New York zeigt.

Die zentrale Raumgestaltung besteht hier in einer sich zur verglasten Dachkuppel emporwindenden Rampe, deren Verlauf folgend die Werke in einer Aufwärtsbewegung präsentiert

werden, was eine Fortschrittsentwicklung zu implizieren scheint und somit die Werke in einen expliziten und dominanten Bedeutungszusammenhang einschreibt.<sup>25</sup>

Dagegen sollten laut Christian Teckert in einem idealen Ausstellungsgebäude Architektur und Display die zugrundeliegende Ideologie der Ausstellung und die Wandelbarkeit ihrer Bedeutung ständig thematisieren.<sup>26</sup> Dieses Ideal konnte Teckert als Teil des Architektenkollektivs as-if berlin-wien beim Neubau der Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig (GfZK-2), die im Jahr 2004 eröffnet wurde, umsetzen.



*Abb. 5: Ausstellungsraum der GfZK-2 Leipzig, Foto: Wolfgang Thaler.*

Das einstöckige und unregelmäßig geformte Gebäude, dessen Innenräume als Polygone aufgebaut sind, scheint durch den rückspringenden Sockelbereich über dem umgebenden Park zu schweben und setzt sich von der Monumentalität anderer Neubauten ab. Auf 1.000 m<sup>2</sup> ergeben sich hier multifunktionale Raumnutzungsmöglichkeiten. Die Innenräume scheinen sich gegenseitig zu durchdringen und erzeugen im Zusammenspiel mit Fenstern, Schiebewänden und Vorhängen eine diskontinuierliche und fragmentarische Raumwirkung, bei der sich Innen und Außen überlagern. Aufgrund der räumlichen Variationsmöglichkeiten wird die Hierarchisierung zwischen Ausstellungs- und Konsumfläche neu verhandelt; ein Videoraum kann zum

Ausstellungsraum, ein Vortragsraum zum Shop werden. In einer eindeutigen Bezugnahme auf O'Doherty scheint der Raum sich selbst zu thematisieren, wodurch er zugleich zu einer Interaktion mit dem Besucher auffordert.<sup>27</sup> Zwar bleibt fraglich, ob ein derartiges reflexives Potential nicht wiederum nur von einem Elite-Publikum ausgeschöpft wird, das bereits um die ideologische Konnotation des Raums weiß, doch wird hier immerhin der Ewigkeitsanspruch und die Isolation des Ausstellungsraums durch eine neue Form der Flexibilität aktualisiert.

### DER WHITE CUBE - ER LEBT!

Es wird deutlich, wie unmöglich es ist, die Frage des idealen musealen Präsentationsmodus abschließend zu klären. Sicher ist jedoch, dass die unterschwellige Ideologie des Ausstellungsraums selbst im Zuge seiner Selbstthematizierung nie ganz gebrochen werden kann. Nach wie vor spielen Diskurse um Repräsentation, Status und Ideale der westlichen Moderne eine zentrale Rolle im internationalen Museumsbetrieb, sodass die Vorherrschaft des White Cubes auch in den kommenden Jahren wohl kaum gebrochen werden wird. Reflexive Ansätze finden mehrheitlich in den theoretischen Debatten oder für die internationale Kunstöffentlichkeit wenig relevanten Institutionen statt. Für die Mega-Museen hat sich der White Cube in leichter Abwandlung zur Inszenierung ihrer spezifischen Wertvorstellungen bewährt. So wird wenig Aufwand in Innovationen des Ausstellungsdisplays investiert. Zumal die Bedeutung der Ausstellung, sofern sie an ihrem räumlichen Ausmaß und den Bemühungen um ihre Vermittlung gemessen wird, innerhalb dieser erlebnisorientierten Museen zusehends schrumpft, wie ein kleiner weißer Würfel in einer sich immer weiter aufblähenden schillernden Luftblase.

---

<sup>1</sup> O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 1986, S. 79.

<sup>2</sup> Vgl. Klonk, Charlotte: *Spaces of experience. Art Gallery Interiors From 1800 To 2000*, New Haven 2009, S. 196.

<sup>3</sup> Vgl. Filipovic, Elena: *Der globale White Cube*, in: John, Jennifer u.a.: *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich 2008, S. 27–56, hier S. 30–31.

<sup>4</sup> Vgl. O'Doherty 1986, S. 14f.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 76; 80.

<sup>6</sup> Vgl. Klonk 2009, S. 196.

<sup>7</sup> Vgl. Julia Noordegraaf, *Strategies of Display. Museum Presentation in 19th Visual Culture*, Rotterdam 2004, S. 157; 206.

<sup>8</sup> Weibel, Peter: *Museen in der postindustriellen Massengesellschaft. Gegen eine Metaphysik der Präsenz, für eine Physik der Massen*, in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015, S. 87–96, hier S. 91.

<sup>9</sup> Vgl. Noordegraaf 2004, S. 234; 221.

<sup>10</sup> Vgl. Wendl, Tobias: *Museumsneubauten in Afrika*, in: Schütz, Heinz: *Kunstforum International*, Bd. 251, Köln 2017/18, S. 100–109, hier S. 101.

- 
- <sup>11</sup> Vgl. van der Berg, Karen: Das ausgestellte Museum. Von Abu Dhabi nach Teshima, in: Schwarte, Lutger (Hg.): Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 26, Berlin 2017, S. 57–72, hier S. 57f.; 62.
- <sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 65.
- <sup>13</sup> Vgl. Teckert, Christian: Display als Dispositiv. Die Ideologie der Ausstellung als Thema zeitgenössischer Architektur, in: Bianchi, Paolo (Hg.): Kunstforum International, Bd. 186, Köln 2007, 181–187, hier S. 181.
- <sup>14</sup> Vgl. van der Berg 2017, S. 64f.
- <sup>15</sup> Klonk 2004, S. 206; 210.
- <sup>16</sup> Vgl. van der Berg 2017, S. 64; 66.
- <sup>17</sup> Vgl. Wendl 2017/18, S. 106.
- <sup>18</sup> Vgl. Rautenberg, Hanno: MOCAA. Hier geht es in die Höhe, in: Zeit Online, Hamburg 13.09.2017, unter: <http://www.zeit.de/2017/38/mocaa-kapstadt-jochen-zeitz> (Stand: 25.03.2018).
- <sup>19</sup> Vgl. Schneemann, Peter J.: Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst, in: Bianchi, Paolo (Hg.): Kunstforum International, Bd. 186, Köln 2007, S. 64–81, hier S. 75.
- <sup>20</sup> Vgl. Teckert 2007, S. 185.
- <sup>21</sup> Bianchi, Paolo: Das „Medium Ausstellung“ als experimentelle Probesthne, in: ders. (Hg.): Kunstforum International, Bd. 186, Köln 2007, S. 44–55, hier S. 49.
- <sup>22</sup> Vgl. Rautenberg 2017.
- <sup>23</sup> Vgl. Brüderlin, Markus: Die Transformation des White Cube. In: Brian O’Doherty: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Hg. Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 139–166, hier S. 165f.
- <sup>24</sup> Vgl. ebd. S. 146; 163f.
- <sup>25</sup> Vgl. von Hantelmann, Dorothea: How to do Things with Art, Zürich / Berlin 2007, S. 113f.
- <sup>26</sup> Vgl. Teckert 2007, S. 187.
- <sup>27</sup> Vgl. van der Berg, S. 189–193.