

Zum Politischen des Kuratierens

Kathleen Bühler

»[B]oth position (physical, hierarchical, perspectival) and positionality are always political, whether by choice or default – as the ›where‹, ›to whom‹, and ›into what‹ we are born are also ultimately political, if not always in the same ways or for the same reasons. But then neutrality, too, is a political position.« *Tracy Murink*¹

Mit diesem Beitrag möchte ich die verschiedenen Momente des Politischen beleuchten, welche das Kuratieren von Gegenwartskunst in einer Institution umfasst. Damit möchte ich dem (Selbst-)Bild vieler Berufskolleg:innen entgegen treten, welche in ihrer Arbeit nichts Politisches erkennen können und daher die transformative soziale Kraft ihrer eigenen Arbeit unterschätzen.

In einem Kunstmuseum besteht das Kuratieren von Gegenwartskunst aus dem Konzipieren, Organisieren und Realisieren von Wechselausstellungen mit zeitgenössischen Künstler:innen oder von Dauerausstellungen mit den Beständen der Kunstsammlung im Rahmen der strategischen institutionellen Ziele. Innerhalb der Vorgaben eines Leitbildes oder Mission Statements wird das Ausstellungsprogramm ausgerichtet.² Ausstellen bedeutet zunächst die organisierte Präsentation von ausgewählten Gegenständen für die Öffentlichkeit. Und da mit den gleichen Kunstwerken verschiedene kuratorische Erzählungen möglich sind, entsteht gemäß Elena Filipovic eine besondere Verantwortung der Ausstellungsmacher:in gegenüber den Kunstwerken:

1 Tracy Murink, Tracey Rose: *Materiality and the Question of Proximity*, S. 75.

2 Wobei nicht gesagt ist, dass eine Organisation automatisch nach ihrem Leitbild lebt.

Nicht das Aufbauen einer autoritären und beweiskräftigen Stimme sollte Ziel einer Ausstellung sein, sondern die Entwicklung einer kuratorischen Methode, welche sich der »materiellen Intelligenz« und dem Risiko, welches das Kunstwerk eingeht, ebenbürtig zeigt. Es sollte zu einer Wechselwirkung zwischen Exponaten und der Methode ihres Kuratierens kommen.³ Auf diese Weise gemachte Ausstellungen legen die Basis ihrer Argumente bloß und geben darüber hinaus etwas zu erkennen, was von der Künstler:in oder der Kurator:in vielleicht nicht einmal intendiert war. Wie beim offenen Kunstwerk bei Umberto Eco sind bei Ausstellungen nicht die Antworten wichtig, die sie zu geben vermögen, sondern die weiteren Fragen (oder ästhetischen Erfahrungen), die sie aufwerfen, weil sie damit das Denken der Betrachtenden in einen fruchtbaren Prozess hineinführen.⁴

Ethik des Kuratierens

Während Filipovic von einer grundsätzlichen Ethik des Kuratierens ausgeht, welche in der Auswahl der Kunstwerke und ihrer Anordnung sowie der Einstellung gegenüber der Macht des Zeigens besteht, sieht Maura Reilly eine weitere Ethik des Kuratierens⁵ am Werk, wenn es darum geht, die westliche, weiße, männliche Sicht auf Kunst sowie die Dominanz der von Männern geschaffenen Kunstwerke in Dauer- und Wechselausstellungen zu brechen und auf eine gerechtere Repräsentation verschiedenster Künstler:innen bezüglich Ethnie, Klasse und Gender zu achten.⁶

Als Kurator:in in einer mit öffentlichen Geldern subventionierten Institution stellt sich also stets von neuem die Frage: Was mache ich aus welchen Gründen sichtbar? Wem ver helfe ich zum Eingang in das Ausstellungsprogramm, die Sammlung, den Kanon, den Diskurs? Wie schaffe ich es, dass das öffentlich subventionierte künstlerische Programm, die Kunstsammlung, der Kunstbe-

3 Elena Filipovic: What Is an Exhibition?, S. 76.

4 Umberto Eco: Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten, S. 154, 183.

5 Maura Reilly: Curatorial Activism.

6 Reilly wirft dem Kunstbetrieb endemischen Sexismus und Rassismus vor, Reilly, S. 21. Zur Möglichkeit, in einer globalen Welt westliche und von weißen Männern dominierte Kunstkanons aufzubrechen, vgl. Ruth E. Iskin, Introduction: Re-Envisioning the canon: are pluriversal canons possible, S. 1–42.

trieb inklusiver, partizipativer und bezüglich Repräsentation gerechter wird?⁷ Wie helfe ich mit, Rassismus und Sexismus im Kunstbetrieb abzubauen?

Bereits hier wird erkennbar, dass es beim Kuratieren nicht allein um das ästhetisch oder kunsthistorisch begründete Aussuchen von künstlerischen Positionen oder Werken für die öffentliche Präsentation geht, sondern ein weites Feld ethischer Entscheidungen gemeint ist, in der im Sinne des französischen Philosophen Jacques Rancière politisch agiert wird.⁸ Denn bei Rancière ist das Politische an der Kunst nicht durch ihren politischen Inhalt begründet, sondern durch die Neuverhandlung dessen, was zum »Bereich des Sinnlichen« gehört.⁹ Das würde also bedeuten, dass Kuratieren an sich schon politisch ist, weil das neu thematisiert wird, was zum Bereich des Sinnlichen und damit zum Bereich der Kunst gehören soll.

Wenn Kuratieren zur veränderten Sicht auf die bisherige Kunstgeschichte einlädt, dann kann damit auch eine veränderte Sicht auf die ausstellende Institution einhergehen. Denn beim Ausstellen von Kunst kommt es im Beziehungsgeflecht der menschlichen und nicht-menschlichen Mitwirkenden zu neuen Verbindungen von sozialen, ökonomischen und diskursiven Kontexten. Beatrice von Bismarck betrachtet das Kuratieren von Ausstellungen daher als eine performative Praxis, welche die Konstellationen, die sie bedingen, mit hervorbringt und verändert. Ausstellungen sind »Ergebnis, Medium, aber eben auch Werkzeug kuratorischer Praxis« und besitzen ein Handlungspotenzial, welches die Relationen mitgestaltet, welche sie ihrerseits hervorgebracht haben.¹⁰

7 Die meisten kantonalen und städtischen Kulturstrategien der deutschsprachigen Schweiz stützen sich heute auf Diversität, Partizipation und Innovation (z. B. <http://www.stadt-zuerich.ch/kultur>; <http://www.stadtzug.ch>; <http://www.kultur.bkd.be.ch>; <http://www.vs.ch>; <http://www.chur.ch>; <http://www.ag.ch>, 27.12.2022).

8 Vgl. Jacques Rancière: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, S. 77, sowie Beatrice von Bismarck: Das Kuratorische, S. 13. Zur Kritik an Rancière vgl. Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics*, S. 13–14.

9 Dies birgt gemäß Oliver Marchart die Gefahr, dass Kunst mit politischem Inhalt diskreditiert werde und stattdessen apolitische Künstler:innen und Kurator:innen vom symbolischen Wert »politischer Kunst« profitieren, jedoch die Politisierung von Kunst gleichzeitig verhinderten, vgl. Marchart, S. 14.

10 Bismarck, S. 29, 53.

Lernen vom New Institutionalism

Kuratieren ist also ein »sich selbst verwandelnde[s], relationale[s] Gewebe, das seine Voraussetzungen, Bedingungen [und] die darin zum Tragen kommenden Handlungsmöglichkeiten« mit reflektiert.¹¹ Die Subjektivität der Kurator:in ist dabei nur ein Faktor und ist zugleich Ausdruck einer bestimmten sozialen Stellung, eines Zugangs zu Bildung und zu den Ressourcen, welche diese Ausstellung ermöglichen. Dazu kommt der Ausstellungsort, welcher die Lesart einer Ausstellung mitprägt. Denn es spielt gleichwohl eine Rolle, ob eine Gegenwartskunstaussstellung im öffentlichen Raum bzw. in einer Kunsthalle oder einem Offspace stattfindet, wo die (Ausstellungs-)Geschichte des Ortes, der Kurator:in und der Künstler:in den Kontext bilden, oder in einem Kunstmuseum, in dem zusätzlich die Kunstsammlung zum Hintergrund zählt, vor dem die temporäre Ausstellung sich behaupten muss. Alle diese Faktoren zusammen bestimmen den Standpunkt, von wo aus Kunst gezeigt, vermittelt und erfahren wird. In der Reflexion von und Bezugnahme auf diesen Standpunkt gewinnen oder verlieren Ausstellungen an Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft. Und wenn man dazu noch – wie Filipovic empfiehlt – ein Kunstwerk gemäß seinen eigenen Regeln wirken lassen möchte, entsteht unter Umständen eine extrem subjektive, unvollständige, potenziell widersprüchliche und provisorisch kuratierte Ausstellung.¹² Eine solche Ausstellung widerspricht dem eher konservativen Selbstverständnis von Museen in dem Sinne, dass sie Kunstgeschichte abbilden, den kunsthistorischen Kanon fortführen und demgemäß eine autoritäre Leserichtung aufbauen. Doch nur im Bestreben, eine anti- oder gegenautoritäre Logik zu verfolgen – so Filipovic –, könnten einerseits »transformatives Erleben und Denken«¹³ ermöglicht und andererseits der dem Kunstbetrieb inhärente Rassismus und Sexismus aufgelöst werden.

Die wohl radikalste kuratorische Haltung, mit der in den 1990er- und 2000er-Jahren Ausstellungen realisiert wurden, welche den Anspruch vertraten, gleichzeitig die Bedingungen ihrer Betrachtung zu beeinflussen, Kunstaussstellungen als transformativen sozialen Prozess auszuüben sowie die Strukturen ihrer ausstellenden Organisationen zu verändern, war

11 Bismarck, S. 39.

12 Filipovic, S. 80.

13 Filipovic, S. 81.

der »new institutionalism«.¹⁴ In dieser losen kuratorischen Bewegung wurden Ausstellungen oder künstlerische Aktivitäten so kuratiert, dass damit ein Überdenken und Transformieren der Rollen von Kurator:innen, Künstler:innen und Kunstorten einherging.¹⁵ Für Jonas Ekeberg näherte sich die neue flexible und experimentelle Organisation so den Arbeitsmethoden der zeitgenössischen Künstler:innen an, welche auf Partizipation, Prozess und Gemeinschaftsbildung setzten.¹⁶ Der Ausstellungsraum wurde stärker als Produktions- und nicht als reiner Schaubetrieb verstanden. Künstler:innen nahmen eine aktivere Rolle darin ein, Kurator:innen sahen sich demgemäß auch als Mediator:innen und Promotor:innen von sozialen Prozessen.¹⁷ Viele Elemente des »new institutionalism« wie das Experimentieren mit neuen Kunstformen, Neuerfinden von kuratorischen Verfahren sowie das Partizipieren der Besuchenden an künstlerischen Prozessen haben sich auch in größeren Institutionen als Teil der alltäglichen Museumsarbeit etabliert.¹⁸ Dennoch ist die Frage, inwiefern das politische Potenzial des Kuratierens genutzt werden kann, um eine Institution im Hinblick auf eine diversere Gesellschaft und partizipativere Strukturen zu verändern, von bleibender Aktualität.

Politisches Kuratieren

Am lehrreichsten war für mich diesbezüglich die Arbeit an einem Ausstellungsprojekt im öffentlichen Raum. Nach 25 Jahren Museumserfahrung

-
- 14 Der Kurator und Kunstkritiker Jonas Ekeberg führte den Begriff 2003 im Zusammenhang mit Kuratieren ein. Dabei untersuchte er die kuratorischen Praxen im Rooseum Malmö, Palais de Tokyo Paris, Platform Garanti Istanbul, Bergen Kunsthall, Kunstverein München sowie den Biennalen von Johannesburg und Norwegen. Jonas Ekeberg, *New institutionalism*, hg. Office for Contemporary Art Norway, Verksted #1, Oslo 2003.
- 15 Claire Bishop bespricht diese Bewegung unter dem zeitgleichen Aspekt der »relationalen Ästhetik«, welche eine Verschiebung von objektbasierter zu dienstleistungsorientierter Kunst umfasst. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, S. 54.
- 16 Jonas Ekeberg: *Introduction*, S. 11. Wobei hier stets dieselben Künstler:innen genannt werden, nämlich Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan und Jorge Pardo, vgl. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, S. 55.
- 17 Zur Bilanz dieser in den 1990er- und 2000er-Jahren vieldiskutierten Bewegung vgl. Lucie Kolb, Gabriel Flückiger: *New Institutionalism Revisited*, o. S. (17.07.2022).
- 18 James Goggin: *Brand New Institutionalism*, S. 85.

kuratierte ich die 13. Ausgabe der Schweizerischen Plastikausstellungen in Biel¹⁹ und lud dazu den Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn ein, ein »Präsenz- und Produktionsprojekt« zu realisieren.²⁰ Es war sein erstes in der Schweiz und da Biel die Geburtsstadt des Schriftstellers Robert Walser ist, hat er dafür die *Robert Walser-Sculpture* entwickelt. 2016 begann die Vorbereitung und Konzeption, damit die »Skulptur« im Sommer 2018 während dreier Monate auf dem Bahnhofplatz in Biel – einem zentralen Schnittpunkt des öffentlichen Verkehrs und einem sozialen Brennpunkt – stattfinden konnte. Aufgrund finanzieller Lücken und einer fehlenden Baubewilligung wurde sie dann erst 2019 realisiert und mit einer umfassend dokumentierenden Publikation im Jahr 2020 abgeschlossen.

Vier Ziele setzte sich Thomas Hirschhorn mit dem Projekt: Robert Walser neu zu denken und mit einem großen Kunstwerk zu ehren, eine neue Form von Kunst im öffentlichen Raum zu behaupten und Ereignisse mit Bieler:innen zu entwickeln. Trotz behördlicher Hürden, galliger Leserbriefe und Anfeindungen frustrierter Bürger:innen hat er alle Ziele erreicht. Die »Skulptur« bestand aus 38 Ereignissen, welche von rund 200 Bieler:innen drei Monate lang während zwölf Stunden am Tag betreut und ausgeführt wurden und in unterschiedlicher Weise auf Robert Walsers Werk, Leben oder die Stadt Biel rekurrierten. Walsers Leben am Rande der Gesellschaft – er lebte während großer

19 Die Schweizerische Plastikausstellung Biel wird seit 1954 in unregelmäßigen Abständen in der Schweizer Stadt realisiert. Sie umfasst Ausstellungen im öffentlichen Raum mit plastischen Werken (Skulpturen, Plastiken, Interventionen, Performances). Dafür wird die künstlerische Leitung jedes Mal neu ausgeschrieben. Bisher wurden 13 Ausgaben realisiert unter der Leitung von Marcel Joray (1954, 1958, 1962, 1966, 1977), Maurice Ziegler (1975), Maurice Ziegler und Alain Tschumi (1980), Niklaus Morgenthaler (1986), Bernhard Fibicher (1991), Marc-Olivier Wahler (2000), Simon Lamunière (2009), Gianni Jetzer (2014) und Kathleen Bühler (2019).

20 Der Künstler lehnt die Bezeichnungen »soziale Plastik«, »relationale Kunst« oder Partizipationskunst ab. »Präsenz und Produktion« nennt er seine temporären, installativen und performativen Projekte, weil er während ihrer gesamten Dauer zusammen mit dem Publikum präsent und produktiv ist. Kathleen Bühler, Thomas Hirschhorn: E-Mail-Gespräch, September 2016, S. 127. Wie Claire Bishop vermerkt, wurde Thomas Hirschhorn nicht in die Diskussion von »relationaler Ästhetik« und »new institutionalism« einbezogen, weil er keine »feel-good position« vertritt, keine »kompensatorische Unterhaltung« bietet, sondern sich mit den Grenzen eines interaktiven sozialen Kunstmodells beschäftigt. Dabei stehe nicht die soziale Harmonie im Mittelpunkt, sondern das antagonistische, emanzipatorische Modell einer Chantal Mouffe und Ernesto Mancu. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, S. 69, 79.

Teile seines Lebens in ärmlichen Verhältnissen oder war interniert – rückte die Zusammenarbeit mit Menschen ins Zentrum, welche ebenfalls Erfahrungen mit einer solchen Lebensweise hatten und unter Armut, Illegalität, Drogenmissbrauch, Arbeitslosigkeit, psychischen Krankheiten oder Alkoholismus litten. Der Künstler legte Wert auf bezahlte Mitarbeit am Kunstprojekt, so dass auch ein Anreiz für nicht kunstinteressierte oder arbeitslose Menschen entstand. Außerdem wurde auf Eintrittspreise verzichtet, um keine ökonomischen oder sozialen Schranken zu errichten. Über die Vorbereitungszeit von drei Jahren bauten der Künstler und die Kuratorin eine Beziehung mit den Interessierten auf, um sie zu animieren, ihre Ideen und ihren Bezug zu Robert Walser in das Projekt einzubringen. Die Beziehungsarbeit fand während der sogenannten »Fieldworks« statt.²¹ Nur dank der immensen Vorarbeit wurde die Utopie auf Zeit in jenem Sommer 2019 möglich. Sowohl im Team wie im Publikum wurde eine altersmäßige, kulturelle und soziale Durchmischung erreicht, von der Schweizer Kunstmuseen nur träumen können. Die drei Monate führten zu einer sozialen Beruhigung des Bahnhofplatzes und zu einer psychischen Stabilisierung vieler marginalisierter Menschen in Biel.²² Die 860 Seiten starke Publikation bezeugt die gemeinsam gelebte künstlerische Kreativität und dokumentiert mit Zeugnissen die individuelle und gesellschaftliche Transformation.²³

Obwohl die *Robert Walser-Sculpture* im öffentlichen Raum stattfand und nicht in einer Institution, wurde sie von der Presse als »Perfektes Museum des 21. Jahrhunderts« bezeichnet.²⁴ Der Kunstkritiker Christoph Heim lobte die Zugänglichkeit des Unternehmens und den gelungenen Einbezug randständiger Gruppen. Er hob die kulturelle Animation der Besucher:innen und die egalitäre Struktur des Projekts hervor. Sein Besuch kostete nichts und im Unterschied zu den üblichen Museen und White Cubes strahlte es Lebendigkeit, Zugänglichkeit und Veränderbarkeit aus. Gerade die fehlende Perfektion und das geordnete Chaos zeichneten die *Robert Walser-Sculpture* aus.

21 Kathleen Bühler: *Robert Walser-Sculpture*, S. 62–163.

22 Sozialämter in Biel bestätigten, dass in jenem Sommer viele sozialhilfeabhängige Menschen auf überdurchschnittliche Weise Halt und einen Ort in der Gesellschaft gefunden haben. Der Originalbrief ist abgedruckt in: Bühler, S. 844.

23 Im Kapitel »Transformation«, in dem Jules Sturm Interviews mit Beteiligten führte, sowie den beiden Aufsätzen von Julia Gelshorn und Wiebke Hahn, in: Kathleen Bühler, *Robert Walser-Sculpture*, 2020.

24 Christoph Heim: *Perfektes Museum des 21. Jahrhunderts*, S. 27.

Kuratorisch Position beziehen

Obwohl es keine Absicht des Projektes war, ein museologisches Modell zu erproben, ermöglichte die *Robert Walser-Sculpture* eine neue Form des Zusammenlebens, welches – zumindest in der Meinung des Kunstkritikers – auch Rückwirkungen auf die entsprechenden kulturellen Institutionen haben sollte. Hirschhorns erklärtes künstlerisches Ziel sah vor, die Besucher:innen in das Werk zu integrieren und das Projekt im öffentlichen Raum im Sinne eines sozialen und politischen Raums zu realisieren. Er benutzte zwar nicht den Begriff »Partizipation«, da sie sich nicht verordnen lasse und erst entstehe, wenn das Kunstwerk Raum und Zeit dafür gewähre. Doch dafür plädierte er für einen Austausch, der zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und Kunstwerken stattfinden kann als »geheimnisvoller Dialog oder eine Konfrontation zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter, eins zu eins. [...] Kunst ist nicht interaktiv, sondern aktiv, und deshalb kann in der Kunst etwas bestehen, was nicht funktioniert und was vielleicht gerade deshalb zur Auseinandersetzung auffordert und demnach zum Nachdenken zwingt.«²⁵

Hirschhorn selbst sieht sich nicht als »politischen Künstler« per se, sondern versucht, seine Kunst »auf politische Weise« zu praktizieren: Er offeriert Teilhabe, indem er sich an ein »nicht-exklusives« Publikum richtet und seine Projekte im öffentlichen Raum bevorzugt an sozialen Brennpunkten einer Stadt stattfinden lässt. Außerdem widmet er sie häufig Persönlichkeiten wie etwa Antonio Gramsci, Hannah Arendt, Michel Foucault oder Simone Weil, welche für radikales und die Gesellschaft transformierendes Denken stehen. Sein Werk bezieht sich auf mehreren Ebenen auf das Politische: in seiner Adressierung der Öffentlichkeit, in der Situierung und Bezugnahme auf einen konkreten wie symbolischen Raum und in seiner Referenz auf den jeweiligen Diskurs, der um die Person besteht, welcher er das Werk widmet.

Das, was er für sein Konzept des »Kunst politisch Machens« in Anspruch nimmt, möchte ich daher auch für die kuratorische Arbeit geltend machen.²⁶ Nämlich dass politisches Kuratieren bedeutet, einer Ausstellung eine Form zu geben, die Position bezieht; die Ausstellung als Werkzeug zu nutzen, um die

25 Kathleen Bühler, Thomas Hirschhorn: E-Mail-Gespräch, September 2016, S. 127.

26 Thomas Hirschhorn: Kunst politisch machen, was heisst das? In Deutsch, Englisch und Französisch auf der vom Künstler betriebenen Webseite <http://www.thomashirschhorn.com/kunst-politisch-machen-was-heisst-das>.

Welt kennenzulernen, sich mit der Wirklichkeit zu konfrontieren und als Plattform zu gebrauchen für Reibung, Dialog und Konfrontation.²⁷ Ein solches Verständnis politischen Kuratierens entspricht dem Ideal Oliver Marcharts, der jedoch noch darüber hinausgeht und darunter das Schaffen einer Öffentlichkeit versteht, das Aufbauen einer »emanzipatorischen Gegenpolitik« sowie das Konstruieren einer »Gegenhegemonie« oder eines Ortes, welcher Antagonismen bestehen lässt.²⁸

Institutionelle Ausstellungsräume sind nicht automatisch »öffentliche Sphären«, da sie nicht für alle jederzeit zugänglich sind: Sie erheben Eintrittspreise, schüchtern mit anspruchsvollen Themen ein und sind von den unsichtbaren Schranken sozialer und kultureller Verhaltenscodes geprägt.²⁹ Ein öffentlicher Raum besteht gemäß Marchart erst, wenn er Raum für Debatten in Form von Konflikten und Antagonismen bietet.³⁰ Dies geschieht, indem die Kurator:in auch Kontexte außerhalb der Kunst einbezieht und so wenigstens geistig die kulturelle Hegemonie innerhalb der Institution verlässt.³¹

Politisches Kuratieren bedeutet also, temporäre Orte der Teilnahme und des Widerspruchs zu schaffen, die jedoch auch von kuratorischer »Gastfreundschaft« geprägt sind: einem Umgang mit Gästen – menschlichen wie nicht-menschlichen –, denen mehr an Emanzipation und Gleichberechtigung liegt als an sozialer Einigkeit.³² Jedes Mal also, wenn eine Kurator:in neue Künstler:innen ausstellt, neue Ausstellungsformen erprobt, sich auf Kontexte außerhalb der Kunstdiskurse beruft, das Publikum zur Mitwirkung oder zu Debatten animiert, sich der Logik des Kunstwerks unterordnet oder ganz allgemein neue Wege beschreitet, vollzieht sie etwas Politisches. Etwas, was der Institution und dem Betrieb hilft, sich von alten Konventionen zu befreien und sich für die transformierende Kraft der Kunst zu öffnen. Einer Kraft, welche den Weg zu gerechteren, inklusiveren und partizipativeren Sammlungen und Ausstellungsprogrammen zu bahnen hilft.

27 Kathleen Bühler, Thomas Hirschhorn: E-Mail-Gespräch, April 2017, S. 129–130.

28 Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics*, S. 144, 147.

29 Vgl. dazu die Kritik Alain de Bottons in: Kunst kann ihr Leben verändern.

30 Marchart, S. 145.

31 Marchart, S. 149.

32 Beatrice von Bismarck: *Das Kuratorische*, S. 185–223.



Abbildungen

Thomas Hirschhorns »Präsenz- und Produktionsprojekt«, die Robert Walser-Sculpture auf dem Bahnhofplatz in Biel, Schweiz, im Sommer 2019.

- 1) Die Robert Walser-Sculpture erstreckte sich auf einer Plattform aus Holzpaletten über circa 400 qm. In der Mitte der Plattform, von einer Brücke überspannt, bewegte sich der Passagierstrom zum Bahnhof. Die Aussenwände der Plattform waren mit Zitaten von Robert Walser und Thomas Hirschhorn versehen. Foto: Enrique Muñoz García.
- 2) Ein Vortrag zu Robert Walser im sogenannten Forum. Foto: Enrique Muñoz García.

