



---

## **Der Vermittlungsschalter Ausgestelltes Design zwischen Aktivismus und Zweideutigkeit**

Autor: Burkhard Meltzer  
Erschienen in: ALL-OVER, #3, Oktober 2012  
Publikationsdatum: 22. Oktober 2012

URL: <http://allover-magazin.com/?p=1081>  
ISSN 2235-1604

Quellennachweis:  
Burkhard Meltzer, Der Vermittlungsschalter, Ausgestelltes Design zwischen Aktivismus und Zweideutigkeit, in: ALL-OVER, Nr. 3, Oktober 2012,  
URL:<http://allover-magazin.com/?p=1081>.

Verwendete Texte, Fotos und grafische Gestaltung sind urheberrechtlich geschützt. Eine kommerzielle Nutzung der Texte und Abbildungen – auch auszugsweise – ist ohne die vorherige schriftliche Genehmigung der Urheber oder Urheberinnen nicht erlaubt. Für den wissenschaftlichen Gebrauch der Inhalte empfehlen wir, sich an die vorgeschlagene Zitationsweise zu halten, mindestens müssen aber Autor oder Autorin, Titel des Aufsatzes, Titel des Magazins und Permalink des Aufsatzes angeführt werden.

## Der Vermittlungsschalter Ausgestelltes Design zwischen Aktivismus und Zweideutigkeit

Design zeichnet sich im Ausstellungskontext der Gegenwartskunst durch eine besondere Zweideutigkeit aus: Einerseits wird man mit eindeutigen aktivistischen Impulsen angesprochen, andererseits – etwa in bestimmten Displays – jedoch durch die scheinbare, vermittelte Ausstellungssituation mit eher zweideutigen Signalen konfrontiert. Natürlich ist diese Spannung generell in vielen Ausstellungskontexten zu beobachten. Ich denke allerdings, dass die Platzierung von Design im Ausstellungskontext jene zweideutige Spannung erheblich erhöht. Dies geschieht sowohl durch eine gewohnheitsmäßige Verknüpfung mit dem Gebrauchskontext als auch durch das inzwischen gewachsene Ausstellungsverständnis der Disziplin Design.

Im Folgenden möchte ich dieses Spannungsfeld am Beispiel von vier Ausstellungssituationen umreißen. Die ersten zwei Beispiele thematisieren meine persönliche Erfahrung auf dem Weg und in einer Ausstellung in Utrecht zum Zeitpunkt, als dieser Text entstand. Die beiden letzten Beispiele schildern zwei durch Archivrecherchen und Fotodokumente vermittelte Ausstellungsmomente aus den Archiven des Zürcher migros museum für gegenwartskunst und des Berner Möbelgeschäfts teo jakob.<sup>1</sup> Die beiden letztgenannten Einzelausstellungen lassen einschneidende Veränderungen in der Ausstellungspraxis von Design- und Kunstkontext erkennen. Konventionen einer Disziplin werden in den Ausstellungskontexten einer anderen Disziplin gezielt umgenutzt.

### Orientierungsprobleme

Kommt man am Bahnhof im niederländischen Utrecht an, führt der einzige Weg in die Innenstadt durch ein großes Einkaufszentrum. „Hoog Catharijne“ heißt das riesige Geflecht aus hell erleuchteten Gängen und Warenauslagen (Abb. 1). Es wurde 1973 offiziell eröffnet



Abb. 1 Gang im Einkaufszentrum Hoog Catherijne, Utrecht, 2008.

und galt damals als größtes Einkaufszentrum Europas. Das Motto lautet 2011: *Fashion Food Freetime Fun*, ein Atrium mit Oberlicht wird in der Eigenwerbung als *The Heart of Utrecht* angekündigt. Will man allerdings noch in die anderen Stadtteile gelangen, bleibt einem nichts anderes übrig, als sich einen Weg durch die weit verzweigten Gänge und mehrere Etagen zu suchen. Es fällt nicht ganz leicht, sich inmitten der Flut an sinnlichen Eindrücken auf die Orientierung zu konzentrieren. Von den Gleisen kommend, wird man auf der Brücke, die beide Seiten des Bahnhofs miteinander verbindet, von intensivem Geruch nach Kaffee und Gebäck empfangen. Meine Aufmerksamkeit wird auf die verschiedenen Produkte hinter den Schaufenstern gelenkt. Mit dem Übertritt von der Bahnhofsbrücke in die Einkaufspassage scheint es, als würde die Menschenmasse von der gezielten Eile des öffentlichen Nahverkehrs in ein schlenderndes Freizeit-Tempo verfallen. Wobei damit keine Lethargie gemeint ist, sondern vielmehr die vorübergehende Suspendierung einer zielgerichteten Fortbewegung. Die „Zweideutigkeit des Raumes“,<sup>2</sup> von der Benjamin in seiner Beschreibung der Pariser Passagen des 19. Jahrhunderts gesprochen hat, führt hier zu einem Orientierungs- oder zumindest zu einem Entscheidungsproblem. Die Transitzone zwischen Stadt und Bahnhof ist gleichzeitig zu einem Ausstellungsbereich ausgebaut worden.

Ich erinnere mich wieder: *The Grand Domestic Revolution* heißt mein Ziel. Eine Ausstellung zeitgenössischer KünstlerInnen, DesignerInnen und AktivistInnen über das Einrichten und Arbeiten in privaten Umgebungen, die an verschiedenen Orten stattfindet: einem Buchladen mit marxistisch/aktivistischem Hintergrund, einem volkscundlichen Stadtteilmuseum und dem Kunstraum CASCO, auf dessen Initiative das Projekt zurückgeht. An diesen Orten trifft man auf sparsam als Ausstellungsdesign eingesetzte Elemente von Ruth Buchanan und Andreas Müller: einzelne, einfache Lehnstühle, ein paar abgrenzende Balken im Raum – alles aus blau lackiertem Holz.



Abb. 2 Ausstellungsansicht, *The Grand Domestic Revolution*, Wohnzimmer, Ausstellungsdesign von Ruth Buchanan und Andreas Müller.

Der Ausstellungsraum von CASCO ist in verschiedene Wohnbereiche unterteilt, die durch unterschiedliche Raumteiler und Einrichtungsstile voneinander abgegrenzt werden: ein Wohnbereich mit einem Teppich, Kissen sowie einem Bett. Hinter einem gelben Vorhang befinden sich das Büro der Institution und eine Bibliothek des Projektes (Abb. 2). Die Küchennische mit Essbereich ist durch einen gitterförmigen, mit Kunstblumen dekorierten Raumteiler hindurch zu sehen. Buchanans und Müllers Eingriffe erinnern mit ihren etwas groben, aber einfachen und rechtwinkligen Formen an das vormoderne, protestantische Design der Shaker. Tatsächlich sind die blauen Holzelemente überwiegend aus IKEA-Möbeln zusammengesetzt. Die Szenerie diente auch als Requisite für die Aufnahmen einer WG-Soap, deren erste Folge sich um die Aufnahme einer neuen Bewohnerin in ein Hausbesetzer-Kollektiv dreht.

Im „Volksgebuurt“-Quartiermuseum sind die Arbeiten der Ausstellung dagegen ganz in das Display des Heimatmuseums eingebettet. Neben Hörstationen zu einzelnen Erinnerungen von Ortsansässigen, historischen Fotografien und einzelnen Epochenräumen aus dem 19. Jahrhundert sind dort auch Designexperimente von *The Grand Domestic Revolution* zu besichtigen. In einer Art Schaufenster Richtung Innenhof sind verschiedene Gegenstände ausgestellt, die in den letzten zwei Jahren für Situationen gemeinschaftlichen Wohnens im Rahmen des Projektes entworfen und erprobt wurden. So wurde etwa vom Centre for Cooperative Living ein Transportmechanismus für den Tausch von Balkon-Gemüse zwischen verschiedenen Wohnungen entwickelt. Allerdings kam es aufgrund mangelnden Interesses der NachbarInnen offenbar kaum zum Einsatz. Nun ist das Gerät im Außenschaufenster des Quartiermuseums ausgestellt. Neben anderen Kommunikations- und Tausch-Hilfsmitteln sowie demontierten Einrichtungsgegenständen ist der Mechanismus, der wie ein verlängerter Fahrrad-Antrieb ohne Rahmen aussieht, hinter Glas zum Ausstellungsgegenstand geworden (Abb. 3).



Abb. 3 Führer zur Ausstellung Centre for Cooperative Living, CASCO, Utrecht 2010.

### Zweideutige Gegenstände

Die Dinge sind hier zwar nur vorübergehend, aber dennoch sehr sorgfältig in einem Schaukasten platziert. Sie sind öffentlich zwischenlagert, allerdings wird ihr aktivistischer Einsatz wohl in den meisten Fällen mit der Projektlaufzeit von *The Grand Domestic Revolution* beendet sein. Die aufliegenden Orientierungskarten zum Ausstellungsparcours enthalten eine Legende, in der die Exponate systematisch verzeichnet sind. Zwar trägt dieser Transfer von Gebrauchsgegenständen, die im Rahmen des Projektes hergestellt und erprobt wurden, Züge einer volkskundlichen Musealisierung des Alltags wie beispielsweise in einem Heimatmuseum, wo auch ein Teil der Ausstellung stattfindet. Spuren eines früheren Gebrauchs können in musealer Umgebung ‚vermittelt‘ und ‚vorgestellt‘ werden. Jedoch ist keinesfalls klar, ob diese Gegenstände dauerhaft in diese neue Funktion übergeführt, also musealisiert wurden. Es ist wahrscheinlich, dass die meisten Objekte wohl nach der Ausstellungsdauer entweder entsorgt oder in anderen (Gebrauchs)Zusammenhängen wieder auftauchen werden.

Möbel und andere Gebrauchsgegenstände aus der häuslichen Sphäre werden in der Präsentation von *The Grand Domestic Revolution* als zweideutige Dinge platziert: eingebettet in Displays unterschiedlicher Ausstellungszusammenhänge sowie als Element einer Erzählung über eine alternative Lebenspraxis, die mit diesen Dingen umgeht.

Die Zweideutigkeit von Mobiliar lässt sich jedoch nicht nur in Ausstellungssituationen wahrnehmen, sondern ist auch in der Geschichte seiner Herstellung und Verwendung (in Europa vor allem ab dem 15. Jahrhundert) wiederzufinden: Nachdem Möbel etwa in Form von Reisetruhen oder Schränken auch ortsungebunden Verwendung fanden, integrierte man sie in repräsentative Ausstellungssituationen, wo sie wechselnden Öffentlichkeiten präsentiert wurden. Da solche Objekte entsprechend aufwändig von KunsthandwerkerInnen und KünstlerInnen verarbeitet wurden und bald eine regelrecht auf



Abb. 4 Archiv der teo jakob Gruppe, Bern.

Kunstmöbel spezialisierte Handwerksbranche entstand, ist dieser Modus des Ausstellens nicht nur Nebeneffekt, sondern integraler Bestandteil in der medialen Geschichte des Möbels. Ab dem 16. Jahrhundert finden sich aufwändig gestaltete Kabinettschränke in den Sammlungsräumen von Kunst- und Wunderkammern wieder – Möbel ordnen Fundstücke einer Sammlung damit in ein persönliches Wissenssystem ein und dienen gleichzeitig der Repräsentation.<sup>3</sup> Das Möbel als Ablageort und Stauraum ist dabei völlig mit dem Display identisch. Unterschiedliche Display- und Stauraumfunktionen werden dabei durch die offenen oder geschlossenen Ebenen des Kabinettschranks auch in einem materiellen Sinne markiert und können gleichzeitig als Ereignis vor Publikum aufgeführt werden. Die zweideutige Eigenschaft der historischen Kabinettschränke, gleichzeitig Display und Stauraum zu verkörpern, integriert dabei die herkömmliche Funktion des Möbels.

### **Trix und Robert Haussmann im Möbelgeschäft teo jakob (Bern, 1987)**

Auf dem Weg durch das Berner Möbelgeschäft teo jakob ist man im Jahr 1987 hauptsächlich Hindernissen begegnet – zumindest scheint dieser Gedanke bei der Ausstellungsplanung von Trix und Robert Haussmann als Leitmotiv gedient zu haben. Dort wird der *Brückenschreibtisch*, der *Säulenschrank* und die *Mauerkommode* mitten in einem langgestreckten Verkaufsraum präsentiert (Abb. 4, links unten). Die auf 15 Exemplare limitierten /objekte/ sind aus den trocken als Lehrstücke betitelten Experimenten der Haussmanns zwischen 1977 und 1984 für den Möbelhersteller Röthlisberger entstanden und werden bei teo jakob keinesfalls als Einrichtungsvorschlag installiert, wie man es eigentlich von einem Möbelgeschäft erwarten würde. Hier wird keine Wohnsituation nachgebaut und es bietet sich auch kein übersichtlicher Blick über die Produktpalette des Möbelhändlers



Abb. 5 Kabinettschrank Süddeutschland, erstes Viertel 17. Jahrhundert.



Abb. 6 Trix und Robert Haussmann, aus der Kollektion Intarsia II.

teo jakob. Im Gegenteil: Hintereinander aufgebaut und als freistehende Objekte im Raum platziert, ist es nur möglich, sich von einer Möbel-Mauer zur nächsten zu bewegen. Obschon einzelne Objekte ausgestellt sind, wirkt sich ihre gesamte Anordnung massiv auf den umgebenden Raum aus – was auch die freie Sicht und Durchgangsmöglichkeiten spürbar einschränkt. Trix und Robert Haussmann „mauern“ die engen Verkaufsräume mit den vermeintlich architektonischen Fragmenten vergangener Jahrhunderte zu. Die erstmals für eine Ausstellung in Mailand 1981 als *kritischer Manierismus*<sup>4</sup> betitelte Gruppe von Arbeiten knüpft an die Zweideutigkeit historischer Kabinettschränke an, es existieren sogar motivisch direkte Verweise. So findet man das Bildprogramm eines süddeutschen Kabinettschranks aus dem späten 16. Jahrhundert,<sup>5</sup> dessen Türen und Schubladen mit Intarsien platonischer Körper verziert sind, ebenfalls bei einer limitierten Serie von Intarsienmöbeln der Haussmanns aus den frühen 1990er Jahren wieder (Abb. 5 und 6). Die schon früh auf Display und Vermittlung ausgerichteten Eigenschaften von Möbeln werfen mediale Fragen auf, an die Trix und Robert Haussmann sicher nicht

von ungefähr in den späten 1970er Jahren wieder anknüpfen. Die Oberflächen suggerieren Naturstein und greifen die Typologie von stabilisierenden Elementen wie Säulen oder Brücken auf, sind aber tatsächlich aus Oliveneschen-Maser mit Farbbeschichtung gefertigt. Die Einzelschau des Designduos lehnt sich eher an das museale Format der monographischen Wechsellausstellung als an die üblicherweise gemischte Präsentation des Möbelhändlers an. Der Moment des Ausprobierens in einem imaginären Wohnraum – eine Absicht, mit der man ein Möbelhaus vielleicht betritt – rückt bei Trix und Robert Haussmann stark in den Hintergrund. Eine Kritik an der Zitat- und Aneignungskultur der 1970er und 1980er Jahre, die Baudrillard mit den Vorzeichen der Simulation versehen hat? Oder vielmehr ein hemmungsloses Monument für eben jene, lieferbar in limitierter Auflage fürs eigene Wohnzimmer? Man könnte die raumgreifende Installation der Haussmanns auch als Kommentar auf die Musealisierung der Disziplin Design lesen, die mit Alessandro Mendini und später Ron Arad begann, sich radikal von der Orientierung an modernen Klassikern abzulösen und als zeitgenössische Ausstellungsdisziplin zu etablieren. Es sind bereits die Abziehbilder von historischen Architekturbezügen, die auf keine konkreten historischen oder stilistischen Referenten mehr verweisen. Will man hier von Aneignung sprechen, so würde ich mit Douglas Crimp diesen Umgang mit Vor-Bildern als „Aneignung der Aneignung“<sup>6</sup> bezeichnen. Einen Begriff, den Crimp für postmoderne Kunst und Architektur geprägt hat, die sich in Arbeiten der 1980er Jahre – man denke an Sherrie Levine, Richard Prince oder Frank Gehry – bereits durch die visuelle Kultur (Werbung, Medien, Kunst et cetera) geprägtes Material aneignen und nicht direkt historische Stile zitieren.

### **Alicia Framis im migros museum für gegenwartskunst (Zürich, 2000)**

Auf der runden Plattform von Alicia Framis (*Bloodsushibank*, 2000) kann man bei einer Krankenschwester Blut spenden und sich danach eine Sushi-Mahlzeit servieren lassen (Abb. 7). Für jede Tätigkeit ist ein Abteil auf der Plattform abgetrennt. Diese Einladung zur Nutzung und Teilnahme an Infrastrukturen und Ereignissen wird in Kunstausstellungen der 1990er Jahre mit Hilfe von Design-Verweisen öfters explizit ausgesprochen, in vielen Fällen sogar vom Publikum gefordert. Um die Bühne von Alicia Framis herum stehen weiße, gepolsterte Sitzflächen bereit, von denen aus das Geschehen auch aus einer gewissen Distanz heraus beobachtet werden kann. Das Design erinnert an Business Lounges an Flughäfen oder Lobbies von Werbeagenturen. In ihrem kühlen, medizinischen Weiß strahlt die Installation jedoch gleichzeitig die formale Strenge moderner Kunstmuseen ebenso wie die Asepsis von Krankenhäusern aus. Eine großformatige Fotografie kombiniert die saubere Bildsprache zeitgenössischer Foodfotografie – Sushi-Rollen auf einem Leuchtkasten – mit einer kontaminierenden Blutspur und der klaren Aufforderung der Künstlerin: „Quiet Please!“





Abb. 7 Alicia Framis, Bloodshushibank, migros museum für gegenwartskunst, Zürich, 2000.

Nicolas Bourriaud hat für diese künstlerische Generation den Begriff der *Esthetique Relationelle* geprägt. „The possibility of a relational art (an art taking at its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space) points to a radical upheaval of the aesthetic, political and cultural goals introduced by modern art.“<sup>7</sup> Bourriauds vielzitatierter – und in den vergangenen Jahren auch vermehrt kritizierter – Entwurf eines radikalen Paradigmenwechsels der Kunst vom „symbolischen Raum“ zur sozialen Interaktion sagt jedoch weder etwas über die Qualität der Beziehungen aus, die dort entstehen (sollen), noch verzichtet seine künstlerischen Beispiele auf die Herstellung „symbolischer Räume“. Claire Bishop hat diese Verkürzungen Bourriauds bereits 2004 kritisiert: Der Künstler oder die Künstlerin vollziehe die ökonomischen Veränderungen von der industriellen Produktion zur Dienstleistungsgesellschaft nach und werde schließlich in dieser „service-based economy“ der *Esthetique Relationelle* zum „artist-as-designer“, so Bishop.<sup>8</sup> Kunst greift hier gerade einen Gebrauchsaspekt des Designs auf, den Design in seiner Ausstellungspraxis in den 1980er Jahren zunehmend hinter sich gelassen hat und reflektiert bereits einen auf Dienstleistungen erweiterten Designbegriff.

### Vermittlung aus-/einschalten

Aktivistische Ausstellungen der Gegenwart wie *The Grand Domestic Revolution* (Utrecht, 2011), bei denen Design als aktivierendes Element für soziale Veränderungen eine tragende Rolle spielt, knüpfen an das Designverständnis der *Esthetique Relationelle* an. Allerdings tritt *The Grand Domestic Revolution* mit einer völlig anderen Auffassung von Teilnahme an ihr Publikum heran: Der aktionistische Umgang mit Design wird weitgehend innerhalb eines spezialisierten Projektteams gepflegt, das innerhalb eines längeren Zeitraums (circa



Abb. 8 Ausstellungspakat, The Grand Domestic Revolution, Casco, Utrecht 2011, Design: Julia Born und Laurenz Brunner.

drei Jahre) dafür zusammengearbeitet und teilweise auch zusammen gewohnt hat (Abb. 8). Als BesucherIn hat man die Möglichkeit, die eigens produzierte Soap zu schauen, die unterschiedlichen Ausstellungsorte zu besuchen oder einzelnen Aktionen beizuwohnen. Das Publikum wird also im Gegenteil zu den Dienstleistungen der *Esthetique Relationelle* im Ausstellungsraum nicht zum Mitmachen und Dabeisein aufgefordert (sieht man einmal von speziellen Veranstaltungen wie etwa Workshops ab), sondern zur Rezeption der vermittelten Ausstellungsdisplays und Medienformate. Die Spuren früherer Aktivitäten gleichen strukturell den musealen Artefakten, die heute von den „Dienstleistungen“ der *Esthetique Relationelle* in Sammlungen übrig geblieben sind. Hier stellt sich die für Museen noch offene Frage nach dem Modus der Präsentation, nach Aktualisierung oder Konservierung nicht nur von Artefakten, sondern vor allem des Konzepts sozialer Dienstleistungen vor dem Hintergrund einer inzwischen völlig veränderten gesellschaftlichen Situation – ein Problem, auf das Judith Welter bereits am Beispiel der Sammlung des *migros museum für gegenwartskunst* aufmerksam gemacht hat.<sup>9</sup> Die Plötzlichkeit, mit der

man als „relationales Publikum“ entgegen der Konventionen des Ausstellungskontexts zur Teilnahme aufgefordert wurde, liegt nicht mehr im Mittelpunkt aktueller Ausstellungen – vielleicht auch deshalb, weil diese Aufforderungen seit den 1990er Jahren selbst wieder zu einer Konvention des Ausstellungsbetriebs geworden sind. Trotz des aktionistischen Designverständnisses verzichtet *The Grand Domestic Revolution* ebenso wenig auf Design als museale Ausstellungsdisziplin: Ruth Buchanan bezieht sich sowohl in ihren früheren Arbeiten mit modernistischem Design am selben Ausstellungsort (zum Beispiel einer Führung durch das Rietveld-Schröder-Haus im Rahmen ihres Projektes *Nothing Is Closed – Lying Freely Part I*, Utrecht 2009) als auch in ihrem aktuellen Ausstellungsdesign von *The Grand Domestic Revolution* (gemeinsam mit Andreas Müller) auf bereits musealisierte Klassiker der kulturellen Disziplin Design.

Trotz aller Differenzen zu den sozialen Situationen der *Esthétique Relationelle* wird in *The Grand Domestic Revolution* seitens des Kunstkontexts eine ebenso große Hoffnung auf Design gesetzt, um die Abgrenzung zwischen Kunst- und Lebenserfahrungen zu überbrücken, wenn nicht sogar für einen bestimmten Moment auszuschalten. Design wird im zeitgenössischen Kunstkontext bei seinem Aufforderungscharakter angerufen, um den Schein der vermittelten Ausstellungssituation zugunsten eines Handlungsimpulses mit erhoffter sozialer Breitenwirksamkeit zumindest temporär aufzuheben. Die gemeinsame Verabredung (und teilweise das gemeinsame Wohnen) in der Produktionsphase des aktionistischen Projekts produziert in vielen Projekten einen ähnlichen Klang und bevorzugt mit Ausnahme von Buchanans/Müllers Ausstellungsdesign einen Do-it-yourself-Look. *The Grand Domestic Revolution* neigt dazu, Design als Ausstellungsdisziplin wieder auf bloß modernistisch-dienendes – als Gebrauchsgegenstand und Werkzeug zur gesellschaftlichen Veränderung – zu verkürzen. Dies zeigt sich nicht zuletzt auch an den Referenzen des Ausstellungsdesigns. Damit wird eine selbstreferenzielle Entwicklung des Designs als Ausstellungsdisziplin, wie sie sich zum Beispiel in den 1970er Jahren mit Ausstellungen von Alessandro Mendini, Studio Alchemia und nicht zuletzt Trix und Robert Hausmann angekündigt hat, weitgehend ignoriert – eine Beobachtung, die sich besonderes im aktivistisch programmierten Kunstkontext heute vielerorts machen lässt und auch in aktuellen Debatten um gesellschaftliche Relevanz von Design in Richtung „agency“ dominiert. Im Anschluss an Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie,<sup>10</sup> die Handlungen immer als Zusammenwirken verschiedener menschlicher oder dinglicher „Akteure“ auffasst, ist der „agency“-Begriff im Kontext von Designdiskursen auffallend populär geworden. Insbesondere Tom Holert tritt dabei für Design als eine Kraft ein, die nicht nur versucht, sich möglichst nützlich in die Gesellschaft einzufügen, sondern auch im politischen Sinne neue Rahmenbedingungen schafft.<sup>11</sup> „Agency“ meint dabei weniger das durch einen Gegenstand ausgelöste Handeln, sondern ausdrücklich ein politisches Handeln für eine bessere Gesellschaftsordnung. Natürlich bietet Design eine gute Gelegenheit, über diese Themen zu sprechen, da es selbst oft Fragen nach „agency“ stellt. Jedoch wirkt es

befremdlich, wenn mittels Design versucht wird, den „Vermittlungsfaktor“, das Dispositiv des Ausstellens, gerade im Ausstellungskontext auszuschalten.

Die Zweideutigkeit der Warenpräsentationen, wie sie Benjamin in den Passagen des 19. Jahrhunderts auffällt, wird in Designreferenzen und Display-Gestaltungen der Kunst plötzlich als gemeinsame Geschichte zwischen Design und Kunst unter geteilten ökonomischen Umständen erfahrbar. Diese ausgestellte Zweideutigkeit des Designs als Ausstellungsdisziplin wurde besonders mit experimentellen Positionen der 1970er und 1980er Jahre wie Mendini, Trix und Robert Haussmann, Memphis und anderen erkundet und reflektiert und ist seitdem auf viele Arten in Ausstellungen und Displays von KünstlerInnen thematisiert worden. Designbezüge in der Kunst können meines Erachtens jedoch nur unter Berücksichtigung ihrer Vermitteltheit in Ausstellungszusammenhängen der Kunst einen weiterführenden Diskurs anstoßen, der sich als ästhetischer versteht. Das mag zunächst trivial klingen, scheint aber angesichts polemisch-totaler Zurückweisung einerseits oder pauschaler Politisierung andererseits eine wichtige Bedingung für diesen Diskurs zu sein. Dass die Zweideutigkeit des Designs im Ausstellungsmoment nie völlig in Richtung eines (vorgestellten) Gebrauchs in privater Umgebung und dem öffentlichen Präsentieren einer „Dingpolitik“<sup>12</sup> (Bruno Latour) aufgehoben werden kann, macht genau seine Spannung in diesen Situationen aus.

**Anmerkungen**

- 1 Huber, Meltzer, Munder, von Oppeln (Hg.), *It's Not a Garden Table*, Zürich 2011, S. 28 und 56.
- 2 Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt a. M. 1982, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Werke*, Band V2, *Frühe Entwürfe, Pariser Passagen II*, S. 1050.
- 3 Virginie Spenlé, *Der Kabinettschrank und seine Bedeutung für die Kunst- und Wunderkammer des 17. Jahrhunderts*, in: Hackenschmidt/Engelhorn (Hg.), *Möbel als Medien*, Bielefeld 2011, S. 69ff.
- 4 Studio Marconi/Documenti 5, Trix und Robert Haussmann, *Manierismo critico / progetti, oggetti, superfici*, 19 Maggio 1981, Mailand 1981.
- 5 *Kabinettschrank Süddeutschland, Erstes Viertel 17. Jahrhundert*, beschrieben in: Edla Colman, *Möbel: Gotik bis Jugendstil, Die Sammlung des Museum für Angewandte Kunst Köln*, Stuttgart 1999, S. 132.
- 6 Douglas Crimp, *Über die Ruinen des Museums*, Basel/Dresden 1996, S. 141ff.
- 7 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon/Paris 2002, S. 14.
- 8 Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October 110, Cambridge/MA 2004, S. 51 – 79.
- 9 Judith Welter, *Interieur als narratives Format*, in: Huber/Meltzer/Munder/von Oppeln (Hg.) 2011, S. 250ff.
- 10 Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a. M. 2008.
- 11 vgl. Tom Holert, *Distributed Agency, Designs Potentiality*, London 2011.
- 12 Bruno Latour., *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*, in: Bruno Latour/Peter Weibel (Hg.), *Making Things Public-Atmospheres of Democracy*, Cambridge (MA) 2005, S. 4 – 31.

**Abbildungsnachweise**

- Abb. 1 URL [28.8.2012]: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gang\\_Hoog\\_Catharijne.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gang_Hoog_Catharijne.jpg).
- Abb. 2 Emilio Moreno, CASCO, Utrecht 2011.
- Abb. 3 *Führer zur Ausstellung Centre for Cooperative Living*, CASCO, Utrecht 2010.
- Abb. 4 Archiv der teo jakob Gruppe, Bern.
- Abb. 5 Foto des Autors in der Ausstellung des Museum für Angewandte Kunst Köln, 2009.
- Abb. 6 Bruno Lungoni/Bruno Pfeiffer (Hg.), *Intarsia*, Cantú (Como), 1992.
- Abb. 7 FBM Studio.
- Abb. 8 *Ausstellungsplakat, The Grand Domestic Revolution*, CASCO, Utrecht 2011, Design: Julia Born und Laurenz Brunner.

**Autor**

Burkhard Meltzer ist seit 2007 als freier Autor und Kurator tätig. Er forscht seit 2008 zur Rolle des Designs in der Gegenwartskunst am Institut für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste.

Die Arbeit an diesem Essay wurde im Rahmen des Projekts „Prototyp II“ am Institut für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste (2010–2011) vom Programm DORE des Schweizer Nationalfonds großzügig unterstützt. Der besondere Dank des Autors gilt auch den Archiven des migros museum für gegenwartskunst, Zürich sowie teo jakob, Bern.