

REFERENZ _ INSTITUTIONALISIEREN

EPISTEMOLOGIEN DER MACHT VERHANDELN

1. EINLEITUNG | S. 307
2. »DYNAMISCHE RÄUME« | S. 309
ZIRKULIERENDE REFERENZEN | S. 313
REFERENZEbenen | S. 317
3. ÜBER INSTITUTIONSKRITIK HINAUS | S. 323
INSTITUTION | S. 324
GENEALOGIEN DER INSTITUTIONSKRITIK | S. 328
ANSÄTZE DES (POST-)CURATORIAL | S. 340
4. MACHTFRAGEN | S. 345
THE EXHIBITIONARY COMPLEX | S. 346
DISPOSITIV | S. 353
5. EPISTEMOLOGIEN DES AUSSTELLENS | S. 360
WISSEN | S. 360
EPISTEMISCHE GEWALT: DEKOLONIALISIEREN/DEKANONISIEREN | S. 366
6. KRITISCHES (VER-)HANDELN | S. 372
DAS POLITISCHE | S. 373
KRITIK HEUTE | S. 378
7. FAZIT | S. 381

1. Einleitung

Ein Kapitel mit dem Begriff der Referenz in seiner Überschrift mag auf den ersten Blick mehr Fragen aufwerfen, als klare Vorstellungen zu produzieren, sind es doch zu viele Richtungen, mit denen der Begriff assoziiert werden kann. Vom lateinischen *referre* (zurückbringen, -geben, auf etw. zurückführen oder beziehen, wiederbringen, zur Sprache bringen, berichten)¹ kommend, bringt der Begriff zunächst

1 Das etymologische Wörterbuch des Deutschen liefert etwa folgende Angaben: »referieren Vb. »etw. zusammenfassend wiedergeben, Bericht erstatten, vortragen« (1. Hälfte 16. Jh.), äl-

ein Verweisverhältnis zum Ausdruck, ein Sich-Beziehen-Auf. Durch das Fokussieren des Verweishaften sollen damit – in einem langsamen, kartografierenden Gestus – all jene Momente ins Blickfeld rücken, die Ordnungen, Strukturen und Narrative zum Thema machen. Eine Auseinandersetzung mit Ausstellungen ist unabdingbar mit Fragen nach Institutionen und Institutionalisierungen, Machtstrukturen, Repräsentationsverhältnissen, Kanonisierungen und nicht zuletzt auch mit Produktionen von Orten, Ordnungen und Wissen im weitesten Sinne verbunden. Wer/was schafft es unter welchen Bedingungen einen Modus der Sichtbarkeit zu erlangen? Was produziert und was setzt jener Modus voraus? Was fällt dabei heraus und welche Ausschlüsse werden produziert? Welche Leerstellen, Problemstellen, aber auch Widerstände und Potentialitäten werden und können dabei hervorgebracht werden? Damit rücken auch Begriffe von Dispositiven, Kritik und des Politischen in den Vordergrund und zeichnen Konturen nach, die in diesem Kapitel angesprochen werden: Epistemologien der Macht und deren Verhandlungsprozesse.

So findet im zweiten Teil des Kapitels zunächst eine Auseinandersetzung mit der Ausstellung »Dynamische Räume« im Museum Ludwig in Köln (2020) statt. Davon ausgehend werden Momente des Verweishaften in den Fokus gerückt, indem der Begriff der zirkulierenden Referenz herangezogen wird, um damit schließlich einige Umdenkbewegungen zu markieren und unterschiedliche »Referenzebenen« ins Blickfeld zu rücken. Der dritte Teil beschäftigt sich mit Institutionskritik sowie mit den Fragen deren Weiterdenkens und »Anwendens«, indem vor allem der gegenwärtig präsente Begriff des Kuratorischen diskutiert wird. Im vierten Teil werden Fragen nach Machtkonfigurationen aufgeworfen, die uns dann zu der Thematik von Epistemologien des Ausstellens führen. Im sechsten und letzten Teil wird eine gegenwärtige Revision und Kartierung vorgenommen, indem der Begriff des Politischen sowie seine Möglichkeiten herangezogen werden. Damit legt das Kapitel eine skizzenhafte, aber vor allem Impulse generierende Auseinandersetzung mit einem dichten und teils überbordenden Geflecht von Phänomenen und Diskursen vor, die allesamt die »politisch-epistemologische« Ebene dessen ausloten, was die Arbeit als Existenzweise Ausstellung beschreibt.

ter auch »wieder-, zurückbringen, zurückgeben, einordnen« (15. bis 18. Jh.) und (reflexiv) »sich auf etw. beziehen, berufen« (16./17. Jh., vgl. terminologisches *auf etw. referieren* »auf etw. Bezug nehmen«, Mitte 20. Jh., wohl in Anlehnung an engl. *to refer*); [...] Referenz f. »Auskunfts-person, Bezugnahme«, besonders (Plur.) »Auskünfte, Empfehlungen« (Mitte 19. Jh., zunächst in der Kaufmannssprache), nach gleichbed. engl. *reference*, frz. *référence*.« (»Referenz«, Pfeifer et al. 1993)

2. »Dynamische Räume«²

Ein mit Büchern bestücktes Regalarrangement, Tischformationen mit darauf ausgelegten Publikationen und Tablet-PCs, die unaufdringlich zum Herumgehen oder auch Platznehmen einladen. Zwischen den Regalen größere Bildschirme mit Videos, die im Sekundentakt das Sujet wechseln. Ein weiterer Raum mit chronologisch an den Wänden angebrachten Zeitschriften sowie ein größerer White Cube, der rückseitig hinter einer Art Banner-Vorhang einen Screeningraum mit einer groß projizierten Videoarbeit beherbergt. Papiercollagen sowie Fotografien an den Wänden, ein Bildschirm auf dem Boden, der GIF-artig einen Videoloop zeigt.

Die Ausstellung »Dynamische Räume«, die 2020 im Rahmen der Reihe »Hier und Jetzt«³ im Museum Ludwig Köln realisiert wurde, greift die Thematik afrikanischer und afro-diasporischer Kulturproduktion auf. Die hier versammelten Arbeiten der Künstler:innen sowie Kollektive Nkiruka Oparah, Frida Orupabo, The Nest Collective, CUSS & Vukani Ndebele und Contemporary And (C&) adressieren ein breites Spektrum an Themenfeldern – etwa Fragen nach dem erotisierten Schwarzen weiblichen Körper und dem Blick (Frida Orupabo, *Untitled*, 2020, Collage), nach Einschreibungen, Wiederholungen und Normierungen wie etwa im Kontext einer (christlichen) Mission (Frida Orupabo, *Untitled*, 2019, Videoinstallation/GIF), Phantasmen, ins Grotesk-Humorvolle abdriftende Horrorszenarien (The Nest Collective, *These Ones Stayed at Home*, 2017, Kurzfilm; CUSS & Vukani Ndebele, *Streetkid*, 2017/2020, Kurzfilm) oder von Geistern bewohnte Traumsequenzen (Nkiruka Oparah, *SUOON*, 2020, Multimedia-Installation) (vgl. Dümmler 2021). Unterschiedliche Genres miteinander vermengend, wird das breite Spektrum außerdem vor allem im Kontext der installativen Arbeit C& *Center of Unfinished Business* des Kollektivs Contemporary And aufgegriffen (s. Abb. 18). Contemporary And (C&), das sich als ein globales, ständig wachsendes Netzwerk von Stimmen beschreibt, ist eine dynamische Plattform zur Reflexion und Verbindung von Ideen und Dis-

-
- 2 Die nachfolgenden Ausführungen wurden von der Verfasserin bereits teilweise im Kontext ihres Vortrags mit dem Titel »Fragmentierte Epistemologien. Figurationen des Geteilten in der Kunst der Gegenwart« beim XI. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik (»Ästhetik und Erkenntnis«) am 13.07.2021 präsentiert.
 - 3 Auf der Website finden sich folgende Informationen: »*Dynamische Räume* ist die sechste Ausgabe der fortlaufenden Projektreihe *HIER UND JETZT im Museum Ludwig*. Für Yilmaz Dziewior, Direktor des Museum Ludwig, steht sie exemplarisch für das unmittelbar auf gegenwärtige kulturelle und gesellschaftliche Diskurse reagierende und auf Kooperationen und Einbindung unterschiedlicher künstlerischer Produktionsformen basierenden (sic!) Format.« (Museum Ludwig 2021a) Laufzeit der Ausstellung: 06.06-30.08.2020, kuratiert von Romina Dümmler in Kooperation mit Contemporary And (C&).

kursen über zeitgenössische visuelle Kunst.⁴ Das Kollektiv bringt u.a. ein Magazin heraus, erschafft Verlinkungen, bietet Bildungs- und Mentoringprogramme an und rief 2017 das *Center of Unfinished Business* ins Leben, das seitdem in verschiedenen Kunstinstitutionen in unterschiedlichen Formationen tourt.



Abb. 18: C&Center of Unfinished Business (Installationsansicht), 2020. © Contemporary And / Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Nina Siefke.

Im *Center of Unfinished Business*, einer mobilen und erweiterbaren Installation⁵ in der Ausstellung »Dynamische Räume«, die sich als ein Holzregalarrangement mit Tischen und Sitzgelegenheiten gestaltet, lassen sich neben Publikationen zu kolonialen und postkolonialen Diskursen Bücher aus unterschiedlichsten Bereichen finden – von mitteleuropäischen kunsthistorischen »Grundlagenwerken« und kulturwissenschaftlichen »Klassikern«, die sich explizit mit »kolonialen Spuren«, politischen Bewegungen oder Identitätsfragen beschäftigen, bis hin zu Texten zum Wall-Street-Kapitalismus, Reiseberichten, Romanen etc. (s. Abb. 19); daneben aber

4 Siehe für weiterführende Informationen die Website des Projekts: Contemporary And (C&) 2021c.

5 Hier stellt sich des Weiteren die Frage, als was das *Center of Unfinished Business* bezeichnet werden kann (ob als künstlerische Arbeit, Installation etc.) respektive welchen »Status« es gewissermaßen für sich beansprucht oder ob es überhaupt eine Zuordnung in diesem Sinne braucht (oder nicht vielmehr eine Produktivität aus diesem Zwischen-Status resultiert).

auch Videos, die von künstlerischen Performances bis hin zu Popmusikvideoclips reichen – im wenigen Sekundentakt wechselnd hintereinandergeschaltet.



Abb. 19: C& Center of Unfinished Business (Detailansicht), 2020. © Contemporary And / Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln/Nina Siefke.

Doch wäre es verkehrt, bei der Zusammenstellung eine ›unproblematisch-bunte Vielfalt‹ zu vermuten, denn die Sammlung beherbergt auch, wie Contemporary And es bezeichnet, ›hässliche‹ Publikationen:

»In our Center of unfinished business you'll find a lot of groundbreaking books, fantastic books, empowering books. But you will discover ugliness as well – titles celebrating racist, misogynist theories as a given. Normally these books would need to be locked in an isolation chamber. But we realized that they must be spread out and led right in the middle of and next to the brilliant, strong voices of freedom fighters, manifestos and theories of resistance. Why on earth? Because put in a corner they can easily be ignored and brushed over as no longer relevant. But it wouldn't make sense to present a reading room focused on colonialism yet avoid looking at its nasty, horrible side, would it? When these terrible things happened, amazing things occurred at the same time: movements of hope and resistance, of power and beauty. That's why all the books are presented together. They reveal the contemporaneity of the topic, exposing the good, the sad, the great and the ugly.« (Wandtext im Ausstellungsraum)

Die Bücher, die für die Ausstellung im Museum Ludwig einerseits als Leihgabe des Vereins »Each One teach One« (s. Gyamerah/Steinbach 2021) zusammenkamen und zu einem anderen Teil aus der Kölner Kunst- und Museumsbibliothek entliehen wurden, zeugen von einer enormen thematischen Diversität und machen ein extrem dichtes Netz von Verbindungen sichtbar, das sich darin zeigt, dass neben einem Buch von Audre Lorde oder Stuart Hall, sich Ernst Gombrich oder Alexander Puschkin wiederfinden. Doch bleibt die Produktion von Verknüpfungen und Referenzen nicht lediglich auf der Ebene des Versammlungsmodus. Neben der Handlung des aktiven Rumblätterns und Durchlesens sind die Besucher:innen der Ausstellung explizit dazu eingeladen, neue Zusammenstellungen vorzunehmen und vor allem Kommentare, Gedankenimpulse, Fragen zu hinterlassen – ein Modus, der uns aus unserer gegenwärtigen medialen Situation gesprochen hauptsächlich aus dem digitalen Raum vertraut ist. Unendliche Verweisketten, Bewegung von einem Link zum anderen, 42 geöffnete Browser-Tabs: stetige Überlappungen und Switches. Davon, dass dieses ›Angebot‹ rege in Anspruch genommen wird, zeugen vor allem auch die zahlreichen gelben Klebezettel mit Kommentaren, die sich teils auf dem Holzgerüst der Regale, den Bildschirmen oder direkt auf den Büchern wiederfinden. Doch wird damit einhergehend zugleich die Frage präsent, weshalb – d.h. als Folge von welchen Praktiken – das Projekt eine Form von Kontinuität erzeugt, die dafür sorgt, dass es sich nicht lediglich als eine lose Ansammlung von Publikationen zeigt.

Als Ausstellung versammelt »Dynamische Räume« unterschiedliche Positionen, die nicht nur medial und materiell stark variieren (denn hier finden sich Papierarbeiten neben bedrucktem Stoff neben Videoprojektionen, Bildschirmen etc.),

sondern unterschiedliche Arten und Ebenen der thematischen Auseinandersetzung produzieren. Weisen die Arbeiten von Nkiruka Oparah und Frida Orupabo, die im großen White Cube verortet sind, sowie die im schmalen ›Durchgangsraum‹ situierten Videos von The Nest Collective, CUSS & Vukani Ndebele jeweils eine ganz eigene Formästhetik auf und generieren vor allem auf der präsentisch-affektiven Ebene eine Ansprache, bringt das *Center of Unfinished Business* insofern eine Verschiebung mit sich, als es eine metareflexive Ebene hinzuzieht. Folglich werden bei »Dynamische Räume« nicht nur »afro-diasporische Kulturproduktionen« in Form konkreter künstlerischer Arbeiten versammelt, sondern zugleich die Mechanismen und Narrative ebensolcher mitthematisiert. Auf diese Weise initiiert die Ausstellung eine doppelte Verhandlung, die sowohl implizit als auch explizit Fragen nach Referenzproduktionen, Bildern und Erzählungen aufgreift.

Demnach wäre es verkehrt bei der Ausstellung eine historisierend-didaktische und gleichsam ›holistisch anmutende‹ Umgangsweise zu vermuten, sondern der Ansatz besteht vielmehr, wie Julia Grosse und Yvette Mutumba von Contemporary And in einem Video zur Ausstellung betonen, darin, durch das Versammeln und das fragmentarische Zusammenbringen von unterschiedlichen Stimmen und thematischen Sphären neue Verbindungen zu schaffen, um schließlich neue Assoziationsketten entstehen und zirkulieren zu lassen (vgl. Museum Ludwig 2020 [04:15-04:42]).

Damit wird die Frage von Ordnungen auf eine Weise ins Spiel gebracht, die deutlich macht, dass es sich beim *Center* um eine Praktik handelt, die darauf aus ist Rigidität von Bezüglichkeiten und Verweissystemen in Frage zu stellen und ein Angebot zu machen, dem keine primär autoritär-belehrende Geste zugrunde liegt. Was die ›interaktive Installation‹ damit vermag, ist eine stetige Produktion von Referenzen, ein Hervorbringen von Bezüglichkeiten, die durch die Zusammenstellung kontinuierliche Diskontinuitäten erzeugen, zugleich aber auch überhaupt erst die Chance von neuen Lesarten ermöglichen. Der Ansatz von *Center* besteht damit nicht zuletzt darin, neue Verknüpfungen entstehen zu lassen und Kontexte hervorzubringen, die Korrelationen aufgreifen, die entweder ›Wissenslücken‹ markieren oder schlicht und ergreifend nicht in ›dominanten‹ Diskursen auftauchen. So arbeiten Contemporary And sowohl auf eine explizite als auch auf eine latente Weise mit Verweisstrukturen: »Lastly, little hints and comments have been included inside some of the books. So if you find a piece of paper, feel free to follow the path we have put there.« (Wandtext im Ausstellungsraum)

Zirkulierende Referenzen

Mit dem Bestreben auf gegenwärtige Diskurse zu reagieren, durch das sich die gesamte Reihe »Hier und Jetzt« auszeichnet, versammelt »Dynamische Räume«, wie bereits angesprochen, verschiedene Positionen aber auch Weisen der Reflexion über

gesellschaftliche Dynamiken. Die Ausstellung operiert mit unterschiedlichen Akteuren und macht diese im gleichen Zuge – vor allem in der Akkumulation von *Center* – sichtbar. Entsteht durch das Zusammenbringen unterschiedlicher Entitäten, ganz im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie⁶, ein Netzwerk, das die Aufmerksamkeit nicht nur auf menschliche Subjekte legt, sondern die Handlungsmacht jeglicher Entitäten respektive Verbindungen betont, geht für uns damit zwangsläufig die Frage einher, wie sich die jeweiligen Verbindungen qualifizieren lassen und welche Narrationen diese schließlich bilden. Im Kontext von »Dynamische Räume« macht sich dieser Modus des Versammelt-Werdens auf einer Ebene greifbar, die ebenso deutlich macht, dass es sich bei »afro-diasporischer Kulturproduktion« um eine Thematik handelt, die nicht in einem klar konturierten Sinne abgrenzbar ist: weder geografisch, noch ökonomisch oder disziplinär. Vielmehr machen die Ausstellung und in einer besonderen Deutlichkeit auch das *C& Center of Unfinished Business* spürbar, dass es sich um ein komplexes Geflecht von Bezüglichkeiten handelt, die in der Verbindung selbst neue Narrationen und Wissensformationen entstehen lassen. Nehmen wir diesen Prozess ernst, dann rücken damit nicht zuletzt Fragen in den Fokus, was wir demzufolge überhaupt als Wissen begreifen und vor allem wie es zustande kommt.

In seiner im deutschen Sprachraum erstmals 2002 erschienenen Monografie »Die Hoffnung der Pandora« setzt sich Bruno Latour mit der Frage nach Wirklichkeit bzw. Wirklichkeits- und Wissenschaftsproduktionen auseinander. Im Zuge dessen prägt er den Begriff der zirkulierenden Referenz, der es ermöglicht, Wirklichkeit respektive Wissen als ein Resultat von reversiblen Transformationsverkettenungen zu begreifen, d.h. als etwas Produziertes (vgl. Latour 2002, 85). Damit grenzt er sich von einem Modell der Sprachphilosophie ab, das davon ausgeht, es gäbe »zwei Ensembles, die nichts miteinander zu tun haben und durch einen einzigen, radikalen Schnitt getrennt sind« (ebd., 84) – die Welt einerseits und

6 In den 70er Jahren von Michel Callon, John Law und Bruno Latour entwickelt, zeichnet sich die Theorie vor allem durch die Forderung aus, von Subjekt-Objekt-Dichotomien abzutreten und auch die nicht-menschlichen Akteure als handelnde zu begreifen (s. hierzu Kneer 2009 und Belliger/Krieger 2006). Hauptsächlich von Bruno Latour in zahlreichen Publikationen weiterentwickelt, betont die Theorie vor allem Momente des Relationalen. Die Aufmerksamkeit gelte es demnach weniger auf die Knotenpunkte, sondern auf die Verbindungen selbst zu richten (»Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft«, Frankfurt a.M. 2010). Was dieser Gedanke impliziert, ist das Umdenken von solchen Begrifflichkeiten wie das Lokale und das Globale, denn durch die Verknüpfung selbst wird deutlich, dass es in diesem Sinne keine voneinander ontologisch getrennten Bereiche wie das Globale und das Lokale gibt, weil sich jegliche Formationen aus vielfältigen Verknüpfungen bilden. Dies wird vor allem in dem von Latour vorgeschlagenen Dreierschritt – das Globale lokalisieren/das Lokale neu verteilen/Orte verknüpfen – bemerkbar (vgl. ebd., Teil II, 299–423). Siehe hierzu das Kap. »Agencement_Materialisieren«.

die Sprache andererseits. In Form einer Art Reiseberichts im Amazonasgebiet schildert Latour, wie Repräsentationen Schritt für Schritt ›hergestellt‹ werden. Geleitet von der Fragestellung, worauf bestimmte Bodenveränderungen in einem bestimmten zu analysierenden Gebiet zurückzuführen sind, nimmt das Expeditionsteam, bestehend aus Forschenden unterschiedlicher Disziplinen (vgl. ebd., 37f.) eine Untersuchung vor, bei der bestimmte Orte abgesteckt, Bodenstichproben entnommen, verglichen und in Tabellen überführt werden. Anhand jener Transformationsschritte – dem Überführen einer Bodenprobe in eine Tabelle – zeigt Latour auf, wie Wirklichkeit und Wissen im weitesten Sinne konstituiert werden (vgl. Chernyshova 2014). Wir haben es folglich schon immer mit einem Verkettungsverhältnis zu tun, bei dem kontinuierlich Übersetzungen stattfinden, die aber wiederum jedes Mal aufs Neue mit Brüchen umgehen müssen. Das Verhältnis ist folglich eines von kontinuierlichen Diskontinuitäten, denn einerseits liegen zwischen dem Erdklumpen und der Farbkarte, mit der dieser Klumpen abgeglichen wird (vgl. Latour 2002, 64) – materiell und ›ontologisch‹ betrachtet – ›Welten‹, andererseits stehen die Beiden in einem direkt aufeinander bezogenen Verhältnis. Dementsprechend ist der entstandene Bruch gewissermaßen die Bedingung dafür, dass wir von einer ›Information‹ sprechen können: dass der Erdklumpen ›mobil‹ wird und weiter zirkulieren kann, nur eben als Zahl in einer Tabelle. Der hier in stark verkürzter Form dargestellte Prozess beschreibt eine ganz grundlegende Verschiebung hin zu einer Prozessontologie, bei der deutlich wird, dass wir nicht davon ausgehen können, dass Phänomene lediglich einfach da sind und dann von uns als forschende/befragende Entitäten aufgedeckt oder ›entschleiert‹ werden, sondern dass Wissen als solches unentwegt konstituiert und stabilisiert wird. Dennoch darf dies nicht so verstanden werden, als handle es sich um völlig beliebige Vorgänge, denn dass sich etwas in dem einen oder anderen Modus stabilisiert (metastabilisiert nach Simondon), hängt mit einer ganzen Fülle an Momenten zusammen. Entscheidend ist es bei diesem Gedanken sich vor Augen zu führen, dass der jeweilige Zugang selbst Einfluss nimmt: Apparate, die der Erforschung dienen, sind dementsprechend nicht lediglich neutral ablesende Gerätschaften, sondern selbst wiederum konstituierend. Die Art und die Form des Befragens und Erforschens prägen das Produzierte folglich zwangsläufig mit (s. hierzu Latour 2001; Stengers 2001).

Als Modell bzw. Figur bietet uns der Begriff der zirkulierenden Referenz die Möglichkeit, Phänomene jeglicher Art auf eine Weise zu beschreiben, die ihr ›Versammelt-Sein‹ und ›Werden‹ in den Fokus rückt und zugleich offenlegt, dass diese aus komplex verdichteten Transformationsverkettungen resultieren. D.h. ganz egal, an welcher Stelle wir ansetzen – bei welchem Fragment, bei welcher Publikation, bei welchem Diskurs oder vor welcher Videoarbeit – wir haben es stets mit einem kontinuierlich-diskontinuierlichen Geflecht von Referenzen zu tun, das stets erweitert wird und das wir auch selbst mit erweitern. Wenn es also um Ausstellun-

gen geht, stellt sich für uns die Frage, welche Entitäten daran ›teilnehmen‹ bzw. als Folge von Verkettungen resultieren und zugleich dazu führen, dass wir überhaupt von Ausstellungen sprechen können. Entscheidend dabei ist jedoch auch, die Kette oder auch das Netz als Metapher nicht in einem starren Sinne zu begreifen, sondern in einem sich stets verändernden, dynamischen Sinne (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*). Latour heranziehend haben wir die Möglichkeit, Ausstellungen in erster Linie als dynamische Versammlung zu beschreiben, die unterschiedliche Entitäten ›informieren‹, produzieren und aufeinander einstellen lassen. Demnach sind Ausstellungen keine Container oder vorgegebene Rahmungen, sondern selbst als Gefüge zu lesen, die aus relationalen Verkettungen hervorgehen. Lässt sich demzufolge jegliche Ausstellung als ein solches Resultat begreifen, solange wir damit beginnen, kleinschrittig Zusammenhängen und Verknüpfungen nachzugehen, gestaltet sich die Spannung bei »Dynamische Räume« insofern als doppelt, als das *Center of Unfinished Business* es ermöglicht, eben jene Prozesse des Versammelns sowie des unendlich erweiterbar Partiellen explizit zu machen. Contemporary And macht im Zuge dessen die Zirkulationen von Referenzen sichtbar und stellt mit seinem Modus des Versammelns eben jene Prozesse des Verknüpfens und Transformierens heraus, die sich im dynamischen Prozess des Aufeinander-Beziehens ergeben. Im fragmentarischen Verweisen auf Themenfelder, Sichtweisen, Begriffe, Konzepte etc. durch die einzelnen Publikationen und Videos werden stets Momente präsent, in denen wir merken, wie plötzlich ganz neue Narrationen und Verknüpfungen entstehen, je nachdem, welche Publikationen gerade beieinanderstehen. Der dynamisch konfigurierende Modus des *Centers* führt uns folglich vor Augen, dass Prozesse von Wissensproduktion letztlich auch auf Versammlungs- und Verdichtungsmomenten beruhen – auf Zusammenkünften und Vielheiten, die dann je nach Kontext in unterschiedlichen Formen metastabilisiert werden.

Daraus leitet sich die Schlussfolgerung ab, dass Referenzen schon immer als (meta-)stabilisiert verstanden werden müssen. Die Verweise und Übertragungen sind nicht einfach ›da‹, sondern werden in Verkettungen von Aufeinander-Bezügen ›hergestellt‹ und dann durch weitere ›Rahmungen‹ und diskursive Logiken etwa als ›Wissen‹ gesichert, weitergeführt oder aber fallengelassen – und zwar nach den ›Regeln‹ und Gelingensbedingungen der Existenzweise Ausstellung⁷. Und auch wenn

7 In Anlehnung an Latour, der seinen Begriff der Existenzweisen wiederum mit Bezug auf an Etienne Souriau (vgl. Souriau 2015) entwickelt, lässt sich die Ausstellung, wie insbesondere im Kap. *Objekt_Konfigurieren* ausführlich behandelt, als eine Existenzweise begreifen, die nach eigenen Bedingungen agiert und mit aus einem Set von je eigenen Regeln – Pässen, Gelingens- und Misslingensbedingungen und Hiatus – resultiert, das jeweils ganz eigene Narrationen und Figurationen kreiert, die sowohl Momente des Ästhetischen als auch des Epistemologischen konfigurieren und von diesen wiederum selbst formiert werden (vgl. Latour 2014). Im Zuge dessen gilt es für uns jeweils zu schauen, welche Referenzen auf welche Weise in bestimmten Ausstellungssituationen und -settings adressiert und hervorgebracht

das *Center* weniger die einzelnen ›Schritte‹ explizit macht, so führt es doch die Fülle einzelner Relationsmomente vor: das unentwegte Zirkulieren.

Referenzebenen

Wenn wir von Referenzen im Kontext von Ausstellungen sprechen, dann verweist dies auf eine enorme Heterogenität. Referenzen implizieren Momente des Strukturellen, Kontexte und Bezugsebenen, die allesamt deutlich machen, dass hier unterschiedliche Elemente und Faktoren zusammenkommen, die ein komplexes Gefüge entstehen lassen. Der Begriff der Referenz markiert damit zunächst den Umstand, dass sich Verweisketten bzw. Vernetzungen bilden, die unterschiedliche Qualitäten aufweisen und es zugleich ermöglichen, dass sich nicht zuletzt auch ›Wissen‹⁸ – als eine Kategorie unter anderen – formieren kann. Als eine gesonderte Existenzweise sei Referenz für Latour deshalb auch

»[...] a central mode since it underpins the process through which it is possible to generate verifiable instrumented knowledge about distant states of affairs. However, the moderns' celebration of science has hidden reference as a specific mode. Its redefinition as a mode among others is the key to the whole project: knowledge is a mode; the world is not made ›in knowledge‹.« (Latour 2016, 544)

Referenz als einen Parameter in Bezug auf Ausstellungen fruchtbar zu machen, bedeutet einen Zugang explizit zu machen, der unterschiedliche Ebenen und Verweisstrukturen in den Fokus nimmt. Dabei verbleibt die Frage nach den – wie bereits in Anlehnung an Latour ausgeführt – stets zirkulierenden und sich (meta-)stabilisierenden Referenzen nicht lediglich ausstellungsimmanent, sondern impliziert jegliche Bezüge und Ebenen, die sich an der Ausstellung ›beteiligen‹.

Versuchen wir einen genaueren Blick auf die Referenzen einer Ausstellung zu werfen, dann merken wir, dass hierbei unterschiedliche Ebenen ausgemacht werden können. Bemühen wir uns um eine Art Sortierung, dann zeigt sich folgende mögliche Unterteilung: Ebene des Kontexts, Ebene der Narration, Ebene der Matrix sowie die der Figuration. Die Ebene des Kontexts betrifft zunächst einmal die ›äußeren‹ Bedingungen der Ausstellung. Gab es beispielsweise einen bestimmten Anlass (z.B. 100. Geburtstag von Joseph Beuys⁹ oder Auftrag einer bestimmten Stiftung ihre Sammlung neu zu präsentieren etc.)? Handelt es sich um ein wiederkehrendes

werden. Welche Themen, welche Diskurse, welche Modalitäten werden zusammengebracht und welche weiteren Stränge und Verflechtungen werden initiiert? Den Blick gilt es somit auch auf die Art und Weise dessen zu richten, wie Verweisgefüge konstituiert werden.

8 Siehe hierzu u.a. Publikationen im Rahmen des Graduiertenkollegs ›Das Wissen der Künste‹, UdK Berlin (vgl. Universität der Künste Berlin 2021) sowie Krüger/Werner/Schalhorn 2019.

9 Zum Programm s. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2023.

Format (etwa eine Biennale) oder ist die Ausstellung an eine andere Veranstaltung geknüpft (etwa ein Festival)? Die Frage nach dem Kontext ermöglicht uns damit zunächst die beteiligten Akteure und Institutionen nachzuzeichnen, die mit von der Partie sind. Doch schwingt bei dieser Ebene bereits mit, dass es nicht nur darum geht, all die Rahmungen nachzuzeichnen, die wir gewohnt sind mit dem Ausstellen zu assoziieren. Denn ebenso wie die Frage nach den beteiligten Geldgeber:innen rücken damit die Caterer, der Maler:innenfachbetrieb oder das Transportunternehmen ins Spielfeld. Auf diese Weise wird die Ausstellung als ein Gefüge beschreibbar, das nicht lediglich an der ›Eingangstür‹ endet oder beginnt, sondern eine Sensibilisierung für Kontexte und Involviertheiten initiiert und zugleich sichtbar macht. Die zweite Ebene – die Ebene der Narration – fragt nach dem Thema bzw. dem Sujet der jeweiligen Ausstellung. Was wird im jeweiligen Projekt thematisiert und fokussiert? Welche Fragen, historische Zeitspannen, biografische Momente werden verhandelt (s. hierzu Isenbort 2016)? Geht es dabei um eine ›monografisch‹ angelegte Ausstellung, um eine, die einen bestimmten Zeitraum oder eine Region umfasst? Oder werden hier Positionen unter einem bestimmten Begriff, einem Material o.Ä. versammelt? Zugleich fragt die Ebene der Narration aber auch nach den in der Ausstellung erzeugten ›Welten‹.¹⁰ Was ist das für ein Raum, der kreiert wird? Ein konventioneller White Cube, oder produziert die Szenografie ein ganz eigenes, spezifisches Setting (wie bei Pierre Huyghe *After A Life Ahead* in Münster (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*) oder Hans op de Beeck in seinem *Collector's House* (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*))? Die Ebene der Narration rückt folglich die der Fiktion in den Fokus, ohne diese jedoch als ›unreal‹ abzutun (Latours Existenzweise [FIK]; s. Kap. *Objekt_Konfigurieren*). Die Ebene der Matrix verstellt den Blick erneut und fragt primär danach, mit welchen Strukturen die Ausstellung operiert – welche Kanons werden (re-)produziert, welche Repräsentationsformen und Normative lassen sich sowohl explizit als auch implizit markieren?¹¹ Mit welchen Formen des Ästhetischen wird hier operiert? Auch bei dieser Ebene besteht der Modus ebenfalls darin, die Konstellation¹² ins Blickfeld zu rücken. Die letzte Ebene, die die Arbeit vorschlägt

10 Zu Narrationen im Kontext des Ausstellens s. Lepp 2014.

11 Zur Kritik der Repräsentation und Inszenierung im Kontext des Musealen vgl. Bal 2006; hier insbesondere das Kapitel »Sagen, Zeigen, Prahlen« (72–116) mit der darin verhandelten Frage »Wer spricht?« sowie Troelenberg/Savino 2017. Spannungsgeladen im Kontext des vorliegenden Kapitels sind des Weiteren auch Statements auf der Website von C& (Kontext: Black Lives Matter 2020) und darunter etwa das Zitat von Antwaun Sargent: »The museums now posting ›black lives matter‹ are the same ones who have participated in the social death of black folks.« (Contemporary And (C&) 2021b)

12 Der Begriff der Konstellation bzw. Konfiguration findet ebenfalls eine Diskussion bei Adorno. Vgl. Adorno 2003a sowie ders. 2003. Weitere Ausführungen erfolgen im Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Agencement_Materialisieren*.

als die der Figuration zu bezeichnen, fokussiert all die relationalen Neuverknüpfungen und Umdenkanöver, die in Ausstellungssituationen entstehen. Während also die Matrix viel eher die bestehenden Strukturen berücksichtigt, interessiert sich die Figuration für den Umgang mit jenen Strukturen bzw. mit der Frage, was damit im Zuge des unentwegten Sich-in-Beziehung-Setzens passiert. Die Ebene der Figuration bezieht sich damit auf die ›Eigenaktivität‹ von Ausstellungen und deren Ereignishaftigkeit, die sich aus der jeweiligen Konstellation heraus ergibt.

Bemühen wir uns zunächst um eine heuristische Trennung im Hinblick auf »Dynamische Räume«, dann gestalten sich die einzelnen Ebenen wie folgt: Als Kontext der Ausstellung lässt sich allem voran die Reihe »Hier und Jetzt« im Museum Ludwig anführen. Und während damit in erster Linie das Museum selbst als Institution ins Blickfeld rückt, müssten zugleich – im Falle einer weitergreifenden Beschäftigung – auch weitere Akteure und Gremien in Erscheinung treten (wie etwa ggf. die Stadt, das Bundesland oder andere Instanzen, die an der Realisierung des Projekts beteiligt sind und deren Interessen vertreten werden).¹³ Im Zuge der institutionellen Einbettung ist außerdem ein weiterer Aspekt von besonderem Interesse – etwa das Begleitprogramm in Form von Talkrunden etc. sowie auch die begleitend stattfindenden Ausstellungen und Veranstaltungen. Zeitweise parallel zu »Dynamische Räume« fand im Museum Ludwig die Ausstellung »Mapping the Collection« statt, die »US-amerikanische[] (Kunst-)Geschichte: die 1960er und 1970er Jahre« (Museum Ludwig 2021b) in den Blick nimmt. Was den Ausstellungsansatz vor allem auszeichnet, ist das In-den-Fokus-Rücken von sozialen und politischen Kontexten und somit auch von Bedingungen des zur Sprache-Kommens, was zugleich die Möglichkeit einer kritischen Reflexion darüber bietet, »mit welchen Hindernissen sich Künstler*innen aus indigenen, afroamerikanischen oder anderen marginalisierten Communities konfrontiert sahen, und welchen Einfluss Herkunft, Rassifizierung und Gender auf die Rezeption und unser Verständnis von Kunst haben« (ebd.):

»*Mapping the Collection* hinterfragt den vertrauten (kunst-)historischen Kanon und knüpft damit an feministische und queere Diskurse an. [...] Durch die Hinzufügung von Archivmaterial werden die Werke in den historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontext ihrer Entstehung versetzt. Es ergeben sich so neue Verknüpfungen zwischen Künstler*innen, Werken und Kunstgeschichte, aber auch die Rolle des Museums selbst in der Entstehung und Bestätigung solcher (kunst-)historischer Narrative wird thematisiert. *Mapping the Collection* wirft

13 So findet sich folgende Danksagung auf der Website der Ausstellung, die zumindest eine bestimmte Ebene von beteiligten Akteuren markiert: »Die Ausstellung wird substantiell unterstützt von der Fördergruppe HIER UND JETZT aus dem Kreis der Mitglieder der Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig e.V. und der Stiftung Storch. Wir danken darüber hinaus der Königlich Norwegischen Botschaft sowie OCA (Office for Contemporary Art Norway) für ihre Unterstützung.« (Museum Ludwig 2021a)

Fragen zu Repräsentation und Selbstbestimmung auf, die heute noch genauso relevant sind wie damals – in den Vereinigten Staaten wie auch in Deutschland.« (Ebd.)

Damit bietet die Ausstellung – mit konkreten künstlerischen Positionen operierend – eine Auseinandersetzung mit einem dichten Geflecht an Fragestellungen, die allesamt Thematiken von institutionellen Praktiken und Gesten, strukturellen Setzungen, Kanonisierungen und Zirkulationsbedingungen umfassen. So wie auch in der Ausstellung »Dynamische Räume« geht es – zwar mit einem anders funktionierenden Ansatz und einer anders konfigurierten Zusammenkunft von künstlerischen Arbeiten, aber dennoch auf einer gewissen Ebene »vereinbar« bzw. sich wechselseitig produktiv überlagernd – um ein Aufmerksam-Werden für Strukturen und institutionelle Gesten. Das Institutionelle wird somit zum einen allgemein als Großnarrativ kritisch befragt, zugleich initiieren aber beide Ausstellungen ganz konkret eine Auseinandersetzung mit dem Museum Ludwig als einer Institution, was auch Yilmaz Dziewior, der Direktor des Museums, im einleitenden Video zu »Dynamische Räume« betont (vgl. Museum Ludwig 2020 [04:42-05:30]).

Wenn wir vor dem Hintergrund dessen auf die Ebene der Matrix zu sprechen kommen und uns die (Re-)Präsentationslogiken und Kanons anschauen, dann wird auf dieser Ebene ein (selbst-)reflexiver Impetus von »Dynamische Räume« sichtbar, denn die Ausstellung entzieht sich – wohlwissend um einen bestimmten »westeuropäisch verankerten Blick« – einer unkritischen Reproduktion des westeuropäischen Kanons und zeigt Positionen, die gerade jene Kanonisierungsmechanismen und Blicklogiken thematisieren. Im Hinblick auf die Ebene der Narration lässt sich allem voran anführen, dass sich die Ausstellung als Gruppenausstellung, wie bereits skizziert, mit zeitgenössischer, afro-diasporischer Kulturproduktion auseinandersetzt und vor allem problematisiert, inwiefern es zu kurz greifen würde, dies auf eine Form von Geografie oder einen klar konturierbaren Raum zurückzuführen. Denn von Diaspora zu sprechen bedingt gerade das: die Unmöglichkeit, eine starre Verortung vorzunehmen, weil diese Ausschlüsse produziert und Kontexte ausblendet. Szenografisch gesehen wird diese Narration durch ein ambivalentes Verhältnis aufgegriffen. So lässt sich »Dynamische Räume« zum einen als eine »klassische« White Cube-Gestaltung lesen, die zum anderen aber mit eben dieser Form des Abwesend-Distanzierten spielt, indem vor allem im Kontext des *Centers of Unfinished Business* ein partizipativer Umgang »gefordert« wird, sodass der White Cube zu einer stets im Wandel begriffenen Bibliothekssituation wird und damit gegen eine vermutete »museale Statik« operiert.¹⁴ Schließlich rückt eine Ebene ins Blickfeld, die die vorlie-

14 So geht Dümmler in einem Interview auf die Überlegungen ein, was es heißen kann, von dynamischen Räumen zu sprechen und dabei dennoch mit einem Museum als einem »statischen Ort« zu arbeiten (vgl. Dümmler 2020, [11:52-12:10]). Bei der Thematisierung unterschiedlicher

gende Arbeit vorschlägt als die Ebene der Figuration zu bezeichnen. Hierbei handelt es sich um die Thematik der ›figuralen‹, akteuriellen bzw. agentiellen Kraft, die im Zuge von Neuverknüpfungen aufkommt. Deshalb ist hier die Frage relevant, welche neuen Erzählstränge und Referenzen die Ausstellung produziert – sowohl epistemologisch und ›inhaltlistisch‹ verstanden, aber auch darüber hinausreichend (d.h. auch ›präsentisch‹).

Schauen wir uns diese vier – recht heuristisch auseinandergenommenen – Ebenen an, dann wird deutlich, dass wir es stets mit Überkreuzungen bzw. Überlagerungen von jenen Modalitäten zu tun haben. Denn stellen wir uns beispielsweise die Frage nach dem Kontext und fokussieren uns darauf, dass eine Ausstellung zu einem bestehenden Format gehört, wie beispielsweise zu der Reihe ›Hier und Jetzt‹ des Museum Ludwig, dann wird deutlich, dass die Frage nach den jeweiligen Matrizen – nämlich mit welchen Normativen und Setzungen beschäftigt sich dieses Format – ebenfalls daran geknüpft ist. Den Parameter der Referenz heranzuziehen bedeutet folglich jedwede Überkreuzungen ins Blickfeld zu rücken und vor allem nach den Qualitäten und Implikationen von Verknüpfungen zu fragen. Die Fokussierung von Verweisstrukturen, die sich bereits im Titel der Ausstellung bemerkbar machen, ermöglicht ein (nicht zuletzt auch kritisches) Befragen von Ausstellungen ausgehend von Prozessen und Praktiken des Institutionalisierens. Denn hier werden unterschiedliche Räume ›versammelt‹ – geografische Räume, sozio-politische Räume, mediale Räume, Diskursräume – und zugleich in Bewegung gehalten. Das bedeutet wiederum, dass vor diesem Hintergrund nicht nur eine Analyse und Kritik von realisierten Projekten möglich sein können, sondern auch das Eruiere potentieller Handlungsfelder und Handlungsweisen von Ausstellungen als Existenzweisen mit eigenen Bedingungen und Logiken.

Damit entfaltet sich ein enormes Geflecht an Fragen. Was wird von wem in welcher Form gesammelt und gezeigt? Welche und wessen Stimmen und Perspektiven werden vernehmbar, in welchem Kontext und in welcher Funktion? Was blieb, historisch nachzeichnend, lange Zeit und was bleibt nach wie vor ›außen vor‹, jenseits des Diskurses, und was ist das für ein Diskurs, von dem wir dann sprechen? Welches Wissen wird auf welche Weisen über Kunst, aber auch mit der Kunst generiert und welche Funktionen fallen dabei dem Institutionellen zu? Wie lässt sich folglich

Räume bzw. derer Dynamik scheint des Weiteren auch der Aspekt des Digitalen Raums von Bedeutung, denn die Ausstellung vollbringt einige Oszillationsbewegungen zwischen ›online‹ und ›offline‹. Dieser Gestus macht sich etwa im Zeigen der beiden Kurzfilme von The Nest Collective und CUSS & Vukani Ndebele bemerkbar, denn die beiden Videos zirkulierten bislang ausschließlich online und aktivierten damit ebenfalls ganz andere Rezeptionsmodalitäten – den Habitus des Flüchtig-Beiläufigen, des Gleichzeitigen und direkt Teilbaren. Auch die bereits erwähnte ›GIF-Arbeit‹ von Orupabo vollführt gewissermaßen ein Auf-Dauer-Stellen von etwas, was wir medial gesehen gewohnt sind beiläufig und kurzweilig zu rezipieren und zirkulieren zu lassen, im Miniformat des Smartphones.

ein Referenzgefüge denken, das andere Perspektivierungen und Zirkulationsweisen ermöglicht? Dass gegenwärtig enorm viele Bereiche neuverhandelt werden und sich auch die letzten Jahre durch diskursive Umwälzungen gekennzeichnet haben (denken wir nur an die Frage nach Repräsentationen von Frauen im Kunstkontext, an #metoo-Bewegungen und die damit einhergehenden Fragen nach Machtverhältnissen und strukturellem Ausschluss bzw. Missbrauch, die Fridays-for-Future-Bewegung, Fragen von Generationen und Verantwortungsspiralen, Black-Lives-Matter aber auch Flucht und Migration etc.), spricht für eine nicht mehr ignorierbare Notwendigkeit, eigene Positionierungen und Positionierungsweisen zu hinterfragen. Dass die Fragen und die Diskurse, die damit einhergehen, nicht vollkommen ›neu‹ sind, ist einerseits insoweit klar, als wir auch im Verlaufe des 20. Jahrhunderts auf Bewegungen zurückblicken können, die jene Fragen initiierten (sei es in Form der feministischen Bewegungen der 1960/70er Jahre oder im Hinblick auf die in den 1980er und 90er Jahren stark umkämpfte *Race*-Thematik in den USA oder auch das Thema der Migration, das in Deutschland zwar seit den 1960er Jahren ›gelebte Realität‹ ist, aber erst seit verhältnismäßig junger Zeit überhaupt als solche reflektiert wird (s. hierzu Terkessidis 2019)). Andererseits wird aber deutlich, dass wir es gegenwärtig mit Bewegungen ›zu tun haben‹, die insofern neue Verhandlungen für sich beanspruchen, als klar wird, dass es auf keinen Fall ausreichen kann, die geführten Debatten und die aufgekommenen Konflikte als inselhaft-isolierte Phänomene zu behandeln, die nichts miteinander zu tun hätten und die sich ganz ›zufällig‹ oder gar beliebig mal hier mal da ›entflammen‹. Vor diesem Hintergrund schlägt das Kapitel vor, sich für die skizzierten Thematiken zu sensibilisieren und vor allem die Aufmerksamkeit für die Zusammenhänge – die Referenzen – zu schärfen. Das Kapitel ist demnach bestrebt Fragen aufzuwerfen und Verknüpfungen nachzuzeichnen, die es uns erlauben können, die ganz entscheidenden Fragen nach Machtstrukturen und Repräsentationen in den Blick zu nehmen. Demzufolge nimmt der Text ein Nachspüren von Verflechtungen vor und befragt die Ausstellung als etwas, das eine ganz eigene Weise von Subjektivitätsproduktionen ermöglicht. Ausstellungen operieren – so der Ansatz – sowohl ästhetisch als auch epistemisch und epistemologisch. Sie adressieren sowohl Fragen nach Wahrnehmungen und Sensoriken, erzeugen zugleich aber auch Ordnungen und vermögen es nicht zuletzt auch ›Wissen‹ zu generieren. Damit interessiert sich das Kapitel vor allem auch für jene ›politischen‹ Dimensionen von Ausstellungen und schlägt eine Kartierung bzw. Kartografierung vor, die es uns überhaupt erst ermöglichen kann, den aufgeworfenen Fragen in Ansätzen begegnen zu können. Ganz im Sinne der ›Handlungsanweisung‹ von *Contemporary And* (Wandtext im Ausstellungsraum) heißt es also: »And now unfinish the unfinished business!«

3. Über Institutionskritik hinaus

»Strauss ist raus« lautet der Titel der 2017 stattgefundenen Ausstellung, die in den ehemaligen, leerstehenden Räumlichkeiten des insolvent gegangenen Geschäfts »Strauss« stattfand.¹⁵ Schwingt beim Titel des freien Projekts ein gewisser Zynismus mit, gehen damit Fragen nach ökonomischen Strukturen, Märkten, aufs Extremste asymmetrischen und hauptsächlich prekären Verhältnissen des Kunstbetriebs etc. einher. Diese »Neubesetzung« des physischen Raums adressiert zugleich eine diskursive Neubesetzung oder stößt zumindest eine Auseinandersetzung mit diesem sehr stark und polyvalent beladenen Feld des Ökonomischen an. Welche Instanzen und Institutionen sind in künstlerische Produktions-, Rezeptions- aber auch Zirkulationsprozesse im direkten wirtschaftlichen Sinne involviert? Welche Akteure sind mit von der Partie und wie werden die Felder verteilt? Das Off-Projekt, das auch szenografisch die Überbleibsel der Kette in Szene setzte, verweist damit auf ein ganz entscheidendes Moment – die Frage nach ökonomischen Wechselwirkungen und zugleich aber auch nach den Verknüpfungen und Formationen dessen, was wir gewohnt sind unter »Institutionen« zu verstehen.

Wenn wir im Kontext von Ausstellungen von Institutionen sprechen, dann wird vor allem eine Ambiguität spürbar, denn es lassen sich unterschiedliche Fragenkomplexe und Ebenen nachzeichnen, die allesamt Momente des Institutionellen ins Bild rücken. Ausstellungen weisen zunächst einmal *per se* einen Bezug zum Institutionellen auf: sei es, wie bei »Dynamische Räume«, das direkte Eingegliedert-Sein in eine deutlich präsente Institution – das Museum Ludwig –, oder sei es – wie beispielsweise bei Off-Raum-Ausstellungen – in erster Linie der Bezug zu Stiftungen, lokalen Initiativen etc. Und nicht zuletzt haben wir es »so oder so« mit der »Institution Kunst« zu tun. Selbst wenn wir keine Unterscheidung zwischen etablierten Häusern und Off-Räumen vornehmen, wird schnell deutlich, dass wir es in jedem Fall mit einer Verflechtung von unterschiedlichen Akteuren und nicht zuletzt auch mit unterschiedlichen Institutionen zu tun haben. Hinzu kommt eine weitere Ebene, die sich in der Frage entfaltet, in welchem Bezug die Ausstellung zur jeweiligen Institution steht. Wird die Institution – als was auch immer diese jeweils verstanden werden mag – selbst in Frage gestellt, zeigt sich die Ausstellung dabei in einer Art der Reproduktion bestimmter Strukturen oder ist diese an einem kritischen Aussschermanöver interessiert etc.? Zugleich schwingt hier ebenfalls die Frage mit, unter welchen Bedingungen Ausstellungen wiederum selbst zu »Institutionen« (s. hierzu Fischer/Joas 2003) werden können (denken wir hier etwa an die *Venedig-Biennale* o.Ä.). Die Frage nach Referenzen und Machtverhältnissen impliziert also nicht zuletzt Prozesse und Praktiken des Institutionalisierens, denn Ausstellungen finden

15 Kuratiert von Wilko Austermann; für weitere Informationen s. 701 Kunst 2023.

sich in einem Faltungsverhältnis wieder: als institutionalisiert und institutionalisierend zugleich.

D.h. den Fokus auf das Institutionalisieren im Hinblick auf Ausstellungen zu setzen, bedeutet gleichzeitig zwei Bewegungen zu vollziehen: Zum einen geht es darum ins Blickfeld zu rücken, welche Akteure involviert sind (geknüpft an die große Frage, wie Institutionen überhaupt errichtet werden können, d.h. als was begreifen wir eine Institution und welche Bewegungen und Stabilisierungspraktiken führen zu der jeweiligen Institution) sowie – wenn wir eine kleine *Zoom-Out*-Bewegung vollziehen – welche Institutionen mit von der Partie sind und sich an der jeweiligen Ausstellung beteiligen bzw. dadurch wirksam werden. D.h. an dieser Stelle ist es, wie bereits skizziert, von Bedeutung Referenzen nachzuspüren bzw. sich vor Augen zu führen, dass das Befragen erst dann auf eine produktive Weise erfolgen kann, wenn auch das Institutionelle als ein dichtes Gefüge von sich immer wieder metastabilisierenden Referenzen verstanden wird, als eine Verkettung von kontinuierlichen Diskontinuitäten. Zum anderen gilt es der Frage nachzugehen, welche Funktionen die Institutionen jeweils übernehmen und welche Narrative diese erzeugen bzw. reproduzieren. Wie gestaltet sich demzufolge das Verhältnis zwischen Ausstellung und Institution, aber auch zwischen Ausstellung, Institution und Kunst? Dieser Fülle von Fragen gilt es nun im Folgenden nachzugehen.

Institution

Auf der interaktiven, seit 2013 bestehenden Plattform »Modes of Existence« (vgl. National Foundation of Political Science 2020a), die im Kontext des Projekts der Existenzweisen von Bruno Latour entstand, wird Institution folgendermaßen beschrieben:

»The term institution has two meanings – one positive and one negative: the negative sense is the disagreement between the institution and its values (for example, the legal institution gives no more prominence to [LAW] than the religious institution gives [REL] prominence, etc). Thus, »institution«, in the negative sense, still appears as a betrayal that must be undone. In the positive sense (that of AIME post-diplomacy and after the reprise of categories), the institution is a promise, an obligation, the requirement to follow a path of truth with a key for interpreting felicity and infelicity conditions that is as sharp as a razor blade.« (National Foundation of Political Science 2020e)

Damit wird Institution gewissermaßen in einer Bipolarität beschrieben, die ihrem Verständnis inhärent zu sein scheint. Auf jene definitorische Bipolarität bzw. Bifurkation verweist auch Robert Seyfert in seiner Monografie »Das Leben der Institutionen. Zu einer allgemeinen Theorie der Institutionalisierung« (2011). Während bei-

spielsweise die Kritische Theorie die Institution als »das gesellschaftliche Problem« (Seyfert 2011, 11) ansehe, biete diese für Émile Durkheim gerade »die Lösung des Problems der Gesellschaft« (ebd.). Die Institution diene dieser Lesart nach »dem Schutz gegen Unordnung bzw. Irritation« (ebd., 12).¹⁶ Institutionen regulieren und normalisieren demzufolge bestimmte Verhaltensweisen, mit dem Ziel ihres Auf-Dauer-Stellens. Ihr Charakteristikum sei das der sozialen Kontrolle (vgl. ebd.). Gilles Deleuze beschreibt die Institution dagegen wiederum folgendermaßen:

»Die Institution setzt keine Grenzen wie das Gesetz, sondern ist im Gegenteil ein Handlungsmodell, eine regelrechte Unternehmung, ein erfundenes, auf positiven Mitteln beruhendes System, eine positive, auf indirekt wirkende Mittel aufbauende Erfindung. [...] Was außerhalb des Sozialen liegt, ist das Negativ, der Mangel, das Bedürfnis. Das Soziale selbst ist schöpferisch, erfinderisch, positiv.« (Deleuze 1997a, 43, zit.n. ebd. 11)

Der Begriff der Institution lasse sich demnach, wie Seyfert herausstellt, vor allem in der definitorischen Uneinigkeit bzw. Widersprüchlichkeit festhalten, was sich sowohl in der Theorie als auch in der Institutionskritik widerspiegelt: »Die Tradition der Institutionentheorie und Institutionenkritik lebt in einer de/stabilisierten Spannung sich scheinbar vollständig widersprechender Definitionen: Der Begriff der Institution betrifft dauerhafte und fixierte Ordnungen genauso, wie Gründungsakte und Revolutionen (Struktur vs. Prozess) [...]« (Seyfert 2011, 11) Eine weitere Frage, die die Thematik von Institutionen *per se* begleitet, ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Innen und Außen bzw. zwischen Transzendenz und Immanenz.¹⁷ Die damit aufgeworfene Debatte stellt uns vor eine ganz grundlegende Fragestellung im Hinblick darauf, ob Strukturen, und damit auch Institutionen, als »äußerliche« Gefüge zu denken sind, oder aber als dynamische Formationen begriffen werden müssen, die eine zwangsläufige Interrelation voraussetzen. Seyfert führt seine Überlegungen diesbezüglich wie folgt aus:

»Das institutionelle Außen ist genau genommen eine virtuelle Transzendenz innerhalb der institutionellen Immanenz. Virtuuell ist die Transzendenz insofern, als

16 An dieser Stelle bezieht sich Seyfert explizit auf die Definition von Berger und Luckmann (Berger/Luckmann 2003, 58).

17 Eine zugespitzte Veranschaulichung jenes Verhältnisses findet Seyfert exemplarisch in einem Streitgespräch zwischen Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen (1965) wieder: »Adorno argumentiert ausgehend von einer Transzendenz der Institutionen, in der sich die Institutionen von außen, »in die Menschen [...] und in das Bewusstsein der Menschen hinein verlängern«. Für Gehlen sind Institutionen jedoch Teil der sozialen Immanenz, sie »leben auch in jedem Einzelnen unmittelbar«. Wenn Institutionen in uns »ganz unmittelbar leben«, können sie uns nicht äußerlich sein und ragen insofern auch nicht in uns hinein.« (Ebd., 16)

es sich um Verwicklungen und Faltungen innerhalb desselben Kontinuums handelt. Innerhalb einer Immanenz geht man von einer Falte (Institution) zur anderen über. [...] Das Konzept einer unendlich gefalteten institutionellen Immanenz ist insofern hilfreich, als man mit ihr nicht nur zwei Seiten (System-Umwelt) lenkt, sondern (im Gegensatz zur losen Kopplung von Teilsystemen) den Übergang (das Dritte, die Falte) von der einen zur anderen. Und nur Mithilfe einer Falte kann man sich tatsächlich ›auf der Grenze‹ befinden – man kann auf bzw. in ihr entlang gehen. Die Falte ist die Differenz, die nicht einfach nur das Andere ist – also die bloße Unterscheidung – sondern das Dritte, das *Zwischen-(mindestens)-Zwei*.« (Ebd., 16f.)

Demnach würde eine Manifestierung des Institutionellen als ein ›absolut‹ gedachtes transzendentes Außen zu kurz greifen, denn es würde von rigiden Konturen ausgehen, die keinerlei Porösität zulassen würden. Die Figur der Falte bietet dagegen eine Denkweise, die es erlaubt, das Aufeinander-Bezogen-Sein in einer sensitiven Form zu denken, als ein Verhältnis, das nicht von *a priori* voneinander getrennten Bereichen ausgeht (s. Kap. *Intimität_Exponieren*).

Eine Institution wird von Seyfert des Weiteren als eine »Anordnung heterogener Elemente, ein *agens*, das einen sozialen Effekt hervorruft« (ebd., 20) verstanden. Dennoch lasse sich diese nicht nur über ihre Elemente beschreiben, sondern »auch über die Prozesse der Formationsbildung – ihre spezifischen Arten des Werdens« (ebd., 21):

»Institutionen haben ganz offensichtlich die verschiedensten Aspekte: dazu gehören nicht allein deren Symbolisierungs- und Stabilisierungsleistungen, sondern auch ihre Materialitäten, die spezifischen Temporalitäten – also die Zeitlichkeiten und Geschwindigkeiten, in die sie ihre Mitglieder versetzt – die für sie typischen Praktiken und Diskurse, aber auch ihre jeweilige Affektivitäten, durch die die Mitglieder von Institutionen angesprochen bzw. abgestoßen werden.« (Ebd., 20)

Das von Seyfert vorgeschlagene Institutionsverständnis geht folglich nicht von einer Struktur aus, sondern interessiert sich »vielmehr für die Art und Weise wie Elemente ineinander geführt werden – welche Rhythmen, Frequenzen, Fließgeschwindigkeiten und Störungsformen dabei entstehen« (ebd., 21). Die Institution werde nicht als ein Zustand, sondern als ein Prozess des Werdens begriffen, dessen Form sich eher als »laminar bzw. turbulent« definiert (ebd.).¹⁸ Als Metapher lasse sich, Sey-

18 Mag das dynamische Verständnis von Institution, das Seyfert entwickelt, einerseits auch Anknüpfungspunkte mit unserem Ansatz bieten, schlägt die vorliegende Arbeit dennoch eine andere begriffliche Formation vor. So wird ein Arbeiten mit dem Begriff des *Agencements* (s. Kap. *Agencement_Materialisieren*) vorgeschlagen, der ähnlich Seyferts Institutionsverständnis Momente des Dynamischen in den Fokus rückt, zugleich aber eine stärkere Fluidität sowie einen wechselseitigen Modus des Aufeinander-Einstellens und wechselseitigen Hervorbringens betont. Des Weiteren setzt sich Seyfert in seinen Überlegungen von den Be-

ferts Schilderung nach, deshalb auch die Koralle anführen, denn diese sei »zugleich sedimentiert und fluide, organisch und anorganisch, vital und tot – allein das artistische Element fehlt« (ebd., 26).¹⁹

Auch Latour ist in seiner Unternehmung der Existenzweisen bestrebt, Institutionen positiv zu belegen. Dafür bedarf es jedoch eines diplomatischen Prozesses, »so that there might be a better correspondence between values and institutions« (National Foundation of Political Science 2020e). Institution soll demnach verstanden werden »as opposed to the word ›domain‹ which too rapidly unifies a whole variety of heterogeneous practices. We will say of an institution that it is well established when it knows how to present the value proper to each mode without at the same time being obliged to devalue other values.« (Ebd.) Dies setzt wiederum einen stetigen Aushandlungs- und Transformationsprozess voraus. Mit Latour gesprochen ist es deshalb notwendig, das Verhältnis immer wieder neu auszuloten: »[...] [J]edesmal wird das Verhältnis zwischen einer ohnmächtigen und veralteten Institution und ihrer notwendigen Erneuerung in Szene gesetzt, die es jener Institution erlaubt, durch riesige Transformationen hindurch im Grunde treu zu sein« (Latour 2014, 87). Um also den Titel von Wendy Hui Kyong Chun zu entlehnen, geht es nicht zuletzt auch um das »Updating to Remain the Same« (Chun 2016).

Jene Frage von Transformationen sowie dem Verhältnis von Innen und Außen (nach Seyfert folglich als ein virtuelles Verhältnis gedacht) sowie auch die Frage danach, wie Institution und Institutionskritik zusammenzudenken sind, werden auch in der Kunst bzw. in Kunstdiskursen im weitesten Sinne spätestens seit den 1960er Jahren auf eine ganz explizite und intensive Weise thematisiert. Jene Verhältnisse stellen uns demnach auch im Hinblick auf die Frage nach der Ausstellung vor ganz

griffen des Systems sowie des Netzwerks ab: »Obwohl Systeme als *autopoietisch* bezeichnet worden sind, fehlt ihnen konzeptionell der positive Charakter der Einrichtung. Systeme verfahren ganz explizit nur limitativ innerhalb einer als zu komplex verstandenen Umwelt – Systeme selektieren und sortieren, richten aber nicht ein und sind nicht *dädalisch*. Institutionelle Prozesse sind hingegen positive Anordnungs- und Umordnungsbewegungen. Die Umwelt ist hier nicht transzendent, sondern gehört genauso zur Institution, wie die Umwelt bei Uexküll um organischen Körper, in die dieser eingepasst ist: *Einpassung* versus Anpassung.« (Ebd., 25) Das Netzwerk sei wiederum »eher etwas wie ein Gerüst oder eine unveränderliche Struktur und man hat Schwierigkeiten, sich jenseits der permanenten Verknüpfung mit neuen Knotenpunkten eine tatsächliche Fluidität des Netzwerks vorzustellen« (ebd., 26). Der Begriff, der Seyferts Überlegungen noch am nächsten kommt, ist der der Verflechtung, den er im Anschluss an Deleuze und Guattari denkt. Demnach sei »*agencement* als ein glücklicher Griff zu bezeichnen. Leider funktioniert dieser Begriff nur im Französischen, denn das deutsche *Gefüge* verliert dabei die Doppelbedeutung von *Agent* und *Anordnung* – Prozess und Struktur [...]« (Ebd.)

19 Seyfert verweist des Weiteren auf einen Zusammenhang zwischen der Koralle und der Mandelbrotmenge (vgl. ebd.); s. auch eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Fraktals im Kap. *Setting_Verräumlichen*.

grundlegende Fragestellungen, die nun skizziert und ausblickhaft weitergedacht werden sollen.²⁰

Genealogien der Institutionskritik

In ihrem im Rahmen der 59. Ausgabe der »Texte zur Kunst« (2005) erschienenen Artikel »Jenseits der Institutionskritik«, der auf einen Vortrag im Los Angeles County Museum Of Art zurückgeht, problematisiert Isabelle Graw die Thematik der Institutionskritik aus mehreren Perspektiven. Dabei thematisiert sie die Geschichtlichkeit des Begriffs sowie auch die damit einhergehenden Konnotationen und Konsequenzen hinsichtlich des Verständnisses von Kunst. So konstatiert Graw zunächst den Umstand, dass der Begriff keine eindeutige personenbezogene Zuschreibung im Sinne eines ›Urhebers‹ zulässt (und ob beispielsweise Andrea Fraser oder Benjamin Buchloh als ›Verantwortliche‹ markiert werden können²¹). Des Weiteren fokussiert Graw die Tatsache, dass die Institutionskritik insoweit selbst eine Kanonisierung nach sich gezogen hat, als es immer wieder die gleichen »üblichen Verdächtigen« (Graw 2005, o.S.) seien, die als Hauptvertreter:innen angesehen und fortgeschrieben werden. Und zwar handele es sich um Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers und Hans Haacke (vgl. ebd.). Ohne diese Setzung zu hinterfragen oder zu erweitern, werde der Kanon damit in einer rigiden Form reproduziert und lasse folglich keinen produktiven Umgang, kein Weiterdenken auch in Bezug auf die Begriffe mehr zu.

Mit dieser Art von Festsetzung gehen für Graw weitere Momente einher, die die Thematik auf eine ganz grundlegende Weise betreffen. So stellt sich im Hinblick darauf, was als Kunst im institutionskritischen Sinne begriffen werden kann, eine Art der ›Bewertungs-‹ bzw. Erwartungspalette ein, die Kunst auf ihre etymologische Funktion hin kategorisiert (vgl. ebd.). D.h. Kunst müsse aufdecken, in Frage stellen, etwas ›bewirken‹. So führt Graw weiter aus: »Designationen wie ›Kunst‹ oder ›Kunstwerk‹ wurden bezeichnenderweise häufig durch ›Intervention‹ oder ›Proposition‹ ersetzt, was ebenfalls eine Funktionsnähe suggeriert.« (Ebd.) Dadurch werde aber ein Reduktionismus ins Leben gerufen, der ganz wesentliche Punkte übersieht. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass zwar einerseits auf eine nicht zu verachtende Weise festgehalten werden müsse, dass »äußere Faktoren nicht nur in künstlerische Arbeiten hineinwirken, sondern dort gegebenenfalls auch verhandelt werden« (ebd.). Andererseits dürfe nicht aus den Augen verloren werden, dass jene

20 Siehe hierzu etwa auch den Begriff des Instituierens im Kontext des Ausstellens in Ratzinger/Thalmair 2020 sowie weitere Ausführungen in Bianchi 2007.

21 Oder ob dieser, wie Shannon Jackson anführt, im »Rahmen hitziger Diskussionen zwischen Craig Owens und Studierenden des Whitney Independent Study-Programms in New York« (Jackson 2015, 22) in den 1980er Jahren entstanden ist.

Strategie »heute vielfach als Lizenz zur Komplexitätsreduktion künstlerischer Modelle auf ihre vermeintliche epistemologische Funktion, Bedeutung, Thematik, Inhalt etc. benutzt wird« (ebd.). Selbst das ikonisch gewordene Readymade, das Graw als die »Urszene« der Institutionskritik (ebd.) bezeichnet, lasse sich nicht schlicht auf eine etymologische Funktion mit allgemein gültigen Charakteristika hin reduzieren und abstrahieren.

Zugleich – und damit kommen wir erneut zu der am Anfang dieses Unterkapitels aufgeworfenen Frage nach Innen und Außen – laufen einige Diskussionen Gefahr insofern anderweitig reduktionistisch zu werden, als sie dazu neigen, von einer absoluten Vereinnahmung durch die Institution zu sprechen:

»Stattdessen möchte ich betonen, dass es einfach nicht zutreffend ist, wenn man wie Buren und Eliasson davon ausgeht, es gebe kein ›Außen‹, so als würde noch das gewagteste Projekt am Ende doch von Institutionen geschluckt. Das Gegenteil ist der Fall: Einige Projekte bleiben schlicht ›außen vor‹. Für die Konstruktion einer Institution wird das Außen durchaus benötigt. Strukturell gesehen produziert jedes Zentrum seine eigene Peripherie.« (Ebd.)²²

Um eine produktive Wendung zu ermöglichen, schlägt Graw vor, das investigative Potential der Institutionskritik betonend, »an einem neuen, geeigneteren Verständnis von ›Institution‹ und ›Kritik‹ zu arbeiten« (ebd.). Der Begriff der Kritik bedürfe nach Graws Auslegung aus folgendem Grund einer Umdeutung: Neigte das Verständnis der »üblichen Verdächtigen« der Institutionskritik, wie Graw sie bezeichnet, dazu, von der Möglichkeit einer kritischen Distanz auszugehen, geht das »neue Verständnis« vor allem mit dem Eingeständnis einher, »dass die so genannte ›kritische Distanz‹ von vornherein kompromittiert ist« (ebd.). Deswegen spricht sich Graw in ihrem Text für »eine weniger totalisierende situative Einschätzung möglicher Vorgehensweisen, die Kritik zu leisten vermögen« aus (ebd.). Dies bedeutet wiederum, dass bereits das Infragestellen von Kanonisierungsprozessen oder das Ablehnen von ökonomisierbaren Kriterien oder unreflektierten Begrifflichkeiten »Horizonte des tatsächlich Machbaren und Denkbaren eröffnen und erweitern« (ebd.).

Im Hinblick auf den Begriff der Institution merkt Graw zunächst insofern eine bedeutende Verschiebung an, als sie konstatiert, dass Institution nicht selten mit dem Museum gleichgesetzt wurde (vgl. ebd.). So seien, nach Graws Lesart, beispielsweise auch bei Daniel Burens Ausführungen *per se* Museen gemeint, wenn von Institutionen gesprochen werde (vgl. Buren 1995, 340f.). Doch müsse sich der Blick für

22 Graw bezieht sich hier auf das Gespräch zwischen Daniel Buren und Olafur Eliasson, in gedruckter Form erschienen im *Artforum*, Mai 2005.

Gefüge zwangsläufig erweitern (womit wir erneut bei unserem Begriff von Referenzen wären). So scheint es nicht ausreichend ›das Museum‹ als eine Art phantasmatische Überinstanz zu reproduzieren, sondern es braucht eine reflektierte Fokussierung aller weiteren Akteure und Verknüpfungen, die als ein einrichtendes, einstellendes, einstimmendes Gefüge (mit Seyfert gesprochen) aufs Spielfeld rücken.

Wie bereits an mehreren Stellen angedeutet, bedarf die Relation zwischen Museum, Ausstellung und Institution eines expliziten Kommentars. Wie Graw wichtigerweise anmerkt, ist es problematisch, wenn wir Institutionen *per se* mit Museen gleichsetzen, weil dadurch sowohl der Blick für alle anderen Akteure verloren geht (sei es im politischen, ökonomischen etc. Sinne – sprich all die Stiftungen, die Ausstellungen fördern, Kommunikationsdesignbüros, die die Plakate entwickeln, Cateringservices, die Eröffnungsevents beliefern – wie man unschwer erkennen kann, lässt sich die Liste schnell fortführen), als auch all die Ausstellungsformate vernachlässigt werden, die mit keinem ›etablierten‹ Raum arbeiten bzw. aufgrund von anderen Kriterien zu Off-Formaten gehören.²³

Während einerseits im Kontext von Ausstellungen auf eine überdominante Weise das Museum als ›die‹ Institution fungiert, ist es im Kontext der vorliegenden Auseinandersetzung von Bedeutung, jene selbstverständlich erscheinende Verquickung auseinanderzuhalten. In seinem Text »Museum und Ausstellung. Knapper Versuch einer Differenzierung« (2011) beschreibt Michael Fehr »Museums-idee, Museumsgehäuse, Sammlung und Schausammlung« (Fehr 2011, 84) als die wichtigsten konstituierenden Strukturelemente eines Museums, die dann in deren Grundoperation – der Musealisierung – aufeinander bezogen werden (vgl. ebd.). Dem gegenüber setzt Fehr die Ausstellung und beschreibt diese nicht als eine bestimmte räumliche Vorstellung, sondern als ein Format: »vielmehr kann und soll die Ausstellung, je nach Anlass und Thema, höchst unterschiedliche Formen haben und sich den Raum nehmen können, den sie benötigt« (ebd., 85). Des Weiteren betont Fehr vor allem die Ausstellungsarchitektur – d.h. die Frage nach der jeweiligen Szenografie bzw. nach dem Setting wird präsent: »[...] bei Ausstellungen

23 In der »Visual Industry«, von der Graw in Analogie zu Hollywood oder der Modeindustrie spricht (vgl. ebd., o.S.) »werden Sichtbarkeit und Bedeutung nicht mehr von einzelnen Protagonist/innen (Künstler/innen, Galerien, Kurator/innen) hergestellt – die Verantwortung für Herstellung und Distribution von Bildern und Inhalten obliegt größeren Einrichtungen, internationalen Zusammenschlüssen« (ebd.). So werde auch die Museumspolitik von Trustees mitbestimmt (vgl. ebd.), was erneut die Notwendigkeit sichtbar macht, den Begriff der Institution nicht in einer starren Form zu denken, sondern als ein dichtes Gefüge an unterschiedlichen institutionellen Konfigurationen zu begreifen (die wiederum Momente des Ökonomischen, des Technischen, des Politischen etc. ins Blickfeld rücken). Im Kontext der Frage nach Institutionen, Akteuren und Referenzen ist die Frage nach dem Ökonomischen (Zur-Ware-Werden von Kunst, Kunst und Markt, Zirkultion etc.) eine ebenfalls bedeutende, bedarf aber einer weiteren expliziten Auseinandersetzung. Siehe hierzu auch Appadurai 1986.

haben wir es daher fast immer mit sprechenden Wänden zu tun – und es liegt nur in der Konsequenz dieser Tatsache, dass diese sprechenden Wände zu einer geschlossenen *architecture parlante* oder zu szenografischen Gestaltung entwickelt werden« (ebd.). Was bei diesen Überlegungen folglich mitschwingt, ist der Modus des Konfiguriert-Setzenden, der bei Ausstellungen einen anderen Stellenwert (häufig auch geknüpft an eine andere Zeitlichkeit (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*) und andere Funktionen) einnimmt. Ohne hierbei eine breitgefächert fundierte Auseinandersetzung bieten zu können, sei an dieser Stelle deshalb der Vorschlag gemacht, das Museum als eine Institution zu begreifen, die ihre ganz eigenen Funktionen und Handlungsweisen aufweist, die aber zugleich andere Formen von Stabilitäten und diskursiven Setzungen beansprucht, als die Ausstellung es tut. Einerseits würde es zweifelsohne zu kurz greifen, würden wir das Museum als etwas Stabiles und klar Konturiertes beschreiben, denn das ›Haus der Musen‹ erfuhr, wie etwa Anke te Heesen beschreibt (vgl. te Heesen 2021; dies. 2013) im Laufe der Zeit und erfährt nach wie vor immer wieder ein Neuverhandeln. So werden im Zuge der Neubestimmungen Fragen nach Funktionsweisen, Räumen und Orten aufgeworfen, wie etwa – ganz exemplarisch gesprochen – in Malraux' *Musée Imaginaire* (vgl. te Heesen 2021, 116f.) oder dem Stichwort Erlebnismuseum.²⁴ Andererseits ist es entscheidend zu betonen, dass das Museum bestimmte Konnotationen nach sich zieht, die bei einer Ausstellung anders gelagert sind, da die Ausstellung – in dem Sinne, wie die vorliegende Arbeit diese begreift – als eine bestimmte Existenzweise betrachtet wird, deren Verschränkungen jedes Mal aufs Neue verhandelt werden müssen. Während das Museum seiner (auch erweiterten) Definition nach als eine Institution begriffen werden muss, muss das Institutionelle einer Ausstellung situativ befragt werden, denn es zeigt sich in einem komplex überlagerten Verhältnis.²⁵

In ihrem Text »Von der Kritik der Institutionen zu einer Institution der Kritik« greift Andrea Fraser explizit die Thematik dessen auf, dass gegenwärtig immer häu-

24 Verwiesen sei außerdem auf Nextmuseum.io, ein weiteres Projekt, das sich mit einem expliziten Umdenken musealer Handlungsfelder beschäftigt. Siehe hierzu die Website des Projekts: Stiftung Museum Kunstpalast 2021.

25 Im Hinblick auf das Verhältnis von Ausstellung und Institution lässt sich allgemeiner sagen, dass zwar – vor allem wenn wir den Ausführungen von Robert Seyfert folgen – mit beiden Begrifflichkeiten ein Gefüge gemeint sein kann, dennoch agieren sie jeweils in unterschiedlichen Modalitäten und auf unterschiedlichen Ebenen. Während die Institution eine bestimmte Form des Agierens und Strukturiert-Werden beschreibt, (meta-)stabilisiert es sich in einer viel festeren Rahmung im Vergleich zu dem, was die Arbeit vorschlägt unter einer Ausstellung als einer Existenzweise aufzufassen. Bei einer Ausstellung geht es vielmehr um die Frage nach dynamischen Konfigurationen, die jeweils ganz eigene Produktionsweisen des Epistemischen und vor allem einen jeweils eigenen expliziten und selbstreflexiven Umgang mit ästhetischen Modalitäten beanspruchen.

figer Zweifel an der Wirkung der Institutionskritik geäußert werden (vgl. Fraser 2015, 52). Diese sei tot, »[j]etzt, wo wir sie am dringendsten brauchten, [...] ein Opfer ihres Erfolgs oder ihres Scheiterns, verschlungen von der Institution, gegen die sie einst antrat« (ebd.). Doch gehe damit, Frasers Schilderungen nach, ein grundlegendes Missverständnis einher, denn »die Vorstellung, dass die Institutionskritik der Institution der Kunst entgegensteht oder, dass radikale künstlerische Praktiken außerhalb der Institution der Kunst existieren könnten oder je existiert haben, bevor sie von Museen ›institutionalisiert‹ wurden« (ebd., 54), widerspreche den grundlegenden Ansätzen der Institutionskritik, wie sie auch in den »Schriften und Arbeiten von Asher, Broodthaers, Buren und Haacke« (ebd.) vertreten wurden. Vielmehr fand eine Erweiterung dessen statt, was wir als ›Institution der Kunst‹ bezeichnen können, sodass nicht nur die ›primären‹ Produktions-, Rezeptions- und Distributionsstätten von Kunst ins Blickfeld rückten, sondern das gesamte Feld der Kunst im weitesten Sinne wurde als »ein gesellschaftliches Universum« (ebd., 55) aufgefasst: »Es umfasst ebenso die Produktionsstätten der Kunst, Ateliers und Büros, und die Produktionsstätten des Kunstdiskurses, Kunstzeitschriften, Kataloge, Kunstkolumnen in großen Tageszeitungen, Symposien und Vorträge.« (Ebd.) Damit ergab sich ebenfalls eine Verschiebung für den Begriff der Kunst und so wurde Duchamps Verständnis, Kunst werde zur Kunst aufgrund einer Signatur sowie des Modus des Gezeigt-Werdens innerhalb eines ›institutionellen Rahmens‹, durch Asher erweitert. Letzterer stellte heraus, dass Kunst dann als Kunst beschrieben werden könne, wenn sie vor allem im Kontext von Diskursen und Praktiken existiere, »die sie als Kunst anerkennen, sie als Kunst wertschätzen und bewerten und sie als Kunst konsumieren, ob es sich nun um einen Gegenstand, eine Geste, eine Darstellung oder eine bloße Idee handelt. Die Institution der Kunst ist keinem Kunstwerk äußerlich, sondern die irreduzible Bedingung seiner Existenz als Kunst.« (Ebd., 57) Damit gehe die Konsequenz einher, dass auch Künstler:innen, Kritiker:innen und Kurator:innen nicht außerhalb jenes (mit Bourdieu gesprochen) Feldes ›existieren‹ können (vgl. ebd.). Statt folglich Unterscheidbarkeiten zwischen Innen und Außen bzw. für und gegen zu manifestieren, gehe es für Fraser darum, sich Fragen nach der qualitativen Ebene dessen zu stellen, wie ›wir‹ als Institution sind.

Gleichzeitig stellt Fraser heraus, dass die Demarkationslinien, die vollzogen werden, d.h. die »Darstellungen der ›Kunstwelt‹ als von der ›wirklichen Welt‹ unterschieden, etwa Darstellungen der ›Institution‹ als eigenständig und von ›uns‹ getrennt« (ebd., 59), selbst bestimmten Funktionen im Kunstdiskurs dienen:

»Sie halten eine imaginäre Distanz zwischen den sozialen und wirtschaftlichen Interessen, die wir durch unsere Tätigkeiten einbringen, und den euphemistischen, künstlerischen, intellektuellen und sogar politischen ›Interessen‹ (oder Desinteressen), die diese Tätigkeiten mit Inhalt füllen und ihre Existenz rechtfertigen, aufrecht.« (Ebd.)

Die Forderung, die daraus resultiert, laute stattdessen von einer Institution der Kritik zu sprechen (vgl. ebd.).

Wenden wir uns Frasers eigener künstlerischer Praxis zu, dann wird deutlich, dass die in ihren Texten zum Ausdruck kommende Überlagerung bzw. Nicht-Trennbarkeit von Innen und Außen auch in ihren praktischen Arbeiten konsequent verfolgt wird. In ihrer Performance *Museum Highlights: A Gallery Talk (Glanzlichter des Museums: Ein Ausstellungsgespräch)* (1989)²⁶ führt sie Besucher:innengruppen durch das Philadelphia Museum of Art: »Sie trägt ein ›knapp übers Knie reichendes Kostüm in silbernem und braunem Pepita‹, ›[i]hr braunes Haar ist zu einem kleinen Knoten gebunden, der von einer schwarzen Schleife gehalten wird.‹ Als Museumsführerin begrüßt sie ihre Gäste mit den Worten: ›Einen schönen guten Tag‹ und stellt sich als ›Jane Castleton‹ vor.« (Jackson 2015, 22) So beschreibt Shannon Jackson in ihrem Text »Die Inszenierung von Institutionen. Andrea Fraser und das ›Erlebnismuseum‹« ›Janes‹ Führung sowohl als institutionstypisch als auch ungewöhnlich, denn neben den ›gewohnten‹ öffentlichen Ausstellungsräumen werden Orte anvisiert, die sonst nicht für Sichtbarkeit bzw. Rezeption gedacht sind. Fraser führe ihre Besucher:innen zu »Wasserspendern, Eintrittsschaltern, Cafeterien – wo sie auf rhapsodische Weise über die ästhetischen Qualitäten funktionaler Orte spricht, die den ästhetischen Rahmen eigentlich nur ergänzen« (ebd., 22). Der museale Apparat wird damit selbst sowohl zum Mittel als auch zum Gegenstand der Auseinandersetzung, sodass Frasers Arbeit als eine »Performance der institutionellen Verinnerlichung [angesehen werden kann], die es weder Fraser noch der Zuschauerin oder dem Zuschauer gestattet, eine Position *sicherer Ent-Identifizierung gegenüber der inszenierten* Institutionskritik einzunehmen« (ebd., 28).²⁷

Die angesprochene Verschiebung machte sich aber, wie mit Rückgriff auf Fraser bzw. ihre Arbeiten angedeutet, sowohl in den verhandelten Thematiken als auch in

26 Weitere zu nennende Arbeiten sind etwa *May I Help You? (Kann ich Ihnen helfen?)* (1991), *Official Welcome (Offizielle Begrüßung)* (2001) (vgl. Jackson 2015, 22).

27 So beschreibt auch Sven Lütticken in seinem Artikel »Andrea Fraser. Eine institutionelle Analyse« die Institutionskritik als eine »eingebettete, immanente Praxis« (Lütticken 2015, 39). Gleichzeitig expliziert Lütticken das Verhältnis zwischen der Institutionskritik und den Bewegungen der Avantgarde: »Während die Neoavantgardisten von Allan Kaprow und Fluxus bis zu den Situationisten ›die Kunstwelt verlassen‹ wollten, um ›Kunst und Leben zu vereinen‹ oder ›den Alltag zu revolutionieren‹, behauptete die Institutionskritik, dass es kein ›Außen‹ gibt [...].« (Ebd.) Lütticken problematisiert dennoch, vor allem in Anbetracht der sich stetig entwickelnden Subfelder der Kunst, eine zu voreilige Negation bzw. Distanzierung, die sich aus einer Gegenüberstellung ergab: »Unter anderem bedeutet dies, dass der liebgewonnene Gegensatz zwischen einer ›überschreitenden‹ avantgardistischen Praxis und einer ›immanenten‹ Kritik infrage gestellt werden muss.« (Ebd. 40) Damit plädiert Lütticken dafür, sich kritisch mit der Frage auseinanderzusetzen, »[w]elche Formen [...] eine erweiterte Institutionskritik in einem expandierenden und gleichzeitig auseinanderfallenden Feld annehmen [kann]« (ebd., 41).

den medialen Formen dessen aufs Schärfste bemerkbar. Dass die Performance als Kunstform gerade zu der Zeit bzw. in jenem diskursiven Kontext immer mehr an Bedeutung gewann, ist dabei bei Weitem keine zufällige Fügung. Dass eine Bewegung fort von festgesetzten Materialien und Formen stattfand, begleitet von einer Auseinandersetzung mit neuen Settings und Praktiken (und nicht zuletzt mit dem Wandel dessen, wie der Körper darin fungiert bzw. produziert wird) (s. Kap. *Körperlichkeit_Hervorbringen*), war folglich eine der logischen Konsequenzen. Auch der Einfluss der Situationisten, den etwa Marie Luise Syring (vgl. Syring 1990, 65) betont, blieb damit keine punktuelle Ausnahme, sondern machte sich in vielerlei Richtungen bemerkbar.²⁸

In dieser Form einer Quasi-Entobjektivierung bzw. Immaterialisierung der künstlerischen Arbeit – durch das Zurücktreten von leicht(er) »vermarktbar« Kunstproduktionen – machte sich zugleich eine Bewegung bemerkbar, die sich in einer gewissen Widersprüchlichkeit bzw. vielmehr einer Ambiguität zeigt. Zeugt das Entobjektivieren einerseits von einem Weggang von kapitalistischer Warenzirkulation, spricht es andererseits gerade für das angepasste Sich-Integrieren in die Funktionsmodi des Kapitalistischen.²⁹ So führt Jackson diesen Gedanken wie folgt aus:

»Anfangen mit Daniel Bells Ausführungen zur postindustriellen Gesellschaft bis hin zur politischen Philosophie des Post-Operaismo untersuchen viele Intellektuelle den Übergang von der fordistischen Ökonomie materieller Waren zur gegenwärtigen postfordistischen Welt immaterieller Dienstleistungen. Laut Michael Hardt, Antonio Negri, Paolo Virno, Maurizio Lazzarato und vieler anderer zeitgenössischer Theoretikerinnen und Theoretiker findet der Markttausch heute

28 Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Institutionskritik und den Avantgarden betont Marie Luise Syring im Kontext des von ihr herausgegebenen Bandes »Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft« (1990) vor allem die »systemkritische und zeichenanalytische Forschung der französischen Strukturalisten« (Syring 1990, 62), die im Rahmen der Institutionskritik »neu und unabhängig« (ebd.) hinzukam. Zur Folge hatte dies u.a. auch eine Reihe von Umwälzungen, die sich in binär auslegbaren Akten materialisierte – dem völligen Verstummen oder aber einer aktiven Hinwendung im politischen Sinne: »In den Jahren um 1968 verstummten die Bilder, weil man sich ihrer Ohnmacht bewußt geworden war. Nicht wenige Künstler, zum Beispiel Michel Parmentier, zogen aus dieser Einsicht die Konsequenz, daß sie die Produktion von Kunst (wenigstens vorübergehend) einstellten. Andere wie Pierre Buraglio, François Rouan, Nancy Spero, Piero Gilardi und viele andere ersetzten sie zeitweise in einem bewußten Akt durch politische Arbeit.« (Ebd., 65; s. hierzu auch Geldmacher 2015).

29 In Analogie zu der Unterscheidung zwischen Politik und dem Politischen, auf die mit Thomas Bedorf im Verlaufe des Kapitels eingegangen wird, lässt sich die Frage nach einer Unterscheidbarkeit zwischen Kapitalismus und dem Kapitalistischen aufwerfen, die hier nun zunächst als ein Gedankenimpuls fungieren soll.

in einer Umgebung statt, in der flüchtige Erlebnisse verkauft werden, in der ›Begegnungen‹ und Konvivialität als gefragte Produkte angeboten werden.« (Jackson 2015, 24f.)

Im Hinblick auf die Funktionsweisen des Museums ergibt sich für Jackson demnach folgende Überlegung: »Ohne auf die Drehungen, Wendungen und blinden Flecken der postfordistischen Gesellschaftstheorie einzugehen, ist es nicht schwer festzustellen, dass diese angebliche ›Wende zur Dienstleistung‹ ihren Weg in die ereignisbasierte Ökologie des Erlebnismuseums gefunden hat.« (Ebd., 25) So greift auch Isabell Graw die Frage auf, »inwieweit künstlerische Kompetenzen, die gewöhnlich mit Institutionskritik assoziiert werden (Recherche, Teamwork, Kommunikation, persönlicher Einsatz), sich nicht perfekt in das einspeisen lassen, was die Soziolog/innen Luc Boltanski und Eve Chiapello als den ›neuen Geist des Kapitalismus‹ bezeichnen« (Graw 2005, o.S.).³⁰

- 30 Jene Beziehungen bzw. Verschiebungen verhandelt auch Benjamin H.D. Buchloh in seinem Aufsatz »Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969« (1990): »So wie das Ready-made nicht nur figurative Darstellung, Authentizität und Autorenschaft verwarf und Wiederholung und Serie (d.h. das Gesetz der industriellen Produktion) anstelle der Atelierästhetik handwerklicher Originalität einführt, verdrängte nun die Konzeptkunst selbst dieses Bild des massenproduzierten Objekts und seiner in der Pop Art ästhetisierten Formen und setzte an die Stelle der Ästhetik einer industriellen Produktions- und Konsumwelt eine Ästhetik der administrativen und legalen Organisation sowie der institutionellen Wertung.« (Buchloh 1990, 90) So stellt Buchloh vor allem die Paradoxie der Situation heraus, die die kritischen Eingriffe von Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni ans Tageslicht befördern (vgl. ebd., 95). Denn jene Eingriffe veranschaulichen, »daß die kritische Zerstörung der kulturellen Konventionen sich bereits selbst den Bedingungen der Spektakelkunst unterwerfen mußte; weiterhin, daß das Beharren auf der Anonymität des Künstlers und der Abschaffung des Autors unmittelbar Markennamen und identifizierbare Produkte erzeugen mußte, und daß die Kampagne, Sehgewohnheiten anhand von Texten, Reklamezeichen, anonymen Flugblättern und Pamphleten zu kritisieren, zwangsläufig den bereits herrschenden Mechanismen von Werbung und Produktkampagnen folgen würde.« (Ebd.) Für Buchloh sei die Konzeptkunst dieser Zeit deshalb als tatsächlicher Paradigmenwechsel zu sehen, da sie »mimetisch der funktionierenden Logik des Spätkapitalismus und seiner positivistischen Instrumentalität folgte« (ebd., 97), um schließlich »noch die letzten Reste der traditionellen ästhetischen Erfahrung in diesen selbstkritischen konzeptuellen Untersuchungen aufzulösen« (ebd.) und sich dadurch »in diesem Prozeß sowohl von der Erfahrung des Körpers wie der Erinnerung sowie von allen Restformen figurativer Darstellung und der handwerklich-technischen Virtuosität befreit hatte« (ebd.). Die Ausstellung »Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art« von Mel Bochner (1966), die Buchloh als die erste »wirklich konzeptuelle Ausstellung bezeichnet – »sowohl in bezug auf die gezeigten Materialien als auch auf die Art der Präsentation« (ebd., 87) – und an der Minimal-, sowie zu der Zeit noch eher unbekannte Postminimal- und Konzeptkünstler:innen teilnahmen, markiert dabei eine paradigmatische Verschiebung.

In seiner Auseinandersetzung mit der Thematik zeichnet Simon Sheikh, mit einem historisierenden Blick, mehrere ›Wellen‹ der Institutionskritik nach (vgl. Sheikh 2006, o.S.). Während die erste Welle Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre zumindest mit einer ›Selbstsicherheit‹ im Hinblick auf das Verhältnis zwischen der Methode und dem Gegenstand zu hantieren vermochte, kam im Laufe der zweiten Welle der 1980er Jahre ein erweiterter Rahmen ins Spiel, »um die Rolle des Künstlers oder der Künstlerin (das Subjekt, das die Kritik ausübte) als institutionalisierte ebenso mit einzuschließen wie eine Untersuchung anderer institutionalisierter Räume (und Praxen) außerhalb des Kunstraums« (ebd.). Nach Sheikh's Lesart gehören aber beide Wellen gewissermaßen selbst zur Institution Kunst. Gleichzeitig sieht er aber eine Notwendigkeit darin, eine weitere, markante Bewegung zu beschreiben, die sich seitdem nachzeichnen lässt – ob man nun gewillt ist, diese als eine dritte Welle zu bezeichnen, oder nicht. Im Gegensatz zu den Bewegungen der 70er und 80er Jahre, die hauptsächlich von Künstler:innen initiiert wurden, scheinen die Diskurse der Gegenwart, Sheikh folgend,

»[...] vor allem von KuratorInnen und DirektorInnen derselben Institutionen propagiert zu werden, und sie optieren eher *für* als gegen sie. Das heißt, sie stellen keine Anstrengung dar, gegen die Institution zu opponieren oder sie sogar zu zerstören, sondern zielen eher auf deren Veränderung und Festigung. Die Institution ist nicht nur ein Problem, sondern auch eine Lösung!« (Ebd.)

Damit vollzog sich eine Verschiebung von ›Außen‹ nach ›Innen‹, d.h. der Gegenstand der Kritik – die Institution – wurde auf eine Weise überlagert, die eine Ununterscheidbarkeit produzierte – eine Ununterscheidbarkeit zwischen der Methode und dem Objekt. Im Zuge dessen greift auch Sheikh auf Andrea Fraser zurück, die die Notwendigkeit betont, kritische Institutionen zu schaffen, »die sie ›eine Institution der Kritik‹ nennt, die durch Selbstbefragung und Selbstreflexion entsteht« (ebd., 2). Wie bereits angeführt, geht es Fraser nicht darum, Kunstinstitutionen als autonom zu begreifen, sondern einzusehen, dass ›wir‹ nicht getrennt von jenen existieren (vgl. Fraser 2015, 59). Mit Seyfert gesprochen rückt damit die Faltung selbst gewissermaßen in den Vordergrund.

Erscheint der Gedanke von der Vorstellung einer apriorischen Trennung zurückzutreten und damit deutlich zu machen, dass es keine für sich hermetisch abgeschlossenen, ontologischen Bereiche wie die Institution als ein Außen und ein sich davon abgrenzbares Innen gibt, einerseits sinnvoll und produktiv, stellt uns dieser zugleich vor ein Problem, sobald dieser impliziert, es würden keine Ausschlüsse und Differenzproduktionen vonstattengehen. So fragt auch Sheikh auf eine kritische Weise nach dem besagten »Wir« des Kunstfeldes und entfaltet seine Überlegungen weiter: »Wenn die Kunstwelt als ein Teil einer generellen Institutionalisation sozialer Subjekte (die ihrerseits die Institution internalisieren)

wahrgenommen wird, was und wo sind dann die Demarkationslinien, die über Einlass, Sichtbarkeit und Repräsentation bestimmen?« (Sheikh 2006, o.S.) Damit sei ein erweiterter Begriff von Institutionskritik erforderlich, »der irgendwie außerhalb der Geschichte der Institutionskritik« liegt (ebd.). Und während es einerseits bei weitem zu kurz greifen oder gar Potentialitäten verkennen würde, würden wir versuchen die ersten beiden »Wellen« der Institutionskritik als die eigentlich »authentischen« zu begreifen, sodass die gegenwärtigen Bewegungen lediglich als eine Vereinnahmung, eine Verkorrumpierung der Methode der Kritik bedeuten würden, verlangt es eines dringenden Neuverhandelns des Verhältnisses zwischen der Methode und ihrem sog. Gegenstand. Demnach plädiert auch Sheikh dafür, Institutionskritik als ein analytisches Werkzeug wahrzunehmen, als eine »Methode räumlicher und politischer Kritik und Artikulation, die nicht nur auf die Kunstwelt angewendet werden kann, sondern auf disziplinäre Räume und Institutionen im Allgemeinen« (ebd.). Sheikh führt weiter aus:

»Eine Institutionskritik der Institutionskritik, dessen, was als »institutionalisierte Kritik« bezeichnet werden kann, muss demnach die Rolle der Ausbildung und Historisierung berücksichtigen sowie die Frage, wie institutionelle Selbstkritik nicht nur zur Befragung der Institution und dem, was sie instituiert, führt, sondern auch zum Kontrollmechanismus innerhalb neuer Formen der Gouvernamentalität wird, und zwar genau durch diesen Akt der Internalisierung. Und dies ist der erweiterte Begriff von Institutionskritik, den ich oben kurz erwähnt habe und der das Vermächtnis der historischen Bewegungen ebenso sehr werden könnte wie eine Orientierung für das, was so genannte »kritische Kunstinstitutionen« zu sein behaupten.« (Ebd.)³¹

Wie Institutionskritik gewissermaßen »aktualisiert« werden kann, wurde auch im Rahmen dessen verhandelt, was ab Mitte bzw. Ende der 1990er Jahre unter dem Stichwort *New Institutionalism* lief. In ihrem Beitrag »New Institutionalism Revisited« auf der Onlineplattform On-Curating.org beschreiben es Lucie Kolb und Gabriel Flückiger folgendermaßen: »The term »New Institutionalism« describes a series of curatorial, art educational as well as administrative practices that from the mid 1990s to the early 2000s endeavoured to reorganize the structures of mostly medium-sized, publicly funded contemporary art institutions, and to define alternative forms of institutional activity.« (Kolb/Flückiger 2014a, 6) Damit wurden hauptsächlich Bestrebungen zum Thema, über ein »traditionelles« Programm von Ausstellungsformaten hinauszugehen³²:

31 Siehe zur Insztitutionskritik als Methode etwa Gau 2017.

32 Im Zuge dessen merken Kolb und Flückinger außerdem an, dass das Spannende an der Diskussion auch daran bestand, dass diese aus unterschiedlichen »Disziplinen« und Feldern initiiert wurde. Dies ging ebenfalls damit einher, dass bis dato keine systematische Reflexion

»[...] [T]he exhibition was also conceived as a social project and operated alongside discursive events, film programs, radio and TV shows, integrated libraries and book shops as well as journals, reading groups, online displays, invitation cards, posters and residencies. The uses of these formats remained adaptable and open to change: production, presentation and reception/criticism were not successive and separate activities; they happened simultaneously and frequently intersected.« (Ebd., 6)

So wurden, Jonas Ekeberg folgend als demjenigen, auf den der Begriff des *New Institutionalism* (2003) hauptsächlich zurückgeführt wird, neue Rollen und Positionen ausgelotet, die es von den Akteuren verlangten, kulturpolitische und soziale Strukturen selbstkritisch zu hinterfragen (vgl. ebd., 7).

Mit dem Terminus werde also in erster Linie ein neues Modell von kuratorischer Praxis verknüpft, doch zugleich werde dieser seitens vieler Akteure im kuratorischen Bereich verworfen bzw. abgelehnt.³³ Während der Begriff es einerseits schaffte, diskursive Verbreitung zu erfahren (s. hierzu. ARGE Schnittpunkt 2012), fehlen bislang, wie Kolb und Flückiger betonen, eine umfassende begriffliche Auseinandersetzung und Einbettung. Gleichwohl sehe Ekeberg im Begriff des *New Institutionalism* eine Chance den Fokus auf die Relation zwischen künstlerischer Produktion, öffentlichen Institutionen und sozialem Wandel zu setzen (vgl. Kolb/Flückinger 2014a, 8f.). Der Begriff könne viel eher als »form of ›cultural branding‹ of various disparate practices in and with experimental art institutions« (ebd., 8), statt eines konzeptuellen Modells gelesen werden.³⁴

über Ausstellungen als solche stattfand: »This is linked to the fact that the historical reflection on exhibition practices only becomes more widely established around the same time as the discourse of New Institutionalism. A little later, in 2010, Charles Esche with Mark Lewis edited the series *Exhibition Histories* for Afterall Books, thus creating an important platform for the historicizing of the curatorial.« (Ebd., 11)

33 Gleichzeitig existieren auch Alternativen zu dem Begriff bzw. Versuche, die darin aufgeworfenen Thematiken und Problematiken diskursiv zu fassen. Charles Esche spreche von seiner eigenen Praxis beispielsweise als von einem »experimental institutionalism« (Esche, zit.n. ebd., 8). Siehe hierzu außerdem die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Kuratorischen im vorliegenden Kap.

34 Im Sinne einer Evaluation betrachten die beiden Autor:innen die Entwicklungen eher als »gescheitert«, da die in ihrem Text angesprochenen Projekte inzwischen ausgelaufen sind und keine Nachfolgeförderung bekamen. Siehe hierzu außerdem das Interview mit Jonas Ekeberg (Kolb/Flückiger 2014b). Gleichzeitig merken Kolb und Flückiger an: »The figure of the temporarily employed, geographically flexible curator fits the economic conditions of a ›project-based polity‹ in which the structuring of contacts as a wide network and the ability to embark on new projects with a large amount of adaptability and personal dedication are highly valued.« (Ebd., 14) Dies führt uns zugleich zu Thematiken der Marktanpassung, Prekaritätsverhältnissen etc.

Wie im Artikel von Kolb und Flückiger herausgestellt, gibt es vor allem seit den 1980er Jahren vermehrt Überlegungen dahingehend, konventionelle Formen des Ausstellens auszuweiten bzw. anders zu denken. Diese Überlegungen gehen mit einem grundsätzlichen Infragestellen von hegemonialen Strukturen des Musealen und damit auch des Kuratorischen einher. Während, wie bereits angesprochen, einige dieser Überlegungen sich im Kontext des Begriffs *New Institutionalism* wiederfinden lassen, greifen die Ansätze zugleich auch auf frühere Bestrebungen zurück:

»A somewhat earlier, comparable approach to the projects described is found in the ›post-reflexive turn‹ of museology. At the end of the 1980s ›new museology‹ came to describe an emerging analysis of the functions and procedures of the classical museum with close attention to their hegemonial western, nationalist and patriarchal narratives and constructs, leading to a greater awareness of the power of institutional presentation.« (Ebd., 10)

Vor dem Hintergrund dieser neuen Formen heißt es ferner: »These approaches, often labelled ›project-based exhibitions‹, ›un-exhibition‹ or ›non-exhibition-based curatorial activities‹, saw themselves as critical practices and frequently reflected on alternative narratives of presentation in their approach to exhibition topics.« (Ebd., 10) Doch lässt sich die Frage nach Formen und damit zusammenhängend auch nach dem Status der Ausstellung nicht nur als ein Phänomen der *New Museology* beschreiben, sondern ist auch in vielen weiteren Kontexten und Diskursen ein zentrales Thema. 1969 wurde in der Kunsthalle Düsseldorf beispielsweise die Reihe *between* (s. hierzu Buschmann 2006) veranstaltet, die neue Formen erprobte und Veranstaltungen über die ›üblichen‹ Zeiten hinausdehnte. Schauen wir uns heute im Hinblick auf Formen und Formate um, dann stellen wir unentwegt ein weiteres Verhandeln des Themas fest. Workshops, Lesungen, Onlineaktivitäten jeglicher Art sind dabei zu einer nicht mehr allzu überraschenden Form geworden, die aber im Grunde nach wie vor die Überlegung neuausloten lässt, welchen Status all jene Events für sich beanspruchen. Für uns stellt sich im Kontext dessen die Frage, inwiefern diese ›alternativen‹ Formen nicht selbst längst zum etablierten Repertoire des ›Musealen‹ geworden sind. Und wie im Verlaufe des Kapitels immer wieder thematisiert wird, scheint es außerdem weniger fruchtbar, jene Formen als Nicht-Ausstellung oder Anders-als-Ausstellung zu behandeln, denn diese sind – so eine der Thesen des Kapitels – weitere Formen bzw. Praktiken der Existenzweise Ausstellung.

Ansätze des (Post-)Curatorial

Mit all jenen aufgeworfenen Fragen hängt nicht zuletzt auch die Thematik des Kuratorischen zusammen – als Praxis des ›Ausstellungsmachens‹ im historischen Sinne –, geknüpft an die Frage, was es bedeutet Kurator:in zu sein, denken wir etwa an das Stichwort des ›Kurator-Autors‹ (vgl. z. B. Kolb/Flückiger 2014a, 11) oder an den Ausruf eines *Curatorial Turn*³⁵, aber auch die kritische Reflexion dessen. Ohne, dass wir uns an dieser Stelle ausführlich mit den konturierten Thematiken beschäftigen können, denn diese werden an vielen anderen Stellen umfassend behandelt (vgl. Graham 2010), scheint es hinsichtlich unseres Anliegens produktiv, sich einen bestimmten Begriff und die damit einhergehenden Überlegungen anzuschauen – den Begriff des *Curatorial*.

Ein aktives Umdenken im Hinblick darauf, was mit dem Bereich des Kuratorischen einhergeht, findet erneut spätestens seit den 1990er Jahren statt. Dies macht sich insbesondere in einer begrifflichen Verschiebung bzw. Bifurkation bemerkbar, die zwischen *curating* und *curatorial* differenziert (vgl. Szakács o.J., o.S.). So schreiben Irit Rogoff und Jean-Paul Martinon in ihrer Preface zum Band »The Curatorial: A Philosophy of Curating« (2013):

»Initially we recognized a necessity to distinguish between ›curating‹ and ›the curatorial.‹ If ›curating‹ is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, then ›the curatorial‹ operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator and views it as an event of knowledge. So to drive home a distinction between ›curating‹ and ›the curatorial‹ means to emphasize a shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance. ›Curating‹ takes place in a promise; it produces a moment of promise, of redemption to come. By contrast, ›the curatorial‹ is what disturbs this process; it breaks up this stage, yet produces a narrative which comes into being in the very moment in which an utterance takes place [...].« (Martinon/Rogoff 2013, ix)

Curatorial wird folglich beschrieben als »a disturbance, an utterance, a narrative« (ebd., ix). Wie auch Eszter Szakács in ihrem Artikel schlussfolgert:

35 Kolb und Flückiger schreiben dazu, in Anlehnung an Paul O'Neill: »The close relationship of New Institutionalism to individual curators is linked to what has elsewhere been described as a ›curatorial turn,‹ referring to the phenomenon that the curator increasingly plays a ›creative and active part within the production of art itself.« (Kolb/Flückiger 2014a, 12; vgl. O'Neill 2007, 15)

»Curatorial work no longer concerns solely the display of artworks and the task of exhibition-making; it is now also understood as a practice centered on longer-term, less object-orientated, discursive-educational projects that involve various people as instigators and actors (~discursivity ~collaboration ~participation ~educational turn ~performativity).« (Szakács o.), o.S.)

Mit der Verschiebung bzw. in der Emphase des Kuratorischen im Sinne von *Curatorial*³⁶ sollten vor allem auch soziale und politische Diskurse initiiert und ein konzeptueller Rahmen den kuratorischen Praktiken selbst gegeben werden. Sofia Romualdo fasst dies wie folgt zusammen:

»The curatorial can thus be roughly defined as the creation of knowledge within this field that happens on the edge of the activities usually associated with curating. More concerned with reflexivity than with a final product (exhibition or something else) or methodologies of work, it does not, however, seek to defend that theory/thinking are more important than practice/doing.« (Romualdo 2015, 1)

Eine Verschiebung bzw. ein Umdenken in Bezug darauf, was das Kuratorische im Sinne von *Curatorial* bedeuten und folglich welche Konsequenzen nach sich ziehen kann, werden auch in dem von Jean-Paul Martinon herausgebrachten und bereits zitierten Band »The Curatorial: A Philosophy of Curating« (2013a) vorgenommen. Martinon steigt in die Thematik ein, indem er ein von Stéphane Mallarmé über 30 Jahre konzipiertes, aber nie realisiertes multisensorisches Projekt vorstellt – eine Art ›Gesamtkunstwerk‹ mit dem Titel *C'est*. In diesem riesigen ›orphanischen‹ Event, von dem die meisten Aufzeichnungen auf Mallarmés Wunsch nach dessen Tod verbrannt wurden (vgl. Martinon 2013b, 1), sieht Martinon vor allem »a contemporary curatorial project *before* its time: the author is dead, disciplines are blurred, it is performative, open-ended, synaesthetic, potentially politically transformative and above all, as Mallarmé's notes with its endless numerical figures testify, regulated by financial concerns for its realization« (ebd., 3).

Durch das Einläuten der Thematik des Kuratorischen durch Mallarmés ›unrealisiertes‹ Lebenswerk gehe es Martinon jedoch nicht darum, darin eine Art Ursprungserzählung von kuratorischen Praktiken anzusiedeln, sondern vor allem die ambivalenten Facetten und Praktiken sowie Kontroversen aufzuzeigen, die damit einhergehen (vgl. ebd.): »The aim of the following attempts is simply to reveal that the curatorial is an embattled term that cannot be singularized or totalized and that it is perfectly OK to live and work with such a warring term.« (Ebd., 4) *Curatorial* impliziere damit folglich auch die Frage nach Artikulationen,

36 Die begriffliche Unterscheidung im Deutschen lässt sich etwa in der Differenzierung zwischen dem Kuratieren und dem Kuratorischen verdeutlichen. Der Begriff der Kuratorischen wird im weiteren Verlauf des Moduls explizit thematisiert.

die Bedingungen sowie auch Möglichkeiten umfassen und verhandeln. So gehe es beispielsweise Irit Rogoff in ihrem Essay »The Expanded Field«, wie Martinon herausstellt, darum, »not to destroy infrastructures, but to engage ourselves with our own contemporaneity in order to invent new points of departure« (ebd., 5). Durch »shifting knowledges, sensitivities and imaginaries« (ebd.) sei es demnach möglich, Artikulationen in einem produktiven Sinne auszurichten, sodass es, Martinons Schilderung nach, darum gehe »not to put forward new opinions (*doxa*), but of regenerating knowledge (*episteme*)« (ebd., 9). *Curatorial* wird von Martinon damit wie folgt bestimmt:

»The curatorial is a jailbreak from pre-existing frames, a gift enabling one to see the world differently, a strategy for inventing new points of departure, a practice of creating allegiances against social ills, a way of caring for humanity, a process of renewing one's own subjectivity, a tactical move for reinventing life, a sensual practice of creating signification, a political tool outside of politics, a procedure to maintain a community together, a conspiracy against policies, the act of keeping a question alive, the energy of retaining a sense of fun, the device that helps to revisit history, the measures to create affects, the work of revealing ghosts, a plan to remain out-of-joint with time, an evolving method of keeping bodies and objects together, a sharing of understanding, an invitation for reflexivity, a choreographic mode of operation, a way of fighting against corporate culture etc.« (Ebd., 4)³⁷

Subsummierend gesprochen wird das *Curatorial* beschrieben als »polis, always transient, incomplete, and thus necessarily controversial« (ebd., 11f.).

Noch weiter bzw. gewissermaßen offensiver geht in seinen Überlegungen Simon Sheikh vor. In seinem Text »Von Para zu Post. Vom Aufstieg und Fall des kuratorischen Prinzips« (2017) verweist Sheikh vor allem auf sich widerstreitende Tendenzen, wenn es um das Kuratorische (*Curatorial*) geht. Im Zuge dessen spricht er, in Anlehnung an Paul O'Neill, von einem »post-kuratorische[n] Paradox« (Sheikh 2017, 18), der sich insbesondere in der Ambivalenz der »Beziehung zur Hegemonie des Westens und dessen etablierten Protokollen des Arbeitens, Ausstellens und der Produktion von Wissen und Wert bzw. von Wissen *als* Wert« (ebd.) widerspiegeln. Der Begriff des Parakuratorischen (ebenfalls nach O'Neill) beschreibe den Versuch, die gängigen Praktiken des Ausstellens – die Ausstellung als »Show« – kritisch zu reflektieren und deshalb zu anderweitigen Formaten überzugehen: »Das Parakuratorische ist somit eine kritische Reaktion auf die Marktaffinität zeitgenössischer

37 Im Band wird des Weiteren ausgehend von sechs verschiedenen Themenfeldern bzw. Sektionen (*Send-Offs, Praxeologies, Moves, Heresies, Refigurations, Stages*) ein Gefüge entwickelt, das die Thematik der angesprochenen Differenzierungen und Verschiebungen aufgreift. Vor allem in der Sektion Stages wird dabei »the co-appearance of subjects, objects, architectures, communities and worlds and with it, the formation of a polis« (ebd., 9f.) betont.

Kunst und eine Absage an das Spektakel, den Größenwahn und das rücksichtslose ›The show must go on‹-Credo der Kunstwelt.« (Ebd.) Damit wird auch die Notwendigkeit markiert, vielmehr Off-Räume und anderweitige Projekte zu unterstützen. Hinsichtlich des Postkuratorischen heißt es weiter im Text:

»So distanziert sich das Postkuratorische zugunsten von Nachhaltigkeit und Dauerhaftigkeit nicht nur von kuratorischen Großprojekten, sondern auch von der dominanten Rhetorik des Kuratierens, sowohl was die Sprache der Ausstellung angeht (ihre Syntax und Grammatik, ihre Formate und Ausstellungsobjekte) als auch die Sprache über die Ausstellung (ihre Reflexionen bzw. ihre Metasprache und ihre Werbeschriften wie etwa KuratorInnenstatements, Pressemeldungen und Kritiken).« (Ebd., 20)

Mit Sheikhs Überlegungen wird eine ganz entscheidende Kritik formuliert, die auf neuralgische Stellen des gegenwärtigen Kunstmilieus bzw. des ›kuratorischen Betriebs‹ verweist. So scheinen die in Anlehnung an Paul O'Neill (vgl. O'Neill 2013) formulierten Forderungen nach parakuratorischen Praktiken – dem Zurücktreten von konventionell-etablierten Formen und Formaten – von entscheidender Bedeutung. Zugleich geht damit nicht zuletzt auch die Forderung nach Minderung von Autorschaft und Autorität (vgl. Sheikh 2017, 20) einher. Wie bereits an mehreren Stellen entfaltet, besteht das Anliegen dieser Arbeit nicht zuletzt ebenfalls in einem kritischen Hinterfragen bzw. Umdenken, das ähnliche Problemstellen anmarkert wie das Denken des Postkuratorischen, jedoch aber eine begriffliche Umgewichtung vornimmt. Die Arbeit schlägt vor, den Fokus grundlegender zu verschieben und vor diesem Hintergrund mit einem anderen ›ontologischen‹ Verständnis von der Ausstellung zu sprechen: nicht von der Ausstellung im Sinne einer ›fertigen Show‹, die lediglich hegemoniale Strukturen reproduziert, sondern im Sinne der Ausstellung als einer Existenzweise. Ausstellung wird demnach nicht im Modus einer übergreifenden ›Totalität‹ der Kunstbranche begriffen, aber in einem Verständnis, das nicht lediglich die ›Show‹ umfasst, sondern vorschlägt, all die Praktiken, Trajektorien und Bedingungen dessen ebenfalls ins Blickfeld zu rücken, ohne dabei jedoch die Figur kuratierender Subjekte zu zentrieren.

Aktuell lassen sich einige Projekte³⁸ anführen, die bestrebt sind, das Kuratorische insbesondere ausgehend von einem fluiden Kollektiv aus zu denken. Die Thematik von Gemeinschaften und Kollektiven nimmt in diesem Kontext folglich auch eine bedeutende Form an, spricht diese ebenfalls dafür, Zentrierungen umzudenken, zu verteilen und zu fragmentieren. Doch bleibt nach wie vor berechtigterweise die Frage im Raum, wie solche Formen zu einem nachhaltigen

38 Siehe hierzu, wie bereits erwähnt, etwa das Projekt nextmuseum.io sowie weitere Ausführungen im Kap. *Agencement_Materialisieren*.

Umdenken und neuen Handlungsformen beitragen können. Dies muss Situation für Situation befragt und ausgehandelt werden. So stellt Beatrice von Bismarck in ihrem Essay »Das Kuratorische« (2021) vor allem die relationale Dimension des Kuratorischen heraus. Das Kuratorische sei demnach als ein Wissensgebiet sowie ein kulturelles Handlungsfeld zu begreifen, das mit einem »Öffentlich-Werden« (von Bismarck 2021, 13) von Kultur und Kunst einhergehe sowie »einen Praxis- und Sinnzusammenhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren« (ebd.) darstelle. Hierbei entwickelt von Bismarck in ihrem Essay vier Begriffe, die das Kuratorische auszeichnen: Kuratorialität, Konstellation, Transposition sowie Gastfreundschaft. Zusammengeführt lasse sich das Kuratorische nach von Bismarcks Terminologie so beschreiben, dass »in transpositorischen Prozessen von Kuratorialität bestimmte Konstellationen entstehen, deren situative, temporäre und dynamische Ausformulierungen auf der Basis des Gastfreundschaftsdispositivs erfolgen« (ebd., 93). Die Ausstellung begreife von Bismarck im Zuge dessen als »Ereignis, Medium, aber eben auch Werkzeug kuratorischer Praxis« (ebd., 29) und betont deren Handlungspotential, mit dem die Ausstellung schließlich »auch an der Gestaltung der Relationen mitwirkt, welche sie ihrerseits konstituiert haben« (ebd.). Der von von Bismarck neu eingeführte Begriff der Kuratorialität setze dabei ein, um eben all die polyvalenten Verhältnisse und Momente des Relationalen beschreibbar zu machen, die sich im Kontext von Ausstellungen bzw. im Zuge des Kuratorischen ereignen (vgl. ebd., 13).³⁹

Damit rücken all jene Prozesse in den Fokus, die sonst beiläufig, selbstverständlich respektive »etabliert« verlaufen. Und um Situierungen und schließlich Änderungen der Handlungsmöglichkeiten zu evozieren, bedarf es eben einer solchen (Be-)Schreibweise – einer Annäherung, die sich selbst nicht herausnimmt und das dynamische Geflecht, mit all seinen Widersprüchen, Leerstellen und Brüchen in den Fokus nimmt: als eine Assemblage, die Momente des Epistemischen und des Ästhetischen überlagert und immer wieder neuverhandelt. Es bedarf, von Bismarck folgend, jenes »kuratorialen« Ins-Blickfeld-Rückens oder – wie die vorliegende Arbeit es vorschlägt – jener Fokussierung der Ausstellung als eine Existenzweise, um Relationen und auch Diffractionen (vgl. Deuber-Mankowsky 2011) sichtbar machen zu können.

39 So schlägt Beatrice von Bismarck vor, den Begriff des Kuratorischen nicht nur als ein Tätigkeitsfeld zu begreifen, das sich kritisch mit dem Ausstellen befasst, sondern auch als eine Methode: »Die Auseinandersetzung mit den kuratorischen Relationen erlaubt, eine Methode zum Einsatz zu bringen, die gleichermaßen sinnstiftend für die Ausstellungsgeschichtsschreibung und -analyse wie auch für die eigentliche Gestaltung einer kuratorischen Situation ist. Die Analyse der relationalen Zusammenhänge, Dynamiken und Bedingungen, die die Kuratorialität ausmachen, offeriert damit immer auch Anregungen für eine Methodik kuratorischer Praxis.« (von Bismarck 2021, 85)

Nachdem wir folglich einige Fragen nachgezeichnet haben, die bestimmte historische Bewegungen und Interessen thematisieren (wie etwa künstlerische Positionen Ende der 1960er Jahre, Konzeptkunst, Überlegungen zur Geschichte und Geschichtsschreibung der Institutionskritik sowie Entwicklungen im Hinblick auf das Kuratorische seit den 1990er Jahren), gilt es zunächst expliziter den Fokus auf Ausstellungen als ›Machtgefüge‹ zu richten. Ansätzen einer ›kritischen Institutionskritik‹ und einigen der Grundüberlegungen im Kontext des *(Post-)Curatorial* folgend, gilt es Auseinandersetzungen in Gang zu setzen, die ebenfalls nach den Zugangsbedingungen, aber auch Ausschlussmechanismen fragen.

4. Machtfragen

Wie eingangs mit der Ausstellungsbesprechung zu »Dynamische Räume« im Museum Ludwig Köln angesprochen, werfen Ausstellungen als Konfigurationen eines bestimmten Zeigens oder ›Sichtbar-Machens‹ eine Fülle von Fragen auf. Wer zeigt wem wen/was in wessen Namen? Wer/was wird dabei ausgeschlossen? Welche Ordnungen werden reproduziert oder aber in Frage gestellt? Im Falle von »Dynamische Räume« überlagern sich die Fragen, denn hier haben wir es mit einer Ausstellung zu tun, die an eine bestimmte Institution mit einer eigenen Vorgeschichte – dem Museum Ludwig – geknüpft ist.⁴⁰ D.h. auch an dieser Stelle müssen wir die Ausstellung als ein dichtes Gefüge von Referenzen begreifen und sowohl die Akteure als auch die produzierten Strukturen und Matrizen in den Blick nehmen. Ob es folglich um die Ebene des Kontexts, der Matrix, der Narration oder der Figuration geht (die am Anfang des Moduls als heuristische Abgrenzungen nachgezeichnet wurden) – stets sind diese, so gesehen transversal, von Machtfragen durchzogen. Deshalb gilt es nun einen historisierenden Blick auf Ausstellungen als Formationen von Macht zu werfen.⁴¹

40 Zur Thematik von Provenienz, der Funktionsweise und der Kritik am ›Musealen Erbe‹ s. exemplarisch die Diskussion um das Humboldt Forum Berlin (vgl. Savoy 2020).

41 Wollen wir die Ebene der Eigenaktivität respektive Handlungsfähigkeit von Ausstellungen stärker in den Fokus rücken, dann scheint dabei vor allem ein bestimmter Terminus von Gewicht – nämlich die Kraft. Zeichnet sich der Terminus philosophiegeschichtlich durch eine weit zurückreichende Diskussion aus, ist dieser für uns vor allem in einer durch Philippe Dubois herausgearbeiteten Dimension von Relevanz. In seinem Text »Plastizität und Film. Die Frage des Figuralen als Störzeichen« (2003) arbeitet Dubois eine Gegenüberstellung heraus, die die Kraft der Macht, die Präsenz der Repräsentation, die Empfindung dem Sinn sowie die Figuration der Narration gegenüberpositioniert (vgl. Dubois 2003, 122). Daraus resultiert folgendes Differenzverhältnis: »Funktioniert die Macht aus dieser Perspektive gesehen wie eine gut abgestimmte Rhetorik von Sinneffekten, so scheint die Kraft einer ganz anderen Ordnung anzugehören: Sie gründet nicht auf einer Rhetorik, sondern auf einer Poetik, sie arbeitet weniger auf narrativer Ebene, sondern vielmehr auf der Ebene der Figuration (sie ist

The Exhibitionary Complex

In seinem Text »The Exhibitionary Complex« (1988) setzt sich Tony Bennett u.a. stark geleitet von der Lektüre Michel Foucaults, mit Ausstellungspraktiken auseinander. Im Zuge dessen entwickelt Bennett den Begriff des *Exhibitionary Complex*, der Fragen nach Machtstrukturen und Wissen in den Fokus rückt, indem Entwicklungen von Ausstellungen und deren Konnotationen historisch nachgezeichnet und Paradigmen nachgespürt werden. In Anlehnung an Foucaults Überlegungen zur Klinik sowie dem Gefängnis lassen sich, Bennetts Lesart nach, bestimmte strukturelle Muster übernehmen, die auch das Museum – jedoch teils kontrastierend – auf eine Weise beschreibbar machen können: »Institutions, then, not of confinement but of exhibition, forming a complex of disciplinary and power relations whose development might more fruitfully be juxtaposed to, rather than aligned with, the formation of Foucault's ›carceral archipelago‹.« (Bennett 1988, 73) Im Fokus steht dabei besonders die Frage nach dem Körper bzw. seinem Umgang sowie den damit einhergehenden Sichtbarkeitspolitiken. Bennett geht auf die von Foucault nachgezeichneten Bewegungen ein – fort von der repräsentativen Sichtbarkeit der Macht durch deren öffentliche Zurschaustellung am Körper des Verurteilten hin zu einer Ausrichtung der Macht nach ›Innen‹ (vgl. ebd., 73f.) – und kontrastiert damit zunächst den Modus, der den *Exhibitionary Complex* jener Zeit, d.h. spätes 18., frühes 19. Jahrhundert, ausmachte. Jener ›Ausstellungskomplex‹ zeichnete sich demnach im Gegenteil aus durch ein Involviert-Sein in

»[...] the transfer of objects and bodies from the enclosed and private domains in which they had previously been displayed (but to a restricted public) into progressively more open and public arenas where, through the representations to which they were subjected, they formed vehicles for inscribing and broadcasting the messages of power (but of a different type) throughout society.« (Ebd., 74)

das Eigentliche des Figuralen) und anstatt beim Zuschauer Sinneffekte zu erzeugen, stellt sie ihn mit Empfindungen auf die Probe und spielt dabei mit den Affekten (nicht mit dem Intellekt) des Subjekts; ohne dass sich die Folgen absehen lassen (die Kraft ist an sich nicht meßbar).« (Ebd., 121f.) Siehe hierzu das Kap. »Objekt_Konfigurieren* sowie »Präsenz_Erscheinen* (Ausstellungsakt). Auf »Dynamische Räume« bzw. vor allem auf das C& *Center of Unfinished Business* bezogen heißt es folglich, dass hier nicht lediglich eine narrative Zusammenstellung von Inhaltsfragmenten stattfindet, sondern das installative Projekt gestaltet sich in einer Figuration – wird plastisch, da sich immer wieder neue Referenzketten und Interferenzmuster bilden. (Die Ausführungen dieses sowie der folgenden Unterkapitel gehen teilweise auf den Vortrag der Verfasserin mit dem Titel »Fragmentierte Epistemologien. Figuren des Geteilten in der Kunst der Gegenwart« beim XI. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik »Ästhetik und Erkenntnis« am 13.07.2021 zurück bzw. wurden diesem partiell entnommen). Zum Begriff der Kraft (vor allem in der Abgrenzung zum Begriff des Vermögens) s. auch Menke 2013.

Es wäre jedoch verkürzt den *Exhibitionary Complex* und das *Carceral Archipelago* lediglich als zwei sich kontrastierende Systeme zu begreifen. So ersucht auch Bennett in seinem Text eine Parallelsetzung einiger Momente, die nicht nur daraus resultiert, dass beide Phänomene historisch in die mehr oder weniger gleiche Zeit fallen⁴², sondern dass beide komplexe Konfigurationen von Machtverhältnissen aufweisen und sich teilweise überlappen (vgl. ebd.). Im Zentrum des *Exhibitionary Complex* stand nicht zuletzt die Frage nach der Ordnung, und zwar mit einer zweifachen Ausrichtung: »[...] a question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies« (ebd., 76). Damit ging auch eine entscheidende Transformation der Ansprache einher, die Foucault an der Etablierung der Kategorie der Bevölkerung knüpft (ebd.). Als ›Bevölkerung‹ konnten die Adressaten auf eine andere Art und Weise angesprochen werden, was zugleich Verschiebungen im Hinblick darauf nach sich zog, wie Dinge und Körper in der Öffentlichkeit arrangiert wurden. Dies führte zu einer Transformation des Verhältnisses zwischen Wissen und Macht bzw. den Subjekten und Objekten des Wissens:

»Yet, ideally, they sought also to allow the people to know and thence to regulate themselves; to become, in seeing themselves from the side of power, both the subjects and the objects of knowledge, knowing power and what power knows, and knowing themselves as (ideally) known by power, interiorizing its gaze as a principle of self-surveillance and, hence, self-regulation.« (Ebd.)

Damit vollzog sich eine Bewegung hin zur Selbstregulierung als ein wesentliches Merkmal der Disziplinargesellschaft, bei der die Überwachung, nach Bennett, dem Spektakel gegenüber die Oberhand gewann (vgl. ebd., 77). So beschreibt Bennett ein ambivalentes Verhältnis von Sichtbarkeit und Überwachung, das sich auch in Ausstellungsarchitektur bemerkbar macht. Der 1851 erbaute *Crystal Palace* stehe dabei ganz emblematisch für jene Ambivalenz, denn während daran einerseits eine Art ›Gegenprogramm‹ zur Schule oder dem Gefängnis (also panoptischen Systemen) gesehen werden kann (Graeme Davison bringe es auf die Formel: »The Panopticon was designed so that everyone could be seen; the Crystal Palace was designed so that everyone could see.« Davison 1982, 7; zit.n. ebd., 78), betont Bennett andererseits, dass sich zum Modus des Jede/r-Kann-Sehen auch der Modus des Jede/r-Kann-Gesehen-Werden dazugesellte, sodass auf diese Weise die Funktionsweisen des Spektakels mit der der Überwachung kombiniert wurden (vgl. ebd.). Dieser ambivalente Modus der Übersicht machte sich außerdem an zwei weiteren Punkten bemerkbar: »This ambition towards a specular dominance over a totality was even more evident

42 Foucault setzt den neuen Typus zeitlich etwa mit dem Gefängnis von Mettray (1840) synchron, während Bennett als Parallelentwicklung im Zuge dessen die *Great Exhibition* von 1851 anführt (vgl. ebd., 74).

in the conception of international exhibitions which, in their heyday, sought to make the whole world, past and present, metonymically available in the assemblages of objects and peoples they brought together and, from their towers, to lay it before a controlling vision.« (Ebd., 79)

Des Weiteren spiegelte sich die Sichtbarkeitspolitik auch in der Involviertheit des Staates und der damit einhergehenden Etablierung des Konzepts der Staatsbürgerschaft wider:

»Museums, galleries, and, more intermittently, exhibitions played a pivotal role in the formation of the modern state and are fundamental to its conception as, among other things, a set of educative and civilizing agencies. Since the late nineteenth century, they have been ranked highly in the funding priorities of all developed nation-states and have proved remarkably influential cultural technologies in the degree to which they have recruited the interest and participation of their citizenries.« (Ebd.)

Dies geschah, Bennetts Schilderung nach, ausgehend von einem Netzwerk von Institutionen, die Mechanismen zur permanenten Zurschaustellung und Konfigurierung von Macht einsetzten. Doch erfolgte es nicht durch die Prinzipien des Ausschlusses, sondern die Bürger:innen-Subjekte wurden *per se* mit Macht identifiziert und zumindest als indirekte Machtteilhaber:innen angesprochen. Darin bestand folglich auch die Stärke des *Exhibitionary Complex* – in seiner Fähigkeit »to organize and co-ordinate an order of things and to produce a place for the people in relation to that order« (ebd., 80).

Im Kontext von Ausstellungen war die Frage der Ordnung damit zum einen eine architektonische, zum anderen aber auch, wie bereits kurz angerissen, eine Frage von Adressierungen und Rhetoriken. So war es ein entscheidender Schritt, die Menge »abzuschaffen« und stattdessen von einer Sammlung separierter Individualitäten (vgl. ebd., 81) auszugehen (d.h. Foucaults Bevölkerung). Doch blieb es nicht lediglich bei der Ansprache, sondern auch bei der Frage danach, welche Funktion bzw. welche Position jene Individualitäten innerhalb des Ausstellungskomplexes einnehmen sollten.⁴³ Diese Frage nach der Position machte sich auch in einer breitgefächerten Debatte bemerkbar, die den Umgang mit der Menge in Ausstellungen thematisierte – d.h. bei konkreten Fragen nach den Zugangsvoraussetzungen und Einlassbedingungen (vgl. ebd., 83). Ein offener öffentlicher Zugang wurde über eine lange Zeitspanne abgelehnt, da dieser die etablierte Ordnung »gefährden« würde. Erst Dekaden später konnten Reformationen stattfinden, die eine Öffnung nach sich zogen.

43 Jene Thematik von individuellen Positionierungen findet im folgenden Zitat ihren Ausdruck:
 »An instruction from a ›Short Sermon to Sightseers‹ at the 1901 Pan-American Exposition enjoined: ›Please remember when you get inside the gates you are part of the show.« (Ebd.)

Emblematisch traten diese insbesondere mit der Eröffnung des South Kensington Museum im Jahr 1857 in Kraft: »Administered, eventually, under the auspices of the Board of Education, the museum was officially dedicated to the service of an extended and undifferentiated public with opening hours and an admissions policy designed to maximize its accessibility to the working classes.« (Ebd., 84) Die Öffnungszeiten wurden ausgedehnt und auch das British Museum entschloss sich 1883 auf Elektrizität zu setzen, um auch Besuche zu späten Abendstunden zu ermöglichen. Damit gingen ganz grundlegende Normierungen einher: »Instruction booklets advised working-class visitors how to present themselves, placing particular stress on the need to change out of their working clothes – partly so as not to soil the exhibits, but also so as not to detract from the pleasures of the overall spectacle; indeed, to become parts of it.« (Ebd., 85) Im Laufe der Zeit wurde auch die explizite pädagogische Funktion immer deutlicher und ging auch mit der Entscheidung eines freien Eintritts einher.⁴⁴ Doch blieb die Klassenfrage nach wie vor präsent, nun lediglich auf eine andere Ebene verschoben: »In the event, the Great Exhibition proved a transitional form. While open to all, it also stratified its public in providing different days for different classes of visitors regulated by varying prices of admission.« (Ebd.)⁴⁵

Die Etablierung dieses kulturellen Sektors hatte aber auch weitere Konsequenzen zur Folge. So drängte diese bestimmte Formen von Events, insbesondere traditionelle Messen, zurück und zeigte sich in einer Art »concerted attack on popular fairs owing to their association with riot, carnival, and, in their sideshows, the display of monstrosities and curiosities which, no longer enjoying elite patronage, were now perceived as impediments to the rationalizing influence of the restructured exhibitionary complex« (ebd., 86). Die traditionelle Form wurde indes nicht gänzlich weggefeht, sondern fand ihr Fortbestehen in einer Form von Melange bzw. Verknüpfung mit der neuen. Und so betont Bennett an dieser Stelle, dass die Messe sich nun vielmehr in einer Art grotesken Parodie auf den *Exhibitionary Complex* aufstellte, die die Normative und Habitus der neu etablierten Form in Frage stellte (vgl. ebd., 87).⁴⁶

Bennett zufolge resultierte der *Exhibitionary Complex* aus den Relationen der neuen Disziplinen der Geschichte, Kunstgeschichte, Archäologie, Geologie, Biologie

44 Begleitet wurde dies von der Beobachtung, dass die besuchende Bevölkerung, wie Bennett anmerkt, länger nüchtern bleibe (ebd., 84f.).

45 Heute lässt sich die Thematik des Zutritts durchaus nach wie vor im Hinblick auf Hierarchisierungsstrukturen fortschreiben, denken wir hierbei etwa an »VIP-Tickets«, unterschiedliche Kategorisierungen von Previews etc.

46 So stellt sich im Zuge dessen die Frage, welcher Status z.B. den Museumshops und den darin zirkulierenden »irgendwie auf die Ausstellung Bezug nehmenden« Objekten zugesprochen werden kann.

sowie der Anthropologie (vgl. ebd.).⁴⁷ Und während eine der Verschiebungen daran festgemacht werden kann, dass die Form der Sichtbarkeit – im Vergleich zu Wunderkammern, Kuriositätenkabinetts etc. – vom Privaten ins Öffentliche erfolgte, geht mit dieser eine gewichtige Narration einher, die vor allem Fragen nach Eigentum, Besitz und Zugehörigkeit neuauslotet. So sei auch der *Exhibitionary Complex* aufs Engste mit der Frage nach dem Nationalstaat bzw. dem Konzept von Nation verknüpft (s. hierzu Anderson 2005). Die Thematik der Sichtbarkeit, Ordnung und Repräsentation gehe ebenso damit einher. Eine weitere, ganz entscheidende Demarkationslinie verlaufe dementsprechend synchron mit der Produktion des ›Anderen‹ (s. hierzu Waldenfeld 2006):

»And this power marked out the distinction between the subjects and the objects of power not within the national body but, as organized by the many rhetorics of imperialism, between that body and other, ›non-civilized‹ peoples upon whose bodies the effects of power were unleashed with as much force and theatricality as had been manifest on the scaffold. This was, in other words, a power which aimed at a rhetorical effect through its representation of otherness rather than at any disciplinary effects.« (Bennett 1988, 80)

Damit rücken auch anthropologisch-ethnologische Fragen in den Fokus, die mit der Verbreitung der Evolutionstheorie umso stärker auf ›Evidenzen‹ aus waren und sich, ungeachtet der Totalisierung (oder gerade zu der Stabilisierung durch Totalisierung wegen), um Klassifizierungen bemühten (vgl. ebd. 92). Die Stabilisierung des Nationalen ging dementsprechend mit der Thematik der Ordnung bzw. Platzzuweisung einher: »order of peoples and races – one in which ›primitive peoples‹ dropped out of history altogether in order to occupy a twilight zone between nature and culture« (ebd. 90).⁴⁸ Mit der gleichen Geste erfolgte auch das Organisieren der adressierten Öffentlichkeit: »[...] the white citizenries of the imperialist powers –

47 Bennett geht dabei auf Stephan Bann ein, der herausstellt, dass der ›historische Rahmen‹ eine Zeit lang mit anderen Praktiken des Zeigens konkurrierte: »As Stephen Bann shows, the emergence of a ›historical frame‹ for the display of museum exhibits was concurrent with the development of an array of disciplinary and other practices which aimed at the life-like reproduction of an authenticated past and its representation as a series of stages leading to the present – the new practices of history writing associated with the historical novel and the development of history as an empirical discipline, for example. [...] Between them, these constituted a new space of representation concerned to depict the development of peoples, states, and civilizations through time conceived as a progressive series of developmental stages.« (Ebd., 88f.)

48 Zwar sind Kunstausstellungen anders aufgestellt als ethnografische Museen (andere Logiken, Narationen, Begriffe und Vermittlungskonzepte), dennoch weisen beide Formen normative Strukturen auf, die durchaus von Ähnlichkeiten zeugen.

into a unity, representationally effacing divisions within the body politic in constructing a ›we‹ conceived as the realization, and therefore just beneficiaries, of the processes of evolution and identified as a unity in opposition to the primitive otherness of conquered peoples« (ebd., 92).⁴⁹ Die Thematik der Ordnung, der Hierarchisierung sowie der Fortschrittlichkeit spiegelte sich ebenfalls in der Lokalisierung wieder:

»Museums were also typically located at the centre of cities where they stood as embodiments, both material and symbolic, of a power to ›show and tell‹ which, in being deployed in a newly constituted open and public space, sought rhetorically to incorporate the people within the processes of the state. If the museum and the penitentiary thus represented the Janus face of power, there was none the less – at least symbolically – an economy of effort between them.« (Ebd., 99)

An dieser Stelle wird für uns erneut die Notwendigkeit zu differenzieren spürbar. Denn während Museen als Institutionen, zumindest in diesem historisch hergeleiteten Sinne, *per se* großangelegte Repräsentationsfragen aufwerfen und dies auch symbolisch – im Hinblick auf den ›Raum‹ – reproduzieren, zeigen sich Ausstellungen als agile Formationen, die sowohl von ihrer Lokalisierung als auch von der Szenografie her teils intervenierend agieren bzw. heterogene Verhältnisse entstehen lassen (s. Kap. *Setting_Verräumlichen*). So geht auch Bennett in seinem Text auf eine Differenzierung ein. Während Museen durch Permanenz, zugleich aber auch einen »lack of ideological flexibility« (ebd., 93) gekennzeichnet sind, spricht er den Ausstellungen die Fähigkeit zu von

»[...] injecting new life into the exhibitionary complex and rendering its ideological configurations more pliable in bending them to serve the conjuncturally specific hegemonic strategies of different national bourgeoisies. They made the order of things dynamic, mobilizing it strategically in relation to the more immediate ideological and political exigencies of the particular moment.« (Ebd.)

49 Bezüglich Raumverteilungen und Verortungen führt Bennett des Weiteren folgende Schilderungen an, die die Pavilionaufteilungen thematisieren: »Moreover, following an innovation of the Centennial Exhibition held at Philadelphia in 1876, these pavilions were typically zoned into racial groups: the Latin, Teutonic, Anglo-Saxon, American, and Oriental being the most favoured classifications, with black peoples and the aboriginal populations of conquered territories, denied any space of their own, being represented as subordinate adjuncts to the imperial displays of the major powers. The effect of these developments was to transfer the rhetoric of progress from the relations between stages of production to the relations between races and nations by superimposing the associations of the former on to the latter.« (Ebd., 94f.)

Die damit einhergehenden strukturellen Konsequenzen und die daraus resultierenden Regimes fasst Bennett wie folgt zusammen:

»In their interrelations, then, the expositions and their fair zones constituted an order of things and of peoples which, reaching back into the depths of prehistoric time as well as encompassing all corners of the globe, rendered the whole world metonymically present, subordinated to the dominating gaze of the white, bourgeois, and (although this is another story) male eye of the metropolitan powers.« (Ebd., 96)

Damit spricht Bennett eine Thematik an, die einen recht ambivalenten Status aufweist. Ist es auf der einen Seite vollkommen klar und nachvollziehbar, dass die Thematik des Institutionellen mit Strukturen, Grenzziehungen und Klassifizierungen operiert, die Ausschlüsse bzw. Hierarchien produziert, wird dieser Punkt auf der anderen Seite nicht selten von einer unhinterfragbaren Selbstverständlichkeit überlagert. Wir sind es beispielsweise gewohnt von ›dem‹ Besucher (oder, erst in jüngerer Zeit auch von dem/der Besucher:in) zu sprechen, doch wird die Frage, wer damit eigentlich gemeint sein soll, meist nicht präsent. Was Bennett aber mit Hilfe von Foucaults Lektüre⁵⁰ macht, ist gerade das Markieren bestimmter Vorgänge, Bedingungen und Konsequenzen, die solche Adressierungen implizieren. Mag man einerseits insofern differenzieren wollen, als Kunstaussstellungen anders funktionieren als beispielsweise Ausstellungen in ethnologischen Museen etc., offenbaren sich dennoch bestimmte Gesten und Praktiken, die sich von bestimmten Mechanismen nicht freisprechen können. Mit eben jener Ambivalenz geht auch die Ausstellung »Dynamische Räume« um. In einem Museum mit eigenen Normierungslogiken, Publikumsadressierungsweisen und Organisationsstrukturen situiert, versucht es zugleich jene Strukturen zumindest im Ansatz zu reflektieren und zur Verhandlung zu stellen.

Auch wenn wir einerseits behaupten könnten, dass die Funktion eines solchen *Exhibitionary Complex* nachgelassen oder sich verändert hat – schauen wir uns etwa die heutige Anzahl der ›alternativen‹ ›identitätsstiftenden‹ Angebote an (Social Media, Gaming, Filmbranche, Musik...), kann dennoch nicht von der Hand gewiesen werden, dass viele der von Bennett beschriebenen Mechanismen nach wie vor greifen, vermutlich aber mit einer umso stärkeren Beiläufigkeit und Selbstverständlichkeit. Eben jene Selbstverständlichkeit wird präsent, wenn wir anfangen, uns auch eher unkomfortablen Fragen zu stellen (was Institutionen in den letzten Jahren erneut vermehrt tun) wie etwa ›Wessen Arbeiten werden unter welchen Vorzeichen ausgestellt?‹ ›Wer hat Zugang und unter welchen Bedingungen etc.?‹ Und auch wenn

50 Bennett geht in seinen Ausführungen neben Foucault mehrfach auf Antonio Gramsci ein, führt jedoch keine Literaturverweise an.

wir meinen könnten, dass der Ausstellungskomplex – allem voran angetrieben von Nationsnarrativen – heute andere Thematiken umgreift, werden wir merken, dass es nach wie vor um Ausschlussperformanzen und Andersheitsproduktionen geht – sei es entlang der Trias *Race-Class-Gender* oder ausgehend von der Frage nach dem Alter, dem jeweiligen Milieu etc.⁵¹ Was stets immer mitschwingt, sind jene Demarkationslinien: das ›Weiß-Sein‹ des White Cubes, die Dominanz von männlichen Rollen, Heteronormativität, Ausschluss von bestimmten ›Klassen‹, sei es im ökonomischen Sinne oder ausgehend vom Sektor der Bildung. Doch was mit diesen Linien passiert – das muss jedes Mal aufs Neue im ›propositionalen‹ Sinne verhandelt werden, d.h. im Hinblick darauf, welche Figurationen und welche Logiken Ausstellungen wiederum selbst generieren.

Dispositiv

Wenn wir uns auf die Suche nach einem Begriff und damit auch nach einem bestimmten Zugriff begeben, der Relationen und Machtverhältnisse in den Fokus rückt, dann zeigt sich der von Michel Foucault geprägte Begriff des Dispositivs als besonders fruchtbar. Diesen beschreibt Foucault folgendermaßen:

»Was ich unter diesem Titel [des Dispositivs, Anm. d. V.] festzumachen versuche (sic!) ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.« (Foucault 1978, 119)

Ein weiterer wesentlicher Punkt, der das Dispositiv auszeichnet und der vor allem auch im Kontext dieser Arbeit von besonderem Interesse ist, ist die Beschreibung des Dispositivs als ein Gebilde oder Gefüge, eine Formation: »Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion [...].« (Ebd., 119f.) Foucault zufolge sei das Dispositiv »immer in ein Spiel der Macht eingeschrieben« (ebd., 123), zugleich aber auch an die Grenzen des Wissens gebunden, die daraus resultieren und diese gleichzeitig bedingen. Das Dispositiv lasse sich ferner beschreiben als »Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von

51 Zum Kuratieren als einer kritischen und antirassistischen Praxis s. Bayer et al. 2017; Sternfeld 2018; Muttenthaler/Wonisch 2006.

Wissen stützen und von diesen gestützt werden« (ebd.).⁵² Mit dem Begriff des Dispositivs wird folglich eine Terminologie vorgeschlagen, die ganz zentrale Momente von Machtverhältnissen beschreibbar werden lässt. Nicht zuletzt macht sich die terminologische Tragweite auch darin bemerkbar, dass der Begriff ein reges Weiterdenken erfährt, sei es im Hinblick auf die theoretische Konzeption oder aber seine ›Anwendung‹⁵³. In seinem Text »Was ist ein Dispositiv« (2008) vollzieht Giorgio Agamben eine intensive Lektüre Foucaults und schlägt zudem weitere Kontextualisierungen und genealogische Lesarten vor. So verweist er darauf, dass der Begriff des Dispositivs einst den der Positivität ersetzte, den Foucault wiederum der Lektüre Jean Hyppolites entnahm (vgl. Agamben 2008, 11). Der Terminus Positivität tauchte seinerseits bei Hyppolite im Kontext seiner Beschäftigung mit Hegel auf:

»Hyppolite zufolge sind ›Schicksal‹ und ›Positivität‹ zwei Schlüsselbegriffe des Hegelschen Denkens. Für den Terminus ›Positivität‹ gilt im besonderen, daß er bei Hegel in der Entgegensetzung von ›natürlicher‹ und ›positiver Religion‹ angesiedelt ist. Während die natürliche Religion auf ein unmittelbares und allgemeines Verhältnis der menschlichen Vernunft mit der Gottheit gerichtet ist, umfaßt die positive oder historische Religion die Gesamtheit der Glaubenssätze, Vorschriften und Riten, die in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt den Individuen von außen auferlegt sind.« (Ebd., 12; vgl. Hyppolite 1983)

Damit greift Positivität ein Verhältnis auf, »in dem die Individuen als Lebewesen mit dem historischen Element stehen, wobei dieser Ausdruck die Gesamtheit der Institutionen, Subjektivierungsprozesse und Regeln, in denen sich die Machtverhältnisse konkretisieren, bezeichnet« (Agamben 2008, 14).⁵⁴ Im Zuge weiterer Aus-

52 Foucault geht des Weiteren auf das Verhältnis zwischen Diskursen, Dispositiven sowie den Epistemen ein: »In der ›Ordnung der Dinge‹, wo ich eine Geschichte der Episteme schreiben wollte, bin ich in eine Sackgasse geraten. Jetzt dagegen will ich versuchen zu zeigen, daß das, was ich Dispositive nenne, ein sehr viel allgemeinerer Fall der Episteme ist. Oder eher, daß die Episteme, im Unterschied zum Dispositiv im allgemeinen, das seinerseits diskursiv und nichtdiskursiv ist, und dessen Elemente sehr viel heterogener sind, ein spezifisch diskursives Dispositiv ist.« (Foucault 1978, 123) An einer weiteren Stelle führt Foucault weiter aus: »Wenn Du [J.-A. Miller, Anm. d. V.] so willst, könnte ich die Episteme, indem ich zu ihr zurückkehre, als strategisches Dispositiv definieren, das es erlaubt, unter allen möglichen Aussagen diejenigen herauszufiltern, die innerhalb, ich sage nicht: einer wissenschaftlichen Theorie, aber eines Feldes von Wissenschaftlichkeit akzeptabel sein können und von denen man wird sagen können: diese hier ist wahr oder falsch. Die Episteme ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vom Falschen, sondern vielmehr das wissenschaftlich Qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu scheiden.« (Ebd., 124)

53 Zur Diskussion des Dispositivbegriffs im Kontext des Museums s. auch Déotte 2010.

54 Agamben betont jedoch, dass Foucault, im Unterschied zu Hegel, nicht auf eine Versöhnung der beiden Elemente abziele: »Noch möchte er den Konflikt, der zwischen ihnen besteht, her-

einandersetzungen schlägt Agamben vor, die Dispositive weiterzudenken und in einen neuen Zusammenhang zu stellen.⁵⁵ Dies vollzieht er zunächst, indem er eine Aufteilung in zwei Gruppen bzw. Klassen vornimmt: »[...] einerseits die Lebewesen (oder die Substanzen), andererseits die Dispositive« (ebd., 26). Für den Begriff des Dispositivs ergibt sich damit Folgendes:

»Als Dispositiv bezeichne ich alles, was irgendwie dazu imstande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern. Also nicht nur die Gefängnisse, die Irrenanstalten, das Panoptikum, die Schulen, die Beichte, die Fabriken, die Disziplinen, die juristischen Maßnahmen etc., deren Zusammenhang mit der Macht in gewissem Sinne offensichtlich ist, sondern auch der Federhalter, die Schrift, die Literatur, die Philosophie, die Landwirtschaft, die Zigarette, die Schifffahrt, die Computer, die Mobiltelefone und – warum nicht – die Sprache selbst, die das vielleicht älteste Dispositiv ist [...].« (Ebd.)

vorheben. Er will vielmehr untersuchen, auf welche konkrete Weise die Positivitäten (oder die Dispositive) in den Verhältnissen, Mechanismen und ›Spielen‹ der Macht wirksam sind.« (Ebd., 14)

- 55 Neben dieser begrifflichen sowie wissenschaftshistorischen Herleitung verweist Agamben auf eine theologische Ebene, die seiner Lesart nach ebenfalls mit dem Dispositiv verknüpft sei. So führt Agamben aus, dass die Figur der göttlichen Dreifaltigkeit, die während des zweiten Jahrhunderts im Christentum diskutiert wurde, eines Begriffs bedurfte, der diese beinahe heidnisch-polytheistisch anmutende Dreiteilung rechtfertigen konnte. Im Zuge dessen erwies sich der Begriff der *Oikonomia* als hilfreich, denn »*Oikonomia* bedeutet im Griechischen Verwaltung des *oikos*, des Hauses und im weiteren Sinn Führung, *management*« (ebd., 19). Der Widerstand und die Angst davor »Gefahr zu laufen, den Polytheismus und das Heidentum wieder in den christlichen Glauben einzuführen« (ebd., 20) führten folglich zur Etablierung eines Begriffs bzw. in Folge dessen eines Dispositivs, das die Trinität gewissermaßen rechtfertigen würde. So führt Agamben mit Verweis auf theologische Positionen etwa von Tertullian, Hippolyt und Irenäus aus: »Bezüglich seines Seins und seiner Substanz, ist Gott fraglos eins; was jedoch seine *oikonomia* betrifft, also die Weise, in der er sein Haus, sein Leben und die Welt, die er geschaffen hat, verwaltet, ist er dreifach.« (Ebd.) Agambens argumentative Verknüpfung wird deutlich, als er darauf verweist, dass *oikonomia*, zugleich verbunden mit ›Vorsehung‹ bzw. mit der »heilbringende[n] Regierung der Welt und der Menschheitsgeschichte« (ebd., 23), ins Lateinische übersetzt *dispositio* heißt: »Der Terminus Dispositiv bezeichnet also etwas, in dem und durch das ein reines Regierungshandeln ohne jegliche Begründung im Sein realisiert wird. Deshalb schließen die Dispositive immer einen Subjektivierungsprozeß ein, da sie ihr Subjekt selbst hervorbringen müssen.« (Ebd., 23f.) Agamben zeigt ebenfalls die Nähe zu Heideggers Begriff des Gestells auf, der sich durch eine etymologische Verwandtschaft zu Disposition auszeichne (vgl. ebd., 24). Vor dem Hintergrund unserer Auseinandersetzung scheint demnach aber auch die Nähe zwischen einer Aus-Stellung und einem Ge-Stell in einem dispositional-einrichtenden Sinne reizvoll. Jenes Moment des ›Ein-gerichtet-Einrichtenden‹ wird im Ansatz im Kap. *Agencement_Materialisieren* sowie *Objekt_Konfigurieren* weiter ausgeführt.

Von Bedeutung ist dabei aber vor allem der Vorschlag, die Subjekte als etwas zu begreifen, was aus jenen beiden Klassen resultiert: »Subjekt nenne ich das, was aus der Beziehung, sozusagen dem Nahkampf zwischen den Lebewesen und den Dispositiven hervorgeht.« (Ebd., 27) Was aber hinsichtlich unserer aktuellen Gegenwart zum Vorschein komme, sei eine »maßlose Vermehrung der Subjektivierungsprozesse« (ebd.), durch die sich letztendlich auch unsere gegenwärtige (post-)kapitalistische Realität kennzeichnet. Und die Frage, die im Zuge dessen laut Agamben gestellt werden müsste, bezieht sich auf die Strategien, die einen Nahkampf mit den Dispositiven ermöglichen, denn es sei naiv zu glauben, dass es darum ginge, die Dispositive lediglich »richtig« zu benutzen (vgl. ebd., 29).⁵⁶ Eine der entscheidenden Fragen, die damit im Fokus steht, besteht folglich in den Prozessen der Subjektivierung sowie dem Verhältnis zwischen Subjektivierung und Desubjektivierung.⁵⁷

56 Der Nahkampf habe demnach zum Ziel, »das zu befreien, was mittels der Dispositive abgesondert und eingefangen wurde, und es wieder einem allgemeinen Gebrauch zugänglich zu machen« (ebd., 33). Hierbei führt Agamben einen weiteren zentralen Begriff ein – den der Profanierung. Dabei gehe es hauptsächlich um die Praktiken der Absonderung: »Insofern lässt sich als Religion definieren, was dem allgemeinen Gebrauch Dinge, Orte, Tiere oder Personen entzieht und in einen abgesonderten Bereich versetzt. Nicht nur gibt es keine Religion ohne Absonderung, sondern jede Absonderung enthält oder bewahrt in sich einen genuin religiösen Kern.« (Ebd., 34) Kapitalismus sowie das, was Agamben als »die modernen Figurationen der Macht« (ebd., 35) bezeichnet, stellen eine Radikalisierung und Verallgemeinerung jener Prozesse dar (vgl. ebd.). Doch erschwere sich die Profanierung im kapitalistischen Kontext vor allem dadurch, dass die »modernen Dispositive« mit Subjektivierungsprozessen einhergehen (und nur in dieser Form als Regierungsdispositive statt bloßer Gewaltanwendung funktionieren) (vgl. ebd.). Für uns stellt sich damit die Frage, inwiefern es Ausstellungen vermögen, jene Subjektivierungsprozesse und Profanierungen zu vollziehen, gerade aufgrund der ihnen inhärenten Ambiguität. Siehe hierzu Kap. »Objekt_Konfigurieren*« sowie Ausführungen von Ludger Schwarte (vgl. Schwarte 2019).

57 Diesen Gedanken führt Agamben weiter aus: »[...] [W]as wir jedoch jetzt beobachten können, ist, daß Subjektivierungsprozesse und Desubjektivierungsprozesse wechselseitig indifferent werden und nicht mehr auf die Wiederaussetzung eines neuen Subjekts hinauslaufen, es sei denn in verhüllter, gleichsam gespenstischer Form. [...] Wer sich vom Dispositiv »Mobiltelefon« gefangennehmen lässt, wie intensiv auch immer das Verlangen, das ihn dazu getrieben hat, gewesen sein mag, erwirbt deshalb keine neue Subjektivität, sondern lediglich eine Nummer, mittels derer er gegebenenfalls kontrolliert werden kann [...].« (Ebd., 37) Es stellt sich für uns die Frage, wie sich das Dispositiv »Mobiltelefon« im Sinne einer Subjektivierung verstehen ließe bzw. scheint es notwendig, es als problematisch zu markieren, dass jenes Dispositiv *per se* desubjektivierend operieren soll. Greifen wir auf Gilbert Simondons »Existenzweise technischer Objekte« (Simondon 2012), N. Katherine Hayles' Begriff der kognitiven Assemblage (vgl. Hayles 2017) oder Bruno Latours Existenzweise [TEC] (vgl. Latour 2014) (s. Kap. »Agencement_Materialisieren*«), dann wird deutlich, dass wir gerade nach den Bedingungen dessen fragen müssen, unter denen die jeweiligen Dispositive subjektivierend oder desubjektivierend agieren.

Mit der Frage nach Subjektivierungen beschäftigt sich auch Gilles Deleuze in seinem Text »Was ist ein Dispositiv?« (1991):

»Diese Dimension des Selbst ist keineswegs eine vorweg existierende Bestimmung, die man vollständig ausgearbeitet hatte vorfinden können. Noch dort ist eine Subjektivierungslinie ein Prozeß, eine Produktion von Subjektivität in einem Dispositiv: sie muß, insoweit es das Dispositiv zuläßt oder ermöglicht, geschaffen werden. Sie ist eine Fluchtlinie. Sie entgeht allen vorangehenden Linien, sie macht sich davon. Das Selbst ist weder ein Wissen noch eine Macht.« (Deleuze 1991, 155)⁵⁸

Hierbei nimmt sich Deleuze die von Foucault entwickelten »Instanzen« vor – Wissen, Macht und Subjektivität – und beschreibt diese als Linien, als »Ketten von Variablen, die sich voneinander ablösen« (ebd., 153):

»Es ist zunächst ein Durcheinander, ein multilineares Ensemble. Es ist zusammengesetzt aus Linien verschiedener Natur. Und diese Linien im Dispositiv umringen oder umgeben nicht etwa Systeme, deren jedes für sich gesehen homogen wäre: das Objekt, das Subjekt, die Sprache usw., sondern sie folgen Richtungsvorgaben und zeichnen Vorgänge nach, die stets im Ungleichgewicht sind und die sich mal einander annähern und mal voneinander entfernen. Jede Linie ist gebrochen und damit Richtungsänderungen unterworfen und ist verzweigend und gegabelt und damit Abweichungen unterworfen.« (Ebd.)

So beschreibt Deleuze Dispositive zunächst ausgehend von zwei Dimensionen: »d[en] Kurven der Sichtbarkeit und d[en] Kurven des Aussagens« (ebd., 153f.): »Das heißt, daß die Dispositive wie die Maschinen Roussels⁵⁹ sind, so wie Foucault sie analysiert, es sind Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen.« (Ebd., 154) Jedes Dispositiv habe demnach seine eigene Licht- und Aussageordnung. Wenn es darum geht, das Sichtbare und das Aussagbar zu beschreiben, so sind es nicht die Subjekte oder Objekte, sondern Ordnungen – »mit ihren Abweichungen, ihren Transformationen und ihren Mutationen. Und in jedem Dispositiv überwinden die Linien Schwellen, von denen es abhängt, ob es sich bei ihnen um ästhetische, wissenschaftliche, politische usw. Linien handelt.« (Ebd.) Des Weiteren kommen

58 Im Zuge dessen wirft Deleuze auch die Frage auf, inwiefern man nicht auch Dispositive »herbeizitieren« könne, »bei denen die Subjektivierung nicht über das aristokratische Leben oder die ästhetisierte Existenz eines freien Herren verläuft, sondern über die marginalisierte Existenz des »Ausgeschlossenen«« (ebd., 156).

59 Zu Raymond Roussel s. Geisenhanslüke 2014.

für Deleuze auch sog. Kräfterlinien ins Spiel, die durch alle Orte des Dispositivs hindurchgehen (vgl. ebd., 154f.) und dabei die vorangehenden Kurven gewissermaßen neu ausrichten: »Die Dispositive sind also zusammengesetzt aus Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräfterlinien, Subjektivierungslinien, Reiß-, Spalt- und Bruchlinien, die sich alle überkreuzen und vermischen und von denen die einen die anderen wiedergeben oder durch Variationen oder sogar durch Mutationen in der Verkettung wieder andere erzeugen.« (Ebd., 157)⁶⁰ Damit weist Deleuze nicht zuletzt auch das Denken der Universalien zurück: »Das Eine, das Ganze, das Wahre, das Objekt, das Subjekt sind keine Universalien, sondern singuläre Prozesse der Vereinheitlichung, der Totalisierung, der Verifizierung, der Objektivierung, der Subjektivierung – wie sie jedem Dispositiv immanent sind« (Ebd.) Das Dispositiv wird als eine Vielheit verstanden, »in der solche im Werden befindlichen Prozesse wirken, die sich von denen unterscheiden, die in einem anderen Dispositiv wirken« (ebd.).

Die mit den vorangestellten Überlegungen zusammenhängende Frage bezieht sich des Weiteren darauf, wie die Produktion von etwas Neuem möglich sein kann (vgl. ebd., 158). Dabei stellt Deleuze heraus, dass es vor allem um die »Neuartigkeit der Ordnung des Aussagens selbst« (ebd., 159) gehe: »Jedes Dispositiv wird so durch seinen Gehalt an Neuartigkeit und Kreativität definiert, womit gleichzeitig seine Fähigkeit bezeichnet ist, sich selbst zu transformieren oder sich bereits zugunsten eines Dispositivs der Zukunft aufzuspalten [...]« (Ebd.) Dabei gestaltet sich die Subjektivierungslinie als etwas, das mit dem Schöpferischen verbundenen ist und Transformationen ermöglicht. Die Dispositive kennzeichnen sich folglich auch durch die Variationen jener Transformationen. Um das Verhältnis zwischen »neuartigen«, transformierten Dispositiven und ihren Vorgängern zu beschreiben, führt Deleuze den Begriff des Aktuellen ein:

»Wir gehören Dispositiven an und handeln in ihnen. Die Neuartigkeit eines Dispositivs im Verhältnis zu seinen Vorgängern, das nennen wir seine Aktualität, unsere Aktualität. Das Neue ist das Aktuelle. Das Aktuelle ist nicht das, was wir sind, sondern eher das, was wir werden, das, was wir im Begriff sind zu werden, das heißt das Andere, unser Anders-Werden. In jedem Dispositiv muß man unterscheiden zwischen dem, was wir sind (was wir schon nicht mehr sind), und dem, was wir im

60 Demzufolge sind Kartografierungen notwendig: »Es gibt Sedimentierungslinien, sagt Foucault, aber auch ›Spaltungs- und ›Bruch-‹Linien. Will man die Linien eines Dispositivs entwerfen, so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muß kartografieren, unbekannte Länder ausmessen – eben das, was er als ›Arbeit im Gelände‹ bezeichnet. Man muß sich auf die Linien selbst einstellen, die sich nicht damit begnügen, ein Dispositiv zusammenzustellen, sondern die es – von Nord nach Süd, von Ost nach West oder diagonal – durchqueren und mit sich fortreißen.« (Ebd., 153)

Begriff sind zu werden: der Anteil der Geschichte und der Anteil des Aktuellen.« (Ebd., 159f.)⁶¹

Stellen wir uns die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den angeführten Entfaltungen zum Dispositivbegriff, dann offenbaren sich mehrere Punkte, die von Bedeutung zu sein scheinen. Zum einen bietet das Dispositiv als Terminus einen Zugriff, der einerseits die Heterogenität der ›beteiligten‹ Elemente in den Fokus rückt (›das Gesagte wie das Ungesagte‹ bei Foucault), gleichzeitig aber auch ermöglicht, das Geflecht von jenen Elementen im Hinblick auf Machtverhältnisse hin zu befragen. Während also Deleuze das Dispositiv von seiner Vielheit aus denkt und darunter, wie bereits angeführt, »singuläre Prozesse der Vereinheitlichung, der Totalisierung, der Verifizierung, der Objektivierung, der Subjektivierung« (ebd., 157) versteht, scheint es an dieser Stelle eine Überlagerung mit dem zu geben, was wir im Anschluss an Bruno Latour unter Existenzweisen verstehen (s. Kap. *Objekt_Konfigurieren* und *Agencement_Materialisieren*). Doch bietet das Dispositiv die machtsstrukturenanalytische bzw. -kritische Lesart, sodass es an dieser Stelle sinnvoll erscheint, die Existenzweise Ausstellung mit dem Dispositivbegriff zusammenzudenken. Das Kapitel ist weniger an einer binär gedachten Frage »Ist die Ausstellung ein Dispositiv?« interessiert, sondern greift Aspekte heraus, die deutlich machen, dass die Ausstellung in ihrem spezifischen Modus Momente des Dispositionalen aufweist, und zwar in dem Sinne, dass es Subjektivierungsprozesse initiiert (s. Kap. *Körper_Hervorbringen*), zugleich aber auch ein Oszillieren zwischen unterschiedlichen Verhältnissen in Bewegung setzt. Demnach kann eine Ausstellung – in Agambens Sinne – auch Desubjektivierungsprozesse in Gang bringen, vermag aber auch Subjektivierungslinien entstehen zu lassen, von denen Deleuze spricht. Ausstellungen können folglich nicht als *per se* subjektivierend oder desubjektivierend beschrieben werden, doch lassen sie Konfigurationen entstehen, die ebendies immer wieder neuverhandeln. In diesem Sinne scheint es deshalb produktiv, die Ausstellung als ein ambigues, ästhetisch-epistemologisches Gefüge zu begreifen, das einstellt, einrichtet, verhandelt und unentwegt auch mitverhandelt und eingestellt wird.

61 Deleuze führt außerdem aus: »Denn was Foucaults Auffassung zufolge als das Aktuelle oder als das Neue auftaucht, nannte Nietzsche das Unzeitgemäße, das Inaktuelle, das Werden, das sich mit der Geschichte gabelt, diese Diagnostik, die nebst anderen Wegen sich des Relais der Analyse bedient. Nicht zum Zweck der Voraussage, sondern der Aufmerksamkeit für das Unbekannte wegen, das an die Tür klopft.« (Ebd.)

5. Epistemologien des Ausstellens

Wie bereits eingangs aufgeworfen und zuletzt mit Überlegungen von Foucault und in Folge von Deleuze und Agamben, sowie – explizit auf Ausstellungskontexte bezogen – auch mit Bennetts Text aufgezeigt, sind bei Fragen nach Ausstellungen stets auch immer Fragen nach Machtverhältnissen präsent. Und da, Foucault folgend, Macht und Wissen eine enge Verflechtung bilden, gilt es nun Setzungen, Prozesse und Praktiken ins Blickfeld zu nehmen, die das Epistemische im weitesten Sinne betreffen.

Wissen

Mit Donna Haraways Begriff des situierten Wissens, den sie in ihrem vielzitierten Essay »Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive« [engl. Original: 1988] prägte, erfolgt allem voran eine Kritik am Konzept des Wissens, das eine Form von »Unverrückbarkeit« verspricht.⁶² Es wird ein »anderes« Verständnis von Objektivität⁶³ gefordert, das als ein relationales Geflecht verstanden wird. Damit spricht sich Haraway für ein Denken aus, das sich einerseits der Vorstellung einer totalisierenden Objektivität entzieht und andererseits die Notwendigkeit von Positionierungen und Partialisierungen deutlich macht:

»Wir wollen keine Repräsentation der Welt durch eine Theorie unschuldiger Mächte, in der Sprache wie Körper der Glückseligkeit organischer Symbiose

62 Für eine erweiterte Diskussion der Thematik von Wissen im Kontext von Kunst s. Publikationen im Rahmen des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« an der UdK Berlin (vgl. Universität der Künste Berlin 2021).

63 Ildikó Szántó stellt in der Einleitung zum Band »Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten« (2018) Folgendes heraus: »Mit der Forderung nach Anerkennung der Situiertheit jedes Wissens und dem gleichzeitigen Festhalten am Objektivitätsbegriff setzt sich Haraway nach der Devise »constructed yet real«? [...] sowohl von den radikalkonstruktivistischen Erkenntnistheorien der Postmoderne ab, die auf den Begriff der Objektivität verzichten wollen und das menschliche Erkenntnisvermögen ausschließlich unter dem Gesichtspunkt kultureller Konstruiertheit betrachten, als auch von dem totalisierenden Gebaren eines »transzendentalen Naturalismus«, [...] der den Beitrag körperlicher und immer positionierter Subjekte und Objekte mit ihren partiellen Perspektiven am hervorgebrachten Wissen nicht wahrhaben will. Für Haraway ist die Natur, aber auch die Welt weder ein rein ideologisches Konstrukt noch einfach eine vorhandene Tatsache, sondern ein relationales Gewebe aus »materiell-semiotischen Akteur_innen« [...] In diesem Konzept spielen in der Wissensgenerierung Technologien, Körper, Diskurse und materielle Aktanten ebenso eine Rolle wie soziale Machtverhältnisse und die von ihnen hervorgebrachten Subjektivitäten.« (Szántó 2018, 10) Szántó bezieht sich hier auf Thompson 2015, 14130 sowie Haraway 1995, 16; 17.

verfallen. Ebenso wenig wollen wir die Welt als globales System theoretisieren, geschweige denn in einer solchen Welt handeln. Was wir aber dringend brauchen, ist ein Netzwerk erdumspannender Verbindungen, das die Fähigkeit einschließt, zwischen sehr verschiedenen – und nach Macht differenzierten – Gemeinschaften Wissen zumindest teilweise zu übersetzen.« (Haraway 2007, 308)

So wird Haraways Essay von der Frage geleitet, »wie Bedeutungen und Körper hergestellt werden, nicht um Bedeutungen und Körper zu leugnen, sondern um in Bedeutungen und Körpern zu leben, die eine Chance auf eine Zukunft haben« (ebd., 308f.). Für den Objektivitätsbegriff ergibt sich daraus folgenden Überlegung:

»Auf eine weniger verkehrte Weise erweist sich Objektivität so als etwas, das mit partikularer und spezifischer Verkörperung zu tun hat und definitiv nichts mit der falschen Vision eines Versprechens der Transzendenz aller Grenzen und Verantwortlichkeiten. Die Moral ist einfach: Nur eine partielle Perspektive verspricht einen objektiven Blick. Dieser objektive Blick stellt sich dem Problem der Verantwortlichkeit für die Generativität aller visuellen Praktiken, anstatt es auszuklamern.« (Ebd., 310)

Damit wird mit dieser, wie Haraway sie bezeichnet, feministischen Objektivität, eine begrenzte Verortung angestrebt, die sich der Vorstellung einer Transzendenz sowie der Spaltung in Subjekt und Objekt widersetzt (vgl. ebd.). Mit der begrenzten Verortung geht gleichzeitig die Forderung einher, die »Sicht von unten« (ebd., 311) der »von den strahlenden Weltraumplattformen der Mächtigen herab« (ebd.) vorzuziehen. Denn alles Nicht-Lokalisierbare entziehe sich jeglicher Verantwortung, da damit eine Position eingenommen werde, die nicht zur Rechenschaft gezogen werden könne: »Die Etablierung der Fähigkeit, von den Peripherien und den Tiefen heraus zu sehen, hat Priorität« (ebd.). Dennoch sollte die Perspektivierungen »von unten« nicht Gefahr laufen, romantisiert zu werden, denn »sie entziehen sich weder den semiologischen noch den hermeneutischen Ansätzen einer kritischen Forschung. Die Standpunkte der Unterworfenen sind keine »unschuldigen« Positionen.« (Ebd.)

Statt also einem Relativismus zu folgen, der hinter dem Vorwand der Gleichheit keine Verantwortlichkeit mehr zulasse, gelte es, die »Vielfalt partialen, verortbaren, kritischen Wissens [anzuerkennen], das die Möglichkeit von Netzwerken aufrechterhält, die in der Politik Solidarität und in der Epistemologie Diskussionszusammenhänge genannt werden« (ebd.): »In den Objektivitätsideologien ist der Relativismus das perfekte Spiegelbild der Totalisierung: Beide leugnen die Relevanz von Verortung, Verkörperung und partieller Perspektive, beide verhindern eine gute Sicht. Relativismus und Totalisierung sind »göttliche Tricks.« (Ebd., 312)

Es gelte folglich auch sich für eine Praxis sowie auch Theorie der Objektivität auszusprechen, die »Anfechtung, Dekonstruktion, leidenschaftlicher Konstruktion, verwobenen Verbindungen und der Hoffnung auf Veränderung von Wissenssystemen und Sichtweisen den Vorrang gibt« (ebd.). Dennoch betont Haraway, dass nicht jede partielle Perspektive dabei brauchbar sei. Um in dem Sinne fruchtbare Positionen einnehmen zu können, bedarf es aber Identitätspolitiken und Epistemologien, die nicht von »glatter« Selbstidentität und homogener, reibungsloser Verschmelzung ausgehen. Es bedarf also eines »Engagement[s] für bewegliche Positionierung und leidenschaftliche Unvoreingenommenheit« (ebd.):

»Das gesplante und widersprüchliche Selbst kann Positionierungen in Frage stellen und zur Rechenschaft gezogen werden. [...] Aufspaltung, nicht Sein, ist das bevorzugte Bild für feministische Epistemologien wissenschaftlichen Wissens. Aufspaltung meint in diesem Kontext heterogene Vielheiten, die gleichermaßen notwendig sind und nicht in gleichförmige Raster gepreßt oder in kumulative Listen zerschlagen werden können.« (Ebd., 313)⁶⁴

Die Suche nach einer vollständigen und absoluten Position entstamme vielmehr einer fetischistischen Geste (vgl. ebd.). Damit gelte auch für das Wissen, das für sich den Standpunkt des Unmarkierten beansprucht, »phantastisch, verzerrt und deshalb irrational« (ebd.) zu sein. Nur die Positionierung, die nicht mit jenen verabsolutierenden »göttlichen Tricks« hantiert, impliziere »Verantwortlichkeit für die Praktiken, die uns Macht verleihen« (ebd., 314). Haraway knüpft ihre Überlegungen an die Metapher des Sehens bzw. der Vision an. In der Schlussfolgerung bedeutet dies Folgendes: »Kämpfe darüber, was als rationale Darstellung der Welt gelten darf, sind Kämpfe über das Wie des Sehens.« (Ebd.)

Die Frage, die die Überlegungen begleitet, stellt sich damit folgendermaßen: »Welche Positionierungen sind geeignet, um in dieser von Spannungen, Resonanzen, Transformationen, Widerständen und Komplizenschaft geprägten Situation zu sehen?« (Ebd., 315) So plädiert Haraways Text für »Politiken und Epistemologien der Lokalisierung, Positionierung und Situierung, bei denen Partialität und nicht Universalität die Bedingung dafür ist, rationale Ansprüche auf Wissen vernehmbar anzumelden« (ebd., 316). Die Wissenschaften und Politiken, für die sich auf diese Weise ausgesprochen wird, sind folglich die der Übersetzung, der Interpretation und des Stotterns: »Das Ziel sind bessere Darstellungen der Welt, das heißt ›Wissenschaft‹« (ebd.). Ein weiterer wesentlicher Punkt besteht aber auch darin, dass das situierte Wissen impliziert, dass »das Wissensobjekt als Akteur und Agent vorgestellt

64 Haraway führt des Weiteren aus: »Harding nennt dieses notwendigerweise vielfältige Begehren ein Bedürfnis nach dem Projekt einer Nachfolgewissenschaft und ein postmodernes Beharren auf irreduzibler Differenz und radikaler Vielfalt lokalen Wissens.« (Ebd., 308; vgl. Harding 1986)

wird und nicht als Leinwand oder Grundlage oder Ressource und schließlich niemals als Knecht eines Herrn, der durch seine einzigartige Handlungsfähigkeit und Urheberschaft von ›objektivem‹ Wissen die Dialektik abschließt« (ebd., 317). Auf die Frage nach Verortungen und Standpunkten hin führt Haraway außerdem aus:

»Verortung hat also etwas mit Verwundbarkeit zu tun. Verortung widersteht einer Politik der Abgeschlossenheit, der Endgültigkeit oder, um einen Begriff von Althusser zu variieren, feministische Objektivität widersteht der ›Vereinfachung in letzter Instanz‹. Denn feministische Verkörperung widersteht einer Fixierung und hegt eine unstillbare Neugier auf Netzwerke unterschiedlicher Positionierungen. Es gibt keinen singulären feministischen Standpunkt, weil die Kartierungen dieser Metapher, auf denen unsere Visionen basieren, zu vieldimensional sind.« (Ebd., 316)

Die Suche nach Partialität, die es aufzunehmen gilt, sei aber keinesfalls ein Selbstzweck, sondern bedinge und ermögliche Verbindungen sowie unerwartete Öffnungen.

Die Ausstellung »Dynamische Räume« im Museum Ludwig, mit deren Besprechung dieses Modul einsetzte, greift die Thematik des Epistemischen respektive Epistemologischen sowohl auf eine explizite als auch eine implizite Weise auf. So lässt sich in der Übertragung durchaus sagen, dass die Praktiken der Lokalisierung, Positionierung und Situierung ebenfalls mit zu den eigentlichen Modalitäten von »Dynamische Räume« werden. Wie eingangs bereits angesprochen, ist es vor allem das Moment des Fragmentarischen, das den Ausstellungsansatz prägt. Fernab einer universalisierend-totalisierenden Geste geht es auch hier darum zu partialisieren, zu verschieben, Momente des ›Stotterns‹, wie Haraway sie benennt und einfordert, ins Leben zu rufen. Vor allem durch den dekonstruktiv und zugleich ›leidenschaftlich konstruierenden‹ (vgl. ebd., 312) Ansatz, wie diesen auch die Plattform von Contemporary And bietet, wird eine Ausstellungssituation geschaffen, die Wissen und seine Bedingungen ganz explizit zu einem Verhandlungsmoment macht. Die heterogene Versammlung der Publikationen, die Zusammenstellung der Cover, Titel, Begriffe, Ansätze und Formate ermöglicht eine Form von Objektivität, die mit Widersprüchen operiert und stetig Übersetzungen einfordert. Der Ansatz der Ausstellung sowie die ›Besuchserfahrung‹ erfordern folglich insofern auch eine Verantwortung, als unentwegt ein Sich-in-Beziehung-Setzen und Position-Beziehen notwendig werden.

Das verweishafte ›Triggern‹ von Themenfeldern macht sich jedoch nicht nur im *Center of Unfinished Business* bemerkbar, sondern lässt sich sowohl in den gezeigten künstlerischen Arbeiten als auch im Konzept der Ausstellung verorten. So betont auch Romina Dümmler, die Kuratorin der Ausstellung, dass die künstlerischen Positionen etwas Fragmentartiges aufweisen (vgl. Museum Ludwig 2020 [02:58-

03:20]) – seien es die Wandcollagen, die nur wenige Sekunden dauernde, zum GIF transformierte Videosequenz des auf dem Boden liegenden Bildschirms (beides: Frida Orupabo) oder die ausschnitthaften Traumsequenzen der Videoarbeit von Nkiruka Oparah. Im Hinblick auf das Konzept der Ausstellung macht sich die Geste des Fragmentarischen auch darin bemerkbar, dass hier nicht der Ansatz eines ›historisierenden Überblicks‹ angestrebt wird, der klare Zuordnungen vornimmt, sondern die Praktiken des Zuordnens damit selbst in Frage gestellt werden.⁶⁵

Die in »Dynamische Räume« versammelten Arbeiten setzen folglich Auseinandersetzungsprozesse in Gang, widerspenstige Situation des Sich-Einlassen-Auf, die eine kontinuierliche Wechselseitigkeit bedingen. So sind ›wir‹ keine festgesetzten Subjekte, die den ›Kunstobjekten‹ ihr Wissen entlocken, diese also rezeptionistisch dekodieren. Das Position-Einnehmen gestaltet sich als ein viel komplexerer Prozess, als dessen Resultate ›wir‹ (bedienen wir uns auch hier dieser mythisch-hypothetischen Figur) und auch die ›Objekte der Kunst‹ hervorgehen. Ziehen wir erneut Latours Begriff der zirkulierenden Referenz heran, dann wird deutlich, dass die jeweiligen Positionen sowie auch das damit verknüpfte Wissen als Folge von kontinuierlichen Diskontinuitäten von stetigen Übersetzungsschritten erfolgen. Das ›Wissen der Ausstellung‹ ist folglich keine übergeordnete Größe, kein ›göttlicher Trick‹, sondern das, was sich entlang des stetigen und fragmentarischen (Sich-)In-Beziehung-Setzens ergibt – als Resultat von Verknüpfungen, Zuordnungen, Transformationsprozessen und Metastabilisierungen. Doch zugleich – und darin besteht gewissermaßen auch ein Weiterdenken Latours – sehen wir auch hier die Notwendigkeit, den Existenzmodus des Netzwerks und der Referenz mit Fragen von Machtverhältnissen gegenzulesen bzw. damit zu überlagern. Wie bereits die Diskussion des Dispositivbegriffs zeigte, reicht es nicht aus lediglich Verbindungen nachzuzeichnen, ohne gleichermaßen auch nach ihren Qualitäten und schließlich auch möglichen Effekten und Bedingungen zu fragen.

65 So greift etwa Justus Fetscher in seinem Beitrag im Band »Ästhetische Grundbegriffe« (2001) die komplexe historische Genese des Fragmentbegriffs auf sowie die damit einhergehenden Ambivalenzen und sich transformierenden Konnotationen im Kontext von Kunst. Fragmentarismus sei demnach ein »oft erteiltes Stichwort und Aufbruchssignal der ästhetischen Moderne« (Fetscher 2001, 551) und werde zu einer bevorzugten Ausdrucksform, die vor allem gegen Ende des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum Verbreitung findet. Wie außerdem Adria Daraban in ihrem Artikel »Figures des Fragmentarischen. Fragmentierung als ästhetisches Prinzip in der Architekturproduktion des 20. Jahrhunderts« (2017) auf Jean-Luc Nancy eingehend herausstellt, liege »die Kraft des Fragmentarischen [...] für Nancy nicht mehr im ›erschöpfenden Kampf des Kleinen gegen das Große, um selbst das Große zu sein‹ [...]. Vielmehr ist sie im Ereignis der Fragmentierung zu finden, in der Unterbrechung, in der Teilung oder in der ›Unendlichkeit einer Ankunft: [...] in einer Gegenwart, in der die Welt durch Sinn und Subjekt und nicht durch das Absolute bestimmt wird.« (Daraban 2017, 173)

Wie bereits mit der heuristischen Trennung unterschiedlicher Ebenen von Referenzen (Kontext, Matrix, Narration und Figuration) angeführt, metastabilisieren sich die jeweiligen Verweisketten auf unterschiedliche Weise und versammeln sich stets verändernde und heterogene Geflechte. Die Heterogenität macht sich dabei nicht nur in der medialen Form bemerkbar (denn es werden Papiercollagen zusammen mit Videos zusammen mit Büchern zusammen mit Zetteln etc. gezeigt), der Chronoferenz der versammelten Objekte (s. Kap. *Zeitlichkeit_Rhythmisieren*) oder der Polyvalenz der vertetenen ›Disziplinen‹ (im ›konventionellen‹ Sinne bildende Kunst, soziologische Publikationen, Romane, Reiseführer etc.), sondern zugleich auch in der jeweiligen ›epistemologischen Dominanz‹. Fokussieren wir uns dabei vor allem auf das *Center of Unfinished Business* von *Contemporary And*, dann wird hierbei besonders deutlich, dass hier Vertreter:innen unterschiedlicher Diskurse versammelt sind, die als Akteure wiederum jeweils unterschiedliche Ansätze davon, was Wissen ist oder sein kann sowie unterschiedliche Inhalte mit jeweils eigenen ›Ansprüchen‹ transportieren. Während einige soziologische oder medienwissenschaftliche Publikationen beispielsweise die Produktion von Wissen selbst explizit zum Thema machen, schwingt das Epistemische in ›exotisierend-romantisierenden‹ Romanen auf eine ganz andere Weise mit. Insofern haben wir es hierbei mit einer extremen modalen Überlagerung bzw. Ambiguität dessen zu tun, was mit Wissen und dessen Formen jeweils mitschwingt. Auch wenn im Rahmen dieser Diskussion die inhaltliche Fokussierung – nämlich die Thematik der afro-diasporischen Kulturproduktion – nicht dezidiert entfaltet werden kann, werden hier die ästhetisch-medialen Bedingungen einer solchen Auseinandersetzung *in* und *mit* dem Fragmentarischen respektive der ›Verstreutheit‹ angesprochen. Der fragmentarisch-überlagernde Modus, in dem sich das *Center* gestaltet, stellt damit die Produktivität des Partialen und Multiplen heraus. Zugleich macht das Projekt deutlich, dass es nicht lediglich um das Versammeln als solches gehen kann, bei dem unterschiedliche Diskurse ›angehäuft‹ werden, sondern es wird präsent, dass es eines Modus bedarf, bei dem sich die Akteure auf eine Weise aufeinander einstellen, die über den Sinneffekt hinausgeht. Das *Center of Unfinished Business* operiert folglich sowohl mit einer Rhetorik als auch einer Poetik des Fragmentarischen, indem es unterschiedliche Diskurse anregt bzw. zusammenführt. Während das *Center* als Installation einerseits an eine Bibliothek erinnert und damit Momente des physisch jederzeit Greifbaren, des Dauerhaft-Gesammelten und Geordneten adressiert, bricht es mit eben jenen Assoziationen, weil es sich in stetiger Bewegung und Neuordnung zeigt. Der collagierende Modus zeichnet sich damit nicht nur durch den Akt einer heterogenen Versammlung aus, sondern nicht zuletzt durch seine Dynamik und Agilität, denn die so entstandene ›Bibliothek‹ bietet keinen systematisch-bequemen Ort der Rezeption, sondern gestaltet sich in einer stetigen Neukonfigurierung. Durch immer wieder anders vollzogene Zusammenstellungen werden immer wieder neue Überlagerungen, Kontexte und – mit Bruno

Latour gesprochen – zirkulierende Referenzen produziert. Das Projekt operiert folglich in zweifacher Form im Sinne eines Teilens bzw. Fragmentierens: Es erzeugt unentwegte Verweisstrukturen und adressiert immer wieder das Narrativ eines Ausschnitthaften, das jedoch deutlich macht, dass das Bezugssystem *per se* unentwegt in Frage gestellt werden muss. Durch das Zerstückelnde, das Wuselnde, das nonstop Reizüberflutende wird das *Center* zu einem Gefüge, das (mit Hans-Ulrich Gumbrecht gesprochen) nicht nur Sinn-, sondern auch Präsenzeffekte erzeugt.

Epistemische Gewalt: Dekolonialisieren/Dekanonisieren

In ihrer 1988 erschienen Schrift »Can the Subaltern Speak?« prägt Gayatri Chakravorty Spivak den Begriff der epistemischen Gewalt, der vor allem »impliziertes« Wissen von Strukturen und Ordnungen kritisch ins Blickfeld rückt. Im Anschluss an Spivaks sowie Vandana Shivas (vgl. Shiva 1990) Überlegungen stellt Claudia Brunner im Kontext von Friedensforschung weitere Überlegungen zum Konzept der epistemischen Gewalt an und beschreibt dieses als »jenen Beitrag zu gewaltförmigen gesellschaftlichen Verhältnissen, der im Wissen selbst, in seiner Genese, Ausformung, Organisation und Wirkmächtigkeit angelegt ist« (Brunner 2016, 39). In einem weiteren Artikel geht Brunner auf den Unterschied zwischen epistemischer und struktureller Gewalt ein, den sie wie folgt zusammenfasst:

»Während strukturelle Gewalt in der Tradition Johan Galtungs vorrangig auf materielle Ressourcen, Institutionen und Ordnungen fokussiert, fragt epistemische Gewalt im Anschluss an Gayatri Spivak intensiver nach den Wissensbeständen, die diesen Ordnungen zugrundeliegen. Man könnte auch sagen, dass das Konzept strukturelle Gewalt am Erbe der Aufklärung festhält, wohingegen die Analyse epistemischer Gewalt dieses Erbe in die Gewaltkritik miteinschließt.« (Brunner 2018, 42; vlg. Galtung 1975)

Was Brunner betont, ist der Effekt der Normalisierung sowie die damit einhergehende Rechtfertigung von weiterer direkter sowie indirekter Gewalt (vgl. Brunner 2016, 39). Der Begriff der epistemischen Gewalt umfasse demnach »epistemologische, theoretische, konzeptionelle und method(ologische) Aspekte ebenso wie politische, institutionelle, ökonomische und wissenssoziologische« (ebd.).⁶⁶ Im Anschluss an Lander (vgl. Lander 1993) verweist Brunner des Weiteren auf die »Kolonialität des Wissens« (Brunner 2016, 40), die für sie zwangsläufig auch mit der »Kolonialität der Macht« (ebd.; vgl. Quijano 2000; Quintero/Garbe 2013) verbunden sei:

66 Siehe hierzu auch den Begriff des Epistemischen Ungehorsams (vgl. Mignolo 2012).

»Im Gegensatz zum aufgeklärten Selbstverständnis von Wissenschaft, die sich nicht nur als Gegenteil von Gewalt, sondern bisweilen auch als Weg zu deren Überwindung versteht, sehen post- und dekoloniale Perspektiven Wissen und Gewalt einander nicht diametral gegenübergestellt. Vielmehr steht die Dimension der anhaltenden Kolonialität von Macht und Wissen [...] im Zentrum der Aufmerksamkeit, und damit die deren Verwobenheit. Diese Kolonialität resultiert aus der globalen Expansion Europas, die eben nicht nur ein militärisches, ökonomisches und politisches Projekt war, sondern auch eine tiefgreifende kulturelle und kognitive Dimension umfasste.« (Ebd., 44; vgl. Quintero/Garbe 2013)

Was Brunner in ihren Überlegungen des Weiteren betont, ist die Tragweite des Konzepts der ›Rasse‹ und die damit einhergehende Normbildung im Hinblick darauf, was das ›Weiß-Sein‹ oder eben ›Nicht-Weiß-Sein‹ nach sich ziehen (vgl. Brunner 2016, 45): »Die weiße Norm bleibt bis heute unsichtbarer wie unerbittlicher Gradmesser für jegliche Abweichungen, gerade weil ihre Gewaltförmigkeit weiterhin unsichtbar und geräuschlos wirksam ist.« (Ebd.; s. hierzu Butler 2010) Die damit einhergehende Forderung lautet folglich, neben politischer Dekolonisierung auch die des Wissens zu initiieren, was zugleich ein kritisches Hinterfragen von bestehenden Kanons bedeute. Doch geht es dabei nicht lediglich um das ›Neuverteilen‹ von Inhalten oder das ›Schließen‹ von bestehenden Lücken und Leerstellen, sondern betrifft auch den akademisch-wissenschaftlichen Prozess als solchen sowie die damit zusammenhängenden ›Privilegien‹ von bestimmten Disziplinen und Praktiken (s. hierzu Stengers 2005; Harasser/Solhdju 2016):

»Die dabei wirksam werdende Disziplinierung von Wissen ist also vielmehr als Machtprozess einer Konkurrenz um Anerkennung, Ressourcen und Wirksamkeit und damit selbst als Element epistemischer Gewalt zu verstehen, mit der der daraus resultierende Objektivitätsanspruch befestigt wird. Dies gilt sowohl für den innerakademischen Prozess als auch für die machtvolle Abgrenzung gegenüber nicht wissenschaftlichem Wissen, das damit zunehmend an Geltungsanspruch verliert.« (Brunner 2016, 47)⁶⁷

Damit rückt explizit eine Thematik in den Fokus, die in solchen Disziplinen wie der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft von entscheidender Bedeutung ist: die Thematik des Kanons. So hängt mit der Thematisierung dessen, welche Positionen ausgestellt werden, zwangsläufig auch die Fokussierung dessen zusammen, wer aus dem ›Wissensbestand‹ herausfällt, und zwar aufgrund von systematischen und strukturellen Ausschlüssen – seien es politische Entscheidungen oder aber

67 Im gleichen Kontext kann z.B. die Diskussion um *Artistic Research* und die Frage nach dem Wissen der Künste/Kunst verortet werden.

beiläufige ›Selbstverständlichkeiten‹, die gerade deshalb umso schwieriger aufzudecken sind. So verweist Anja Schürmann in ihrem Blogbeitrag »Ein provisorischer Zwischenstand zur interdisziplinären Kanonkritik« (2020) auf die banal erscheinende, aber zugleich ganz grundlegende Problematik, die mit der Form einer Liste einhergeht. Wer schafft es auf diese Liste, was sind die Bedingungen? Auf die Ausschlussmechanismen macht auch Adrian Daub in seinem Beitrag »Zur Idee und Praxis eines queeren Kanon« (2020) aufmerksam, indem er sich kritisch mit Fragen der Identitätspolitik und Produktionen von Gemeinschaften auseinandersetzt. So verweisen auch Döring und John in ihrem Text »Re-Visionen. Reflexives Museum« (2015) auf den problematischen und zu hinterfragenden Impetus der Geste des Ordners, Sichtbarmachens und Verlebendigungs, denn diese erweise sich, wie Döring und John mit Verweis auf Donna Haraway, Michael Fehr und Oliver Marchart anführen, als

»[...] patriarchale Aneignung und paternalistische Geste schlechthin [...]. Während sich dieser Impetus gleichsam als utopisches und vermessen(d)es Unterfangen zeigt, so wirken seine Vernaturalisierungseffekte unvermindert fort. Diese greifen, wenn das Museum seine eigenen Wissensproduktionen nicht als *open* [...], sondern als *black box* versteht und Prozesse wie Vergeschlechtlichung, Kanonisierung, Homogenisierung, Entkontextualisierung, Ein- und Ausschlüsse sowie der Klassencharakter unsichtbar bleiben [...].« (Döring/John 2015, 12)⁶⁸

Auch wenn das Thema ein viel komplexeres ist, als es im Kontext dieses Kapitels entfaltet werden kann, sei dennoch kurz auf einige Punkte verwiesen. So geht es weniger darum, lediglich Öffnungen zu evozieren und ›Lücken‹ zu ›füllen‹, sondern es geht darum, die Strukturen selbst zu überdenken und nach Optionen zu suchen, die andere Formen von Versammlungen ermöglichen. Allem voran müssen diese Optionen aber ihre eigenen Positionen sichtbar machen.⁶⁹

In seinem Text »Wissenspraxis am Ort der Kunst. Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer Möglichkeiten« (2018) setzt sich Tom Holert ebenfalls mit der Thematik der Situiertheit von Kunst auseinander. Ausgehend von der Frage nach der *Site-Specificity* von Kunst verweist Holert vor allem darauf, dass Orte der Kunst nicht »von der *Position*, in der und von der aus die Akteure ästhetisch handeln« zu trennen seien (Holert 2018, S16). Demnach müsste zwangsläufig auch eine Reflexion der jeweils eigenen – wie Holert es nennt – Positioniertheit bzw. Positionalität erfolgen, und zwar »in Bezug auf den sozialen, politischen, ökonomischen, sexuellen oder ethnischen Standpunkt, von dem aus gesprochen und gehandelt wird« (ebd.; s. hierzu auch Holert 2020). Was dabei berücksichtigt werden müsse, seien

68 Das Zitat bezieht sich auf folgende Quellen: Fehr 1998; Haraway 2004 sowie Marchart 2005.

69 Siehe zur Thematik des Kanons sowie *Essay Exhibitions* Franke 2019.

auch die »Partizipation von und Interaktion mit Materialien und Materialitäten, Institutionen und Institutionalitäten, Techniken und Technologien« (ebd.), woraus sich schließlich »eine *Politik* der Verortung oder Lokalisierung« (ebd.) ergebe. Des Weiteren verweist Holert darauf, dass der Kontext, in dem sein Artikel erschienen ist – der Band mit dem Titel »Wessen Wissen?« (Busch et al. 2018) – zwangsläufig die Frage nach sich zieht, von welcher Vorstellung von Wissen eigentlich gesprochen werde. Die sowohl politisch als auch ökonomisch motivierte Frage verberge folglich auch eine epistemologische Ebene:

»Das heißt, wie ›Wissen‹ auf dem Feld der Gegenwartskunst verhandelt (und gehandelt) wird, ist historisch, sozial, politisch, ökonomisch, technologisch und diskursiv bedingt und dabei stets eine offene oder verdeckte Auseinandersetzung über epistemische Ansprüche und epistemische Gewalt. Im Umkehrschluss wäre nun zu fragen, welchen Anteil die Geschichte der Kunst-Epistemologie an solchen epistemischen Machtspielen hat.« (Holert 2018, S21)

Demzufolge formuliert Holert eine ganz zentrale Frage, die auch für die vorliegende Thematisierung von Ausstellungen von besonderer Gewichtung ist: »Mit anderen Worten: Inwiefern wirkt Kunst als nicht nur soziale und ästhetische, sondern eben auch *epistemische* Institution darauf ein und daran mit, wie Wissen geopolitisch und geoökonomisch verteilt und kontrolliert wird?« (Ebd.) Holert befragt damit das Verhältnis zwischen Kunst und Wissen sowie Kunst und Wissenschaft und sieht in der von ihm aufgeworfenen Frage vor allem die Möglichkeit auf die Entwicklungen zu reagieren: »[...] etwa in der Institutionalisierung von ›künstlerischer Forschung‹ an Kunsthochschulen oder im Ausstellungssystem der Gegenwartskunst und den in dieses System eingebundenen diskursiven Produktionen (Publikationen, Konferenzen, Vermittlungsformate usw.)« (ebd.). Historisch betrachtet führt Holerts Artikel jene Verflechtung von Kunst und Wissensproduktion auf die 1960er Jahre zurück. So basiere der Großteil der bis dato erfolgten Auseinandersetzungen auf der Annahme einer Teilung zwischen Perzeption und Kognition⁷⁰, doch betont Holerts Artikel vor allem die Notwendigkeit, dies umzudenken:

70 Hierbei führt Holert auch Überlegungen Althusser's sowie seines Schülers Macherey an: »Für Louis Althusser lag 1966 der wahre Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft ›in der *spezifischen Form*, in der die Kunst und die Wissenschaft uns dasselbe Objekt in unterschiedlicher Form darbieten: Die Kunst in der Form des ›Sehens‹ und des ›Wahrnehmens‹ oder des ›Fühlens‹; die Wissenschaft in der Form der Erkenntnis (im strengen Sinne: durch Konzepte)«.« (Ebd., S21f.); »Für Althusser's Schüler Pierre Macherey war der ›Abstand, den das Kunstwerk von wirklichem Wissen (das heißt wissenschaftlicher Erkenntnis) trennt‹, durch deren ›gemeinsame Distanz zur Ideologie‹ vermittelt [...]«.« (Ebd., S22)

»Statt mit Bestimmtheit davon auszugehen, dass die Differenz zwischen Kunst und Wissenschaft die Voraussetzung einer wechselseitigen Definition in der Distinktion ist, die sich in der *spezifischen Form* zeigt, in der das gleiche Objekt in sehr unterschiedlicher Weise aufgefasst und wiedergegeben wird, kann gerade der *Zweifel an der eindeutigen Unterscheidbarkeit der Wissenspraktiken* als ein Merkmal zeitgenössischen Denkens und Handelns (in) der Kunst angesehen werden. Diese epistemische Indifferenz mag als notwendige Konsequenz einer grundsätzlichen Durchlässigkeit der Kunst gegenüber anderen sozialen Systemen verstanden werden.« (Ebd., S22)

Mit Blick auf gegenwärtige Ausstellungsentwicklungen konstatiert Holerts Text zumindest einige ganz grundlegende Verschiebungen, die deutlich machen, »welche entscheidende Rolle ›Wissensproduktion‹ und ›künstlerische Forschung‹ für das Selbstverständnis der Gegenwartskunst als Institution spielen« (ebd.). Dies mache sich durch die »hybridisierende Entwicklung unzähliger Kunstmuseen, Kunsthallen, Kunstvereine oder selbstorganisierter Kunsträume zu immer transdisziplinäreren und multifunktionaleren Orten« (ebd.) bemerkbar:

»Durch die kanonkritische, revisionistische, postkolonialistische Öffnung des Bezugsrahmens, durch die zumindest der Verlautbarung nach angestrebte Auflösung eines tief im Kunstbetrieb verankerten Okzidentalismus treten die Probleme der Geschichte der kolonialen Wissenspolitik – die Privilegierung westlicher Wissensformen und die Unterwerfung, Marginalisierung oder Zerstörung nicht-westlichen Wissens – zunehmend in den Vordergrund. Die Forderung nach einer Kritik der ›Geopolitik des Wissens‹ und die Kampfansage des ›epistemischen Ungehorsams‹, wie sie von den lateinamerikanischen und anderen Vertreter_innen der ›Dekolonalität‹ artikuliert werden, finden ihren Niederschlag in den konzeptuellen Ausgestaltungen von Ausstellungsprojekten und Institutionalisierungen im Kunstbereich.« (Ebd., S22f.)⁷¹

Auch wenn es mit Sicherheit zu ›optimistisch‹ wäre, würde man im gegenwärtigen Kunstbetrieb eine großflächige Sensibilisierung für das Thema und die damit verbundenen kritischen Stellen konstatieren, wäre es ebenso verkehrt, die aktuellen Bewegungen abzutun. An dieser Stelle bewegen wir uns folglich auf ein recht ambivalentes Terrain zu, das Fragen impliziert, die schnell polemisch oder polarisierend werden können. Dabei handelt es sich um Thematiken, die die Praktiken der ›Öffnung‹ und ›Hybridisierung‹ selbst kritisch hinterfragen. Nicht selten gehen damit Fragen einher, ob bestimmte Thematiken – mit ihrer vermeintlich dekolonialisierenden Geste – selbst kolonialisierend agieren. Daran sind wiederum Fragen

71 Als praktisch orientierter Ansatz kann hierbei das Projekt der Kulturstiftung des Bundes »Museum Global« angeführt werden (vgl. Kulturstiftung des Bundes 2021b).

geknüpft wie etwa: ›Wer darf über Themen sprechen? Wer darf Ausstellungen über bestimmte Thematiken realisieren? Welche Positionen dürfen dabei vertreten werden?‹ Und wie das Verb ›dürfen‹ bereits signalisiert, gehen damit ganz ambivalente Diskurse und Herangehensweisen einher. Demnach sei hier auf die Komplexität und Verflochtenheit dieser Thematiken verwiesen sowie auf die Notwendigkeit, Vorsicht zu walten bei zu voreiligen polemischen Schlussfolgerungen. Holerts Text greift diesen Fragenkomplex folgendermaßen auf:

»Es ist ein Leichtes, diese zunehmende Präsenz nichtwestlicher, indigener (oder vormals nichtindigener, jetzt im *ithageneia*-Zustand befindlichen) Personen, Diskurse, Praktiken und Artefakte im globalen Ausstellungsbetrieb als neokoloniale Vereinnahmung und Entpolitisierung realer Überlebenskämpfe abzutun. Interessanter als eine solche (im konkreten Einzelfall oft genug gerechtfertigte) Kritik aber ist es, sich die wissenspolitischen Voraussetzungen und Konsequenzen dieser Präsenz indigener Epistemologien im Raum der Gegenwartskunst anzusehen.« (Ebd., S26)

Was es außerdem umzudenken gilt, ist die tradierte Vorstellung von Autor:innen-schaft und Repräsentation, die unentwegt dazu führt, dass Künstler:innensubjekte mit ›natürlichen‹ Personen zusammenfallen und zugleich als Stellvertreter:innen von bestimmten Diskursen instrumentalisiert werden (d.h. es generiert sich die Erwartungshaltung, man müsse dann genau zu den Themen arbeiten, sobald man sich identitär so oder so positioniert und umgekehrt, um z.B. ›Queerness‹ zu thematisieren, müsse man selbst ›queer sein‹ etc.). Vielmehr zeugen jene Diskurse von der Notwendigkeit, die Modalitäten des Arbeitens und Sprechens, d.h. die Bedingungen und Voraussetzungen dessen zu hinterfragen. D.h. es wird deutlich, dass ein unreflektiertes Sprechen-Über schnell in einen gewaltsamen Modus abrutschen kann. Was dagegen produktiv sein kann, ist ein Sprechen-Mit⁷², das zwangsläufig auch die Eigenpositionalität, mit Holert gesprochen, mitreflektieren und mitbefragen muss.⁷³ In der Konsequenz kommt Holert in seinem Text zu folgenden Überlegungen:

-
- 72 So spricht vor allem Donna Haraway in ihrer Monografie »Staying with the Trouble« (2016) von einem »becoming-with« (Haraway 2016, 16).
- 73 Spannend erscheint an dieser Stelle auch eine Referenz an Gene Ray, die Holert in seinem Text anführt. Im Kontext der Thematisierung des Indigenen problematisiert Ray die Kritische Theorie (diese begreife das Trauma ohne Wehklagen) und identifiziert dabei »vier zentrale Probleme eines nichtindigenen, vom westlichen Rationalismus geprägten Kritikdiskurses: das Tabu, Gefühle auszudrücken; einen uneingestanden Fortschrittsglauben; einen nicht vollständig überwundenen Anthropozentrismus sowie eine Ablehnung jeder ›Verbundenheit mit dem Ort‹.« (Ebd., S26; vgl. Ray 2016)

»Überkommene Modelle der Autor_innenschaft greifen nicht mehr, und die Voraussetzungen, als Künstler_in so – das heißt als *Rechercheur_in*, *Kompilator_in*, *Interviewer_in*, *Militärhistoriker_in*, *Botaniker_in*, *Landschaftsgärtner_in* usw. – handeln zu können, sind innerhalb und außerhalb der Institution der Gegenwartskunst zu suchen. Sie lassen sich zurückführen auf eine expansive Dynamik, die der Gegenwartskunst immer neue Zuständigkeiten und Kompetenzen (und damit auch Techniken und Methoden) erschließt, sie sind aber auch in den epistemischen Transformationen zu finden, die durch translokale Kämpfe um nichtkanonische, nichtwestliche, feministische und dekoloniale Wissenspraktiken ausgelöst und vollzogen wurden.« (Ebd., 27)

Wenn wir also erneut einen Blick auf die Ausstellung »Dynamische Räume« werfen, dann zeigt sich darin ebenso ein bestimmter Modus des Sprechens und Ausstellens. Fernab einer explizit »wissengenerierenden« Geste wird hier ein kollektives Sprechen-Mit assoziiert, das nicht darauf aus ist, *per se* die jeweiligen Kollektive zu definieren.⁷⁴ Die versammelten künstlerischen Positionen ebenso wie die Kontexte, Rahmungen und Rhetoriken der Ausstellung, die es nicht für sich beanspruchen, Großnarrative »der« afrikanischen Kunst zu (re-)produzieren, erschaffen damit einen Raum für Verhandlungen, in dem Dinge passieren, ohne dass es »die« darüber stehende Wissensinstanz gibt, auf die verwiesen wird. Vor allem durch den Modus des Fragmentarischen generiert die Ausstellung ein Gefüge, das auf Beweglichkeit aus ist und sich stätig weiterverändert – ganz emblematisch im *Center of Unfinished Business*. Es geht folglich auch nicht darum, Wissenspakete zu schnüren oder »fertige« Narrationen und Lesarten zu präsentieren, und gerade darin besteht auch das produktive Moment der Ausstellung: in einem dekolonialen, dekananonisierenden und situativ-(pro-)positionalen Sinne.

6. Kritisches (Ver-)Handeln

»Decolonization has to hurt« lautete eine der recht prägnanten Aussagen von Yvette Mutumba im Rahmen der von ihr 2018 mitkuratierten *Berlin Biennale* in der Online-Ausgabe von *Frieze* (Larios 2020). Im Sommer 2020 wurde jener Slogan aufs Neue sehr präsent, denn zusammen mit Adam Szymczyk, dem Kurator der *documenta* 14 (2017) wurde Mutumba zur Kuratorin (*curators-at-large*) ans Museum Stedelijk in Amsterdam »berufen«. Damit sollen – »with its critical stance towards the artistic legacy of European Enlightenment thinking« (ebd.) – all jene Fragen aufs Parkett ge-

74 Natürlich könnte man sich im Zuge dessen auch fragen, wer überhaupt Zugang zu Ausstellungen hat und Museen besucht (und in welcher Form), dies ist jedoch eine viel weitgreifendere Frage, die an anderen Stellen eine zweifelsohne notwendige explizite Auseinandersetzung finden muss.

bracht werden, die symptomatischerweise auch mit *Black-Lives-Matter* einhergehen, zugleich aber ganz grundlegende Strukturen betreffen, und damit aus den etablierten Komfortzonen herauskommen: nicht im Sinne einer Polemik, aber im Sinne eines ernstzunehmenden Feldes. Mutumba beschreibt dies im Interview wie folgt:

»Decolonization means that I will not do the job of those sitting inside institutions and organizations that are predominantly white. To me it means having conversations which create serious exchange, but also discomfort, maybe even pain, on the other side of the table. It means having to sit with that discomfort. It means understanding that decolonization is not a matter of ›us‹ and ›them‹, but concerns all of us. It means acknowledging that this is not a current moment or trend. It means recognizing that BIPOC/BAME/POC are not necessarily particularly ›political‹: we simply do not have the choice to not be political. It means admitting that having grown up in a racist structure is no excuse.« (Ebd.)

Im Zuge dessen stellt sich das Kapitel die Frage, was es heißen kann, politisch zu sein und welche Voraussetzungen, Notwendigkeiten aber auch Umdenkbewegungen dies nach sich zieht. Denn all das, was hier lediglich als Stichworte aufgeführt werden kann, wie etwa Aneignung, Repräsentation, *Cultural Appropriation*, Rassismen, Instrumentalisierung, Historizität, Bedingungen sowie Möglichkeiten des Sprechens und Zeigens, umkreisen das, was sich unter dem Moment des Politischen auffassen lässt, mit dem Ziel, die Stichworte letztendlich in produktive Handlungsimpulse zu überführen.

Das Politische

Die zahlreichen, bereits im Laufe dieses Kapitels andiskutierten Begriffe (etwa *Critical Curating*, para-/postkuratorisch, queerer Kanon⁷⁵ etc.) verweisen allesamt auf eine Fülle von Bewegungen, die sich gegenwärtig im Kunstkontext abzeichnen. Haben wir es einerseits mit Phänomenen zu tun, die inzwischen seit Jahrhunderten präsent sind – wie etwa die normierende Geste des Ausstellens, die Bennett beschreibt –, sind es andererseits Verschiebungen, die ganz neue Formen annehmen. Deshalb scheint es umso entscheidender, die Phänomene sowohl auf die aktuelle Singularität als auch ihre (auch historische) Relationalität hin zu befragen. Doch wenn wir gegenwärtig vor allem von verdichteten Transformationen und Bewegungen sprechen, dann hat dies in nächster Konsequenz auch die Frage nach neuen Positionierungen und Handlungsmöglichkeiten zur Folge. Und um dieses Geflecht befragen zu können, scheint ein bestimmter Begriff von entscheidender Bedeutung – der des Politischen.

75 Zum Begriff des *Queer Curating* s. Katz et al. 2017 sowie Miersch 2022.

Wenn wir uns in der Kunstgeschichte »umschauen«, dann offenbart sich recht schnell, dass Kunst und Politik ein sehr großes intrarelationales Feld darstellen (man denke hier etwa an solche Stichwörter wie Aktionskunst, Partizipation, Intervention etc.). Demnach ist es klar, dass die Thematik an dieser Stelle nicht explizit behandelt werden kann, gleichwohl sollen aber zumindest skizzenhaft einige Ansätze ins Blickfeld rücken, die uns eine Auseinandersetzung mit der Frage ermöglichen, inwiefern Ausstellungen auch mit dem Politischen operieren oder operieren können und welche Umdenk- respektive Handlungsmanöver dafür vollzogen werden müssen. Auch wenn hier ebenfalls nicht alle Nuancen angesprochen werden können, scheint es doch von besonderer Bedeutung, es zumindest als Gedankenimpuls aufzugreifen.

In seinem Text »Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz« (2010) behandelt Thomas Bedorf eine Unterscheidung zwischen dem, was unter Politik verstanden wird sowie dem, was der Autor als das Politische erarbeitet. In Anlehnung an die von Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy in ihrem Band »Rejouer le politique« (1981) vorgenommene Unterscheidung zwischen *le politique* und *la politique* skizziert Bedorf fünf Weisen »die politische Differenz anzulegen« (Bedorf 2010, 15).⁷⁶ Durch alle Darstellungen hindurch wird in den angeführten Diskussionen insbesondere deutlich, dass Politik nicht mit dem Politischen identisch sei, vor allem, wenn, im Anschluss an Hannah Arendt (vgl. Arendt 2003), »die Politik mit den historischen Formen der Bestimmung, Legitimation und Durchsetzung von Herrschaft identifiziert wird« (Bedorf 2010, 17). Das Politische sei demnach »vielmehr die Potentialität des gemeinsamen *Handelns* gegenüber der Politik als Ausdruck der *Steuerung* der gemeinsamen Belange, wozu es der Vielen nicht bedarf, weil sie idealtypisch letztlich einem Einzelnen übertragen werden kann« (ebd., 18). Die Realisierung eines vorangestellten Zwecks wäre demzufolge gerade nicht im Politischen vertreten, das viel stärker als ein »öffentlicher Erscheinungsraum, in dem das gemeinsame Handeln der Vielen überhaupt erst möglich wird, ohne dass diese Pluralität zugunsten eines vereinigenden Zieles vorweg beschränkt würde« (ebd.), begriffen werden muss.

Des Weiteren spielen beim Politischen die Logik der Differenz bzw. das Moment des Antagonistischen eine besondere Rolle. »Das Politische bestimmt sich mithin als Begriff für einen polemischen Antagonismus« (ebd., 22), wogegen, in Anlehnung an Chantal Mouffe (vgl. Mouffe 2007), die Politik sich auf die ontische Ebene beziehe und damit Diskurse, Institutionen und Praktiken umfasse, deren Ziel in der Ordnung sowie dem Organisieren menschlichen Lebens bestehe, das aber zugleich –

76 Neben Lacoue-Labarthe und Nancy zieht Bedorf insbesondere Ansätze von Hannah Arendt, Carl Schmitt, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Jacques Rancière, Alain Badiou und Claude Léfort heran.

durch die Präsenz des Politischen – stets von Konflikten durchzogen sei (vgl. Bedorf 2010, 22). Daraus resultiert wiederum Folgendes:

»Das Politische ist hier das eigentliche Feld, auf dem sich antagonistische Konflikte abspielen, ohne dass *eine bestimmte* Politik daraus abzuleiten wäre. Politische Subjekte, die in diesen prekären und temporären Ordnungen operieren, existieren nicht *per se*, sondern entstehen aus den kontingenten Grenzziehungen hegemonialer Praxen, in denen ein ›Wir‹ einem ›Sie‹ entgegengesetzt wird.« (Ebd., 23)

Dies kann demzufolge als eine Art Plädoyer für eine »politische Politik« (ebd.) gelesen werden. Die Unterscheidung zwischen Politik und dem Politischen lässt sich auch in den Überlegungen Jacques Rancières finden, jedoch geknüpft an andere Begrifflichkeiten. Wie Bedorf es in seinem Text ein Stück weit parallel setzt, ließe sich das Politische in Rancières Begrifflichkeiten als Politik bezeichnen, wogegen Politik im Sinne Bedorfs mit Rancières Begriff der Polizei synchronisiert werden kann (vgl. ebd., 24). Wie Maria Muhle in ihrer Einleitung zur Publikation »Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien« (2008) beschreibt, sei politische Tätigkeit (d.h. für Rancière: die Politik) im Gegenzug zu den polizeilichen Vorgängen

»[...] jene Tätigkeit, die einen Körper von seinem natürlichen oder dem ihm als natürlich zugeteilten Ort entfernt, das sichtbar macht, was nicht hätte gesehen werden sollen, und das als Rede verständlich macht, was nur als Lärm gelten dürfte. Politik entsteht im *Dissens*, das heißt immer dann, wenn eine Aufteilung des Sinnlichen der polizeilichen Ordnung mit einer anderen möglichen Aufteilung des Sinnlichen, also einer neuen Aufteilung des Sichtbaren und des Sagbaren – des sinnlich Wahrnehmbaren – innerhalb der Gesellschaft konfrontiert wird.« (Muhle 2008, 9f.)

Auf diese Weise bestimme die Aufteilung des Sinnlichen, »welche Orte innerhalb der Gesellschaft eine Teilhabe am Gemeinsamen ermöglichen, das heißt welche Subjekte an politischen Entscheidungen, Verhandlungen und Diskussionen teilhaben können und welche anteilslos sind – sie definiert die Ästhetik der Politik« (ebd., 10).⁷⁷ Für das Verständnis von Ästhetik bedeutet dies wiederum, dass diese »weder als individuelle Wahrnehmungsfähigkeit noch als erkenntnistheoretische Grenze oder als Kunsttheorie verstanden, sondern verweist immer schon auf die Frage des Teilhabens und Teilnehmens an einer kollektiven Praxis, die für Rancière in der sozia-

77 Für die vorliegenden Arbeit ist es darüber hinaus von zentralem Interesse, den Subjektbegriff im Sinne einer apriorischen Dichotomie zwischen Subjekt und Objekt sowie der exklusiven Bezugsrahmung auf menschliche Entitäten zu problematisieren. Dies wird – wie an mehreren Stellen herausgestellt – vor allem im Kontext des Begriffs der Existenzweise verdeutlicht.

len und politischen Konstitution der sinnlichen Wahrnehmung entschieden wird« (ebd., 11). Demnach sei es auch »unmöglich, über sinnliche Wahrnehmung und über ihre historisch-apriorischen Formen zu sprechen, ohne über Politik zu sprechen« (ebd., 10f.). Kunst und Politik seien, wie Muhle betont, keine voneinander isolierten Wirklichkeiten, sondern »zwei Formen der ›Aufteilung des Sinnlichen‹« (ebd., 7). Demnach gebe es weder immer Politik noch immer Kunst als *a priori* existierende Modalitäten, sondern »Kunst und Politik werden als verschiedene Formen der Präsenz singulärer Körper in spezifischen Räumen und Zeiten verstanden« (ebd., 7f.). Deshalb gehe es umso stärker darum, das Verhältnis zwischen Kunst und Politik zu befragen. Vor dem Hintergrund der Ästhetik der Politik unterscheide Rancière zunächst zwischen drei Regimes: »das ethische Regime der Bilder, das repräsentative Regime der Künste und das ästhetische Regime der Künste« (ebd., 11). Vor allem interessiert uns an dieser Stelle das ästhetische Regime, denn dieses zeichnet sich, Rancière zufolge, dadurch aus, dass es die Kunst als Kunst identifiziert und »von jeder spezifischen Regel und Hierarchie der Gegenstände, Gattungen und Künste« (Rancière 2008, 40) befreit. Folglich gehe es primär um die Seinsweise der Objekte der Kunst (vgl. ebd., 39). Insbesondere sei jenes Regime »ein neues Regime der Bezugnahme auf das Alte« (ebd., 42).⁷⁸ Laut Muhle existieren aber innerhalb des ästhetischen Regimes zwei mehr oder weniger konträre Logiken, die das Handlungsfeld einer ›politischen‹ bzw. ›kritischen‹ Kunst verkomplizieren: die Logiken des Weltwerdens der Kunst einerseits sowie der Autonomie andererseits (vgl. Muhle 2008, 12f.). Darauf basiert auch Rancières Kritik sowohl an der »Logik der ›direkten‹ politischen Kunst, die keine Kunstwerke mehr schafft, sondern die Welt zu verändern sucht, als auch an einer Konsenskunst, die darauf abzielt, jedwede Dissenssituation zu untergraben und somit das Politische als solches unmöglich zu machen und in eine ethische Unbestimmtheit zu führen« (ebd., 13). An dieser Stelle trete der Begriff der Gleichheit bzw. Gleichgültigkeit in den Fokus, der im Denken Rancières, wie Muhle herausstellt, eine entscheidende Rolle einnimmt:

»Diese radikale Gleichgültigkeit oder Beliebigkeit, so Rancière, hat Anteil an der Erschaffung eines Gemeinnsinns, indem sie ihm einen politischen Gehalt gibt, der ihn zum strukturierenden Paradoxon des ästhetischen Regimes der Künste macht. Die ›Politik der Gleichgültigkeit‹ zielt auf einen Bruch mit einem Schema, das die Verteilung von Tätigkeiten entsprechend der (körperlichen) Fähigkeiten vornimmt.« (Ebd., 15)

Genau deshalb muss, Muhle zufolge, »eine kritische Kunst auf ihre Weise eine Kunst der Gleichgültigkeit sein, eine Kunst, die einen Ort der Äquivalenz zwischen einem

78 Weitere Ausführungen zu den drei Regimes vgl. Muhle 2008, 35ff.

Wissen und einem Nichtwissen, einer Aktivität und einer Passivität schafft« (ebd., 15f.).

Der Begriff der Gleichheit taucht, wie Bedorf herausstellt, auch bei Alain Badiou auf: »Im Sinne dieser Position ist die Politik (bei Badiou: der Staat) der Normalfall, während es das Politische (bei Badiou: die Politik) als Unterbrechung dieses Normalfalls und als Aufdeckung seiner Kontingenz nur ›wenig und selten‹ gibt. Das Politische setzt die Ordnung der Politik aus, indem sie einen neuen Anfang macht und ›neue Sequenzen isoliert‹.« (Bedorf 2010, 27; vgl. Badiou 1985) Im Anschluss an Rancière heißt es weiter:

»Demgegenüber existiert Politisches genau dann, wenn die Ordnung der Herrschaft und der Verteilungsprozesse unterbrochen und die zugrunde liegende Kontingenz dieser Ordnung und ihrer Verteilungen offengelegt wird. Der Unterschied wird zwischen einem jeweils bestehenden System selbstregulierender Prozesse und einem sie durchbrechenden Ereignis gezogen, das sie in Frage stellt. Politisches ereignet sich, wo politische Ordnungen unterbrochen und neue gestiftet werden, d.h., wenn die Verteilungsregeln der Ordnung (etwa der Demokratie) als nicht selbstverständliche in Frage gestellt werden.« (Bedorf 2010, 25)⁷⁹

Das Politische müsse also weniger als eine bestimmte

»[...] Anordnung, Gestaltung oder Bewertung der Weisen zu existieren, sondern der Ort, von dem aus die verschiedenen Weisen sich ausdrücken können. Das Politische ist weder selbst eine Ordnung noch eine bestimmte Affirmation einer Singularität, sondern der offene Möglichkeitsraum der Singularitäten in ihrer Pluralität. Dadurch unterscheidet sich das politische ›Zusammen-Sein‹ [...] von der Politik.« (Ebd., 32)

Bedorf formuliert im Zuge dessen folgende Frage »Wenn es das Politische gibt oder geben soll, fragt sich, in welcher Weise und an welchen Orten es sich heute zeigt. Welche sind heute die Ereignisse, die Subjekte des Politischen generieren? Oder gibt es heute keine Subjekte des Politischen (mehr), weil die Diagnose lautet, dass der Betrieb des politischen Konsenses und der Sozialtechnologie alles im Griff hat?« (Ebd., 34f.) Seiner Lesart nach sprechen sowohl die Emphase als auch die Rede vom Verlust des Politischen (vgl. ebd., 36) dafür, dass das Politische einen anderen Sinn erhalten muss. Doch erst durch das Befragen der Geschichtlichkeit des Verhältnisses zwischen Politik und dem Politischen könne es überhaupt eine Möglichkeit geben dies zu initiieren.

79 Zur Thematik des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben s. Marchart 2010.

Kritik heute

Im Kontext der Überlegungen der vorliegenden Arbeit stellt sich für uns, nach den zahlreichen fragmetarischen Exkursen und Kartierungspunkten, die bislang im Verlaufe des Kapitels erfolgt sind, die Frage danach, wie wir das Verhältnis zwischen Ausstellungen und dem Begriff des Politischen beschreiben bzw. verhandeln können. Dass Kunst und Politik dabei ein riesiges diskursives Feld darstellen, das Unmengen an Fragestellungen und Formationen nach sich zieht, ist dabei unverkennbar. Dennoch liegt zugleich auf der Hand, dass es problematisch wäre, von Ausstellungen zu sprechen, ohne dabei all diese Momente des Institutionellen von Normativen und Narrationen in den Fokus zu rücken. Im Anschluss an Jacques Rancière wäre es folglich »unmöglich« eine Ästhetik zu denken, die das Politische völlig ausblendet. Auch wenn diese Themen ebenfalls vielfältig befragt werden müssen, schließt sich die Arbeit dem zumindest an dem Punkt an, an dem die Ausstellung als eine Existenzweise (und mit Rancière gesprochen womöglich ein »Modus der Aufteilung des Sinnlichen«) nicht nur »Politisches« darstellt oder darauf verweist, sondern politisiert und politisierend (im Sinne des Politischen) operiert.

Dass es lediglich eine leere Floskel wäre, würden wir *per se* alles für »politisch« erklären, macht auch Bedarf in seinen Schilderungen deutlich (vgl. Bedarf 2010, 33). Doch was wären die Bedingungen für eine Ausstellung, politisch zu sein? Wenn wir das Politische im Anschluss an Bedorfs Ausführungen als die Unterbrechung von Verteilungsordnungen begreifen und zugleich als einen gemeinsamen (Ver-)Handlungsraum, der nicht lediglich auf das Erreichen eines vorstrukturierten Ziels hinausläuft, dann stellt sich für uns die Frage, wann bzw. wie Ausstellungen in diesem Sinne politisch sein können. Wie durch das Heranziehen von Rancières Überlegungen bzw. Muhles Zusammenführung dessen aufgezeigt, wird der Ansatz von künstlerischen Praktiken problematisch, sobald dieser entweder nur bestrebt ist »politisch« im aktivistischen Sinne zu sein, oder aber meint sich gänzlich vom Bereich des Politischen freisprechen zu können.⁸⁰ Rancières »Plädoyer« lautet deshalb, wie bereits angeführt, nach einer kritischen Kunst der Gleichgültigkeit zu streben (vgl. Rancière 2008, 15f.). Wie würde es sich demzufolge mit einer »Ausstellung der Gleichgültigkeit« verhalten?

80 So thematisiert Donna Haraway in einem Gespräch mit Vinciane Despret, Karin Harrasser und Katrin Solhdju den problematischen Gedanken der Unschuld, der zugleich eine Form von Verantwortlichkeit verunmöglicht. Im Zuge dessen gibt sie eine Anekdote Preis, laut der ihr bei einer Begegnung entgegengebracht wurde, dass sie »so damit beschäftigt sei, ohne Sünde zu bleiben, dass [...] [sie] völlig unverantwortlich, selbstzentriert und narzisstisch wäre, und dass dieses Begehren, von den Komplexitäten der Welt und normalen Verpflichtungen abstrahiert zu leben, eine viel größere Sünde sei als alles, was man als aktive Sünde begehen könnte. Der Wunsch, rein und unschuldig zu sein, hat [...] [sie] davon abgehalten, ernsthaft zu leben.« (Despret et al. 2011, 95f.)

In ihrem 2003 publizierten Text »Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität« zeichnet Irit Rogoff eine Entwicklung nach, die sowohl die Positionierung der Kunst als auch der Theorie reflektiert bzw. aufzeigt, inwiefern sich die beiden Bereiche wechselseitig bedingen und der Blick folglich auf gemeinsame Produktion gerichtet werden sollte. Im Zuge dessen konstatiert Rogoff eine verhältnismäßig rapide historische Bewegung vom Kritizismus, über die Kritik, hin zur Kritikalität, die sich darin äußert, dass die Kritik nun anders zu agieren vermag, als lediglich »Fehler aufzudecken, Auslassungen zu verorten, Schuld zuzuweisen« (Rogoff 2003, 2): »Das Projekt der ›Kritik‹, das jenes des ›Kritizismus‹ durch verschiedene Schichten poststrukturalistischer Theorie und der damit verbundenen Bereiche der sexuellen Differenz und des Postkolonialismus negierte, diente einer außerordentlichen Untersuchung all jener Annahmen und naturalisierten Werte und Denkstrukturen, die ererbte Wahrheitsansprüche des Wissens aufrecht erhielten.« (Ebd., 3) Dagegen beschreibt Rogoff unsere ›gegenwärtige‹ (zumindest auf 2003 bezogene) Phase der kulturellen Theorie als die der Kritikalität. Diese nehme »durch eine Betonung der Gegenwart Form an, dadurch, eine Situation auszuleben, Kultur eher als Serie Wirkungen zu sehen denn als Serie Ursachen, durch die Möglichkeiten etwas ihrem Potenzial zu aktualisieren als dadurch ihre Fehler aufzudecken« (ebd.). Kritikalität sei demnach eine Operation, durch die die Grenzen des eigenen Denkens anerkannt werden können, »da niemand etwas Neues lernt, ohne etwas Altes zu verlernen. Sonst addierte man nur Information, anstatt eine Struktur zu überdenken.« (Ebd., 2) Des Weiteren betont Rogoff auch den Punkt, den wir mit Tom Holert als Eigenpositionalität bezeichnen können:

»Statt eines ›Kritizismus‹, der einen Akt des Urteils darstellt, der sich auf ein klar definiertes Objekt der Kritik bezieht, erkennen wir jetzt nicht nur unsere eigene Verwicklung in das Objekt oder das kulturelle Moment, sondern auch die performative Natur jeglicher Aktion oder Haltung, die wir in Beziehung dazu einnehmen. Wir denken all diese Praxen jetzt als verbunden in einem komplexen Prozess der Wissensproduktion anstelle der früheren Aufteilung in Kreativität und Kritizismus, Produktion und Anwendung.« (Ebd., 1)

Greifen wir erneut auf die Ausstellung »Dynamische Räume« im Museum Ludwig zurück, dann wird schnell deutlich, dass es nicht darum geht, Narrationen aus der Politik zu reproduzieren, aber dennoch Fragen aufzuwerfen, die zutiefst politisch sind. Und zwar sind es Fragen, die ganz unterschiedliche Ebenen miteinander verknüpfen. Es sind Fragen nach Blicken und Diskursen, die sich in der Videokultur aber auch in Bibliotheksbeständen umtreiben, Fragen danach, wer welches Wissen ›erzeugt‹ und wie konsumiert, Fragen nach übergreifenden Diskursen, nach Normalisierungspraktiken aber auch nach Möglichkeiten, damit umzugehen, ohne diese zugleich zu reproduzieren. Auch wenn wir zurecht anmerken könnten, dass es sich

dabei dennoch um eine Ausstellung handelt, die in einem »etablierten Haus« – einer Institution – stattfindet und keinen »häretisch-anarchistischen« oder anderweitig radikal intervenierenden Gestus innehat, ist es dennoch eine Geste, die Konfliktzonen auf eine neukonfigurierende Weise markiert bzw. Figurationen (im Sinne einer akteuriiellen Kraft) entstehen lässt. Dies macht sich emblematisch vor allem im Raum von Contemporary And bemerkbar: durch die Auswahl und die Zusammenstellung der Bücher, Lesarten, die diese Bücher anbieten und zugleich die gelben Post-it-Zettel, die direkte Äußerungen der Besucher:innen reinbringen, die zugleich zeigen, wie konfliktgeladen das Terrain ist, ohne dass die Ausstellung als Gefüge dabei eine zensierend-pädagogisierende Funktion übernimmt. Was die Ausstellung im gleichen Zuge deutlich macht – mit all den dazugehörigen Lesungen, Diskussionsrunden etc. – ist, dass es auch nicht darum geht, Repräsentationsszenarien abzuspielen oder entstehen zu lassen. Es geht nicht darum, Aussagen über »die afrikanische Kulturproduktion« zu machen, es ist kein Sprechen-Über. Es wirft aber Fragen im Hinblick darauf, wer/wie/was kommentiert und wie schließlich Kanonisierungsprozesse durch Fragmente und Partialisierungen umgedacht werden können.

Politisch agieren zu können heißt zwangsläufig auch, keine Politiken der Repräsentation zu betreiben. So verweisen auch Antonio Negri und Michael Hardt in »Assembly« (2018) darauf, dass die Logik des Repräsentierens stark ins Wanken geraten ist und dass stattdessen Pluralität und Diversität angestrebt werden müssen – das Denken der »Multitude« (Negri/Hardt 2018, 122).⁸¹ Damit gehen wiederum zwei Bedingungen bzw. Bewegungen einher: Weder geht es darum, die entstehenden Konflikte alle »über einen Kamm zu scheren« und damit ihre Bedeutsamkeit und Singularität zu verkennen (und damit zu entpolitisieren), noch geht es darum, die Relationen zu ignorieren – die Wechselwirkungen und Verflechtungen. Mit Jean-Luc Nancy gesprochen gehe es aber deshalb umso mehr darum, singular plural zu sein (vgl. Nancy 2016).

Was heißt folglich Politisch-Werden und Kritik »heute«? Wie wir merken, adressiert dies zwangsläufig auch die Frage, was mit diesem »heute« einhergeht: ist damit das Heute der Klimakrise, des Rechtsrucks in Europa, der Migration gemeint oder das der unentwegten Produktion von sozioökonomischen Asymmetrien, das »heute« der Corona-Krise und der damit einhergehenden wirtschaftlichen, psychosozialen,

81 Negri und Hardt führen weiter aus: »Liberation movements can no longer produce leaders – or, better, leadership is incompatible with the movements due to their challenges to authority, undemocratic structures, and centralized decision-making along with the critiques of representation and the practice of speaking for others.« (Ebd., 13) »Representation, like sovereignty, is necessarily founded on a relationship of unequal power of political decision-making. People claiming their own decision-making powers undermines both sovereignty and representation.« (Ebd., 27); Zum Konzept der Multitude vgl. ebd., 121f.

kulturellen Folgen, das Heute des Infragestellens von Positionen und Kategorien (was bedeutet es auch im Feld der Kunst ›Weiß‹ zu ›sein‹? Was bedeutet es ›Schwarz‹ zu ›sein‹? Was sind die Bedingungen dessen, jene ›Kategorien‹ anders zu denken)? Oder das Heute, in dem immer mehr Projekte gestartet werden und es dabei zu einer immer präsenteren Selbstverständlichkeit für Künstler:innen wird, dass Ausstellungsbeteiligungen nicht honoriert werden und auf diese Weise Strukturen der Prekarität reproduziert und verfestigt werden? Oder impliziert es nicht zuletzt auch eine weitere Kommerzialisierung und Produktivitätsnarration von Wissenschaft?⁸² Und fällt das Kritische mit dem Politischen zusammen, und falls ja – wäre es eine Bewegung, die begrüßenswert wäre, oder weiterer Differenzierungen bedarf, um Handlungsfähigkeit auf eine ›ermächtigende‹ Weise zu denken, die nicht *per se* radikale Ungleichheiten produziert und gleichzeitig aber auch nicht verkennt, dass es Differenzen gibt (und zwar nicht im Sinne eines bedingungslosen ›Es gibt‹, sondern als Resultate, die aber ernstgenommen werden müssen, weil sie zu Lebensrealitäten werden)? Ausstellung der Gleichgültigkeit kann also auch bedeuten, Kontroversen nicht zu scheuen, aber ein dynamisches Gefüge zu einem Verhandlungsfeld zu machen, auf dem Dinge nicht aufhören, in Bewegung zu sein und Referenzen zu produzieren – Referenzen, die Agilität, aber zugleich auch Nachhaltigkeit ermöglichen.

7. Fazit

Fassen wir die erfolgten Ausführungen zusammen, dann stellt sich vor allem ein bestimmtes Moment als besonders prägend heraus – die unabdingbare, ineinandergreifende Verflechtung zwischen der Frage nach dem Status des Institutionellen, dem Verständnis von Kunst sowie der Ausstellung als einer Existenzweise, die nicht bloß beiläufig oder sekundär als ›passiver Rahmen‹ dient, sondern ganz entscheidend die aufgeworfenen Fragen und Verhältnisse mitverhandelt und mitkonfiguriert. Die Frage nach dem *Ob* des ›Zeigens‹, ›Rezipierens‹ und ›Produzierens‹ ist aufs Engste mit der Frage nach dem *Wie* dessen verknüpft und rückt unentwegt die Notwendigkeit einer Sensibilisierung und Vergegenwärtigung dessen in den Fokus. Welche Bedingungen und welche Effekte lassen sich nachzeichnen? Was steht zur Verhandlung und welche Epistemologien von Macht sind auf welche Weise präsent? Welche Kontexte, Matrizen, Narrationen aber auch Figurationen ereignen sich und lassen sich verzeichnen? Mit dem Parameter der Referenz sowie der Fokussierung auf Praktiken und Prozesse des Institutionalisierens erarbeitete das Kapitel einen Ansatz, der zweierlei ermöglicht: Sowohl ein kritisches Verhandeln von Strukturen bzw. Referenzverhältnissen, die Ausstellungen (re-)produzieren bzw. in die

82 Siehe zur Themaik des Nutzens im Verhältnis zur Muße etwa Kirchner 2021.

sie wiederum selbst involviert sind als auch ein Herausstellen des Potentials der Existenzweise Ausstellung, die es auf eine ganz spezifische und singuläre Weise vermag, Verhältnisse (selbst-)reflexiv sichtbar zu machen und neue Verbindungen und Handlungsfelder zu schaffen.

Nach all den aufgeworfenen Thematiken, nach dem Kartografieren eines dichten und zugleich dynamischen Gefüges, das Fragen nach Institutionen und Institutionalisierungen genauso umfasst wie Fragen nach Blickregimes, Kanonisierungen und Wissensproduktionen, muss ein Fazit vor allem im Sinne eines verweisenden Ausblicks verstanden werden – zu viele Dinge sind in Bewegung. Mag es einerseits beunruhigend wirken, zeugen die gegenwärtigen Entwicklungen (wie etwa das Infragestellen von kuratorischen Praktiken und Formaten, das Verhandeln von Arbeitsformen und nicht zuletzt die Frage nach Machtverhältnissen und Verteilungen) zumindest davon, dass sich aktuell etwas tut. Und nur da, wo es Konflikte gibt, wo Gleichgültigkeiten markiert werden können – nur da sind auch Handlungsmöglichkeiten denkbar. Fernab der Unschuldsbestrebungen (wie Haraway diese problematisiert) ist es umso entscheidender, die Eigenpositionierungen zu befragen und zu situieren – fragmentarisch und partiell. Verantwortung zu übernehmen bedeutet folglich auch, das Politische nicht mit Politik zu verwechseln und nicht daran zu glauben, das Politische würde ›aus Gesetzen, Anträgen und Parteikonstellationen‹ bestehen. Deshalb gilt es den Blick für Machtlogiken und Epistemologien zu sensibilisieren: für all jene Praktiken und Konfigurationen, die nach Verhandlungen streben und sich nicht zuletzt in jedem Ausstellungsplakat, jedem Förderungsantrag und jeder Rezension widerspiegeln. Auf welche Weise dies aber geschieht – eben da müssen die Fragen ansetzen.

Mit erneutem Blick auf Contemporary And und ihrer Aufforderung ›*to unfinished the unfinished business*‹ schließt das Kapitel deshalb, daran orientiert, mit folgenden Fragen:

Wen meint dieser Text, wenn er von einem »Wir« spricht? Wen (und was) adressiert und wen schließt er aus? Wen setzt der Text als Leser:innen voraus? Welche Diskurse reproduziert der Text und welche lässt er damit außen vor? Auf welche künstlerischen Positionen und Ausstellungsprojekte greift der Text zurück? Wer wird dabei als jene »Ottonormalbersucher:innen«, aber auch »-künstler:innen«, von denen unentwegt gesprochen wird, vorausgesetzt? Von welcher Position heraus wird gesprochen? Was sind die Bedingungen dessen, dass dieser Text überhaupt entstehen kann? Welche strukturellen Privilegien aber auch Herausforderungen liegen dem zugrunde? Was können die Bedingungen, aber nicht zuletzt auch die Konsequenzen des Schreiben seins?