

Einleitung

Die wohl bekannteste und weltweit anerkannteste Definition des Begriffs Museum des internationalen Museumsrats ICOM hat im Jahr 2022 eine Neufassung erhalten, die nun neben den wesentlichen musealen Aufgaben des Bewahrens, Forschens, Präsentierens und Vermittelns auch die Selbstverpflichtung der Museen zur Förderung von Nachhaltigkeit beinhaltet: »Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability«, heißt es nun in der Museumsdefinition.¹ Im Vorfeld hatte die Wahl einer adäquaten Formulierung zu heftigen Kontroversen geführt. Ein noch stärker normativ anmutender Vorschlag, der die Museen unter anderem zur Fürsorge für das »Planetary Wellbeing« verpflichten wollte, war zunächst diskutiert worden. Angesichts der Vielzahl an unterschiedlichsten Museen weltweit, die sich der Bewahrung kulturellen Erbes widmen und sich dabei nicht alle in gleichem Maße für das Wohl des gesamten Planeten verantwortlich fühlen, erscheint es jedoch nachvollziehbar, dass dieser verworfen wurde. Die nun beschlossene Definition trägt zwar auf der einen Seite deutlich dem Umstand Rechnung, dass die Entwicklung eines ressourcenschonenden Umgangs des Menschen mit seiner Umwelt eine der drängendsten Aufgaben unserer Zeit ist und auch kulturelle Institutionen in diesem Zusammenhang Verantwortung übernehmen müssen. Auf der anderen Seite lässt sie jedoch viel Spielraum für Interpretation und stellt Museumsmitarbeiter sowie -wissenschaftler² vor die Frage, wie eine auf Nachhaltigkeit ausgerichtete Museumspraxis der Zukunft aussehen kann.

Bei der Beantwortung dieser Frage ist es zu kurz gedacht, wenn die Forderung nach »grünere Museen« lediglich auf technologische Lösungen abzielt – etwa indem die Museen durch ausgeklügelte Klimatisierungs- und Beleuchtungstechnik ihre Ökobilanz verbessern oder durch Verzicht auf Transporte per Flugzeug Emissionen reduzieren. Diese Perspektive auf die Nachhaltigkeit von Museen nahm etwa das populäre Kunstmagazin *Art 2020* ein, indem es sich der Aufgabe stellte zu

-
- 1 Zur vollständigen Formulierung und zu ihrem Aushandlungsprozess siehe International Council of Museums (ICOM), Website: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [zuletzt abgerufen am 16.11.2022].
 - 2 Innerhalb dieser Studie schließt die Verwendung maskulin konnotierter Personenbezeichnungen alle anderen Geschlechter mit ein.

recherchieren, »wie groß der ökologische Fußabdruck von Museen und Festivals wirklich ist«.³ Zentrum der Studie waren dabei »Zahlen des Energieverbrauchs, zu Mobilität, Sanierung, Abfall, Fleischkonsum und geplanten Maßnahmen zur nachhaltigen Optimierung des Betriebs«;⁴ allesamt Faktoren, mit denen sich ohnehin jede öffentliche Institution im Kontext politischer Klimaziele zu beschäftigen hat und die Museen nur teilweise in besonderer Form betreffen.⁵ Ebenso aber wie sich Museen im Kontext der virulenten Postkolonialismus-Debatten immer häufiger nicht allein mit der praktischen Dimension von Restitutionen auseinandersetzen, sondern museale Sammlungs- und Ordnungsprinzipien grundlegend auf ihre Verstrickungen in Kolonialstrukturen hinterfragen, erscheint es sinnvoll, dass sich Museen im Kontext ökologischer Debatten die Frage stellen, wie ihre institutionellen Strukturen historisch auf einer instrumentellen Einstellung des Menschen gegenüber seiner Umwelt gründen bzw. daran aktiv mitgewirkt haben.

Die ökologischen Probleme, denen wir uns heute ausgesetzt sehen, sind nicht zuletzt die Folge einer sich in der Neuzeit entwickelnden und mit der Moderne verschärfenden Denkweise, die eine Vorstellung von der Natur als *das Andere* zum menschlichen Geist bzw. je nach akzentuierter Problematik *das Andere* zu Kultur, Vernunft, Subjekt, Zivilisation, Geschichte und Politik entwirft.⁶ Die Natur wird dabei als unbeseelte Materie verstanden und dient dem Menschen wahlweise als wissenschaftlich komplett durchdringbares Forschungsobjekt, unerschöpfliches Ressourcenlager industrieller Verwertbarkeit oder wird im Kontext romantischer und sensualistischer Zivilisationskritik zur heilsamen Gegenwirklichkeit verklärt. Die Entwicklung des modernen, spartenspezifischen Museums ist Teil einer fortschreitenden Isolierung des Kunstwerks oder Naturobjekts aus seinen Bezügen zur Welt und hat so nicht zuletzt zur Einübung einer zwischen Kultur und Natur unterscheidenden Geisteshaltung beigetragen. Sharon Macdonald spricht im Zusammenhang mit dem Museum daher auch von einer »supreme institution for ›sorting things out‹: »the museum has not only chopped the world into nature and

3 Till Briegler: Klima Killer Kunst, in: Art. Das Kunstmagazin (September 2020), S. 20–29, hier S. 22.

4 Ebd.

5 Etwa ist die Festlegung auf konstante Klimatisierung innerhalb konservatorischer Richtlinien ein den Museen eigenes und dabei mit Nachhaltigkeitszielen schwer zu vereinbarendes Problem.

6 Zur Geschichte und verschiedenen Konzeptionen des Naturbegriffs siehe etwa Lothar Schäfer: Zur Geschichte des Naturbegriffs, in: Barbara Baumüller, Ulrich Kuder und Thomas Zoglauer (Hrsg): Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997, S. 18–37; Aurel Schmidt: Was ist Natur? Möglicher Versuch einer unmöglichen Erklärung, in: Kunstforum International (1999), Nr. 145, S. 60–70; Hartmut Böhme: Aussichten der Natur. Naturästhetik in Wechselwirkung von Natur und Kultur, Berlin 2017.

culture [...], but has also arguably, helped solidify a human – non-human divide, and locked objects up, making them immobile and passive.«⁷

Einen Höhepunkt erfährt diese Entwicklung mit dem Ausstellungskonzept des White Cubes, das mit seiner uniformen Wandgestaltung, seriellen Hängung und der gleichmäßigen, meist künstlichen Beleuchtung und Temperierung seit dem frühen 20. Jahrhundert die Gestaltung von Kunstausstellungen dominiert. Die Konzeption dieses (scheinbar) neutralen weißen Ausstellungscontainers beruht gänzlich auf dem Anliegen, die visuelle Betrachtung des autonomen Kunstwerks in einem hermetischen Innenraum gegen äußere Einflüsse und Weltbezüge abzusichern, wie Brian O'Doherty 1976 in seiner institutionskritischen Schrift *Inside the White Cube*⁸ dargelegt hat. Dabei ist der White Cube keineswegs so neutral wie er vorgibt zu sein, sondern bestimmt ganz wesentlich die ästhetische sowie ökonomische Funktion des modernen Kunstwerks:

Der Anschein von Neutralität, der der weißen Wand anhaftet, ist eine Illusion. Sie steht für eine Gesellschaft mit festen Ideen und Werten. Die Entwicklung der freischwebenden weißen Zelle gehört zu den Triumphen der Moderne, eine Entwicklung, die ihre ästhetischen, ökonomischen und technischen Aspekte hat. In Form eines spektakulären [sic!] Striptease entblößte sich die Kunst im Innern der Zelle immer mehr, bis ihr formalistischer Endzustand erreicht war oder einige Zitate der Außenwelt übrigblieben.⁹

Hieraus wird auch deutlich, dass sich der Begriff des White Cubes nicht auf eine Mode der weißen Wandgestaltung in einer abgegrenzten Zeitperiode begrenzen lässt. Vielmehr steht er für eine Ausstellungslogik, die sich durch eine Beschränkung der Wahrnehmung auf hermetisch von Umgebungsreizen abgetrennte visuelle Prozesse der Kunsterfahrung sowie durch die Totalisierung eines Innenraums und die damit einhergehende Loslösung der Kunstbetrachtung von Bezügen zu außerhalb des Ausstellungsraums liegenden Kontexten auszeichnet. Mit Dorothea von Hantelmann kann der White Cube daher als institutioneller Ausdruck der »trennenden« modernen Denkhaltung angesehen werden, die sie als charakteristisch für das »Ritual« der modernen Kunstausstellung beschreibt: Das Paradigma der Ausstellung »ist das der Autonomie, gerade nicht das der Assoziation. Das präsentierte Objekt ist ein aus-gestelltes, das heißt ein aus seinen ursprünglichen Kontexten (oder Netzwerken) herausgelöstes Objekt«, dem ein als vereinzelt gedachter Betrachter

-
- 7 Sharon Macdonald: Re: Worlding the Museum. Or, the Museum for Possible Futures, in: Joachim Baur (Hg.): *Das Museum der Zukunft*. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Bielefeld 2020, 183–188, hier S. 184.
 - 8 Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996.
 - 9 Ebd., S. 90.

gegenübertritt, der wiederum seiner »körperlichen Verwobenheit mit der Welt enthoben« ist.¹⁰

Im Kontext ökologischer Debatten werden in den letzten Jahrzehnten vermehrt Stimmen laut, die den Antagonismus von Kultur und Natur zugunsten von Vorstellungen netzwerk-artiger Verbindungen zwischen Entitäten wie menschlichen und nicht-menschlichen Wesen zu dekonstruieren suchen. So beschäftigt sich etwa Donna Haraway aus ökofeministischer Perspektive mit den Chancen und Gefahren der Verbindung von Organischem und Technik und erkennt in der Figur der Cyborg ein Modell zur Überwindung der modernen Herrschaftslogik, die Natur, Tiere, Frauen und nicht-weiße Menschen als *das Andere* der Kultur konstruiert.¹¹ Der soziologisch orientierte Anthropologe Philippe Descola zeigt in seinem Buch *Jenseits von Natur und Kultur* (*Par-delà nature et culture*, 2005) dass das moderne westliche Paradigma der kategorialen Trennung von Natur und Kultur eine regional und zeitlich begrenzte Minderheitenposition ist und dass seit jeher überall auf der Welt alternative Grundvarianten dafür, wie sich Gesellschaften ihre Beziehungen zur Welt erschließen, bestehen.¹²

Besonders stark rezipiert wird in diesem Zusammenhang die fundamentale Modernekritik des französischen Wissenschaftssoziologen Bruno Latour. In seiner Schrift *Wir sind nie modern gewesen* (*Nous n'avons jamais été modernes*, 1991) macht er die Trennung der Welt in zwei sich gegenüberstehende ontologische Bereiche dafür verantwortlich, dass sich Hybride aus Technischem und Organischem unkontrolliert ausbreiten konnten, die heute – etwa in Form des Klimawandels – das Ökosystem der Erde bedrohen.¹³ Indem das moderne Denken alle Aufmerksamkeit auf den Prozess der Trennung zwischen Natur und Kultur, Mensch und Welt, Subjekt und Objekt, Geist und Materie richte, verdränge es, dass unter dieser Oberfläche unaufhörlich Mischwesen bzw. Hybride entstünden und (ökologische) Probleme verursachten. Um diesen Problemen zu begegnen, plädiert er dafür, die Arbeit der Trennung aufzugeben und die Verbindungen zwischen unterschiedlichen Entitäten anzuerkennen. An die Stelle dichotomischen Denkens tritt demzufolge eine Definition von Wirklichkeit als netzwerkartigem Kollektiv menschlicher und nicht-menschlicher Akteure mit vielfältigen Austauschprozessen, die es (politisch) zu organisieren gilt.

10 Dorothea von Hantelmann: Denken der Ankunft. Pierre Huyghes *Untilled*, in: Lotte Evers, Johannes Lang, Michael Lüthy und Bernhard Schieder (Hg.): Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation, Bielefeld 2015, S. 223–239, hier S. 236.

11 Donna Haraway: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften, in: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Spieß, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 33–72.

12 Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt a.M. 2013.

13 Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2003.

In einem Interview zur Rolle des Museums im Zusammenhang mit seinen Theorien befragt, äußert Latour die Ansicht, dass die Institution Museum genau jenem doppelten Prinzip der Trennung und Hybridisierung entspringe, das er dem modernen Denken attestiert. Eine Ausstellungspraxis, die den bestehenden Relationen und Assoziationen zwischen Natur und Kunst, Subjekt und Objekt, Belebtem und Unbelebtem zu Sichtbarkeit verholfen habe anstatt sie zu negieren, erkennt er ausschließlich in dem

[...] sehr kurzen Augenblick der Wunderkammer, wo ausgesuchte zeichnerische Fähigkeiten, Inventarien und naturhistorische Momente zusammentreffen, die nicht wirklich als »unbelebt« begriffen werden, sondern eher als außergewöhnliche Entdeckungen einer Vielzahl von Handlungsvermögen durch die Kunst oder, über lange Zeit, als Emanationen göttlicher Macht auf Erden oder als Naturwunder und so weiter und so fort.¹⁴

Dieser Beobachtung ist mit einiger Einschränkung zuzustimmen: So waren zwar bereits die im Mitteleuropa der frühen Neuzeit entstehenden Wunderkammern in gewisser Hinsicht Orte der Distanzierung und Abgrenzung – stellten sie doch einen Mikrokosmos dar, in dessen Zentrum sich der besitzende Fürst als herrschendes Subjekt über die Welt positionierte und sich mittels der Sammlung von Objekten gegenüber den niederen Ständen abgrenzte sowie über die Natur erhob. Gerade jedoch in dem Anspruch, die Komplexität der Welt im Kleinen abzubilden, entspricht das innere Organisationsprinzip der Sammlungen in der Tat einer Logik der Assoziation und Verknüpfung. Grob in miteinander verbundene Objektklassen wie Naturalia, Artificialia, Exotica und Scientifica unterteilt, folgte die Sammlung unsystematisch einer Anordnung der disparaten Gegenstände nach Materialien, Verarbeitungsart oder Anwendungsform.¹⁵

Seit einigen Jahrzehnten kommt es zu einem Zuwachs an Ausstellungskonzepten und künstlerischen Positionen, die sich ganz im Sinne des beschriebenen modernekritischen Diskurses um das Zusammenwirken heterogener Existenzweisen der Herstellung interdisziplinärer und interspezifischer Austauschprozesse verschreiben und dabei häufig auch die räumlichen Grenzen des Museums in Frage stellen. Die Spekulation über ein neues Verständnis des Verhältnisses von Natur

14 Bruno Latour im Interview mit Anselm Franke: Engel ohne Flügel. Ein Gespräch, in: Irene Albers und Anselm Franke (Hg.): Animismus. Revisionen der Moderne, Zürich/Berlin 2015, S. 97–109, hier S. 107.

15 Siehe hierzu Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 2012; Gabriele Beßler: Raumfindung Wunderkammer. Ein Weltmodell aus dem 16. Jahrhundert, in: Werk, Bauen + Wohnen (2012), Nr. 99, S. 12–19.

und Kultur, die Frage nach dem Status von Kunst »nach der Natur«,¹⁶ von Kunst im sogenannten Anthropozän¹⁷ entwickelt sich zunehmend zu einem gemeinsamen Anliegen von Künstlern, Kuratoren und Ausstellungsinstitutionen. Immer mehr Kunstinstitutionen definieren sich nicht mehr vornehmlich als Orte der ästhetisch motivierten Werkschau, sondern vielmehr als soziokulturelle Zentren und Laboratorien der Forschung und Diskussion zu aktuellen gesellschaftspolitischen Themen wie Migration, Postkolonialismus, Feminismus und Klimawandel – eine Entwicklung, die sicherlich durch die mit der ICOM-Neudefinition verbundenen Selbstverpflichtung auf Inklusivität, Diversität und Nachhaltigkeit noch verstärkt wird.

So entstehen seit einigen Jahren immer häufiger Themenausstellungen, die in Verbindung mit den genannten Theorien von Autoren wie Bruno Latour und Donna Haraway und mittels einer bestimmten Künstlerauswahl sowie diskursiven Begleitformaten netzwerkartige bzw. hybride Verbindungen zwischen Kultur und Natur zu erforschen, entwerfen oder erproben suchen. Den Anstoß zu diesem Trend gab die *documenta 13* (2012), die in ihrem Ausstellungskatalog die Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst für nichtig erklärte und sich einer »ganzheitlichen und nichtlogozentrischen Vision« verschrieb, »die die Formen und Praktiken des Wissens aller belebten und unbelebten Produzenten der Welt teilt und respektiert«.¹⁸ Es war etwa ein von der Künstlerin Kristina Buch gestaltetes Hochbeet zu sehen, das ideale Nahrungsbedingungen für Schmetterlinge bot, Brian Jungen designte einen Parcours für Hunde und Menschen im Bauhausstil und der Künstler Song Dong bepflanzte vor der Orangerie einen Müllberg mit Blumen. Für besonderes Aufsehen sorgte Pierre Huyghes Arbeit *Untilled*, ein Biotop in der Kompostieranlage des Kasseler Aue-Parks, in dem künstlich hergestellte und natürlich entstandene Elemente, belebte und nicht-belebte Akteure wie beispielsweise eine Skulptur mit einer Bienenwabe auf dem Kopf oder ein Hund mit pink gefärbtem Bein auf mannigfaltige Wei-

16 Der Titel einer 2014 von Susanne Pfeffer kuratierten Ausstellung im Kasseler Fridericianum etwa lautete *Nature after Nature* und zeigte künstlerische Arbeiten, die sich mit der zunehmenden Ununterscheidbarkeit bzw. Hybridisierung von künstlich Erzeugtem und Natürlichem beschäftigten.

17 Von 2013 bis 2014 fand etwa am Berliner Haus der Kulturen der Welt das *Anthropozän-Projekt* statt; der Begriff des Anthropozäns als Bezeichnung für ein neues Erdzeitalter, in dem der Mensch zu einem der wichtigsten geophysikalischen Einflussfaktoren geworden ist, wurde im Jahr 2000 von Paul Crutzen geprägt; siehe hierzu etwa Stascha Rohmer und Georg Toepfer (Hg.): *Anthropozän – Klimawandel – Biodiversität. Transdisziplinäre Perspektiven auf das gewandelte Verhältnis von Mensch und Natur*, Freiburg/München 2021.

18 Carolyn Christov-Bakargiev: »Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, klingend, rollend, verdreht und dauerte eine lange Zeit«, in: *Das Buch der Bücher* (Kat. Ausst. *documenta 13*, 3 Bände, hier Band 1), Ostfildern-Ruit 2013, S. 30–46, hier S. 31.

se interagierten.¹⁹ Bei vielen in jüngerer Zeit entstehenden Ausstellungen stellt sich künstlerische Produktion und Rezeption so oder ähnlich als heterogenes Netzwerk aus natürlich entstandenen und künstlich erzeugten Elementen dar und erinnert an den von Bruno Latour erhobenen Anspruch auf die gleichberechtigte Interaktion pluraler Existenzweisen.²⁰

Angesichts dieser Entwicklung einer zunehmenden Diskursivierung von Ausstellungen stellt sich jedoch die Frage, was es für den Status des autonomen Kunstwerks und die ihm eigene ästhetisch-epistemische Logik bedeutet, wenn die Kunst ihre Rolle als *das Andere* zu Gesellschaft und Natur aufgibt und stattdessen den Anspruch verfolgt, unmittelbar an der Transformation von Wirklichkeit gestaltend mitzuwirken. Gegen die Versuche einiger Kulturschaffender, die kategorisierenden Unterscheidungen zwischen Kunst und Natur durch eine Vernetzung von Kunst und Wissenschaftsdiskurs in Frage zu stellen, lässt sich vorbringen, dass uns Kunstwerke gerade auf spezifische Weise in ein wahrnehmendes Verhältnis zu unserer Umwelt versetzen können, indem sie eine distanzierte Position zur Gesellschaft einnehmen. Es ist nicht in erster Linie der (durch kognitives Wissen generierte) Aussagewert, sondern in hohem Maße der sinnliche Wert, mit dem ein Kunstwerk etwas *als etwas* sinnfällig, erfahrbar, augenfällig macht und auf diese Weise eine Bedeutung entfaltet, die sich von theoretischen, diskursiven und journalistischen Erkenntnisformen sowie von politischem Aktivismus unterscheidet. Wenn Künstler dagegen gemeinsam mit Kuratoren, Wissenschaftlern, Philosophen und Klimaaktivisten transformativ an der Auflösung von Grenzen und der Gestaltung einer besseren Welt arbeiten, droht sich dieses genuin ästhetische Erkenntnispotential des Kunstwerks in Form einer politisch durchwirkten »Verantwortungsästhetik«²¹ zu normalisieren, wie etwa Sabeth Buchmann beschreibt:

Denn auch wenn Latours Angriff auf die für die Moderne konstitutive Unterscheidung von Wissenschaft und Politik im Sinne der von ihm kritisierten »Reinigungspraktiken« triftige Argumente dafür liefert, die Sphären der Gesellschaft, Politik, Kultur, Natur und Technik miteinander zu vernetzen, so geht dies auf Kosten je-

19 Siehe hierzu von Hantelmann 2015.

20 Beispielsweise trug die in Palermo veranstaltete *Manifesta 12* im Jahr 2018 den in diesem Zusammenhang für sich sprechenden Titel *The Planetary Garden. Cultivating Coexistence*; die im gleichen Jahr stattfindende 11. *Taipei Biennale* wurde *Post-Nature. A Museum as an Ecosystem* betitelt.

21 Tom Holert: Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neuen Verantwortungsästhetik, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte (2018), Nr. 4, S. 528–554.

ner konstitutiven Spannungen und Konflikte, die die Kunst zu diesen tatsächlich unterhält.²²

Was die hier genannten konstitutiven Spannungen zwischen Kunst und lebensweltlichen Sphären betrifft, macht es zudem einen entscheidenden Unterschied – so eine Grundannahme der vorliegenden Analyse –, ob wir Kunst in einem sterilen, neutralen, der Wirklichkeit enthobenen Container erfahren, ob sie als Aktivismus im politischen Diskurs aufgeht, oder ob sie einen konkreten Ort in der Welt hat, zu dem sie zugleich ein Verhältnis spannungsvoller ästhetischer Distanz herzustellen vermag. Künstlerische Bedeutungserzeugung eignet sich, wie Elke A. Werner bemerkt, stets in einem »dynamischen und tendenziell unabschließbaren Prozess der Vermittlung zwischen der Präsenz eines Objekts und seiner visuellen Wahrnehmung«. ²³ An diesem Vorgang hat nicht nur »die materielle, formale, fakturale und mediale Gestalt des Objektes« ²⁴ Anteil, sondern auch »der konkrete Präsentationskontext, der auf die Wahrnehmung der BetrachterInnen miteinwirkt« und in diesem implizit alles, was »in der Ausstellungsgestaltung das sinnliche Erleben von BesucherInnen formt«. ²⁵ Werner definiert in diesem Zusammenhang etwa Displayformen, Einrichtungsmittel wie Wandfarbe, Beleuchtung, Sockel, Objektbeschriftungen, Saaltexte und auch die Lage des Ausstellungsraumes bzw. des Gebäudes und somit das Verhältnis von Außen- und Innenraum und das relationale Gefüge all dieser Komponenten als bestimmend dafür, »wie ein Seherlebnis mit einem Seinhalt verknüpft und durch diese ästhetische Erfahrung Wissen, Erkenntnis und Bedeutung erzeugt werden«. ²⁶

Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Relevanz von Gegenentwürfen sowohl zu dem die Außenwelt exkludierenden, scheinbar neutralen Konzept des White Cubes als auch zu den diskursiv aufgeladenen Themenausstellungen der Gegenwart. Die vorliegende Analyse möchte die Bedingungen für solche Gegenentwürfe konturieren und einen alternativen Entwicklungsstrang der Museumsgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts in den Blick nehmen. Anstatt die ökologischen Probleme unserer Zeit dabei durch Ausstellungstitel, eine bestimmte Künstlerauswahl und diskursive Begleitformate zu thematisieren, wie es dem aktuellen Trend entspricht, ist der Anspruch der hier fokussierten Museen, über die Kunst eine Auseinandersetzung

22 Sabeth Buchmann: (Kunst-)Kritik in kollaborativen Zusammenhängen, in: Lotte Evers, Johannes Lang, Michael Lüthy, Bernhard Schieder (Hg.): Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation, Bielefeld 2015, S. 125–141, hier S. 128.

23 Elke A. Werner: Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung, in: Klaus Krüger, Elke A. Werner und Andreas Schalhorn (Hg.): Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird, Bielefeld 2019, S. 9–41, hier S. 16.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 17.

26 Ebd.

der Rezipienten mit ihrer Umwelt anzuregen, den Raum- und Ausstellungskonzepten selbst eingeschrieben, etwa durch den Einbezug natürlicher Licht- und Klimaverhältnisse und einer regionaltypischen Architektur- und Landschaftsgestaltung. Gerade in einer Zeit, in der sich unser Alltag und unsere Auseinandersetzung mit anderen Menschen und der Welt immer mehr ins Virtuelle verlagert – eine Entwicklung, die durch die Corona-Pandemie beschleunigt wurde, als selbst Museumsbesuche vorübergehend nur per Mausklick möglich waren –, macht sich bei vielen Menschen ein Bedürfnis nach Räumen bemerkbar, die sich widerständig zu dieser Tendenz verhalten und der sinnlichen Begegnung mit der Welt und den Dingen wieder einen besonderen Stellenwert zugestehen. Das Museum kann ein solcher Raum sein und damit einen Beitrag zur Arbeit an einem zeitgemäßen Blick auf das Verhältnis von Kultur und Natur leisten.

Laut dem Soziologen Hartmut Rosa liegt das eigentliche kulturelle Umweltproblem im Verlust der Natur als Resonanzsphäre, in ihrer »Reduktion auf Verfügbares und Noch-verfügbar-zu-Machendes«.²⁷ Wenn Künstler bei Großausstellungen im Auftrag von Kuratoren Gärten anlegen, Schmetterlinge züchten und Hundespielplätze einrichten, dann unterliegen die so initiierten ökologischen und interaktiven Prozesse noch immer einem hohen Grad an Kontrolle, der zwar das Argument des dominierenden menschlichen Einflusses im Anthropozän bestätigt, aber keine wirkliche Alternative zu dem damit verbundenen anthropozentrischen Weltbild darstellt. Es besteht dagegen aus Sicht Rosas ein erhöhter Bedarf an Situationen, in denen uns Kunst und Natur als die beiden »wichtigsten Resonanzsphären der Moderne«²⁸ jenseits instrumenteller Verfügbarkeit als eigene Entitäten gegenüberstehen und mit eigener Stimme zu sprechen vermögen.²⁹ Laut Rosa impliziert die Erfahrung von Resonanz so etwas wie

die Erfahrung einer eigenständigen (Gegen-)Kraft, die sich jeder »mechanischen« Verfügbarkeit widersetzt: *Da ist etwas in diesem Bild, Berg oder Baum*, pflegen wir dann zu sagen, und dieses Etwas kann durchaus Anforderungen an uns stellen: Wir müssen und darauf einlassen, wenn wir ihm begegnen wollen.³⁰

Gegenstand der vorliegenden Analyse sind in diesem Sinne nicht Ausstellungsinstitutionen der Gegenwart, die kuratorisch an einer Ununterscheidbarkeit von Kunst und Natur arbeiten und beide Sphären dabei zumindest teilweise in technischer Verfügbarkeit halten. Die Untersuchung nimmt vielmehr solche Museen in den

27 Hartmut Rosa: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin 2017, S. 463.

28 Ebd., S. 442–443.

29 Ebd., S. 473.

30 Ebd., S. 58.

Blick, die sich der Herstellung von Resonanzräumen für die Erfahrung und das Zusammenwirken von Kunst und Natur widmen und dabei auch deren unverfügbare, zufallsbestimmte Anteile anerkennen und erfahrbar machen, dies etwa durch die Einbindung unkontrollierbarer natürlicher Einflussfaktoren oder den Verzicht auf allzu viel erklärenden Ausstellungstext. So entstehen in den letzten Jahrzehnten immer wieder Kunstmuseen, deren Architektur sich in peripher gelegene und weitläufige Naturlandschaften eingliedert und bei denen verschiedene architektonische und landschaftsplanerische Strategien angewandt werden, um spannungsvolle Bezüge zwischen Innen- und Außenraum, Kunst und Natur, architektonischem Raum und geografischem Ort herzustellen. 2012 erschien anlässlich einer Ausstellung von Fotografien solcher *New Art Landscapes* ein Katalog mit dem Titel *White Cube/Green Maze*,³¹ in dem sich auch Brian O'Doherty in einem kurzen Textbeitrag zu diesem Museumstyp äußert:

Nature, that ravished survivor of our depredations, is restored, cultivated, put to work. The theme is twofold: the dispersal of the monument, the architectural icon that confines the art in a generally windowless fortress; and the relaxed distribution of that museum's massive structure into pavilions and landscapes where the visitor – that enigmatic and mutable organism – can stroll, search out, engage or not engage, and generally play as the spirit [...] moves him or her. This is as much a redefinition of the viewer as the museum [...].³²

O'Doherty spricht in diesem Zusammenhang von einer »neuen Museumsökologie«, die sich dem dominanten Ausstellungsparadigma des White Cubes entgegenstellt,³³ und bringt den Museumstyp somit in Zusammenhang mit einem Denkkonzept, bei dem die Dialektik von Natur und Kultur an die Stelle der dualistischen Spaltung tritt, die die Moderne auszeichnet. Ausgehend von der These, dass es sich bei dem hier fokussierten Museumstyp um ein Gegenmodell zum hermetischen Konzept des White Cubes handelt – daher das Wortspiel *Wild Cube* im Titel –, wird die vorliegende Studie dezidiert die Raum- und Inszenierungskonzepte solcher musealen Orte sowie den von ihnen begünstigten Modus ästhetischer Erfahrung untersuchen. Im Horizont dreier exemplarischer Ausstellungsinstitutionen unterschiedlicher zeitlicher Perioden sollen die alternativen bzw. reformerischen musealen Raumkonzepte analysiert und auf ihre wahrnehmungsästhetische Wirkung hin befragt werden.

31 Raymund Ryan (Hg.): *White Cube, Green Maze. New Art Landscapes* (Kat. Ausst. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh), Berkeley/Los Angeles 2012.

32 Brian O'Doherty: *A New Museum Ecology?*, in: Raymund Ryan (Hg.): *White Cube, Green Maze. New Art Landscapes* (Kat. Ausst. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh), Berkeley/Los Angeles 2012, S. 8-11, hier S. 10.

33 Ebd., S. 11.

Dabei fokussiert jedes der drei übergeordneten Kapitel einen anderen für den entsprechenden Museumstyp charakteristischen Aspekt.

So werden im ersten Teil Entgrenzungstendenzen zwischen Innen- und Außenraum im Museum der Moderne verhandelt. Am Beispiel des 1958 von dem Unternehmer und Kunstsammler Knud W. Jensen gegründeten Louisiana Museum of Modern Art in Dänemark soll gezeigt werden, dass bereits Mitte des 20. Jahrhunderts – zu der Zeit, als sich das Ausstellungskonzept des White Cubes etablierte –, Alternativen zu hermetischen Ausstellungsräumen existierten. Im Falle des Museums Louisiana handelt es sich um einen großen Komplex modernistischer Architektur, der sich horizontal und zum Teil unterirdisch über ein großes landschaftsgärtnerisch gestaltetes Areal an der Øresund-Küste erstreckt. Durch den architektonischen Einsatz großer Glasflächen und Schiebetüren bestehen vielfältige Sichtbeziehungen sowie Möglichkeiten der Passage zwischen Innen- und Außenraum. Die Präsentation von Werken moderner und zeitgenössischer Kunst erstreckt sich über alle Bereiche des Museums, über Ausstellungsräume ebenso wie über den Museumspark. Es soll vor diesem Hintergrund die Frage aufgeworfen werden, was es für den Status des Kunstwerks und für den Modus ästhetischer Erfahrung bei der Rezeption bedeutet, wenn Kunstwerke nicht wie im White Cube zum Schutz ihrer Autonomie von jeglichen Bezügen abgegrenzt werden, sondern in korrespondierenden Relationen zu anderen Kunstwerken, zum Raum bzw. den Elementen im Raum sowie zur umgebenden Landschaft eingebettet werden.

Im zweiten Teil wird am Beispiel des Museums Insel Hombroich untersucht, wie sich die erfahrungsästhetische Wende, die sich mit Strömungen wie Minimalismus und Land Art in der Kunst vollzieht, in Museums- und Ausstellungskonzepten niederschlägt und welche Rolle die in den 1980er Jahren an Relevanz gewinnende Umweltdebatte in diesem Zusammenhang spielt. Anhand des 1987 von dem Immobilienmakler und Kunstsammler Karl-Heinrich Müller gegründeten Museums Insel Hombroich, das sich peripher gelegen in der Nähe des kleinen Städtchens Neuss bei Düsseldorf befindet, lassen sich verschiedene Facetten eines künstlerisch-ästhetischen Bedeutungsgewinns leiblich-sinnlicher Erfahrungen von Umgebungen nachvollziehen, die sich von dem auf visuelle Wahrnehmung autonomer Kunstwerke ausgerichteten Konzept des White Cubes abgrenzen. Das Museum erstreckt sich über einen großen ökologischen Landschaftsgarten, in dem sich weiträumig verteilte, von dem Künstler Erwin Heerich entworfene Ausstellungspavillons mit Werken moderner Kunst befinden und lädt so zum Spaziergang ein. Es soll die These überprüft werden, dass ein solches, auf körperlicher und synästhetischer Wahrnehmung ausgerichtete Museumskonzept eine genuin erfahrungsästhetische Form der Erkenntnis generiert und sich so von der auf sprachbasierten rationalen Erkenntnisgewinn ausgerichteten Praxis vieler politisch-diskursiv ausgerichteter Ausstellungen seit der Postmoderne unterscheidet.

Im dritten Teil soll eine aktuelle Tendenz der Zeit- und Ortsvergessenheit in der Museumsgestaltung thematisiert und am Beispiel des von dem Künstler Hiroshi Sugimoto gegründeten japanischen Enoura Observatorys ein alternativer Versuch einer raumzeitlichen Verortung von Architektur und Kunst in den Blick genommen werden. Im Falle des Enoura Observatorys handelt es sich um einen Komplex in der Region Odawara an der japanischen Pazifikküste, auf dem Sugimoto Objekte der japanischen Kulturgeschichte, natürliche Elemente wie Steine und Pflanzungen sowie eigens geschaffene architektonische Bauwerke derart platziert hat, dass sie in ein spezifisches Verhältnis mit dem *Genius Loci* treten. Wie in einem zeitgenössischen Observatorium werden etwa einzelne Elemente und Bauwerke während der Winter- bzw. Sommersonnenwende auf besondere Weise beleuchtet und der künstlerisch geschaffene Ort so in einen wahrnehmbaren Zusammenhang mit raumzeitlich determinierten kosmischen Phänomenen gesetzt. Vor dem Hintergrund der stark an ortsgebundenen Fragestellungen orientierten ostasiatischen Ästhetik und Philosophie sowie in Referenz auf Martin Heideggers Theorien zum Verhältnis von Kunstwerk und Raum soll das Enoura Observatory als ein ortsspezifisches post-museales Ausstellungskonzept in den Fokus treten, das ein Gegenmodell zur zeit- und ortlosen Logik vieler aktueller Ausstellungskonzepte darstellt. Übergeordnetes Ziel der drei Fallstudien ist es nicht zuletzt, Möglichkeiten einer zukünftigen Museumspraxis aufscheinen zu lassen, die durch eine Überwindung der hermetischen Trennung von Innen- und Außenraum, durch Anreize zur leiblich-synästhetischen Wahrnehmung von Umgebungen und durch die Integration von Raum, Zeit und Ort dazu anregt, bewusster auf Umgebungen und Umwelten zu schauen und so möglicherweise die eigene Position in der Welt neu zu reflektieren.

Theoretischen Bezugspunkt bei der Analyse der drei musealen Orte und ihrer Wirkung auf den Besucher bilden Theorien aus der jüngeren Entwicklung der philosophischen Ästhetik, die diese wiederum an ihre 1750 durch Alexander Gottlieb Baumgarten aufgestellte Definition als *Asthetik* rückbinden möchten. Mit der Verwendung des im Griechischen »Sinneswahrnehmung« bedeutenden Begriffs wies Baumgarten die Ästhetik zu Beginn ihrer Etablierung als akademische Disziplin als eine Erkenntnisform eigener Gesetzmäßigkeit analog zum rationalistischen Denken aus und entwickelte sie somit als Kritik an der Zentralisierung der Vernunft in der Wissenschaft.³⁴ Als *episteme aisthetike* meinte Ästhetik so ursprünglich, wie es Wolfgang Iser, einer der Vertreter neuerer erfahrungsästhetischer Ansätze, beschreibt, die »Thematisierung von Wahrnehmungen *aller Art*, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen«.³⁵ Die Untersuchung der Wahrnehmung der Natur bzw. des Naturschönen in einer

34 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, hg. von Dagmar Mirbach (2 Bände), Hamburg 2009.

35 Wolfgang Iser: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2017, S. 12.

landschaftlichen Umgebung war somit ebenso Gegenstand der Ästhetik wie die des Kunstschönen. Im Rahmen der idealistischen Kunsttheorie wurde der Fokus der Ästhetik dann lange Zeit auf eine Philosophie der schönen Kunst eingeeengt. Laut Georg Wilhelm Friedrich Hegel ist nur das in sich geschlossene, autonome Kunstwerk als Verkörperung der *Idee* in der Lage zu einer ästhetischen Erkenntnis des *Absoluten* zu führen.³⁶ Vor dem Hintergrund der Auffassung, dass auch das ästhetische Konzept des Naturschönen genuin dem Geist der Kunst entspringe, legte sich die Ästhetik so bis ins 20. Jahrhundert auf eine Theorie der geschmacklichen Beurteilung der schönen Künste fest.³⁷

Seit den 1980er Jahren gewinnt nun jedoch eine theoretische Konzeption von Ästhetik als leiblich-sinnlicher Erfahrung von Kunst, aber auch von anderen Wahrnehmungsanlässen an Bedeutung, die Ästhetik wieder als *Aisthētik* zu etablieren sucht.³⁸ Diese fußt nicht zuletzt auf leibphänomenologischen Ideen etwa von Maurice Merleau-Ponty oder Hermann Schmitz und fasst ästhetische Gegenstände nicht länger als geschlossene, geschmacklich zu beurteilende Objekte, sondern als »Ereignisse«, »Widerfahrnisse« (Dieter Mersch),³⁹ »Präsenzen« (Hans Ulrich Gumbrecht),⁴⁰ »Erscheinungen« (Martin Seel),⁴¹ »Kräfte« (Christoph Menke),⁴² »Atmosphären« und »Ekstasen« (Gernot Böhme).⁴³ Dem Zusammenwirken unterschiedlicher Gegenstände der ästhetischen Wahrnehmung kommt dabei eine verstärkte Bedeutung zu und die Bezogenheit auf den sinnlichen Leib rückt im Vergleich zum Sehsinn und kognitiven Urteilsvermögen der Rezipienten in den Vordergrund.

Gerade der ästhetischen Wahrnehmung von Natur kommt im Kontext dieser erfahrungsästhetischen Wende dezidiert erneut große Bedeutung zu.⁴⁴ Gernot Böhme etwa weist seit den 1980er Jahren immer wieder in seinen Ästhetik-theoreti-

36 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik (3 Bände) (Werke in zwanzig Bänden, 20 Bände, Band 13–15), hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986.

37 Siehe hierzu auch Gernot Böhme: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt a.M. 1989, S. 19–23.

38 Siehe zu dieser Entwicklung innerhalb der ästhetischen Philosophie Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt a.M. 2016; Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse, Frankfurt a.M. 2013.

39 Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2002, S. 9.

40 Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenz, Frankfurt a.M. 2019, S. 339.

41 Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a.M. 2016, S. 9.

42 Christoph Menke: Die Kraft der Kunst, Frankfurt a.M. 2019, S. 11–14.

43 Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a.M. 2014, S. 21–22.

44 Einen guten einführenden Überblick zum theoretischen Komplex der Natur-, Öko- bzw. Umweltästhetik und ihrer Spezifika in unterschiedlichen Kulturkreisen bietet: Zhuofei Wang:

schen Schriften darauf hin, dass der Mensch qua seines Leibes selbst Natur ist und daher die Gestaltung eines menschlichen Lebensraums, in dem er sich in bestimmter Weise als in einer Umgebung anwesend erfährt, im Interesse seiner eigenen psychosozialen Gesundheit liegt.⁴⁵ Nicht zuletzt auch um die Wahrnehmung in den ökologischen Diskurs zu integrieren, schlägt Böhme die ökologische Ästhetik als zweite Maxime für den Umgang mit Natur als menschlichem Lebensraum neben dem Prinzip der Nachhaltigkeit vor.⁴⁶ Eine solche Konzeption von Ästhetik beruht nicht mehr auf der Beurteilung der Naturschönheit oder moralischer Wertung von Natürlichkeit, sondern findet den Ort ihrer Praxis in der Gestaltung einer humanen Umwelt.⁴⁷

[...] so geht es heute darum, die leiblich-sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen wieder zu entwickeln und ihm als Weisen seine Kreatürlichkeit zum Bewußtsein zu bringen. Die Entfaltung des Sinnenbewußtseins des Menschen, zu dem die Kunst beitragen kann, ist zugleich die notwendige Wiedereingliederung seiner Natürlichkeit in sein Selbstverständnis, wie sie das Umweltproblem dem Menschen heute abverlangt.⁴⁸

Aus einer umweltästhetischen Perspektive wird so zum einen der ästhetische Gegenstand in seiner Bezogenheit auf den gesamten sinnlichen Leib anstatt allein auf Auge und Geist fokussiert, zum anderen bleibt der Zuständigkeitsbereich der Ästhetik nicht länger auf das Kunstwerk beschränkt, sondern weitet sich auf andere Bereiche der Wahrnehmung wie Landschaft, Umwelt, Architektur, Design oder, mit Böhme ganz allgemein gesprochen, auf das atmosphärische Gegebenheit der Dinge und ihrer Anwesenheit im Raum aus.⁴⁹ Dabei werden Querverbindungen zu im Zuge der topologischen Wende entstandenen raumtheoretischen Ansätzen evident, die zeigen, dass gebaute sowie natürliche Räume und Umwelten keine neutralen Behälter für Menschen und Dinge sind, sondern Atmosphären und Stimmungen transportieren, die das Subjekt auf einer sinnlichen Ebene affizieren und so ein Bewusstsein für dessen leibliche Verbundenheit mit der Umwelt schaffen.⁵⁰

Naturästhetik, in: Konrad Ott, Jan Dierks und Lieske Voget-Kleschin (Hg.): Handbuch Umweltethik, Stuttgart 2016, S. 142–147.

45 Böhme 1989; Gernot Böhme: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1992.

46 Gernot Böhme: Leib. Die Natur, die wir selbst sind, Frankfurt a.M. 2019, S. 22.

47 Böhme 1989, S. 12.

48 Ebd., S. 15.

49 Böhme 2014, S. 33.

50 Siehe hierzu Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2006.

Dem Museum als einem Ort, an dem Architektur bzw. Raumplanung und Bildende Kunst zusammentreffen und der so explizit der ästhetischen Erfahrung gewidmet ist, kommt vor dem Hintergrund erfahrungsästhetischer Theorien eine besondere Rolle als umweltästhetisches Untersuchungsfeld zu. Dieser Ansicht ist auch Arnold Berleant, einer der einflussreichsten Vertreter der im englischen Sprachraum unter dem Begriff *Environmental Aesthetics* gefassten neueren erfahrungsästhetischen Ansätze. Er moniert, dass Kunstwerke im Museum noch immer häufig in erster Linie nach formalen und kunsthistorischen Kriterien wie Bildformat oder Epochenchronologie präsentiert werden und plädiert dafür, das Museum als eine Umgebung zu verstehen und auszugestalten, die den Betrachter sinnlich involviert und so Verbindungen zwischen diesem, den Kunstwerken und dem Raum stiftet:

If we think of museums of fine art as special environments primarily for experiencing art rather than preserving or studying it, the museum would be conceived as an integrated setting of perceiver and place. Its guiding rationale would be aesthetic engagement, involving both viewer and object in an active, reciprocal relationship. Instead of imposing distance and indulging contemplation, we can encourage connection and intimacy; instead of isolating the art object, we can promote perceptual contact with the beholder; instead of promoting disinterestedness, we can stimulate participation and recognize perceptual effects and their consequences.⁵¹

Berleant macht darauf aufmerksam, dass für ein solches erfahrungsästhetisch bestimmtes Verständnis des Museums kuratorische, architektonische und raumgestalterische Anpassungen notwendig sind.⁵² Während er dabei vor allem die Positionierung von Kunstwerken im richtigen Abstand zu den Betrachtern sowie ihre Zusammenstellung nach wahrnehmungsästhetischen Spannungsverhältnissen in ihren Sujets im Sinn hat sowie technische Vorrichtungen zum Drehen von Skulpturen erwägt,⁵³ möchte die vorliegende Untersuchung das Museum als Ganzes, sein architektonisches Verhältnis zu Kunstwerken, Besuchern und vor allem auch zum umgebenden Raum in den Fokus nehmen. Die hier untersuchten Museen sollen auf diese Weise als Modelle eines umweltästhetischen Ausstellungskonzepts in den Blick genommen werden, das darauf angelegt ist, eine Verbindung zwischen landschaftlich geprägtem Raum und darin integrierter Ausstellungsarchitektur zu schaffen und der körperlichen und synästhetischen Wahrnehmung der Umwelt einen hohen Stellenwert einräumt.

51 Arnold Berleant: *The Museum of Art as Participatory Environment*, in: *Curator. The Museum Journal* (1999), Bd. 33, Nr. 1., S. 31–39, hier S. 34.

52 Ebd., S. 37.

53 Ebd., S. 38.

Methodisch wird der Museumsraum in der vorliegenden Studie in diesem Sinne als gebauter, eingerichteter und gelebter Raum zum Gegenstand einer topologischen Analyse, die sich dem phänomenologischen Anspruch verpflichtet, ausgehend von einer sinnlich-leiblichen Erfahrung die Wahrnehmung einer Umgebung zu fokussieren. Da sich jedoch rein phänomenologische Raumanalysen nicht zur Untersuchung institutioneller Machtstrukturen wie räumlicher Ein- und Ausschlussmechanismen eignen, soll dieser Ansatz um kulturanalytische Methoden erweitert werden, die sich mit den räumlichen und institutionellen Strukturen inhärenten Ideologien auseinandersetzen.⁵⁴ Nur durch diese Verbindung eines – notwendig subjektiv gefärbten – Einlassens auf die ästhetische Wirkung der thematisierten Museen mit einer ideologiekritischen Analyse ihrer gesellschaftlichen Wirkungsmacht als Orte der Repräsentation kultureller Werte einer bestimmten Zeit, kann die Bedeutung des fokussierten Museumstyps adäquat erfasst werden. Das Museum wird auf diese Weise als ein komplexes, wandelbares kulturelles Gebilde untersucht, das durch das Zusammenwirken von Kunstwerk, Raum und Rezipient eine Bedeutung entfaltet, die über die Grenzen der Institution hinausreicht.

Entsprechend stützt sich die Analyse auf wissenschaftliche Stimmen aus unterschiedlichen Bereichen wie der philosophischen Ästhetik und Kunstgeschichte, Architekturtheorie und Landschaftsplanung sowie Kuratorischen Studien und Museumswissenschaften. Die Untersuchung möchte auf diese Weise das Konvolut an museumswissenschaftlicher Literatur ergänzen, das seit den 1990er Jahren eine Theoretisierung erfährt, im Rahmen derer der museale Raum als zu interpretierender Ort der Repräsentation kultureller Werte in den Fokus tritt.⁵⁵ Einen wichtigen Anstoß zu dieser Weiterentwicklung einer zuvor tendenziell praxisbezogenen Museumskunde lieferten etwa Tony Bennetts Analysen zur *Gouvernementalität* von Ausstellungen, die viele museumswissenschaftliche Studien bis heute beeinflussen.⁵⁶ Dabei tritt der sogenannte *Exhibitionary Complex* als ein Mittel der Wahrnehmungslenkung zur gesellschaftlichen Regulierung in den Blick und wird, angelehnt an Michel Foucault, als Institution ritualisierter Ein- und Ausschlussmechanismen gelesen. Aktuell besonders virulent in der Museumswissenschaft ist die von Theorien zu Gender Studies und Postkolonialismus bekräftigte Diskussion

54 Beispielhaft ist in diesem Zusammenhang etwa die Verbindung von beobachtender Beschreibung und gesellschaftspolitischer Kontextualisierung in der Methodik von Mieke Bal. Siehe etwa Mieke Bal: *Sagen, Zeigen, Prahlen*, in: Dies.: *Kulturanalyse*, hg. von Thomas Fehner-Smarsly und Sonja Neef, Frankfurt a.M. 2006, S. 72-116.

55 Siehe hierzu etwa verschiedene Beiträge aus Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson und Sandy Nairne (Hg.): *Thinking about Exhibitions*, London/New York 1996; siehe außerdem Carol Duncan: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London 1995; Helen Rees Leahy: *Museum Bodys. The Politics and Practices of Visiting and Viewing*, London 2012.

56 Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York, 1995.

um Distinktionsmechanismen des Museums zugunsten einer westlich, weiß und männlich geprägten Kunstgeschichtsschreibung.⁵⁷ Die damit verbundenen Ansätze bilden insofern eine wichtige Grundlage für die vorliegende Studie, als sich mit ihnen die für die hier angestellte Analyse wesentliche Erkenntnis durchsetzt, dass Kunstwerke im Museum nicht kontextunabhängig existieren – sondern vielmehr jede museale Inszenierung auf einer Ideologie beruht, die den Blick auf die Welt entscheidend prägt.

Besonders ist die vorliegende Untersuchung jedoch einem Strang in der Museumsforschung verpflichtet, der museale Inszenierungs- und Raumkonzepte im Gegensatz zu den zuvor genannten Ansätzen weniger in Hinblick auf soziale Implikationen, als vielmehr auf das relationale Zusammenwirken der gezeigten Kunstwerke selbst, mit dem Raum und den Besuchern hin befragt und untersucht, wie der museale Wahrnehmungsrahmen die Erfahrung von Kunst und Welt mitbestimmt. Aus dieser Perspektive rückt der architektonische bzw. raumgestalterische Kontext des Museums und das damit verbundene Potential des Museums, die Rezipienten sinnlich zu affizieren und so in ein bestimmtes ästhetisches Verhältnis zu den Dingen und zur Welt zu setzen, in den Vordergrund.⁵⁸ So hat etwa die Architekturhistorikerin Victoria Newhouse 2005 in ihrer Publikation *Art and the Power of Placement* analysiert, wie Architektur, Beleuchtung und Platzierung von Kunstwerken die Kunstwahrnehmung beeinflussen und an der Konstituierung eines bestimmten Kunstbegriffs mitwirken.⁵⁹ Wichtige Impulse in Hinblick auf die Raumwirkung von Museen liefert außerdem Charlotte Klonks 2009 erschienene Schrift *Spaces of Experience*, die eine anschauliche Genealogie musealer Ausstellungsdisplays vom 19. bis zum 21. Jahrhundert und der mit diesen verbundenen

-
- 57 Siehe etwa Susanne Leeb und Nina Samuel (Hg.): *Museums, Transculturality, and the Nation-State. Case Studies from a Global Context*, Bielefeld 2022; Bronwyn Bevan und Bahia Ramos (Hg.): *Theorizing equity in the Museum. Integrating perspectives from Research and Practice*, London/New York 2021; Annie E. Coombes und Ruth B. Philips (Hg.): *Museum Transformations. Decolonization and Democratization*, Chichester 2020; Joshua G. Adair und Amy K. Levin (Hg.): *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, London/New York 2020; Belinda Kazeem, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien 2009.
- 58 Zur Geschichte der Museumsarchitektur bzw. architektonischen und raumgestalterischen Charakteristika von Ausstellungsgebäuden und -räumen siehe etwa Michaela Giebelhausen: *Museum Architecture. A Brief History*, in: Sharon Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2011, S. 223–244; Vittorio Magnago Lampugnani: *Insight versus Entertainment. Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums*, in: Sharon Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2011, S. 245–262; Paolo Fumagalli: *Museumsarchitektur*, in: *Werk, Bauen + Wohnen* (1994), Nr. 81, S. 26–33.
- 59 Victoria Newhouse: *Art and the Power of Placement*, New York 2005; siehe außerdem Dies.: *Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998.

erfahrungsästhetischen Implikationen bietet.⁶⁰ Während die genannten Publikationen jedoch den Wahrnehmungsrahmen von Kunstwerken im musealen Kontext weitestgehend auf die Inneneinrichtung des Galerieraums beschränken, bilden in der vorliegenden Studie architektonisch und kuratorisch intendierte Verbindungen des Museums zum Außenraum den Ausgangspunkt.

Da sich die Erkenntnis des ästhetischen Stellenwerts sinnlich affizierender Räume und Umgebungen in raumgestalterischen und raumtheoretischen Feldern bereits stärker durchgesetzt hat als in den Museums- und Kunstwissenschaften, liefern Äußerungen von Architekten, Architekturtheoretikern sowie Landschafts- und Gartengestaltern mitunter äußerst wertvolle Impulse für die Analyse.⁶¹ So heißt es etwa in Juhani Pallasmaas in der Architekturtheorie einflussreichen Schrift über *Architektur und die Sinne* (*The Eyes of the Skin*, 2005):

Die zeitlose Aufgabe der Architektur ist es, existentielle Metaphern zu schaffen, die unser Leben verkörpern, indem sie unserem In-der-Welt-Sein eine konkrete Form und Struktur verleihen. Architektur reflektiert, materialisiert und verewigt Ideen und Vorstellungen eines idealen Lebens. [...] sie befähigt uns, uns in der Welt einzurichten und im Kontinuum von Zeit und Kultur unseren eigenen Platz zu finden.⁶²

Pallasmaas Auffassung, nach der sinnlich erfahrene Architektur einen Horizont »für das Verstehen der menschlichen Existenzbedingungen«⁶³ schafft und dadurch Sinnhaftigkeit erzeugt, lässt sich nicht nur für die Baukunst, sondern für die Künste im Allgemeinen geltend machen. Und so kommt dem Kunstmuseum als Ort, der der Erfahrung des Zusammenwirkens von Architektur bzw. Raumplanung und Bildender Kunst gewidmet ist, eine besondere Rolle als »existentielle Metapher« zu. Betrachtet man Ausstellungen und Museen als wichtige Orte der Repräsentation ästhetischer, gesellschaftlicher und kultureller Werte, so stellt sich angesichts unseres heute mehr denn je entfremdeten Verhältnisses zur natürlichen Umwelt die Frage nach umweltästhetischen musealen Gegenentwürfen zu dem auf Ausschluss der Außenwelt basierenden Konzept des White Cubes in allen seinen Spielarten.

60 Charlotte Klonk: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/ London 2009.

61 Bereits Sigfried Giedions Schriften aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellen wichtige Quellen für ein Verständnis der je nach architektonischer Ausformung unterschiedlichen ästhetischen und affektiven Wirkung von Räumen dar; siehe etwa Siegfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Basel 2015. In jüngerer Zeit hat sich etwa der Architekt Peter Zumthor theoretisch mit der atmosphärischen Wirkung von Architektur beschäftigt; siehe Peter Zumthor: *Architektur denken*, Basel 2017; Peter Zumthor: *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel 2018.

62 Juhani Pallasmaa: *Die Augen der Haut. Architektur und die Sinne*, Los Angeles 2013, S. 90.

63 Ebd.

So aufschlussreich es ist, dass der internationale Museumsrat ICOM, wie eingangs beschrieben, die Selbstverpflichtung zur Förderung von Nachhaltigkeit in seine neue Museumsdefinition aufgenommen hat und so sehr sich die vorliegende Publikation auch als ein Beitrag zu einer Debatte um »grünere Museen« versteht, so sei an dieser Stelle jedoch betont, dass diese Untersuchung keineswegs die Absicht verfolgt, einen normativen Vorschlag für die umweltästhetische Neuausrichtung von Museen zu unterbreiten. Öffentliche Museen müssen heute mehr denn je einer Vielzahl von Zielgruppen und Bedürfnissen gerecht werden und haben oft nicht den finanziellen Spielraum sowie den planerischen Freiraum, der etwa den drei hier fokussierten Museen als aus privaten Initiativen entstandenen Institutionen zukam.⁶⁴

Ziel der hier vorliegenden Studie ist vielmehr, dass der Leser nach der Lektüre mit einem geschärften Blick und, wichtiger noch, mit der Bereitschaft, alle Sinne zu öffnen, durch Museen geht, und neben dem Kunstgenuss ebenfalls wahrnimmt, inwiefern die Umgebung, in der er sich befindet, die Kunstbetrachtung beeinflusst: In welchen Museumsräumen fühle ich mich wohl und woran liegt das? Welche Umgebungen regen zum Nachdenken an, welche zum Träumen, zum Ausspinnen von Ideen und welche fördern hingegen eher unablässiges Gähnen? An welche Kunstwerke erinnere ich mich nach einem Museumsbesuch besonders und wie hängt dies mit ihrer Umgebung zusammen? Nehme ich ein Landschaftsgemälde in einem mit wechselhaftem Tageslicht beleuchteten Raum anders wahr als in einem homogen und künstlich beleuchteten White Cube? In welchem Temperaturbereich verursacht das Trippeln von Kunstwerk zu Kunstwerk Rückenschmerzen? Warum sprechen mich die Kunstwerke eines bestimmten Künstlers in dem einen Museum mehr an als in dem anderen?

Die Analyse geht von der Annahme aus, dass der Museumsbesuch die Fähigkeit schulen kann, mit einem umweltbewussten Blick auf Umgebungen zu schauen. Schließlich stellt das Kunstmuseum einen gesellschaftlichen Raum dar, der sich von den praktischen und instrumentellen Handlungskontexten des alltäglichen gesellschaftlichen Lebens unterscheidet und explizit einen Rahmen für die bewusste und handlungsentlastete ästhetische Erfahrung bereitstellt. Zwar ist natürlich auch der White Cube in gewisser Hinsicht ein umweltästhetischer Erfahrungsraum, da die Wahrnehmung des Zusammenwirkens von Kunst und ihrer Umgebung unvermeidlich und jeder Versuch einen neutralen Raum zu generieren, wie Brian O'Doherty gezeigt hat, illusorisch ist. Während jedoch in dem hermetischen Ausstellungscontainer versucht wird, diesen Umstand zu negieren, werden in den hier *Wild Cube* genannten Museen die Beziehungen, die Kunst zu ihrer Umwelt unterhält, explizit thematisch und somit nicht zuletzt auch ästhetisch reflektierbar gemacht.

64 Zu den Besonderheiten von privat gegründeten Museen siehe Cristina Bechtler und Dora Imhof (Hg.): *The Private Museum of the Future*, Zürich 2018.

Wie etwa Zhuofei Wang darlegt – und wie im Verlauf der Analyse verdeutlicht werden wird – ist atmosphärische Erfahrung nämlich trotz ihrer körperlich-affektiven Ausrichtung auf eine Umgebung nicht zwangsläufig prä-reflexiv zu verstehen, sondern lässt durchaus den Einbezug kritischer Urteile zu.⁶⁵ Ausgehend von der Grundannahme, dass bei erfahrungsästhetischer Wahrnehmung von Atmosphären äußere Stimuli einer Umgebung und kognitive bzw. imaginative innere Vorgänge eines Individuums interagieren, stellt Wang fest, dass ästhetische Atmosphären-erfahrung eine Einheit stiftende Wirkung auf Körper und Geist ausübt, die in der ostasiatischen philosophischen und ästhetischen Tradition verbreiteter ist als in der Geistesgeschichte der westlichen Moderne.⁶⁶ Sie hält es daher für fruchtbar, im Kontext der auf sinnliche Wahrnehmung von Umgebungen ausgerichteten Ästhetik, eine interkulturelle Perspektive zu stärken⁶⁷ – ein Ansatz, der in der vorliegenden Studie insbesondere im dritten Teil mit dem Einbezug eines Fallbeispiels aus dem ostasiatischen Kulturraum gestützt werden soll.

Die hier angestellte Untersuchung ist nicht mehr und nicht weniger als ein Versuch der deskriptiven Analyse und Theoretisierung eines in unterschiedlichen Teilen der Welt anzutreffenden Museumstyps, der sich als Modell und Experimentierfeld für alternative, umweltästhetische und -reflexive Formen des Lebens, des Weltbezugs und der ästhetischen Produktion und Rezeption eignen könnte. Ziel ist es, das Bewusstsein für die Rolle von Museen als wichtigen Vermittlern von Beziehungen zwischen dem Menschen und der Umwelt zu schärfen. Es sollen Beispiele dafür aufgezeigt werden, wie Museen mit subtilen Maßnahmen Anlässe für körperliche und sinnliche Erfahrungen von Umwelten schaffen können, um sich dadurch von der aktuell dominanten Neigung zu spektakulären Fassaden und standardisierten, sterilen Innenräumen sowie ortsvergessenen virtuellen Environments in der Museumsgestaltung abzuheben. Gerade im Hinblick auf die derzeit vordringliche Debatte um ein anderes und nachhaltiges Verhältnis von Mensch und Umwelt erscheint es geboten, auf diese Weise Alternativen zum immer noch einflussreichen Paradigma des White Cubes als von der lebendigen Außenwelt abgeschottetem Refugium für Kunst zu erproben.

65 Zhuofei Wang: *At Atmosphere and Moodmospheric Experience. Fusion of Corporeality, Spirituality and Culturality*, in: *Art Style. Art and Culture International Magazine* (2023), Nr. 11, S. 59–75, hier S. 59.

66 Ebd., 64–65.

67 Ebd., S. 72.