

„If it was my museum ...“. Ein Gespräch

Von Eva Hegge, Konstanze Schütze

If it was my museum, we would welcome you personally. We would ask everyone from the museum to come out, all running down from the office, smiling, dancing and singing 'welcome, welcome', kiss you everywhere. (Voiceover aus Laure Prouvosts If it was, HD-Video, 9 Min, 2015)

Wir stellen uns vor, es gäbe Ausstellungen, die tatsächlich offene Prozesse wären und dazu einladen aktiv mitzureden und -zudenken. Im folgenden Gespräch nehmen wir Ausstellungen als die Miniaturwelten, Wiederholungen und Möglichkeitsräume ernst, als die sie vehement theoretisch beschrieben werden. Dabei interessiert uns vor allem die Frage, warum oder wie das Kuratieren sich als Vermittlung verstehen darf und was dabei in Schiefelage geraten kann. Wir interessieren uns dafür, wo und wie Reibungen und Brüche möglich werden, und fragen nach der Wirksamkeit kuratorischer Konstellationen für Bildungskontexte.

Ausstellung ist nicht gleich Ausstellung. Zwischen Logiken und Strukturen kuratorischer Arrangements ergibt sich ein weites Spannungsfeld. Zwischen thematisch angelegten Raumeignungen, die eher Sammelbänden ähneln und ohne lustvolle Aufforderungen und Unschärfen auskommen, finden sich enzyklopädische Gestaltungen von Displays, die letztlich PDFs Seite für Seite ins Dreidimensionale übersetzen. Einzelausstellungen von Gegenwartskünstler*innen, die von den Künstler*innen selbst arrangiert oder (mit-) kuratiert werden. Und im Zuge eines *educational turn* weiter zunehmend: Ausstellungen, die im Verbund mit aktivistischen Positionen und Akteur*innen entstehen und dabei starken Aufforderungscharakter besitzen. Unser Gespräch greift verschiedene Kontexte direkt oder indirekt auf – explizit beziehen wir uns auf Zitate aus einem im Oktober 2020 im Kunstforum abgedruckten Gespräch zwischen Künstler*innen über das Ausstellungsmachen als Form, Prozess und Medium (vgl. Pacher/Spörr 2020). Dazwischen streifen wir unsystematisch Inhalte des vorliegenden Bandes und eigener Texte. Unser Gespräch kann gelesen werden als ein gemeinsames Fragenstellen, als öffnender Prozess, der mit Vermutungen und Vereinfachungen operiert, als vorläufiger und spekulativer Kommentar zu den Themen dieses Sammelbandes.

Geborgenheit

Konstanze Schütze: Nicht selten erscheinen Ausstellungen wie im Vorfeld getroffene Vereinbarungen zwischen Künstler*innen und Publikum. Sie beinhalten (mehr oder weniger konkrete) Erwartungen an die Betrachter*innen und legen Lehren nahe. Was, wenn wir Ausstellen aber tatsächlich als Angebot verstünden und entsprechend weniger auf die Vereinbarungen zwischen Betrachter*innen und Künstler*innen schauen? Was, wenn der Ausstellungsraum als soziale und institutionelle Konstellation von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen und deren Relationen ernst genommen würde, die eine Stimmung der Geborgenheit um die wichtigen Fragen der Gegenwart weben könnte und dabei deren tiefgründige Durchdringungen über verschiedene Zugänge nicht nur ermöglichte, sondern voraussetzte?

Eva Hegge: Mir gefällt der Begriff der Geborgenheit. Das geht vielleicht in dieselbe Richtung wie mein Gedanke, dass ich manchmal eine Art Sehnsucht nach einer privaten Wahrnehmung habe, einem Raum etwas abseits, von dem aus ich Dinge empfinden kann, was ich gerade in Ausstellungsräumen ja leichter haben kann als in einem Theater zum Beispiel. Das mit dem Privaten ist mir als Begriff aufgefallen, als ich Nicolas Bourriauds Definition einer relationalen Ästhetik nachgeschlagen habe: “A set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space” (Bourriaud 2002: 113). Wir bewegen uns wahrscheinlich immer zwischen diesen beiden Polen, dem Gesellschaftlichen, Beziehungshaften und einem irgendwie privaten Gehäuse. Auch wenn beide natürlich aufs Engste miteinander verwoben und verstrickt sind oder auseinander resultieren, habe ich beim Wahrnehmen und Betrachten von Kunst immer auch diesen Wunsch nach meinem eigenen Resonanz- und Assoziationsraum. Und scheue mich ein bisschen vor Erwartungen. Gleichzeitig kenne ich – auch als Ausstellungsbesucherin – eine Sehnsucht nach Kollektivität, Dialog, Gemeinschaft. Auch darin kann ich eine Geborgenheit empfinden und freue mich, wenn dieses relationale Moment zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen und Arbeiten im Ausstellungsraum entsteht, wie du sagst. Geborgenheit soll dabei aber nicht missverstanden werden als etwas Schmerzfreies oder Befriedendes.

Das Kunstwerk benötigt einen Raum, in dem es existieren kann. Selbst ein Gemälde, das ein vorgegebener Raum an sich ist, braucht eine Wand und Licht. Ein Kunstwerk auszustellen ist nicht dasselbe, wie eine Ausstellung zu machen. Was ist dann eine Ausstellung? Ich bin von dieser Frage besessen und beantworte sie mit weiteren Fragen. (Fernanda Gomes, Pacher/Spörr 2020: 165)

KS: Auch wenn wir den Begriff der Ausstellung oder des Ausstellens hier natürlich nicht klären können – ich verstehe gerade den Ort der Ausstellung als Möglichkeitsraum und Diskursfläche für wichtige Verhandlungen an der Gegenwart. Welche Verhandlungen das sein können, ist allerdings ein weites Feld und abhängig von den partikularen Einlassungen. Über das Angebot einer Ausstellung treffen Positionen mit sehr unterschiedlichen Erwartungen in einem Bedingungsgefüge zusammen. Kurator*innen, Künstler*innen, Rezipient*innen und Öffentlichkeit verhandeln das Angebot (oder das Thema/die Frage) vor dem Hintergrund der Zeit und dem jeweils persönlichen Horizont. Diese Begegnung kann sehr spannungsreich sein und auch weitreichende soziale oder politische Effekte nach sich ziehen – oder arg unbedeutend und folgenlos bleiben. Einzeln befragt geben alle Akteur*innen spannende Antworten. Diese Spannungen aber auch in der Ausstellung selbst zu erfahren oder gar zu explizieren, gelingt nur äußerst selten.

EH: Auf die Frage nach dem Verhältnis von Ausstellung zu künstlerischer Arbeit antwortet Lara Almarcegui:

Ausstellungen sind Ausgangspunkte für Projekte: Wenn ich zu arbeiten beginne, schaue ich mir den Ort an, um seine Struktur zu verstehen. Ich achte auf den Raum, das Gebäude oder die Stadt, [...] versuche ins Detail zu gehen: woraus die Wände sind, woher die Materialien kommen, wie Baugründe erschlossen werden, woraus der Boden besteht, was darunter liegt und wem er gehört. (Almarcegui, Pacher/Spörr 2020: 165)

KS: ... und woher die Museumsangestellten kommen, wie viel sie verdienen, welche dunkle Vergangenheit der Betonhersteller des Fundaments des Museums hat, wie viele öffentliche Schwimmbäder es in der Stadt noch gibt ... Es wird ebenso vieles nicht benannt und die Liste ließe sich endlos ergänzen. Aber was passiert mit solchen Informationen? Wie verwandeln sie sich? (Abgesehen von der naheliegenden Kritik an Institutionen und Verhältnissen.) In welche Position werden Besucher*innen oder Betrachter*innen versetzt, wenn sie solche recherchierten Fakten zur Verfügung gestellt bekommen? Wie viel an Verbindungen, Assoziationen, Vernetzungen bleibt zu entdecken?

EH: Julia Schäfer zitiert in ihrem Text die Architektin und Gestalterin Lina Bo Bardi, die 1950 über das Museum schreibt:

Der Zweck des Museums ist es, eine Atmosphäre zu schaffen, eine Anleitung, die dazu geeignet ist, den Besucher mental auf das Verständnis des Kunstwerks einzustimmen (...). Aus dem gleichen Grund werden die Werke nicht nach chronologischen Kriterien angeordnet, sondern quasi absichtlich so, dass sie mittels eines Schocks eine Reaktion der Neugierde und Entdeckerfreude auslösen. (Anelli 2007: 65, siehe auch Schäfer in diesem Band)

Auch wenn damals vielleicht Ordnungs- und Auswahlkriterien gemeint waren, die wir heute so aus guten Gründen nicht wiederholen würden, hat mir das mit dem Schock und der Entdeckerfreude gefallen, irgendwie altmodisch und frisch zugleich, illusionistisch oder regiehaft gedacht und darin auf gewisse Weise hierarchisch, aber zugleich dem Publikum zugewandt, ernstnehmend und mit offenem Ende. Um auf den Begriff der Geborgenheit zurückzukommen: Vielleicht kann damit auch eine Art *freundliche Freiheit* gemeint sein, eine (Ausstellungs-)Situation, die mich als Betrachter*in – durch welche Mittel auch immer, vielleicht atmosphärische – gerne in ihr sein und mit ihr interagieren lässt, ohne Verstehens- oder Reaktionszwänge, einfach so.

Kommunikation

KS: Ich bin generell eher irritiert von der Idee, dass Künstler*innen etwas von ihrem Publikum ‚erwarten‘ können. Wenn Pacher/Spörr im Kunstforumgespräch fragen: „Ist Vermittlung ein Werkzeug, mit dem Beziehung zu Besucher*innen hergestellt werden kann? Was wünscht ihr euch vom Publikum?“ (Pacher/Spörr 2020: 172), dann frage ich mich, ob und warum man überhaupt Erwartungen an das Publikum haben darf – oder aber haben muss? In der Frage schwingt Zweites stark mit, oder täusche ich mich da? Mitunter entsteht der Eindruck, dass Themen und Kontexte in Lehrstücke verwandelt werden und künstlerische Forschung zu vereinfachenden Versuchsaufbauten neigt. Die Sache (der diskursive Ansatz?) scheint außer Kontrolle geraten. Meine Irritation ergibt sich dabei wohl direkt aus der Vermutung eines Missverständnisses in dem von Umberto Eco geprägten Begriff des „offenen Kunstwerks“. Während die Offenheit eines Werkes im ursprünglichen Verständnis die Möglichkeit einer

Ko-Konstitution unterstrich und einen Perspektivwechsel auf die Kontur eines Kunstwerks anregte, scheint nun ein aktiver Beitrag vom jeweiligen Publikum erwartet werden zu können. Pointiert gesagt: Aus der Idee ‚Kunst als Kommunikation‘ wird eine Art Kommunikationszwang? Kunst als Kommunikationsversuch mit dem Publikum wäre aber sicher angemessener.

EH: Ein Kommunikationsversuch enthält auch die Möglichkeit des Scheiterns. Auf beiden Seiten eigentlich, alle begeben sich bewusst und mit Lust auf unsicheres Terrain. Im anderen Fall wird dagegen vielleicht etwas Konkretes von mir erwartet, das der anderen Seite schon vorher bekannt ist, etwas, das ich nur richtig lösen oder erkennen muss – wie eine Schülerin. Mir kommt es so vor, dass in bestimmten Fällen Lesarten eingeschränkt werden oder Arbeiten und Ausstellungen etwas Investigativ-Journalistisches bekommen, das wir *lernen* dürfen oder sollen.

KS: An dieser Stelle muss man vielleicht allgemein darüber sprechen, wie Kuratieren und Vermitteln miteinander verbunden sind oder in eins gesetzt werden. Eva Kernbauer schreibt im Kunstforum vom „Ausstellungsraum mit seiner Affinität zu Bildung und Vermittlung“ (Kernbauer 2020: 138) – diese Passage haben wir in unserer Vorbereitung interessanterweise beide kommentiert. Es scheint selbstverständlich, dass im Ausstellungsraum etwas *vermittelt* wird, sei es kuratorisch, über explizite Vermittlungsangebote, durch die Arbeiten selbst oder die Gesamtkonstellation. Natürlich ist das Vermittelnde von Beginn an Teil des Museums und begleitet es über die Jahrzehnte unter verschiedenen Vorzeichen und in unterschiedlichen Intensitäten. Aus kunstpädagogischer Sicht könnten wir hier auch über Bildungsbegriffe sprechen. Welche Bildungsbegriffe sind die Grundlage dieser These? Vielleicht können wir unterscheiden zwischen – nennen wir ihn mal Humboldt – auf der einen und einem kompetenzorientierten Bildungsbegriff auf der anderen Seite. Zugespitzt: Impuls-Offenheit vs. Outcome-Orientierung. Diesen Gedanken weitergedacht: Könnte der Ansatz, den Forensic Architecture für ihre Arbeiten wählen, zum Beispiel als eher geschlossenes didaktisches Setting verstanden werden, das Bildungsmomenten eigentlich diametral entgegensteht?

EH: Die Frage berührt auch den Aspekt der Bedeutungsoffenheit oder Polyvalenz von Arbeiten und Ausstellungen. Ich weiß nicht, ob diese Eigenschaft von Kunst vielleicht zusammen mit der Autonomie in Verruf geraten ist. Ich erinnere mich, dass man uns in der Einführung in die Literaturwissenschaft beigebracht hat, dass *Mehrdeutigkeit* ein Hauptmerkmal von Literatur (und Kunst) sei. Ich will das – nennen wir sie mal weiter – ‚outcome-orientierter‘ Kunst nicht absprechen; da können natürlich viele Dinge mitschwingen und es gibt ja gute Gründe, weshalb zum Beispiel aktivistische Positionen gerade Kunst und den Ausstellungsraum nutzen, um deren inhärente Komplexität und den Perspektivwechsel zu nutzen, den diese Kommunikationsformen bieten. Es ist das Verdienst von Forensic Architecture, durch investigative und eben künstlerisch-architektonische Mittel Unrecht und staatlich nicht aufgeklärte rassistische Verbrechen aufgedeckt zu haben. Aber wenn man es sich genauer anschaut: Wie viel Offenheit bleibt für die Betrachter*innen, wenn sie die Geschichte zuvor schon aus dem Feuilleton oder dem Ausstellungstext kennen und diesen Inhalt dann in der Videoinstallation nur noch wie auf einer Checkliste *abprüfen* können, vielleicht angereichert durch eine beklemmende Raumatmosphäre oder die Zeitgeschichte wiederholende Raumzitate? Interpretationsspielräume und eigenes Denken aufseiten der Betrachter*innen werden reglementiert. Wenn du es als ein geschlossenes didaktisches Setting beschreibst, stimme ich dir zu.

KS: Diese Überlegungen überlagern sich produktiv mit grundsätzlichen Ausrichtungsfragen in der Kunstvermittlung, wie sie unter anderem Carmen Mörsch mit der Analyse der bestehenden Diskurse für Vermittlungsansätze angestoßen hat. Sie versteht Kunstvermittlung als „Praxis, Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen: sie zu analysieren und zu befragen, zu dekonstruieren und gegebenenfalls zu verändern“ (Mörsch 2015: 231). Der Ansatz, die Veränderung als grundsätzlichen Startpunkt für das Ausstellen zu verstehen, ist besonders in Bezug auf die Institution Museum, aber auch für kuratorisches Handeln eine spannende Allianz. Ich möchte mit dem Vorschlag einer Übertragung dieser Fragen aus der Kunstvermittlung ins Kuratorische nicht dafür plädieren, gerade die Kunst oder den Raum der Ausstellungen per se für Bildungsanliegen zu *nutzen*. Mein Vorschlag für die Erweiterung der Anforderungen an Kunst und Ausstellen folgt diesen Überlegungen. Entsprechend wäre ein transformativer Ansatz für die kuratorische Praxis gleichzeitig eine Spielart der Kunstvermittlung, welche die Ausstellung zu erweitern wüsste, sich als „Akteurin gesellschaftlicher Mitgestaltung“ (ebd.) verstünde und einem selbstreflexiven Bildungsverständnis folgte. Über eine Diskussion der Verhältnisse im Ausstellungskontext ließen sich gesellschaftliche Herausforderungen an die Zukunft und bisher Unbedachtes aufdecken und unter anderem auch aktiv adressieren. Ausstellungen bieten einen geschützten Raum für eine Art „Problemhandeln unter komplexen Bedingungen“ (ebd.), der als exemplarisch für die gesellschaftlichen Fragen und wechselseitigen Bildungsprozesse verstanden und im Sinne transformativer Effekte genutzt werden kann. Dies ernst genommen, ergibt sich eine vermittelnde kuratorische Praxis, die per Default im Umbau denkt und sich als Ak-

teurin radikal in der Gegenwart situiert und sich auf Fragen der Verhandlung versteht.

EH: Aber auch hier, finde ich, muss man aufpassen, dass das Selbstreflexive nicht Gefahr läuft, in den Dienst einer bestimmten Sache gestellt zu werden – das Ende der Transformation müsste entsprechend offen bleiben, oder? Um noch mal auf die Literatur zurückzukommen: Bei Mörschs Idee, „Dritte einzuladen, um Kunst und ihre Institutionen für Bildungsprozesse zu nutzen“, denke ich an Brechts episches Theater, was ja irgendwo in der grauen Vergangenheit auch als Ausgangspunkt für politisch-partizipatorische und politisch-performative Projekte im Ausstellungsraum gelten kann. Schaut man sich an, was Brecht selbst über seine Verfremdungseffekte (V-Effekte) geschrieben hat, geht es da um Bewusstmachen und Reflexion von gesellschaftlichen Zuständen durch ebensolche V-Effekte, und die Verfremdung soll eine distanzierte, nüchterne Betrachtung ermöglichen (vgl. Kittstein 2012, Kesting 1959 und Brecht 1993 [1948/49]). Jede Manipulation der Wahrnehmung und der Gefühle des Publikums, wie wir sie aus dem bürgerlichen Theater mit seiner Katharsis kennen, soll vermieden werden. Stattdessen soll Veränderung in Gang gesetzt werden durch Anregung von Analyse und Reflexion. Das finde ich als Ansatz schon sehr überzeugend. Und doch steckt darin ein wahrscheinlich schwer auflösbarer Widerspruch: Auch in der Herstellung von Freiheit zur Reflexion findet sich ja eine Intention, ein Hintergedanke, *wie* etwas gelesen und reflektiert werden soll, oder zumindest eine Art Hierarchie zwischen Aufführung und Publikum.

Ko-Existenz

KS: Fast alle Aussagen zum Ausstellen beziehen sich auf die Realisierung eines Projektes. Wie könnte Ausstellen noch gesehen werden? Gibt es ein Werk ohne Publikum oder Öffentlichkeit – ohne Realisation in den Betrachter*innen?

EH: Ich muss an den japanischen Pavillon auf der Kunstbiennale in Venedig 2019 denken, kuratiert von Hiroyuki Hattori: *Cosmo-Eggs*. Da gab es eine Gemeinschaftsproduktion mit Videoarbeiten des Künstlers Motoyuki Shitamichi, Musik vom Komponisten Taro Yasuno, einem Text des Anthropologen Toshiaki Ishikura und einem pneumatischen Raumobjekt des Architekten Fuminori Nousaku. In der Mitte des Raumes quoll dieses orangefarbene, mit Luft gefüllte Objekt aus LKW-Plane wie ein Pilz vom Untergeschoss des Pavillons durch die Decke in den Ausstellungsraum im Obergeschoss. Dort bildete es eine kreisrunde, bequeme Sitzgelegenheit, von der aus man den ganzen Raum in Augenschein nehmen konnte. In dessen vier Ecken standen vier große Leinwände, auf denen Videos zu sehen waren, die auf den ersten Blick wie große Schwarz-Weiß-Fotografien wirkten, bis man bemerkt, dass sich das Schilf darin im Wind bewegt und die großen, von Tsunamis angespülten Felsbrocken am Strand von Spaziergänger*innen und Schulklassen besucht werden. Über den Köpfen der Betrachter*innen hängen Flöten an Kabeln, die aus dem Zentrum der Bank nach oben zur Decke geführt werden und deren automatisch erzeugte Töne wie singende Vögel den Raum erfüllen. An den Wänden des Pavillons, einem separaten, laubengangartigen Bereich, der sich meiner Erinnerung nach um den Ausstellungsraum herumlegt – ein bisschen wie die äußere Schicht eines Schneckenhauses – ist ein fortlaufender Text zu lesen, der verschiedene lokale mythische Narrative über Tsunamis als eine geschlossene Erzählung zusammenführt. Ich habe versucht, mich so genau zu erinnern (und noch mal nachgeschaut), weil diese Ausstellung als *Einheit* so einen starken Eindruck auf mich gemacht hat: Ich hatte ein Gefühl von einer sehr starken Aktualität und Zukunft und gleichzeitig Zugehörigkeit in diesem Raum. Alle Dinge schienen ein Eigenleben zu haben und miteinander zu korrespondieren, ein bisschen wie in der Natur. Zugleich war eigentlich keine künstlerische Position im Raum wahrzunehmen, keine Autorschaft und kein Claim, stattdessen ein zwischen Harmonie und Disharmonie schwankender Resonanzraum. Und zum ersten Mal hatte ich in einer Ausstellung das Gefühl, dass der Raum auch ohne mich, ohne Publikum ganz gut klargekommen wäre.

KS: Diese Wahrnehmung interessiert mich sehr. Denkst du, diese Beobachtung oder der dahinterstehende Ansatz ließe sich verallgemeinern? Ich habe die vage Vermutung, dass Kunst vielleicht gerade auf der Schwelle dazu steht, sich radikal autonom zu organisieren.

EH: Oder zumindest nicht mehr unbedingt auf ihre Betrachter*innen angewiesen zu sein. Es ist möglich, dass das autonome Individuum an Bedeutung verliert und die Kunst als jahrhundertlange Spiegel- und Projektionsfläche dieses Individuums sich verändert und eigene Wege geht. Aktivistische und politische künstlerische Positionen haben es hier natürlich schwer mitzugehen, weil ihr Gegenstand das Soziale und natürlich damit das Menschliche ist und sie immer – ob didaktisch oder weniger didaktisch – ein Interesse an einer konkreten Wirksamkeit hat. Obwohl auch *Cosmo-Eggs* eine starke politische und soziale Dimension hatte mit ökologischen Fragen, Fragen nach Möglichkeiten der Ko-Existenz von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur*innen und

unserem gemeinsamen Überleben. Aber ob mit oder ohne Publikum – vielleicht können beide Situationen Narrative verschieben und Metaphernsysteme entstehen lassen, die sich mit sich verändernden Wirklichkeiten verschränken.

Emanzipation

KS: Mich interessiert das Spannungsverhältnis zwischen starker Lenkung/Vorgabe einerseits und vertrauender Abgabe andererseits. Zwischen der Prognose von ‚Ergebnissen‘ hier und dem Vertrauen ins Scheitern dort ergibt sich ein produktiver Zwischenraum. Frage: Wie können emanzipatorische Praktiken aussehen, ohne das Spektrum der Perspektiven dabei auf nur eine Lesart (etwa die Kritik an Hegemonien oder Institutionen) zu verengen oder übermäßig zu fokussieren oder allzu sehr mit ihrem Publikum zu rechnen? Lässt sich Emanzipation von Kritik trennen oder lässt sich Emanzipation ohne Kritik denken?

EH: Die Frage finde ich sehr interessant. Was kann Emanzipation zunächst mal bedeuten? Das könnten auf inhaltlicher Ebene emanzipatorische Inhalte einer Ausstellung sein oder die Entwicklung einer emanzipatorischen Haltung und eines emanzipatorischen Weltverständnisses durch den Besuch einer Ausstellung. Und es kann – und sollte idealerweise – auch die eigene Rolle als Betrachter*in betreffen, eine emanzipierte Betrachter*innenrolle, in der ich schauend, agierend, fühlend, suchend oder interpretierend selbst zur Handelnden werde. Und vielleicht, auf einer etwas konkreteren Ebene und sicher nicht immer, beinhaltet es auch eine reflexive Befragung der eigenen Rolle innerhalb der Ausstellung und ihrer Institution, meistens dem Museum. Julia Kurz zitiert in ihrem Beitrag „Unwissende Kurator*innen“ Rancière zur notwendigen Emanzipation des Publikums, der sagt, dass eine Emanzipation und Enthierarchisierung dann beginnt, wenn wir die Opposition von Betrachten und Handeln auflösen, wenn wir verstehen, dass Betrachten oder (An-)Schauen auch Handeln ist, dass die Welt zu interpretieren bereits bedeutet, sie zu verändern (Rancière 2009: 277, vgl. Kurz in diesem Band). Handeln bedeutet Verantwortung. Wir können also Emanzipation auch in unserem Kontext als Übertragung bzw. Übernehmen von Verantwortung definieren. Auf welche Weisen kann das (möglichst frei) geschehen?

KS: Emanzipation würde ich gern als produktiven Umgang mit Überforderung und Komplexität verstehen. Würdest du dabei mitgehen? Ich komme darauf, weil die bb9 (9. Berlin Biennale) mich in ihrem Konzept und ihrer Umsetzung, aber auch aufgrund der durch sie evozierten heftigen Reaktionen immer wieder an einen Text von Karl-Josef Pazzini erinnert hat (vgl. Pazzini 2008). In den extrem verdichteten Arbeiten von Ryan Trecartin, aber auch den hyperentleerten Angeboten von äyr und anderen Künstler*innen könnte der semantische Rest, das Unbeschreibliche, so sehr überwiegen, dass die reflexive Befragung die Betrachter*innen in Leere führt und weit in die Überforderung lenkt. Pazzini hatte mit Bezug auf Bildungszusammenhänge Überforderung als Antidepressivum durchdacht und dabei sicher auch die Begegnung mit Gegenwartskunst im Kopf. Ganz konkret schreibt er:

Jedenfalls wird es etwas sein müssen, dass das normale Fassungs- und Verarbeitungsvermögen so übersteigt, irritiert, kurz austreten lässt, überzeichnet, durch harnäckige Disziplin aushebelt, dass ein Mensch nicht umhin kann, dies so zu integrieren, dass dabei irgendeine Form von Erzählung abfällt. Das heißt, dass ein neuer Zusammenhang konstruiert wurde. Ein bisschen Qual, Widerwillen, Ekel und Schmerz wird wohl auch dabei gewesen sein. All das hat Kunst mehr als genug im Angebot. (Pazzini 2008: 162 f.)

Diese Irritation ließe sich in Hannah Arendts Sinne als „Lücke“ (Arendt 1968: 17) beschreiben, weil sie einen sehr ausführlichen und bewusst begangenen Moment der Reflexion über die Verhältnisse der Gegenwart anbietet, der kaum anders zu greifen wäre als in der Befremdung durch ein künstlerisches Werk.

EH: Emanzipation im Sinne eines Umgangs mit Überforderung finde ich gut. Und ich würde den Begriff der Emanzipation in diesem Zusammenhang auch gerne vom Begriff des *Kritischen* lösen, wohl aus zwei Gründen: Zum einen stellt sich bei mir eine Art Überdross an Kritik ein, ein Gefühl einer allgegenwärtigen absichtsvollen Hyper-Reflexion. Kritik ist eigentlich eine super Sache, aber wenn ich allem mit einer kritischen Haltung begegnen soll, gibt es kein Entrinnen mehr. Natürlich soll eine kritische Haltung nicht irgendwo aufhören im Sinne von „hier ist jetzt aber mal Schluss“ – was ich meine, ist vielmehr die Möglichkeit, die Welt zwischendurch auch in einem anderen Modus zu erfahren, dabei das Emanzipative jedoch nicht zu verlieren, sondern vielmehr auf besondere Weise zu gewinnen. Vielleicht kann man es etwas schief mit Kleists Marionettentheater vergleichen – wenn man einmal erwacht ist, kann man nicht mehr aufhören zu reflektieren; hat man die Schwelle in einen Zustand des Bewusstseins einmal überschritten, kann es passieren, dass man da nicht mehr so leicht herauskommt. Dazu kommt, dass Kritik im theoretischen

Diskurs bis vor Kurzem immer ein starkes beurteilendes Moment enthielt.

Kritik

KS: Das erscheint mir zentral für mein Unbehagen mit vielen aktuellen kuratorischen Konzepten. Michel Foucaults Überlegungen zur Kritik ernst nehmend, können wir nicht vorher wissen, was das „Widerständige“ sein kann und wogegen sich der Widerstand richten müsste. Dafür braucht es zuallererst eine wertungsfreie Annäherung und Demut vor dem Material, keine routinierten Abstandsgesten (vgl. Foucault 1992). Nora Sternfeld sieht ein ‚Intim werden‘ mit dem Problem (vgl. Sternfeld 2017). Dafür gilt es, eine Fragestellung aus der Intimität mit den Verhältnissen heraus zu entwickeln – aus dem Wissen schöpfend zu reflektieren und dabei eine temporäre und modellhafte Teilübersicht zu erringen, behaupte ich für unseren Zusammenhang. Das kuratorische wie kunstpädagogische Anliegen würde so, mitten in den Verhältnissen (politisch, sozial, technologisch, medial, ökonomisch wie ästhetisch) situiert, über ein Befragen der Gegenstände und Konstellationen vor dem Hintergrund der Gegenwartsbedingungen und ihrer ästhetischen Artikulationen einen Zugang zum Erkennen des Zustands der Welt (vgl. Sternfeld 2017) eröffnen. Um eine echte kritische Haltung einzunehmen, wäre der kritisch wertende Modus des Zweifels aber zuerst abzulegen und ein „in-between-space“ (Sternfeld 2017: 165) einzunehmen.

EH: Ganz genau. Gegenwärtige Diskurse und kritische Praxen würden vielleicht sagen, dass sie gerade das Beurteilende versuchen zu überwinden bzw. neu zu setzen, indem sie etwa Sprecher*innenpositionen mitreflektieren, was richtig und notwendig ist. Aber irgendwie glaube ich nicht, dass das strukturell oder epistemologisch funktioniert, dass damit das Be- und Verurteilende ganz rausgezogen werden kann; es wird für mein Gefühl nur anders gelagert. Es werden zwar jetzt notwendige Rücksichten genommen und es entsteht ein respektvolles Sprechen zum Beispiel, aber auf einer abstrakteren, epistemologischen Ebene muss das Kritische als Modus doch immer unterscheiden, hinterfragen, differenzieren, strukturieren, das eine dem anderen vorziehen. Und das heißt auch: etwas explizit machen, artikulieren. Für theoretische, politische und andere Kontexte ist das auch adäquat. Aber in einer Ausstellung beengt das allzu Wörtliche und sprachlich Artikulierte, Beurteilende; ich würde sagen: Es unterfordert mich. Auch ich suche, wie in deinem Beispiel der bb9, nach einem semantischen Überschuss, nach einem nicht aussprechbaren, nicht ganz durchdenkbaren metaphysischen Rest. Könnte ein möglicher Ausweg eine radikale Verlagerung auf die ästhetische Ebene sein?

KS: So habe ich es bisher nicht gedacht, finde es allerdings eine ausgezeichnete Frage. Für mich geht es darum, über das Kuratorische etwas über die Verhältnisse der Gegenwart in Erfahrung zu bringen (vgl. Sternfeld 2017). Das bedeutet dann, sich den Überforderungen auch ein wenig auszusetzen. Wie und welche Frageformen dabei gewählt werden, ist Teil der *kritischen Konstellation* (vgl. Foucault 1992). Kritische Haltung zu praktizieren, könnte in diesem Sinne also auch bedeuten, Widerstandspraxen zu befragen, die nicht von Abstandsphantasien oder zusammenfassenden Beurteilungen angetrieben sind, aber über ihre Behauptungen und Verweigerungen provozieren? Oder aber es ist ein Missverständnis und der semantische Überschuss mündet in einer Art ästhetischem Spiel fern von einer kritisch-distanzierenden Auseinandersetzung. Ein gutes Beispiel hierfür ist eine frühe Installation des Kollektivs DIS mit dem Titel *THE ISLAND* (2014). Eine bildhauerische Behauptung zwischen Luxusküche und exzentrischer Spa-Landschaft exponiert die Oberflächen des globalisierten Kapitalismus und die damit verbundenen Handlungsweisen. Die Installation spielt mit der omnipräsenten Hochglanz-Warenästhetik, ohne eine bildnerisch kritische Agenda preiszugeben. In dem täglich stattfindenden Talk inmitten dieser „Insel“ geht es dann ans Eingemachte einer postkolonial geprägten und vielfach komplexifizierten spätkapitalistischen Logik der Gegenwart, die keinen Zweifel an der Komplizenschaft zulässt, diese Verstrickungen aber gleichzeitig nicht vorführt.

EH: Ja, Thomas Edlinger zieht diese Arbeit – die übrigens auch Annemarie Hahn in ihrem Beitrag erwähnt (vgl. Hahn in diesem Band) – in seinen Überlegungen zur „Postkritik“ heran, um eine Verschiebung an der Textur einer kritischen Haltung zu markieren. Er sieht „die Erwartung an die kritische Kunst [...] gestört und damit auch ihre Berechenbarkeit“ als passé (Edlinger 2015: 289). Damit markiert er eine Gegenbewegung, die sich in einer „Dezentriertheit des Subjekts im Netz“ (Edlinger 2015: 290) auszeichnet oder daran anschließt. Das bricht mit der Differenz zur Wirklichkeit und landet in einer konträren Bewegung: integrieren statt segregieren. In Bezug auf die Arbeit *Ocean* von Keren Cytter zitiert Edlinger die Künstlerin: „Wenn du nicht untergehen willst, dann werde zum Ozean.“ Und führt selbst fort: „Eintauchen statt heraushalten. Mittendrin statt nur dabei“ (ebd.).

KS: Ja, mittendrin. Um in diesem Zusammenhang noch einmal auf Trecartin zurückzukommen: Er bezeichnet filmische Arbeiten

in einem Interview als *safe spaces*, als ein gewissermaßen ungestörtes Dickicht aus Fragen, Möglichkeiten, Gedanken – das politisch ist, ohne aktivistisch und mono-direktional zu sein. Das Angebote zur Re-Figuration macht, die ohne Stellungnahmen auskommen und auf klare Antworten verzichten (vgl. Trecartin 2018).

EH: Das ungestörte Dickicht bringt mich auf den Begriff der Geborgenheit vom Anfang zurück: Der Begriff passt auf den ersten Blick vielleicht nicht zum Konzept der Emanzipation. Aber wenn ich mich erinnere an bestimmte Erfahrungen in bestimmten Ausstellungen, bei denen ich mich als (emanzipiertes) Selbst in Kontakt mit der Welt empfunden habe, die Welt in einem freien Spiel von Assoziationen aus mir heraus glaubte zu verstehen, könnte ich das auch ‚geborgen‘ nennen. Geborgen im eigenen Nebel sozusagen. Die belgischen Künstler Jos de Gruyter und Harald Thys haben mal über ihre Arbeit geschrieben:

Die Mechanismen, die die Künstler bemüht sind aufzudecken, rücken die Machtlosigkeit des Individuums, das sich auf einer einsamen Suche nach Geselligkeit, Freude und Schönheit weiterbewegt, jedoch immer mit leeren Händen ausgeht und stammelnd und betäubt zurückgelassen wird, ins Zentrum. Was daraus folgt, ist ein dunkler grauer Nebel, der sich allmählich klärt. Sobald der Einzelne wieder deutlich sieht, beginnt er mit neuem Mut. (de Gruyter/Thys 2017)

In einer guten Ausstellung klärt sich der Nebel langsam. Aber nie ganz. Der beste Zustand ist doch der zwischen Verstehen und Nichtverstehen.

Literatur

Anelli, Renato (2007): Das transparente Museum und die Entheiligung der Kunst. In: Steiner, Barbara/Esche, Charles (Hrsg.): Mögliche Museen. Jahresring 54. Köln: Walther König, S. 65–76.

Arendt, Hannah (2012 [1961]): Zwischen Vergangenheit und Zukunft: Übungen im politischen Denken I. Hg. Von Ursula Ludz. München: Piper.

āyr: <http://bb9.berlinbiennale.de/participants/aeyr/> [11. Januar 2021]

Bourriaud, Nicolas (2002 [1998]): Relational Aesthetics. Dijon: les presses du réel [franz. Originalausgabe 1998].

Brecht, Bertolt (1993 [1948/49]): Kleines Organon für das Theater (1948/49). In: Hecht, Werner et al. (Hrsg.): Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Band 23, S. 65–97.

Centre for Style <http://bb9.berlinbiennale.de/participants/centre-for-style/> [11. Januar 2021] de Gruyter, Jos / Thys, Harald (2017): <http://www.kunstverein-muenchen.de/de/programm/ausstellungen/rueckblick/2017/jos-de-gruyter-harald-thys-u-30-jahre-kunst-u> [20. Dezember 2020]

Foucault, Michel (1992): Was ist Kritik. Berlin: Merve Verlag.

Hahn, Annemarie (2023): Netzwerk als Subjekt der Inklusion. In: Hahn, Annemarie/Hegge, Eva/Meyer, Torsten/Schroer, Nada Rosa (Hrsg.): Curatorial Learning Spaces. München: kopaed, S. 75–91.

Keating, Marianne (1959): Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart: Kohlhammer.

Kernbauer, Eva (2020): Ortswechsel. Politische Kunst auf der Bühne der Ausstellung. In: Kunstforum International, Bd. 270, S. 138–145.

Kittstein, Ulrich (2012): Episches Theater. In: Marx, Peter W. (Hrsg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler.

Kurz, Julia (2023): Unwissende Kurator*innen: Über das, was im Raum steht. Im vorliegenden Band: S. 55–63.

Mörsch, Carmen (2015): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Meyer, Torsten/Kolb, Gila (Hrsg.): What's Next? Art Education – Ein Reader.

München: kopaed, S. 231–232.

Pacher, Jeanette/Spörr, Bettina (2020): „ein kunstwerk auszustellen ist nicht dasselbe, wie eine ausstellung zu machen“. Eine dezentrale Gesprächsrunde. In: Kunstforum International, Bd. 270, S. 164–183.

Pazzini, Karl-Josef (2008): Berge versetzen, damit es was zu erzählen gibt. In: Billmayer, Franz (Hrsg.): Angeboten. Was die Kunstpädagogik leisten kann. München: kopaed, S. 157–163.

Prouvost, Laure: <https://www.laureprouvost.com/>

Rancière, Jacques (2009): Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Wien: Passagen.

Schäfer, Julia (2023): “I believe in irritation as a great tool to create stronger memories” (dominique gonzalez-foerster). Im vorliegenden Band: S. 35–54.

Sternfeld, Nora (2017): Para-Museum of 100 Days: documenta between Event and Institution. ONCURATING, Ausgabe 33. Online: www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue-33/pdf/Oncurating_Issue33.pdf [12.02.2021].

Trecartin, Ryan (2018): Ryan Trecartin Interview: The Safe Space of Movies, <https://www.youtube.com/watch?v=BdmltKVe2rU> [25. Januar 2021]