

## ***WHITE CUBE UND BLACK BOX. DIE FARBMETAPHYSIK DES KUNSTBEGRIFFS***

<sup>35</sup> Vgl. Popoola & Sezen (Hrsg.): *Talking Home*.

<sup>36</sup> Vgl. Piesche (Hrsg.): *May Ayim Award*.

<sup>37</sup> Vgl. Lorde: »Dichtung ist kein Luxus«, S. 89.

<sup>38</sup> Vgl. Mercer: *Welcome to the Jungle*, S. 11.

<sup>39</sup> Ayim: *blues in schwarz weiß*, S. 61.

<sup>40</sup> Vgl. Popoola & Sezen (Hrsg.): *Talking Home*, S. 1.

<sup>41</sup> Glissant: *Zersplitterte Welten*, S. 238.  
(Do): »Weisse sprachlos, S. 13.

<sup>42</sup> Vgl. Jank: »Schwarz-weiße Spalten«, S. 23.  
<sup>43</sup> Vgl. Yako: »Denn ich bin kein Einzelfall«, S. 335.

<sup>44</sup> Vgl. Wiedenroth: »Ain't no gaps«, S. 9.

<sup>45</sup> Der Terminus »nomadisch«, wie er hier verwendet wird, gründet im Konzept einer von Schwarzen KünstlerInnen und TheoretikerInnen entwickelten »nomadischen Ästhetik«, vermittels derer nicht nur die konzeptionellen Gemeinsamkeiten indigen und diasporischer Schwarzer Lebenswelten bewusst und differenziert aufgegriffen werden, sondern die eine wesentliche Inspiration darstellt, aus dem ansonsten häufig verworgeren globalen kulturellen Erbe zu schöpfen und dessen Elemente kreativ aufzunehmen und zu transformieren. Vgl. dazu Gabriel: »Thoughts on Nomadic Aesthetics«.

<sup>46</sup> Piesche: »Identität und Wahrnehmungs-, S. 201.

<sup>47</sup> Yako: »Denn ich bin kein Einzelfall«, S. 335.

<sup>48</sup> Vgl. Wiedenroth: »Ain't no gaps«, S. 9.

<sup>49</sup> Vgl. Yako: »Denn ich bin kein Einzelfall«, S. 334.

<sup>50</sup> Vgl. Glover: »Adinkra Motives«, S. 129.

<sup>51</sup> Ayim: *blues in schwarz weiß*, S. 29.

<sup>52</sup> Nagl: »Fantasien in Schwarzweiss«, S. 298.

<sup>53</sup> Vgl. ebenda.

<sup>54</sup> Vgl. Wallace: *Dark Designs*, S. 341.

<sup>55</sup> Della: »Schwarze KünstlerInnen«, S. 331.

<sup>56</sup> Yvonne Buntrock (Malerin); Auszug Interviewtranskript.

<sup>57</sup> Stephen Lawson (Bildhauer); Auszug Interviewtranskript.

<sup>58</sup> Vgl. Khayati, »Representation«, S. 1.

<sup>59</sup> El-Tayeb & Maccarone: *Alles wird gut*; Vorspann (o.S.).

<sup>60</sup> Yvonne Buntrock (Malerin); Auszug Interviewtranskript.

<sup>61</sup> Vgl. Fusco: *English is Broken there*, S. 33.

<sup>62</sup> Vgl. *Alles wird gut*; Regie: Angelina Maccarone; Skript: Fatima El-Tayeb, 1997; *Zurück auf los*; Regie und Skript: Pierre Sanoussi-Bliss, 2000; *Tal der Ahnungsflossen*; Regie und Skript: Branwen Okpako, 2003.

<sup>63</sup> Mercer: *Welcome to the Jungle*, S. 214.

<sup>64</sup> Diskussion Schwarzer KünstlerInnen im Rahmen des Black Atlantic in Berlin 11/2004, Mitschrift.

<sup>65</sup> Stephen Lawson (Bildhauer); Auszug Interviewtranskript.

<sup>66</sup> Piper: »Sind nicht alle Räume transkulturell?«, S. 287.

<sup>67</sup> Vgl. Morrison: »Rootedness«, S. 343.

<sup>68</sup> Gabriel: »Thoughts on Nomadic Aesthetics«, S. 402.

»Warum weiß?« Mit dieser Frage beginnt der Autor Mark Wigley ein Buch, das sich mit der simplen Frage beschäftigt, warum die meisten Wände weiß sind.<sup>1</sup> Eine Tatsache, die so selbstverständlich ist, dass sie kaum jemand auffällt. Weiße Wände sind ebenso allgegenwärtig wie unsichtbar; sie werden als neutrale, leere Flächen wahrgenommen. Was aber hat es damit auf sich, dass der größte Teil des sozialen und privaten Raums, der uns umgibt, weiß gestrichen ist? Wie wirkt sich diese allgegenwärtige Weißheit auf Konzepte von Raum, Visualität, ja überhaupt auf soziale Verhältnisse aus? Was für Konsequenzen hat dies auf Definitionen von Kunst und Ästhetik? Und warum ist ausgerechnet die Farbe weiß so allgegenwärtig?<sup>2</sup>

Diese Frage stellt sich zwar für den gesamten sozialen Raum – sie verdichtet sich jedoch besonders an einem Ort an dem sich ästhetische, architektonische und andere Diskurse überkreuzen: dem so genannten *White Cube*. Der *White Cube* bezeichnet den modernen Galerie-, Museums- oder Ausstellungsräum. Im Gegensatz zu früheren Modellen der Ausstellung ist der *White Cube* möglichst leer, möglichst weiß. Nichts soll von der Wirkung der Kunst ablenken, alles Überflüssige wird von blendend-weißer Leere überschaut, so die unterschwellige, von modernistischen Diskursen gespeiste Annahme.<sup>3</sup> Im *White Cube* werden weiße Wände gleichzeitig als Nicht-Orte und als perfekte Orte gedacht – als selbstauslöschendes Vakuum, als neutraler Hintergrund, tabula rasa und als ästhetische Abgrenzung zum farblich ambivalenten Durcheinander der profanen Außenwelt. Der *White Cube* stellt somit einen fast schon sakralen Raum dar, in dem alle Aufmerksamkeit auf die Kunst selbst gerichtet werden soll.

Aber ist dieses Raumkonzept wirklich nur ein beschleidenes Hilfsmittel um Kunstwerke zur Geltung zu bringen? Oder funktioniert dieser evakuierte Raum nicht eher als eine Produktionsstätte von Kunst? Nicht etwa dadurch, dass dort Kunstwerke entstünden – nein, sie verwandeln sich – so der Autor Brian O'Doherty in einer Art alchemistischen Prozess in dem Moment zur Kunst, in dem sie die Schwelle des *White Cube* überschreiten und seiner gleißenden Weißheit ausgesetzt werden. Obgleich der *White Cube* sich als neutral und leer inszeniert, stellt er auf den zweiten Blick eine Technik der Installation dar, die Anleihen bei den autoritären Raumkonzepten von Kirchen, Gerichtssälen und Laboratorien nimmt.<sup>4</sup> In diesem Raum werden Tätigkeiten durchgeführt, die über das Alltägliche erhaben sind. Der *White Cube* legt jedoch nicht nur ästhetische Richtlinien fest – er funktionierte selber als eine ästhetische Richtlinie. Durch die Inklusion in einen bestimmten Kanon wird dort letztendlich auch definiert was Kunst ist. Die Aufnahme in den *White Cube* verleiht dem Werk nicht nur die Aura der Kanonisiertheit – sie entscheidet letztendlich auch über dessen Wert im Kunstsysten. Anstatt eines neutralen, im Dienste der Werke stehenden leeren Containers, funktioniert der *White Cube*

also als Maßstab der Kunst, als Technik ihrer Sakralisierung und als Produktionsort ihres Kanons.

#### WARUM WEIß?

Mit diesen Feststellungen ist die Eingangfrage jedoch noch nicht beantwortet: Warum muss diese Kammer unbedingt weiß sein? Warum hat ausgerechnet die Farbe Weiß jene seltsame Eigenschaft, einerseits ungesehen zu bleiben und andererseits zum universellen Maßstab moderner Ästhetik zu werden? Und wie wirkt sich diese Weißheit auf die Frage aus, ob etwas Kunst ist oder nicht?

Kehren wir zu Wigleys Studie über weiße Wände zurück. Der Autor argumentiert, dass deren Weißheit der unbewusste Nenner ist, der dem größten Teil der Architektur der Moderne ihre Identität verleiht. Aber die Verständigung auf die Farbe Weiß als Träger der Eigenschaften der modernen Architektur kam erst nach einer über einer vierzigjährigen Debatte zustande.<sup>5</sup> Erst um 1930 hatte sich die Farbe weiß als Insignium moderner Architektur endgültig durchgesetzt. Einer der Meilensteine dieser hochideologischen Debatten um Weißheit war die Schrift Le Corbusiers *L'art décoratif d'aujourd'hui* von 1925. Dort argumentiert Le Corbusier nicht nur, dass Architektur nur dann modern ist, wenn sie weiß ist. Weißheit wird in diesem Text nicht nur als eine Frage der Ästhetik betrachtet, sondern erhält auch eine ethische, funktionale und technische Dimension.<sup>6</sup> Die weiße Farbe wird als moralisch bezeichnet, als Insignium der Reinheit und hochstehender Sittlichkeit. Ja, es wird ihr sogar zugutraut, polizeiliche Aufgaben zu übernehmen: »Whitewash is extremely moral. Suppose there were a decree requiring all rooms in Paris to be given a coat of whitewash. I maintain, that this would be a police task of real stature and a manifestation of high morality [...]«<sup>7</sup>

Der Hintergrund solch weitreichender Aussagen war ein drastischer Richtungswechsel architektonischer Ästhetik seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Ein wesentlicher Beitrag dazu war die Veröffentlichung von Adolf Loos' Essay »Ornament und Verbrechen« (1908). Der Text richtet sich gegen alles Ornamentale in Architektur und Alltagskultur. Jegliche Dekoration, alles nicht Funktionale sei nicht nur überflüssig, so Loos, sondern stelle einen Verrat an den Werten der Moderne dar. Das Ornament, so Loos, sei primitiv, weiße Wände hingegen ein Zeichen der Zivilisation. Loos entwirft ein binäres Paradigma, in dem das Ornament für die Vergangenheit steht, für das Sinnliche, Konkrete, während die Entfernung der Ornamente Zukunft, Fortschritt und Abstraktion verheiße. Das Ornament markiert ein Zeitalter, das überwunden werden muss – »umso tiefer die Kultur steht, umso offensichtlicher das Ornament«. Aber Loos bemüht nicht nur evolutionstheoretische Metaphern, sondern bedient sich auch ethnologischer und sozialdarwinistischer Diskurse: »Der Papuaner und der Kriminelle verzieren ihre Haut [...] Aber das Fahrrad und die Dampfmaschine sind frei vom Ornament. Das Vordringen der Zivilisation befreit systematisch Gegenstand um Gegenstand von ihrer Ornamentierung.«<sup>8</sup> Rassistische und sozialdarwinistische Diskurse werden überblendet, um einen Paradigmenwechsel in der Architektur zu begründen. Das Ornamentale wird somit eindeutig dem kulturell Anderen und Devianten zugeordnet, wobei beide

auf einer niedrigeren Entwicklungsstufe verortet werden. Das strahlende Beispiel der Zivilisation hingegen sind – weiße Wände.<sup>9</sup> Die Weißheit der Wände bezeugt ihre Säuberung von allem Ornamentalen und somit Primitiven, Kriminellen, Zu-rückgebliebenen.

Le Corbusier nimmt diese Argumentation in *L'art décoratif d'aujourd'hui* wieder auf. Auch in diesem Text wird Zivilisation als Eliminierung des Dekorativen und Überflüssigen verstanden und als Konzentration auf das »Wesentliche«. Le Corbusier beschreibt Zivilisation ebenfalls als Prozess des Fortschritts vom Sinnlichen zum Intellektuellen, vom Taktiken zum Visuellen. Und dieser Fortschritt ist dann vollzogen, wenn alle Dekoration aus dem Raum verschwindet und von einer Schicht weißer Farbe ersetzt wird.<sup>10</sup> Die Weißheit der Wände wird somit zu einem Merkmal von Zivilisation an sich – und diese Zivilisation wird als Überwindung des kulturell oder sozial Anderen definiert. Besonders drastisch wird diese Vorstellung von Weißheit dann artikuliert, wenn die Schicht weißer Farbe mit der Haut des Gebäudes verglichen wird. Im Gegensatz zum vormodernen Gebäude, das von Ornamenten verhüllt wird, ist das moderne Bauwerk nackt, es stellt seine Funktion direkt aus, verhüllt nur von einer Schicht als Haut vorgestellter weißer Farbe. Diese unterschwellige Verbindung zwischen Weißheit und Nacktheit prägt, so Wigley, die gesamte moderne Architektur.<sup>11</sup> Die tätowierte Haut des Papuaners und des Kriminellen werden somit der weißen nackten Haut des modernen Gebäudes gegenübergestellt. Während die erste Verworfenheit, Barbarei und Rückständigkeit bezeugen, strahlt die weiße Haut der modernen Architektur im Lichte von Fortschritt und Zivilisation.

#### DAS »AUGE DER WAHRHEIT«

Weisse Wände werden somit mit den Werten des westlichen Fortschritts aufgeladen. Ihre Leere erweist sich als eine Fülle – als eine Fülle moralischer, ästhetischer, zivilisatorischer und sogar polizeilicher Rechtschaffenheit. Damit nicht genug: weiße Wände funktionieren darüber hinaus auch noch als Technologie der Wahrheit. Vor dem Hintergrund weißer Wände erscheint – so Le Corbusier – alles endlich »wie es ist«.<sup>12</sup> Die Schicht weißer Farbe nimmt hier sozusagen die Funktion einer Brille an, durch die die nackte Wahrheit der Dinge gesehen werden kann. Weiße Wände reinigen und fokussieren den Blick, wie ein Röntgenapparat legen sie das »Wesentliche«<sup>13</sup> bloß, sie funktionieren als Produktionsapparate von Essenz und Sauberkeit. In der Beschreibung der weißen Schicht verbinden sich hygienische Diskurse mit einer Rhetorik realistischer Repräsentation. Insofern verwandeln sich die weißen Interieurs in visuelle Apparate, in denen nicht nur der Sieg des Auges über die anderen Sinne gefeiert wird, sondern die auch eigenständige Formen des Blicks entwickeln. Die weiße Wand wird zu einem Überwachungsapparat, der den Raum auf Anzeichen unerlaubter dekorativer Exzesse hin untersucht.<sup>14</sup> Während die Ordnung des Ornaments den puren Schein darstellt, erscheint im weißen Ambiente nur das Eigentliche. Die Schicht weißer Farbe verwandelt sich somit von einem bloßen neuronalen Hintergrund in ein Auge, in einem Apparat des Blicks, der die Lüge aufdeckt, den Schein demaskiert, und so Le Corbusier – wie ein »oper-

manent tagendes Schöffengericht« – als »Auge der Wahrheit«<sup>15</sup> agiert. Die weiße Kammer wird zum Blickapparat, zur Produktionsstätte von Wahrheit und Essenz und zu einer Art Überwachungskamera, die eine auf Vermeidung von Exzessen basierende Zivilisation kontrolliert. Sie leitet das Auge nicht nur, sie wird selbst zu einem Auge.

#### DUNKELHEIT UND DEKADENZ

Aber für Le Corbusier bedeutet die weiße Farbe nicht nur Fortschritt, sondern gleichzeitig in einer paradoxen Wendung auch extreme Ursprunglichkeit. Wo diese Ursprünglichkeit durch Dekadenz bedroht wird, verschwindet gleichzeitig auch die Weißheit der Wände. Historisch, so Le Corbusier, habe er die Vorherrschaft weißer Farbe nur an Orten angetroffen, in denen das 20. Jahrhundert noch nicht angekommen war. Der Einfluss westlicher Zivilisation wird in diesem Abschnitt von *L'art décoratif d'aujourd'hui* als Dekadenzerscheinung bewertet, die sich in der Überschwemmung durch dekorative Krempel – und erstaunlicherweise auch im Auftauchen von Kino und Schallplatte (Pathé-Ciné und Pathé Phono) manifestiert.<sup>16</sup> Durch den Einbruch moderner Lebensstile werde die authentische und ausgelöste ursprüngliche Kultur der weißen Kalkfarbe zersetzt – so Le Corbusier weiter. Es seien fremde Einflüsse wie die globale Zirkulationsosphäre, die die Idylle harmonischer Kulturen zerstörten.<sup>17</sup> Die destruktive und nachgerade pathologische Rolle der Medien kann für ihn nicht genug hervorgehoben werden: »Pathé-Ciné or Phono, which are the mark of the times, are not hateful – far from it – but Pathé incarnates, in these countries living on the morality of centuries of tradition, the dissolving virus which in a matter of years will break everything down.«<sup>18</sup> Das Kino ist also ein Medium, das der Moralität und Zivilisiertheit des Regimes der weißen Farbe diametral entgegengesetzt scheint. Auch im seiner gesamten Konstruktion ist der Kinoraum das Gegen teil des *White Cube*. Idealerweise verfügt er über möglichst dunkle, vorzugsweise schwarze Wände. Seine weiße Leinwand wird als *Silverscreen* bezeichnet. Ihre Hauptfunktion ist nicht, ihre Weißheit auszustellen, sondern sie – meist bunten – Projektionen auszusetzen. Nicht umsonst wird der Kinoraum auch als *Black Box* bezeichnet – eine Bezeichnung, die den absoluten Gegenpol zum Konzept des *White Cube* darstellt.

#### BLACK BOX

Aber nicht nur auf der Ebene ihrer Farbigkeit ist die *Black Box* – oder der Kinoraum – ein visueller Apparat, der genau gegenteilige Assoziationen zum *White Cube* hervorruft. Verkürzt gesagt wird der *White Cube* mit dem apollinischen Prinzip assoziiert, die *Black Box* mit dem dionysischen. In der *Black Box* wird das Publikum Leidenschaften und Trieben ausgesetzt, derer es sich kaum erwehren kann. Während der *White Cube* als kontemplativer Tempel einer Visualität beschrieben werden kann, die über das bloß Sinnliche triumphiert hat und in dem das Gesetz der Sublimierung herrscht, wird vor allem in der Filmtheorie die *Black Box* häufig als Wunschkmaschine gedacht, die von unbewussten Begehrn, Trieben und libidinö-

sen Identifikationen durchdrungen ist. Im *White Cube* ist das Publikum bewusstes, aktives Subjekt, autonomes Individuum, es verfügt über einen distanzierten Blick, der dem Objekt gegenüber souverän ist. In der *Black Box* hingegen wird es – etwa laut den Thesen der so genannten Apparatustheoriein der 1970er Jahre,<sup>19</sup> – zum mehr oder weniger hilflosen und passiven, gleichsam gefesselten<sup>20</sup> Objekt einer ideologischen Wunschkmaschine, die seine Affekte manipuliert und in unbewusste und unkontrollierbare Dynamiken verwickelt. Obgleich diese psychoanalytisch geprägten Theorien vor allem in den siebziger Jahren formuliert wurden und mittlerweile durch Konzepte größerer Handlungsfreiheit den Zuschauer ersetzt wurden, herrscht nach wie vor die Auffassung, dass die *Black Box* vor allem ein affektiver Raum ist – eine Vorstellung, die sich auch in einer traditionellen Farbmephistophysik niederschlägt, die die Farbe Schwarz mit Sinnlichkeit, Affektivität, Magie und Irrationalität verknüpft. Die *Black Box* wird etwa in der psychoanalytischen Filmtheorie der Siebziger als Ort voyeuristischer Lust beschrieben, als Schattentheater der Sexualität.<sup>21</sup> Aber sie wird auch gegenwärtig als Ort eines affektbetonten Spektakels verstanden:

Die Black Box fasziniert durch eine Magie ganz anderer Ordnung. Sie bezieht ihre Kraft aus der Wiedergebahrung einer Reizästhetik, die tendenziell auf die Immersionseffekte des Spektakels zurückgreift und mit den theatralischen Verführungskräften des Unbekannten, des Unermesslichen lockt, dessen Schwelle die Betrachter überschreiten können, ohne ihre physische Sicherheit beim Eintauchen in die Illusionswelten der Videoräume zu gefährden.

Die Black Box fasziniert durch eine Magie ganz anderer Ordnung. Sie bezieht ihre Kraft aus der Wiedergebahrung einer Reizästhetik, die tendenziell auf die Immersionseffekte des Spektakels zurückgreift und mit den theatralischen Verführungskräften des Unbekannten, des Unermesslichen lockt, dessen Schwelle die Betrachter überschreiten können, ohne ihre physische Sicherheit beim Eintauchen in die Illusionswelten der Videoräume zu gefährden.

*Black Box* ist Ort der Illusion, des Reizes, des Uechten, Ort einer Überwältigung. Sie ermöglicht »mit der Ästhetik der neuen Technologien die Wiederkehr des Unterdrückten«.<sup>22</sup> Verführung, Fesselung, Magie, Spektakel, unterdrücktes Unbewusstes – das Vokabular, mit dem die *Black Box* beschrieben wird, ist der technizistischen, gesäuberten, idealistischen, sublimierenden und aufgeklärten Vorstellungswelt des *White Cube* diametral entgegengesetzt.

Auch das Verhältnis zur Wirklichkeit ist in beiden Raummodellen ein anderes. Wie Joachim Paech ausführt, ermöglicht die *Black Box*, »dass die Projektion von bewegten Bildern [...] wie ein Blick hinaus in eine vorgestellte Wirklichkeit erfahren werden kann.«<sup>23</sup> Während der *White Cube* sich durch seinen pseudosakralen Charakter von der Profanität der Wirklichkeit abzuheben sucht, dafür aber deren Essenz zum Vorschein bringt, ist die *Black Box* Erscheinungsraum einer zugleich profanen und illusorischen Wirklichkeit. Der *White Cube* versucht die Wirklichkeit zu transzendieren – die *Black Box* hingegen versucht, sie vorzugaukeln. Der *White Cube* schließt die profane Wirklichkeit aus, um deren Essenz zu gewinnen, während die *Black Box* der Projektion eben jener profanen Wirklichkeit dient – die allerdings nur eine inauthentische, spektakelhafte Illusion darstellt. Das Eindringen von Wirklichkeit in den Ausstellungstraum wird als Einbruch der Mächte des Fal schen erlebt. Bewegte Bilder – so etwa Boris Groys – konfrontieren den Zuschauer immer wieder mit dem Gefühl, sich im »wirklichen Leben« und somit am falschen Ort zur falschen Zeit zu befinden.<sup>24</sup> Rohe Wirklichkeit gegen heile Essenz – was auch immer sich in der *Black Box* befindet, kann demnach nie und nimmer jenen Status von Kunst erreichen, den die Aufnahme in den *White Cube* garantiert.

In dieser – schon von Le Corbusier artikulierten – binären Logik gehört die *Black Box* somit der Ordnung dekorativen Scheins an, ebenso wie dem profan Wirklichen und gleichzeitig dem Unechten und Nicht-Autentischen. Obwohl sie laut Groys den Zuschauer auf beruhigende Weise entlockt, wird sie gleichzeitig auch als Ort seiner Stillstellung beschreiben, ja, sogar als diktatorischer Ort seiner Unterwerfung. Die *Black Box* ist Abkömmling der so genannten Camera Obscura, deren zentralperspektivische Konstruktion das Publikum wie mit einer Schraubzwinge in einer ideologischen Konstruktion fixieren soll.<sup>25</sup> Während die *White Box* als Wandhalle begrieffen wird, in der das Publikum sich frei bewegen kann, herrscht laut dieser Theorien in der *Black Box* die Unterordnung in eine vorgegebene Ordnung des Sehens und oft auch – durch die dortige Vorführung zeitbasierter Arbeiten – in eine von vornherein festgelegte Zeitökonomie. Während im *White Cube* das Publikum meist selbst entscheiden kann, wie viel Zeit sie einer bestimmten Arbeit widmet, führt dasselbe Verhalten gegenüber einem Video meist dazu, dass nicht das ganze Werk gesehen – und somit beurteilt werden kann.<sup>26</sup> Die *Black Box* wird daher – vor allem in der gegenwärtigen Kunstkritik – oft als Souveränitätsverlust erlebt, als unbewältigbare Aufgabe, als Höhlensystem das einen Gesamtüberblick über eine Ausstellung verweigere und den Zugriff auf ihre Totalität verwehre.<sup>27</sup> Sie wird zum Bestandteil von unübersichtlichen Ausstellungslabyrinthen, sie überfordert, ja, sie verwandelt sogar die hellen Räume in Fremdkörper:

Wenn es gelegentlich doch eng wird [...] liegt es weniger an der Übermasse des Publikums an den labyrinthischen Gehäusen [...]. Die große Zahl der Videoinstallations verlangt räumlich ihren Preis. Es ist eng und dunkel in diesen Schaukästen, nur ganz selten und dann als Fremdkörper wirkend, dürfen Bilder oder Skulpturen in einem hellen, weiten Raum auf sich aufmerksam machen.<sup>28</sup>

Die *Black Box* innerhalb des Museums ruft angeblich eine spezifische Angst im Betrachter hervor, da er sich dort nicht entscheiden kann, ob er bleiben oder weitergehen soll.<sup>29</sup> »Video and film installations have now introduced deepest night or dusk in the museum«,<sup>30</sup> schreibt etwa Boris Groys. Groys sieht geradezu das Ende des *White Cube* Modells heraufdämmern, denn es sei nicht mehr länger das Museum, das die Kontrolle über die Beleuchtung seiner Räume habe, sondern der Künstler.

Damit nicht genug, sind auch noch Klassenaspekte mit dem Ressentiment gegen die *Black Box* im Ausstellungsräum verknüpft. Wie Mark Nash argumentiert, verbindet sich immer noch der Ruch des Populären mit dem Kinoraum, während der *White Cube* mit der eher elitären Welt des klassischen Ausstellungsbetriebs verbunden wird.<sup>31</sup>

Zusammenfassend wird die *Black Box* immer wieder als bedrohliche Konkurrenz zum *White Cube* Modell wahrgenommen. Und in den immer wieder laut werdenden Ressentiments gegen die *Black Box* spiegelt sich ein Bedrohungsszenario, das an Le Corbusiers Visionen heraufdämmender Dekadenz und überbordender Weltlichkeit durch die pathologische Kraft des Kinos erinnert. Sie macht gleichzeitig passiv und ortlos, sie überwältigt und unterfordert, sie bringt trotz ihrer diktatorischen Anordnung letztendlich alles durcheinander. Es ergibt sich also ein fast schon ma-

nichäisches binäres Modell, in dem der schwarze und der weiße Ausstellungsräum einander gegenübergestellt werden – meist zu Ungunsten des ersten.

Vor allem im Bereich der Gegenwartskunst koexistieren beide Modelle der Ausstellung jedoch immer häufiger. Und dort geraten ihre verschiedenen Ökonomien von Zeit und Raum in einen Konflikt, der zu einem großen Teil von den bislang dargelegten Grundannahmen über *White Cube* und *Black Box* geprägt wird.

#### JENSEITS DER BINARISMEN

Neben diesen teils kultukonservativen Untergangsszenarien, die den Gegensatz von Licht und Dunkel, Souveränität und Verunsicherung, Essenz und Schein betonen – und somit immer wieder in die binäre Farbmephistik eines unüberwindlichen Gegensatzes von Schwarz und Weiß verfallen – gibt es jedoch noch andere Ansätze. Der Schwerpunkt dieser Perspektiven liegt darin, die binären Modelle in Frage zu stellen und sich darauf zu konzentrieren, was die Inklusion von *Black Box* Modellen in die Ausstellungspraxis für Auswirkungen sowohl auf die Arbeiten als auch auf die Zuschauer hat. So betont Lynne Cooke etwa, dass das Modell des klassischen Kinoraums für etliche *Black Boxes* gar nicht mehr zutrifft. Zuschauer hätten dort wesentlich mehr Spielraum um ihr eigenes Verhältnis zur Leinwand, bzw. einer Vielzahl von Bildquellen zu finden, als im klassisch zentralperspektivischen Kinoraum.<sup>32</sup> Mark Nash interpretiert die *Black Box* – die er auch als *dark room*<sup>33</sup> bezeichnet – ebenfalls eher als Raum der Freiheit. Diese Freiheit wird allerdings weniger durch die Freisetzung des Publikums erreicht, sondern durch die Auswahl der Materialien, die dort präsentiert werden. Er argumentiert, dass im Kunstraum vor allem solche Arbeiten gezeigt würden, die die klassischen Identifikationsmechanismen und mechanistischen Dramaturgien des Mainstream-Kinos ohnehin unterlaufen und somit ihren zwanghaften Apparaturcharakter in Frage stellen. Aber auch die Integration kollektiver und politischer Arbeiten in den Kinoraum destabilisiere das autoritäre Verhältnis, das dieser traditionell mit dem Publikum eingehe.<sup>34</sup>

Wenn man das Problem von Seiten der künstlerischen Praxen her betrachtet, reagieren diese ohnehin schon auf eine Durchdringung von *White Cube* und *Black Box*. Installative Arbeiten bringen neue Varianten von *Expanded Cinema* hervor und dekonstruieren den zentralperspektivischen Kinoraum in vielen Fällen. Aber auch von kuratorischer Seite aus nehmen Versuche zu, die Dichotomie von *White Cube* und *Black Box* durch komplexere Anordnungen aufzulösen, die Ausstellungsräume nicht mehr primär als entweder heile Schreine oder dunkle Wunschmaschinen begreifen, sondern sie als fluide Handlungsräume inszenieren. Dort werden Zuschauer weder als primär als hilflose und stillzustellende Triebbündel noch als devote Anbeter eines weiß gleißenden »Auges der Wahrheit« adressiert, sondern als Akteure in einem sozialen Raum, der nicht mehr nur von unterschiedlichen Annahmen über die Eigenschaften bestimmter Farben strukturiert ist. Ein Beispiel ist etwa die Ausstellung »Paradiesische Handlungsräume« in der Wiener Secession, in der – so die KuratorInnen – durch die Anordnung der Arbeiten im Raum ein dreidimensionaler Film inszeniert werden soll. Während der Ausstellungszeit

wird der Ausstellungsraum dabei sukzessive von einem *White Cube* in eine *Black Box* verwandelt – und wieder zurück.<sup>35</sup> Sinn der Übung ist nicht der Farbwechsel an sich, sondern die Herstellung der Rahmenbedingungen für die Wahrnehmung und die Interaktion verschiedener Arbeiten, ihre Beziehung untereinander und die zum Zuschauer. Erst durch die Überwindung des Binarismus zwischen zwei als inkommensurabel gedachten Raumformaten öffnet sich ein Möglichkeitsraum, der weniger durch die farbliche Uniformität seines Hintergrunds gedacht werden kann, als durch die Heterogenität seiner Erscheinungen und die reale Buntheit der Arbeiten die er versammelt. Diese Vielfältigkeit erweist sich allerdings nicht vor dem Hintergrund eines als universell geltenden Farbmaßstabs, sondern im Rahmen eines dynamischen und changierenden Paradigmas, das die manichäischen Raumlogiken von *Black Box* und *White Cube* hinter sich lässt.

## BIBLIOGRAFIE

- Baudry, Jean-Louis: »Effets idéologiques produits par l'appareil de base.« In Ders.: *L'effet cinéma*. Paris: Albatros, 1978
- Buergel, Roger M. & Ruth Noack: *DIE REGIERUNG. Paradiesische Handlungsräume*. Wien: Secession, 2005
- Frohne, Ursula: »That's the only now I get.« Immersion und Partizipation in Video-Installationen von Dan Graham, Steve McQueen, Douglas Gordon, Doug Aitken, Eija-Liisa Ahtila, Sam Taylor-Wood.» Int: Ralf Beil (Hrsg.) *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001. Hier zit. nach: <http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunstundkinematografie/immersionpartizipation>
- Groys, Boris: »On the Aesthetics of Video Installations.« In o.N.: *Stan Douglas: Le Detroit*. Basel: Kunsthalle Basel, 2001
- Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema.« In: Jill Neimark (Hrsg.): *An Introduction to Film Studies*. London & New York: Routledge, 1999
- Nash, Mark: »Art and Cinema - Some Critical Reflections.« In: Okwui Enwezor et. al (Hrsg.): *Documenta II. Platform 5: Exhibition Catalogue*. Ostfildern: Documenta und Museum Friedericianum, Hatje Cantz, 2002
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*. Berlin: Merve, 1996
- Hablitzel, Niklaus: »Diskurse der guten Absichten.« In: *tagesszeitung*, 9.9.2002
- Paech, Joachim: »Rette sich wer kann () Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation.« In: Christa Blümlinger (Hrsg.): *Der Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 1990
- Wigley, Mark: *White Walls Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*. Boston: MIT Press, 1995

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup>
- Vgl. Wigley:
- White Walls Designer Dresses*
- , S. XIV.
- 
- <sup>2</sup>
- Ebenda.
- 
- <sup>3</sup>
- Erster und wichtigster Theoretiker dieses Raums ist O'Doherty:
- In der weißen Zelle*
- .
- 
- <sup>4</sup>
- Ebenda, S. 9.
- 
- <sup>5</sup>
- Vgl. Wigley:
- White Walls Designer Dresses*
- , S. XIV.

<sup>6</sup> Vgl. ebenda, S. XVI.  
<sup>7</sup> Ebenda.

<sup>8</sup> Zit. in: ebenda, S. 9, 10.

<sup>9</sup> Vgl. ebenda.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 2-3.

<sup>11</sup> Ebenda, S. XVIII.

<sup>12</sup> Zit. in: ebenda, S. 3; (»Everything is shown as it is.«).

<sup>13</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>14</sup> Vgl. ebenda, S. XXIII.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>16</sup> Vgl. ebenda, S. 30.

<sup>17</sup> Vgl. ebenda, S. 8.

<sup>18</sup> Zit. in: ebenda, S. 30.

<sup>19</sup> Paradigmatisch dafür etwa Baudry: »Effets idéologiques produits par l'appareil de base.«

<sup>20</sup> Vgl. Paech: »Rette sich wer kann«, S. 34.

<sup>21</sup> Eiwa in: Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«.

<sup>22</sup> Frohne: »That's the only now I get.«

<sup>23</sup> Paech »Rette sich wer kann«, S. 33.

<sup>24</sup> Vgl. Groys: »On the aesthetics of video installations«, o. S.

<sup>25</sup> Vgl. Paech »Rette sich wer kann«, S. 36-37.

<sup>26</sup> Vgl. Groys: »On the aesthetics of video installations«, o. S.

<sup>27</sup> Vgl. z.B. Hablitzel: »Diskurse der guten Absichten.«

<sup>28</sup> Ebenda.

<sup>29</sup> Vgl. Groys: »On the aesthetics of video installations«, o. S.

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Vgl. Nash: »Art and Cinema«, S. 129.

<sup>32</sup> Vgl. in: ebenda, S. 130.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 129.

<sup>34</sup> Vgl. ebenda, S. 132-133.

<sup>35</sup> Vgl. Buergel: *DIE REGIERUNG*, o. S.