Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2015)

Heft: 27

Artikel: Zwischen Freiheit und Verpflichtung

Autor: Platzgummer, Klaus / Stierli, Martino

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918900

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ZWISCHEN FREIHEIT UND VERPFLICHTUNG
Ein Interview mit Martino Stierli von Klaus Platzgummer

026

Klaus Platzgummer (kp): Herr Stierli, Sie sind seit März 2015 am Museum of Modern Art in New York und leiten dort das Department of Architecture and Design. Vorher waren Sie Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Wie waren die ersten fünf Monate im Museum?

Martino Stierli (ms): Es war für mich sowohl privat als auch beruflich ein grosser Schritt. Nicht nur weil ich von der Schweiz in die Vereinigten Staaten zog, sondern auch vom universitären Betrieb in ein Museum wechselte. Anfänglich war es eine Überforderung, ein Sprung ins kalte Wasser, da ich mit vielen Fragen und Problemen konfrontiert war, mit denen ich mich vorher nie beschäftigt hatte. Ich hatte jedoch stets Gesprächspartner innerhalb der Institution, die mir zur Seite standen und halfen, mich in diesem komplexen Betrieb zurecht zu finden. Es war ein ‹learning by doing›. Nach etwa drei Monaten begann ich mich wohl zu fühlen. Inzwischen macht es grossen Spass! Ich bin nun angekommen und bereit, Projekte in Angriff zu nehmen.

kp: Es gibt also schon ein erstes Ausstellungsprojekt, oder arbeiten Sie vornehmlich in der Sammlung?

ms: Beides. Ich verfolge derzeit Ideen für zwei grössere Ausstellungsprojekte. Ich kann und will hier noch nicht allzu viel verraten, aber es wird in den kommenden Jahren darum gehen, die verschiedenen Ausprägungen der Moderne in globalem Kontext zu betrachten. Sowohl die Wissenschaften als auch die Museen haben in der Geschichtsschreibung allzu lange eine eurozentrische Sicht vertreten. Gerade ist am MoMA eine grosse Ausstellung zu lateinamerikanischer Architektur der Nachkriegszeit zu Ende gegangen. Diesen Faden möchte ich wieder aufgreifen und weiterspinnen. Neben Lateinamerika gibt es andere interessante Regionen, wo die Moderne eine zentrale Rolle spielt; etwa in Osteuropa, auf dem indischen Subkontinent oder im (post-)kolonialen Afrika.

Darüber hinaus soll das Museum ein Ort des Diskurses sein. Nicht nur Ausstellungen sollen im Museum Platz finden, sondern auch Symposien, Vorträge, Filmabende und vieles mehr. Im Herbst lancieren wir eine Serie von ‹gallery talks› mit zeitgenössischen Architekten und Designern. Die Serie heisst ‹From the Vault›. Es geht darum, die zeitgenössische Praxis mit der Sammlung kurzzuschliessen und Experten über ein Objekt ihrer Wahl aus unserer vielfältigen Sammlung reden zu lassen, im Zwiegespräch mit dem Publikum.

Des Weiteren feiert das MoMA nächstes Jahr das 50-jährige Jubiläum von Robert Venturis Manifest ‹Complexity and Contradiction in Architecture›, das hier 1966 erstmals publiziert wurde. Dazu werden wir eine wissenschaftliche Tagung veranstalten, gefolgt von einer Begleitpublikation, in der neuere Forschungsansätze dargestellt werden sollen. Es sollen also verschiedenste Kanäle gleichzeitig genutzt und bespielt werden.

kp: Sie sind der leitende Kurator für Architektur und Design. Für die Architektur und das Design geschieht die Theoriebildung und Geschichtsschreibung aber nicht selten mit einer gewissen Distanz zueinander. Wie wird das am MoMA gehandhabt?

ms: Bei uns befinden sich Architektur und Design unter einem Dach; das liegt gewissermassen in der DNA unseres Departements. Mir stehen zwei spezialisierte Architekturkuratoren und zwei Designkuratorinnen zur Seite, und auch wenn wir hier eine eigene Galerie für die Designsammlung haben, sind für die Zukunft Veränderungen geplant. Im Zuge des geplanten Anbaus werden wir verstärkt Objekte aus der Architektur- und Designsammlung im Kontext der anderen Sammlungsbestände zeigen, anstatt sie in einzelnen Galerien voneinander abzusondern. Was ihre Frage zum Verhältnis von Architektur und Design anbelangt, so ist das Departement historisch vor dem Hintergrund gewachsen, dass modernes Industriedesign sehr häufig von modernen Architekten entworfen wurde; insbesondere ist es das Standarddesign, häufig Möbel, das der Architektur sehr nahe steht. Im Ausstellungskontext nehmen Designobjekte eine wichtige Funktion ein, abstrakte architektonische Pläne gewissermassen in die Alltagswahrnehmung und -erfahrung der Besucher zu ‹übersetzen›.

kp: Wie steht es heute um das ‹Modern› im Museumstitel des Museum of Modern Art. Wäre es nicht an der Zeit das ‹Modern› mit ‹Contemporary› zu ersetzen?

ms: Das MoMA hat zweifellos eine der weltweit wichtigsten Sammlungen moderner Kunst – modern im Sinne der ‹klassischen› Moderne. Die Moderne und ihr Vermächtnis ist und bleibt der zentrale Aspekt unserer Forschungs- und Ausstellungstätigkeit. Gleichzeitig sind wir natürlich daran interessiert, den Begriff des Modernen in der Gegenwart weiter zu denken. Das Museum ist sehr aktiv dabei, die Sammlung ständig mit Objekten aus der zeitgenössischen Kunst und Architektur zu erweitern, und dieses Interesse spiegelt sich auch im Ausstellungsbetrieb wieder. Ich möchte hier nur die Ausstellung zur zeitgenössischen japanischen Architektur erwähnen, die im März 2016 eröffnet wird. Vor dem Hintergrund der Geschichte der Institution ist es für uns wichtig, die Moderne einerseits als historische Kategorie zu begreifen, andererseits den Begriff transhistorisch in der Gegenwart weiterzudenken.

kp: Im September und November organisieren Sie mit Prof. Mechtild Widrich das Symposium ‹Local Anxieties: Relocating Architecture in a Global Public Space›: «The public face of leading American (and some European) museums and universities has in the past decade increasingly become an extraterritorial one: NYU has branches in Abu Dhabi and Shanghai, and the financial center of gravity of the art world (not mention architecture) is steadily shifting eastward.»[1] Für die Kunstmuseen bedeutet dies eine Verteilung der Sammlung, wie im Falle der Guggenheim Museen mit Sitzen von New York bis Bilbao und (bald wohl) Helsinki. Im universitären Kontext fällt mir diesbezüglich die ETH Zürich mit dem ‹Future City Lab› in Singapur ein. Könnten Sie diese zeitgenössische Tendenz kommentieren?

ms: Wir haben die Architekturbiennale in Chicago, welche diesen Herbst zum ersten Mal stattfindet zum Anlass genommen, um uns über die Globalisierung von ‹westlichen› Kultur- und Bildungsinstitutionen Gedanken zu machen – das MoMA hat sich übrigens ganz bewusst gegen solche Engagements entschieden. Uns interessiert insbesondere die Rolle der Architektur in dem von Ihnen beschriebenen Mechanismus, denn bei der Vermarktung dieser Initiativen wird den involvierten (westlichen) Star-Architekten grosses Gewicht beigemessen.

Wir wollen diesen Mechanismus kritisch betrachten: Ist es ein neokolonialistischer Gestus, der da stattfindet? Das westliche Museum ist von Anfang an mit einem Bildungsauftrag verbunden gewesen, in dem es darum ging, eine Öffentlichkeit ästhetisch (und letztlich auch politisch) aufzuklären. Insofern ist das Museum eine Art Katalysator der Demokratisierung der Gesellschaft und hat auch als solches gedient. Was bedeutet es also, wenn ein Museum wie der Louvre oder das Guggenheim Dependancen in Staaten mit (aus unserer westlichen Sicht) oftmals zweifelhaften Regimes eröffnen? Kann die lokale Bevölkerung von diesem Angebot vor Ort profitieren? Inwiefern wäre es sinnvoller, mit den involvierten Summen das zeitgenössische Kunst- und Kulturschaffen vor Ort zu unterstützen, statt neue Stationen auf dem internationalen Parcours des Kulturtourismus zu schaffen? Auf diese Fragen haben wir keine abschliessenden Antworten. Wir möchten sie kritisch aufwerfen und mit verschiedenen Akteuren, die in diesen Mechanismus eingebunden sind, diskutieren, also mit Architekten, Institutionen, Kuratoren, Künstlern und Wissenschaftlern.

kp: Die Sammlung wächst. Wachstum ist ein Begriff, den wir besonders aus der Ökonomie kennen. Sie sprachen von Geldern, die in neue Institutionen oder in Erweiterungen bestehender fliessen. Sehen Sie also einen direkten Zusammenhang zwischen

einer globalisierten Ökonomie und der Ausbreitung dieser Netzwerke?

ms: Ich glaube es ist unbestritten und völlig offenkundig, dass Kunst und Kultur historisch gesehen immer eine enge Allianz mit ökonomischer Macht eingegangen sind. Andererseits beobachten wir seit einigen Jahrzehnten eine starke Ausweitung der Sphäre der Kultur, die weltweit zu einem enorm bedeutenden Wirtschaftssektor herangewachsen ist – ich möchte in diesem Zusammenhang an die Thesen von Fredric Jameson erinnern, die nichts an ihrer Gültigkeit eingebüsst haben. Allerdings ist es wichtig, immer auch die spezifischen Gegebenheiten mitzubedenken. Wenn wir an die Golf-Emirate denken, geht es darum, die eigene Ökonomie zu diversifizieren, aber auch über Investitionen ‹kulturelles Kapital› zu erwerben. Es geht auch um die kulturelle Legitimierung von Machthabern und finanziellen Potentaten und mit ihr, um eine Instrumentalisierung von Kunst. Ganz abgesehen davon, dass sich solche Engagements bestens dazu eignen, Kapital zu deponieren und gewinnbringend anzulegen. Das ist natürlich eine sehr dystopische Sichtweise. Man muss das aber nicht zwingend negativ sehen und kann auch argumentieren, dass die Leute hinter diesen Entscheidungen tatsächlich an einem aufklärenden Diskurs interessiert sind. Ich habe keine abschliessenden Antworten auf diese Fragen.

kp: Das MoMA beeinflusste in der Vergangenheit wesentliche Begriffe und Strömungen in der Theorie und Geschichte der Architektur. Unter ihrem Vorgänger Philip Johnson waren es prägende Ausstellungen wie der ‹International Style›[2] von 1932 oder die ‹Deconstructitivist Architecture›[3] von 1988 mit Mark Wigley. Fühlen Sie sich als als Chief Curator einer so einflussreichen Institution zuständig für Begriffsbildungen?

ms: In einer gewissen Weise schon. Sie haben spezifische Ausstellungen identifiziert, die in ihrer Zeit sehr wichtige aktuelle Strömungen auf den Punkt gebracht und dadurch auch die Diskurshoheit des MoMA gefestigt haben. Natürlich ist das immer auch ein Anspruch. Das MoMA will weiterhin aktiv den Diskurs über Architektur mitgestalten und weiterentwickeln, und dabei nehmen solche Schlagwörter und die damit verbundenen Ausstellungen einen wichtigen Platz ein. Gleichzeitig ist es so, dass die genannten Ausstellungen besonders epochal waren. Nicht jede Ausstellung kann und soll diesen Anspruch erfüllen. Für mich als Historiker ist es genauso wichtig, die, nicht zuletzt vom MoMA selbst, kanonisierte Geschichte der modernen Architektur periodisch auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen und bei Bedarf zu korrigieren. Die Ausstellung zur lateinamerikanischen Architektur hat dies exemplarisch vorgeführt. Hier gibt es keine solchen "catchy phrases", ohne dass die Ausstellung deswegen historisch weniger bedeutsam wäre. Hier sind wir wieder beim Spannungsverhältnis zwischen Moderne(m) und Zeitgenössischem.

kp: Das Museum verwendet auch andere Vermittlungskanäle wie das Internet. Wie verhält sich das Medium der Informationstechnik zur Institution?

ms: Die digitale Revolution ist heute eine grosse Herausforderung für die Museen. Sie eröffnet die Möglichkeit vieles digital zu erfassen und darzustellen. Am MoMA verfolgen wir zum Beispiel das Ziel, die Sammlung möglichst vollständig digital abzubilden, was für die Forschung ganz neue Perspektiven eröffnet. Man kann natürlich auch argumentieren, dass die Auseinandersetzung mit dem realen Objekt vor Ort unersetzlich ist, und zu einem gewissen Grad sehe auch ich das so.

Auch was die Ausstellungen betrifft, eröffnet die digitale Revolution ganz neue Möglichkeiten: Wir können individuelle, auf die Besucher zugeschnittene Rundgänge anbieten oder auf mehr weiterführende Informationen verweisen, als das auf einer Beschriftung möglich ist. Dennoch bin ich der Überzeugung, dass das Medium der Ausstellung weiterhin einen wichtigen Platz behalten wird.
Ich würde nicht sagen, dass es einen ‹Medien-Paragone› gibt, im Sinne einer Ablösung der Ausstellung durch das Internet. Vielmehr würde ich meinen, dass es zwei verschiedene, sich ergänzende Kanäle sind.

kp: Also keine Gefahr für den Ausstellungs-Kurator…

ms: (lacht) Natürlich kann man auch im Internet Ausstellungen kuratieren! Und überhaupt: Das ‹Kuratieren› als Begriff ist mittlerweile zu einer Seuche geworden: Es wird ja inzwischen alles kuratiert, auch das eigene Leben (zum Beispiel via Facebook oder Instagram). Ich glaube wir müssten vielmehr das Auswuchern des Begriffs auf alle möglichen Aktivitäten verhindern.

kp: Wie bereits erwähnt, ist die Ausstellung ein spezifisches Medium. Was ist die Absicht des Kurators: ein Medium zur Repräsentation, ein Medium des Unterrichts, oder ist es das Resultat einer Forschung?

ms: Ich denke diese Aufgaben und Begrifflichkeiten schliessen sich nicht gegenseitig aus. Als Wissenschaftler ist es für mich wichtig, dass eine Ausstellung das Resultat einer Forschung ist – zugleich (aber) ist eine Ausstellung etwas ganz anderes als die blosse Präsentation von Forschung in einem Raum. Diese Unsitte ist leider gerade in der Architektur weit verbreitet und führt oftmals zu sehr unbefriedigenden Ergebnissen. Eine Ausstellung ist nicht zuletzt ein visuelles und ein räumliches Medium, und diese Eigenheiten gilt es zu bedenken und für die Präsentation eines Themas zu nutzen. Gleichzeitig hat die Architekturausstellung das Problem, immer nur mit Repräsentationen von Architektur argumentieren zu müssen. Es ist selten möglich das tatsächliche Bauwerk in den Ausstellungskontext zu setzen. Insofern ist es für Architekturausstellungen wichtig, den Ausstellungsraum bzw. den Raum der Galerie selbst zum Thema der Auseinandersetzung und der Vermittlung von Information zu machen. Der Ausstellungsraum ist ein spannendes und wichtiges Feld der künstlerischen Recherche.

kp: Es sind also kuratorische Konzepte bekannt, die ein Simulacrum des architektonischen Raumes zulassen. Ein Beispiel in diesem Zusammenhang ist die ‹Strada Novissima›[4] an der ersten Architekturbiennale 1980, die einen Strassenraum zum Galerieraum macht…

ms: Ja. Aber ich stosse mich ein wenig am Konzept des Simulacrums, das eindeutig kulturkritisch konnotiert ist: Das Simulacrum als eine zweite, und damit eben minderwertige Realität. Die Strada Novissima ist in einer gewissen Weise ein Simulacrum, aber sie ist zugleich eine ganz bewusste Zelebrierung der Künstlichkeit. So ging es bei der Strada Novissima nicht darum zu suggerieren, es habe sich um eine echte Strasse gehandelt, sondern sie verfolgte die Absicht, ganz bewusst die Künstlichkeit des Unterfangens hervorzuheben, auch im Sinne einer ironischen Distanzierung zu den historischen Stilen, die dort zum Thema gemacht wurden.

Auch muss man gar nicht so postmodern denken, denn es gibt wichtige modernistische und avantgardistische Experimente mit Ausstellungsarchitektur, etwa die Ausstellungsräume von Herbert Bayer am Museum of Modern Art (fig. a), Friedrich Kieslers Galerie für Peggy Guggenheim (fig. b) oder auch El Lissitzkys Kabinett der Abstrakten in Hannover (fig. c). Das sind alles grundlegende definitorische Momente dessen gewesen, was Architektur im Ausstellungsraum leisten kann und wie Architektur oder moderner Raum selbst zu Medien einer Ausstellung werden können. Es gibt zurzeit zahlreiche Forschungsprojekte, die die Ausstellung als Medium und ihr räumliches Dispositiv eingehender untersuchen als dies in der Vergangenheit geschah. Diese Forschung ist auch Gegenstand meiner SNF-Förderungsprofessur an der Universität Zürich.

kp: Friedrich Kiesler ist ein beinahe vergessener Architekt. Mit Lucius Burckhards wurde an der Architekturbiennale eine weitere fast vergessene Position ausgestellt.

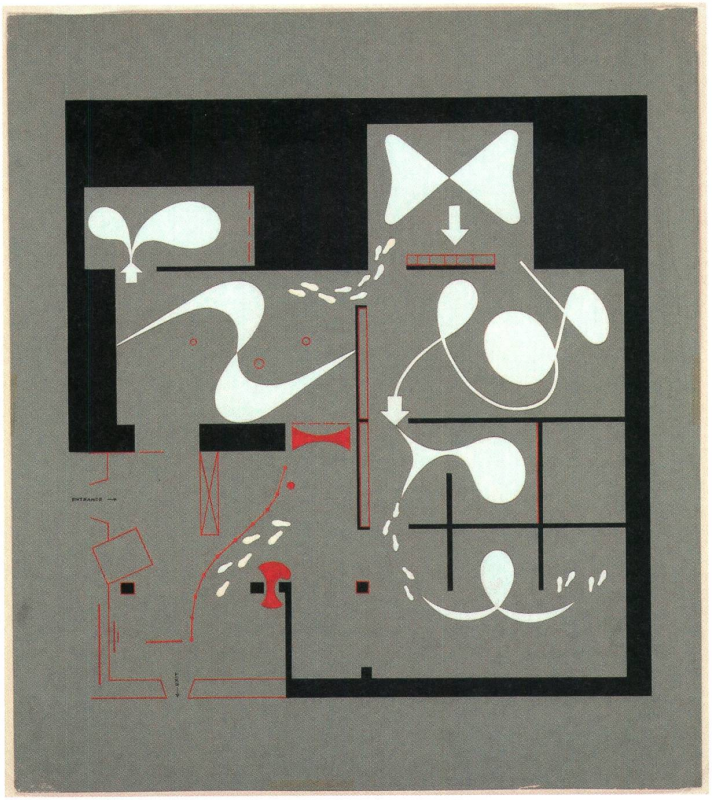

fig. a
Herbert Bayer, Ausstellung Bauhaus 1919–1928, MoMa, New York, 1938–1939.
Grundriss der Ausstellung. Plan: The Museum of Modern Art, Scala Florenz, 2015.

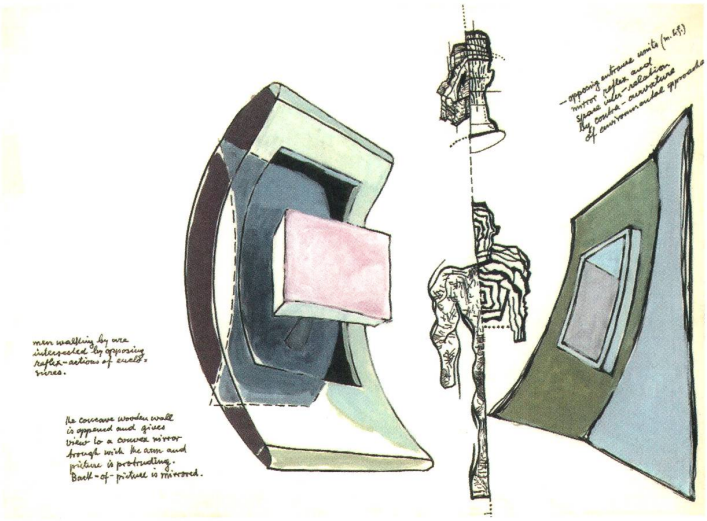

fig. b
Friedrich Kiesler, Art of This Century Gallery, Peggy Guggenheim, New York, 1942.
Detail des surrealistischen Ausstellungsraumes. Skizze: Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung, 2015.

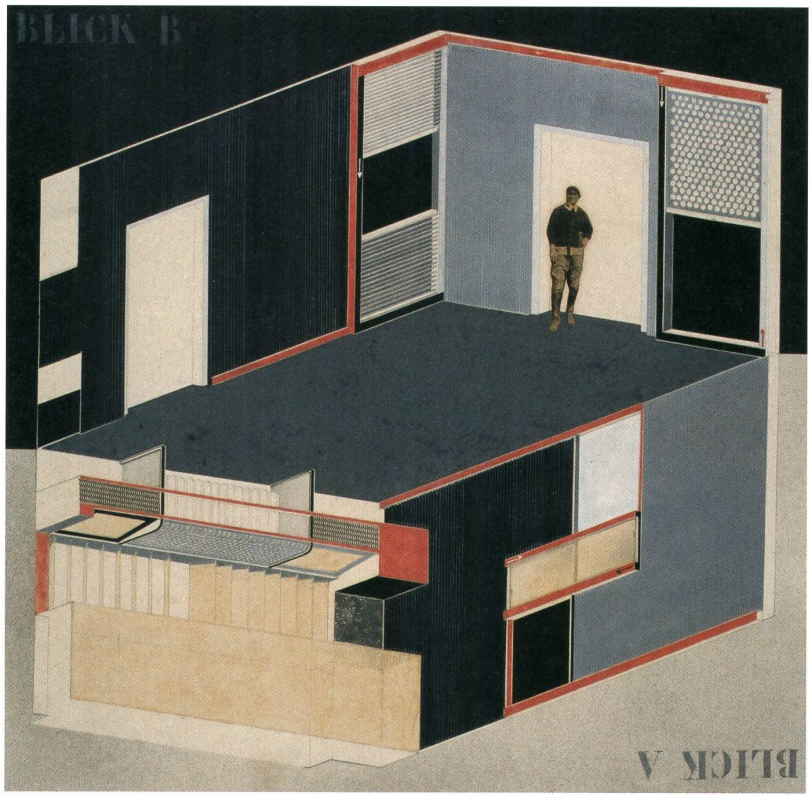

fig. c
El Lissitzky, Kabinett der Abstrakten, Provinzialmuseum, Hannover, 1926–1928.
Entwurfskonzept zum Museumsraum. Collage: bpk, Sprengel Museum Hannover, Michael Herling, Aline Gwose, 2015.

Die kuratorische Strategie, das Vergessene sichtbar zu machen scheint heute aktuell zu sein. Die gegenteilige Strategie wäre das Gegenwärtige sichtbar zu machen. Wie positionieren Sie sich in diesem Feld?

ms: Beim Kuratieren einer Ausstellung geht es nicht nur um die Sichtbarmachung, sondern auch um eine Selektion. Das muss eine Selektion sein, die auf spezifischen, objektivierbaren Kriterien beruht. Und dieser Kriterien muss man sich bewusst sein. Ob man jetzt historisch arbeitet oder zeitgenössisch. Die Selektion kann natürlich auch ‹operativ› im Sinne Tafuris sein: Etwa dahingehend, dass historische Figuren neu beleuchtet werden, um eine gegenwärtige Tendenz intellektuell zu legitimieren.

kp: Sie sprechen von Selektion. Das ‹gute› Objekt bleibt in der Ausstellung, das ‹schlechte› Objekt bleibt draussen. Die kuratorische Entscheidung scheint per se eine Bewertung zu sein. Ist die Ausstellung heute eine der etzten verbleibenden bewertenden Instanzen? Nachdem die Kunstkritik in den Feuilletons der Zeitungen ihre Zähne langsam aber sicher verliert…

ms: Ich finde die Begriffe ‹gut› und ‹schlecht› heikel, denn sie entstammen dem Repertoire des Connaisseurs. Architekten reden immer von guter und schlechter Architektur, sie können aber selten sagen, was sie damit meinen, was ich für sehr problematisch halte. Man kann natürlich ästhetische Massstäbe ansetzen, aber man muss sich seiner soziologischen Warte bewusst sein: Man sagt mehr über sein eigenes Geschmacksurteil aus und weniger über das Objekt selbst. Als Historiker ist es wichtig zu unterscheiden zwischen historisch relevanten und historisch weniger relevanten Objekten. Das Ziel der Ausstellung muss es sein, die historisch relevanten Objekte von den weniger bedeutenden zu unterscheiden und eine Erklärung dafür anzubieten. Insofern denke ich, dass sich die Tätigkeit des Kurators nicht wesentlich von derjenigen des Historikers unterscheidet. Der Historiker muss die Fakten so darlegen, dass ein schlüssiges Narrativ entsteht. Er kann – und soll – sich dieser Anforderung natürlich auch zu einem gewissen Grad verwehren und stets versuchen, die Pluralität der Geschichten statt der Singularität einer Aufassung hervorzuheben. Selbstverständlich bleibt das Narrativ eine Interpretation der Geschichte. Es gibt aber nicht die eine Geschichte, sondern unendlich viele Geschichten und jeder wird sie anders betrachten. Das gilt auch für das Ausstellen.

kp: Der Kurator muss sich also der Freiheit des Betrachters bewusst sein…

ms: Und der Verpflichtung des Vermittlers.

1 eikones.ch/nc/veranstaltungen/detail/?tx_cheikonesevent_pi1%5Buid%5D=421&cHash=be23f7658000072b652aa676c2fbd408, Stand: 04.08.2015.
2 www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/65/releases/MOMA_1932_0002_1932-02-06.pdf?2010, Stand: 04.08.2015.
3 www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6559/releases/MOMA_1988_0062_63.pdf, Stand: 04.08.2015.
4 www.labiennale.org/en/architecture/history/1.html?back=true, Stand: 04.08.2015.

Das Gespräch wurde am 5. August 2015 per Skype zwischen Zürich und New York geführt und aufgezeichnet.

Martino Stierli, geboren 1974, studierte Kunst- und Architekturgeschichte, Germanistik und vergleichende Literaturwissenschaften an der Universität Zürich. Nach der Promotion im Graduiertenkolleg ‹Stadtformen: Bedingungen und Folgen› an der ETH Zürich, unterrichtete er an mehreren Schweizer Universitäten. Seit März 2015 ist Stierli ‹The Philip Johnson Chief Curator of Architecture and Design› am MoMA in New York.

Klaus Platzgummer, geboren 1988, studierte Architektur und Kunstgeschichte an der ETH Zürich und Universität Basel. Er arbeitete als Agent für den Schweizer Pavillon an der Architekturbiennale Venedig 2014.
Ab September 2015 absolviert Platzgummer einen postgradualen Master in History and Critical Thinking an der AA in London.