

Aktivismus in der künstlerischen und kuratorischen Praxis

Angeli Sachs

Das Thema des Aktivismus in der Kunst, Kultur und auch im Kuratieren von Ausstellungen und den mit ihnen konzipierten Programmen ist in den letzten Jahren angesichts der politischen Weltlage, in der Demokratien und die mit ihnen verbundenen Vorstellungen einer pluralistischen Gesellschaft zunehmend unter Druck geraten, von immer größerer Aktualität und Relevanz. Die damit zusammenhängenden Debatten entzünden sich – wie zuletzt bei der *documenta fifteen 2022* – einerseits an der Freiheit der Kunst und wo sie je nach gesellschaftlicher Perspektive an ihre Grenzen stößt.¹ Andererseits gibt es Kontroversen über das Verständnis von Museen und Ausstellungsräumen in der ganzen Spannweite zwischen der traditionellen Betonung einer vermeintlich neutralen Darstellung von Perioden, Positionen und Themen, in der im Allgemeinen aber eher ein hegemonialer Konsens gestärkt wird, und einem emanzipierteren Rollenverständnis solcher Institutionen als gesellschaftliche Akteure und Foren mit einer offenen und multiperspektivischen Diskussionskultur. In diesem Beitrag sollen Perspektiven und Möglichkeiten im Sinne einer Transformation im Bereich der Kunst und des Ausstellens diskutiert werden. Dazu möchte ich zuerst in der Reihenfolge ihrer Entstehung einige konzeptionell besonders überzeugende Beispiele von politischem Aktivismus in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, die sich mit einem Themenspektrum wie Krieg und Gewalt, gesellschaftlichen und ökonomischen Prozessen und Formen der Zusammenarbeit sowie Restitution und Dekolonisierung ausein-

1 Die Kunstfreiheit ist z.B. in Deutschland durch Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes gewährleistet: »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.« Kunstfreiheit, <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstfreiheit> (25.04.2023).

anderssetzen, und anschließend einige einflussreiche Konzepte des »Curatorial Activism« vorstellen.²

Das Gemälde *Guernica* von Pablo Picasso (1881–1973) ist eines der ikonischen Beispiele für politischen Aktivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts und erfährt gerade eine tragische Aktualität. GEO EPOCHE schilderte die Ereignisse, die dort dargestellt werden, in einem Facebook-Post, der mit Picassos Gemälde bebildert war, zum 85. Jahrestag des Angriffs so: »Am 26 April 1937 attackieren Maschinen der deutschen Legion Condor während des Spanischen Bürgerkriegs im Auftrag des rechtsnationalen Generals Francisco Franco die baskische Stadt Guernica. Sie werfen Spreng- und Brandbomben aus der Luft ab, erschießen fliehende Menschen mit Maschinengewehren. Das Ausmaß der Zerstörung ist groß, die gegen die Zivilbevölkerung ausgeübte Gewalt ohne Beispiel.«³ Aus der Berichterstattung der Kriege in Syrien und der Ukraine in den letzten Jahren sind nun wieder ähnliche Bilder präsent, und es hat sich im allgemeinen Bewusstsein verankert, wie eine derart zerstörte Stadt aussieht und was das für die Menschen, die dort gelebt haben oder leben, bedeutet. Pablo Picasso verarbeitete diesen unfassbaren Angriff noch im selben Jahr in einem monumentalen Gemälde für die Weltausstellung in Paris, wo es im Spanischen Pavillon gezeigt wurde. Danach reiste es durch viele Museen weltweit, war von 1939 bis 1981 im Museum of Modern Art in New York zu sehen und hängt heute im Museum Reina Sofia in Madrid.⁴ *Guernica* wäre trotz seiner Einprägsamkeit in der Darstellung von Gewalt und Leid ohne die weltweite Rezeption niemals zu dieser Ikone gegen den Krieg geworden. Politisch engagierte Kunst entfaltet ihre Wirksamkeit nicht im Atelier, sondern im Kontakt und der Auseinandersetzung mit dem Publikum in Museen, Ausstellungen und im öffentlichen Raum. Dabei verbinden sich die künstlerischen und

2 Dabei werde ich die Arbeiten von Forensic Architecture und RELAX nicht einbeziehen, da sie diese anschließend in ihren Beiträgen vorstellen. Für den Begriff »Curatorial Activism« vgl. vor allem Maura Reilly: Curatorial Activism.

3 GEO EPOCHE: Angriff auf Guernica, Facebook, 26.04.2022.

4 »The government of the Spanish Republic acquired the mural ›Guernica‹ from Picasso in 1937. When World War II broke out, the artist decided that the painting should remain in the custody of New York's Museum of Modern Art for safekeeping until the conflict ended. In 1958 Picasso extended the loan of the painting to MoMA for an indefinite period, until such time that democracy had been restored in Spain. The work finally returned to this country in 1981.« <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica> (02.05.2023).

kuratorischen Aspekte jeweils zu einem neuen Kontext des Zeigens und Vermittelns.

Hans Haacke (geb. 1936) legt in seiner Konzeptkunst gesellschaftliche Systeme und Prozesse offen. Das kann auch die Instrumentalisierung von Museen und Kunstgalerien durch kapitalkräftige Gesellschaftsschichten betreffen. Eine seine bekanntesten Arbeiten in diesem Zusammenhang ist *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, die er für eine geplante Einzelausstellung im Salomon R. Guggenheim Museum in New York 1971 geschaffen hatte. Die aus verschiedenen Elementen bestehende Arbeit umfasst 142 Fotografien von Gebäuden aus dem Shapolsky Estate, die von maschinengeschriebenen Blättern begleitet werden, auf denen jeweils die Angaben zu Gebäude, Besitzverhältnissen und Wert aufgeführt werden. Zusätzlich wird das Material in Diagrammen und Karten zusammengefasst, die das Netzwerk obskurer familiärer und wirtschaftlicher Verbindungen aufzeigen und damit eine Kritik an Besitzverhältnissen formulieren, die auf Ausbeutung gerichtet sind. Thomas Messer, der Direktor des Guggenheim Museums, lehnte die Ausstellung dieser und zwei weiterer Arbeiten Haackes als »inadäquat« und inkompatibel mit den Funktionen einer Kunstinstitution ab. Da der Künstler sich weigerte, sie zurückzuziehen, wurde die Ausstellung anderthalb Monate vor der Eröffnung abgesagt und der Kurator Edward F. Fry, der die Arbeiten verteidigt hatte, entlassen.⁵

2023 war in der Ausstellung *Unschöne Museen* am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich die Arbeit *Buhrlesque* von Hans Haacke aus dem Jahr 1985 zu sehen. Die Ausstellung griff »Bénédicte Savoy's Konzept des »unschönen Museums« auf« und versammelte »Bilder und Narrative, die die Abhängigkeitsverhältnisse des Museums aufzeigen und über seine bevorstehende Neudefinition spekulieren«.⁶ Die fast vierzig Jahre alte »altarähnliche Installation« von Hans Haacke, in der die Verflechtung der Firma Oerlikon-Bührle mit dem ehemaligen Apartheid-Regime in Südafrika dargestellt wird, wirkte im neuen Ausstellungskontext dabei wie ein aktueller Kommentar zum »Bührle-Komplex«.⁷ Seit der Neueröffnung

5 Vgl. <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/a-z/haacke-hans> und <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/haacke-hans/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-real-time-social> (02.05.2023).

6 <https://ausstellungen.gta.arch.ethz.ch/veranstaltungen/unschoene-museen> (23.05.2023).

7 Vgl. <https://taz.de/Zuercher-Ausstellung-Unschoene-Museen/!5928599/> (23.05.2023).

seines Anbaus im Herbst 2021, in dem die Sammlung des Rüstungsindustriellen Emil G. Bührle prominent ausgestellt ist, befindet sich das Kunsthaus Zürich in einer heftigen Kontroverse. Dabei geht es um die Entstehungsbedingungen der umfangreichen Kunstsammlung Bührles mit Gewinnen aus der Waffenproduktion, das Profitieren des Sammlers von der Ausplünderung und Flucht jüdischer Sammler:innen während der Zeit des Nationalsozialismus, fragwürdige Standards der bisherigen Provenienzforschung sowie das Phänomen eines problematischen »Zusammenschlusses verschiedener Akteure aus Politik, Wirtschaft und Museumswelt« im Bestreben, Zürich als »Kulturmetropole« aufzuwerten.⁸ Zur Zeit werden die Provenienzforschung der Sammlung einer Neubewertung unterzogen und die Präsentation der Sammlung überarbeitet.

Die amerikanische Künstlerin Jenny Holzer (geb. 1950) arbeitet vor allem mit Texten, die sie in verschiedenen Zusammenhängen präsentiert: auf Plakate oder T-Shirts gedruckt, in Bänke, Sarkophage oder Bodenplatten eingemeißelt oder als Leuchtschrift in schnell aufeinander folgenden Abschnitten vorüberziehend. Der Charakter der Öffentlichkeit ist ihr dabei eminent wichtig, die Themen ihrer meist aphoristischen Texte sind immer wieder Angst, Krieg, Tod, Machtmissbrauch, Sexualität und die Beziehung zwischen Täter und Opfer. Ihr wohl berühmtester Satz »Protect me from what I want« aus der *Survival* Serie (1983–1985) erschien neben anderen temporär als elektronische Laufschrift am Times Square in New York. Aber auch »Abuse of power comes as no surprise« aus den *Truisms* (1977–1979) macht nicht nur zur Zeit seiner Entstehung, sondern auch in der Gegenwart nachdenklich.⁹ Eine besonders eindringliche Arbeit Jenny Holzers war auch ihre Gestaltung des Magazins der Süddeutschen Zeitung mit dem Bilderzyklus »LUSTMORD« vom 19. November 1993.¹⁰ Der Druckfarbe für den Satz auf der Titelseite »DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH« wurde Blut beigemischt, um auf die systematische Vergewaltigung und Ermordung von Frauen im jugoslawischen Bürgerkrieg aufmerksam zu machen. Eine weitere Station dieser Serie

8 Hierzu vor allem Erich Keller: Das kontaminierte Museum, Klappentext. Sowie Thomas Buomberger, Guido Magnaguagno (Hg.): Schwarzbuch Bührle.

9 Vgl. Diane Waldman: Jenny Holzer, S. 39–85. Sowie: Noemi Smolik (Hg.): Jenny Holzer. Writing/Schriften.

10 Vgl. Da wo Frauen sterben bin ich hellwach. Lustmord, ein Bilderzyklus von Jenny Holzer für das Magazin der Süddeutschen Zeitung. Süddeutsche Zeitung Magazin, Nr. 46, 19. November 1993.

war 1996/97 die Installation im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, im ehemaligen Kloster Kartause Ittingen. Im Prioratsgarten des Klosters wurden als Teil des Projekts drei Sandsteinbänke mit Texten aus der Serie »LUSTMORD« als Dauerinstallation aufgestellt.¹¹

Ein einflussreiches Konzept ist auch das der »Sozialen Plastik« von Joseph Beuys (1921–1986), als Teil seines erweiterten Kunstbegriffs, der auf der Auseinandersetzung mit der Anthroposophie Rudolf Steiners beruht.¹² Sein berühmtes Zitat »Jeder Mensch ist ein Künstler« bezieht sich auf kreative Prozesse, an denen alle Mitglieder der Gesellschaft teilhaben können, um gesellschaftliche Veränderungen zu bewirken.

Eine wichtige Arbeit in diesem Kontext ist *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*, die Beuys für die *documenta 7* in Kassel 1982 entwickelte. Zuerst wurden 7000 Basaltstelen als keilförmiges Dreieck auf dem Friedrichsplatz ausgelegt, wo Beuys auch die erste Eiche mit der dazugehörigen Stele pflanzte. Vor Ort wurde ein Koordinationsbüro eingerichtet, das ein Non-Profit-Unternehmen der *Free International University (FIU)* war, die Beuys schon 1977 zur *documenta 6* gegründet hatte. Baum und Stein kosteten zusammen 500 DM. Je mehr Bäume im Stadtgebiet von Kassel gepflanzt wurden, desto kleiner wurde die Steinskulptur. Das Landschaftskunstwerk, das den städtischen Raum Kassels nachhaltig verändert hat, konnte zur *documenta 8* 1987 abgeschlossen werden.¹³

Die Documenta ist immer wieder eine wichtige Plattform im Kontext solcher Arbeiten, denn auch die vorhin beschriebene Arbeit von Hans Haacke war auf der *documenta X* 1997 zu sehen. Auf der *documenta 14* im Jahr 2017 wurde das von Maria Eichhorn (geb. 1962) gegründete interdisziplinäre *Rose Valland Institut* zum wichtigen und nach wie vor nicht abgeschlossenen Thema

11 Vgl. Beatrix Ruf, Markus Landert (Hg.): Jenny Holzer. Lustmord.

12 Die politische Verortung von Joseph Beuys, der unter anderem zu den Gründungsmitgliedern der Grünen in der Bundesrepublik Deutschland gehörte, aber auch Verbindungen zum Achberger Kreis und zur rechtsgerichteten Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher (AUD) unterhielt, wird seit einiger Zeit genauer erforscht und kritisch diskutiert. Vgl. <https://www.boell.de/de/2021/05/07/joseph-beuys-und-die-gruenen> (23.05.2023). Sowie Philip Ursprung: Joseph Beuys.

13 Angeli Sachs: Social Design – Geschichte und Gegenwart. Außerdem vgl. Fernando Groener, Rose-Marie Kandler (Hg.): *7000 Eichen – Joseph Beuys*, S. 11f. Und: https://de.wikipedia.org/wiki/Soziale_Plastik sowie https://de.wikipedia.org/wiki/7000_Eichen (02.05.2023).

von Raub und Restitution im Kontext des Nationalsozialismus in der Neuen Galerie gezeigt. Gegenwärtig hat das Institut seinen Sitz in Berlin. Sein Name bezieht sich auf die Kunsthistorikerin Rose Valland, die den Raub von Kunstwerken durch die deutsche Besatzungsmacht in Paris dokumentierte und nach dem Krieg maßgeblich zur Restitution von NS-Raubkunst beitrug. Beim *Rose Valland Institut* handelt sich um »ein interdisziplinär ausgerichtetes [...] künstlerisches Projekt«, das »die Enteignung der jüdischen Bevölkerung Europas und deren Nachwirkungen bis in die Gegenwart« erforscht und dokumentiert. Das Institut geht dabei Fragen in Bezug auf das Eigentum »an Kunstwerken, Grundstücken, Immobilien, Vermögenswerten, Unternehmen, beweglichen Objekten und Artefakten, Bibliotheken, wissenschaftlichen Arbeiten und Patenten, die in der NS-Zeit jüdischen Eigentümer_innen in Deutschland und in den besetzten Ländern entwendet und bis heute nicht zurückgegeben wurden«, nach. Dazu wurden die Calls *Verwaistes Eigentum in Europa* und *Unrechtmäßige Besitzverhältnisse in Deutschland* an die Öffentlichkeit gerichtet, um »NS-Raubgut im ererbten Besitz zu recherchieren« und die entsprechenden Informationen an das *Rose Valland Institut* zu übermitteln.¹⁴

Die letzte künstlerische Arbeit in diesem Beitrag schließt an die Restitutions-thematik der vorigen Arbeit an: *Vermisst in Benin: eine künstlerische Intervention* von Emeka Ogboh (geb. 1977), der mit unterschiedlichen Medien Arbeiten zu Rassismus und Dekolonisierung realisiert. Gegenstand der Plakataktion im Dresdner Stadtgebiet 2020/21 waren die Benin-Bronzen aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Dresden, das zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gehört. Den bereits langjährigen und immer wieder stagnierenden Diskussionen über Raub und Restitution im kolonialen Kontext wurde nun »mit der Dringlichkeit und Ernsthaftigkeit einer öffentlichen Ankündigung« begegnet. Der Künstler sagt in seinem Statement dazu: »Die Angelegenheit im unverkennbaren Format eines Vermisstenplakats in der Öffentlichkeit zu präsentieren, trägt hoffentlich dazu bei, dieses Problem zum Gegenstand postkolonialer und gesellschaftlicher Verantwortung zu machen.«¹⁵ Inzwischen hat diese Arbeit und das, was sie angestoßen hat, eine Fortsetzung gefunden. In der jeweils in Teilen neu eröffneten Ausstellung des GRASSI Museums für Völkerkunde zu Leipzig thematisierte das Museum 2022 die Benin-Bronzen und die Diskussion um ihre Restitution und setzte dies in einen Kontext mit der fotografischen Serie *An der Schwelle* (2021) von Emeka Ogboh, in

14 <https://rosevallandinstitut.org/ueber.html> (02.05.2023).

15 <https://www.vermisstinbenin.de/de/das-projekt/> (16.05.2022).

der »die Bronzen als Porträts dargestellt« wurden, »die sich an einer Schwelle befinden. Sie tauchen aus der unendlichen Dunkelheit auf und ziehen sich wieder in sie zurück«, »eine unangenehme Erinnerung an ihre Abwesenheit in ihrer Heimat Benin«. ¹⁶

Eine weitere Kooperation bestand mit dem Künstler und Aktivistin Enotie Paul Ogbobor, der auch am Aufbau des Edo Museum of West African Art (EMOWAA) in Benin City beteiligt ist. Er setzte seine Eindrücke »der Benin-Artefakte in der Sammlung des Museums in ein experimentelles Zusammenspiel von Malerei, Musik und Tanz« um. ¹⁷ »Die Artefakte dienen als wichtige Referenzen, um die Vergangenheit zu erschließen. Zugleich werfen sie Fragen für die Gegenwart auf.« ¹⁸ Auch das Museum positionierte sich in diesem Zusammenhang: »Angesichts der jüngsten Entwicklungen zur Restitution der Benin-Bronzen ergibt sich nun die Gelegenheit, gemeinsam mit Akteur*innen aus Nigeria über neue Möglichkeiten der Zusammenarbeit nachzudenken. Welche Formen des Austauschs sind auf Basis einer Eigentumsübertragung in der Zukunft möglich? Wie werden die Benin-Bronzen fortan präsentiert – in Benin City, Nigeria und dem Rest der Welt?« ¹⁹ Am 20. Dezember 2022 wurden 20 Objekte aus den fünf deutschen Museen der Benin Dialogue Group, die sich zuvor in deren Sammlungen in Berlin, Hamburg, Leipzig, Stuttgart und Köln befanden, nach Nigeria restituiert. Darunter waren drei Benin-Bronzen aus den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, eine aus dem GRASSI Museum

16 Erste bis dritte Teileröffnung von REINVENTING GRASSI.SKD, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, seit Frühjahr 2022 bis zum 8. Dezember 2022. Siehe auch den Beitrag von Léontine Meijer-van Mensch in dieser Publikation. Sowie Ausstellungstext *An der Schwelle*, Emeka Ogbobor, 2. Dezember 2021. Fotografie Angeli Sachs, 09.12.2022.

17 Ausstellungstext Enotie Paul Ogbobor, Juli 2022. Fotografie Angeli Sachs, 09.12.2022.

18 Künstler-Statement von Enotie Paul Ogbobor, Dezember 2022. <https://guide.skd.museum/de/Tour/Object?guidelId=898&objectId=101523> (05.05.2023).

19 Ausstellungstext Team GRASSI.SKD, 8. Dezember 2022. Fotografie Angeli Sachs, 09.12.2022. Zum Verständnis des Kontexts: »Die Benin-Bronzen waren 1897 aus dem Palast des Königreichs Edo, im heutigen Nigeria, durch britische Truppen erbeutet worden. Rund 1.100 dieser Objekte befinden sich heute in den Sammlungen deutscher Museen. Am 1. Juli 2022 hatten Deutschland und Nigeria eine Gemeinsame Erklärung zur Rückgabe von Benin-Bronzen und bilateraler Museumskooperation unterzeichnet. Sie bildet die Grundlage für die Rückgabevereinbarungen, die die fünf deutschen Museen der Benin Dialogue Group mit Nigeria getroffen haben«, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/rueckgabe-benin-bronzen-2155038> (05.05.2023).

für Völkerkunde zu Leipzig und zwei aus dem Museum für Völkerkunde Dresden.²⁰

In den geschilderten Beispielen künstlerischer Arbeiten mit einem expliziten politischen Interventionscharakter wurde deutlich, wie stark Werk, Präsentation und Vermittlung – unabhängig davon, ob es sich um Museen, Ausstellungsinstitutionen, Großausstellungen oder den öffentlichen Raum handelt – miteinander in Beziehung stehen. Künstlerischer und kuratorischer Aktivismus sind in der Regel nur als aufeinander bezogene Praktiken politischer/gesellschaftlicher Intervention zu denken. Während dieser Komplex bislang von den Kunstwerken aus diskutiert worden ist, soll nun mithilfe einiger Projekte und Positionen, die eine nachhaltige Wirkung und Veränderung des Diskurses erzielt haben, die Perspektive des »Curatorial Activism« genauer betrachtet werden.²¹ Viele dieser Projekte, in denen Kurator:innen in verschiedenen Kontexten Ausstellungen zu drängenden gesellschaftlichen Themen konzipieren und mit kollaborativen und partizipatorischen Formen verbinden, richten sich gegen eine dominante weiße, männliche und europäisch/amerikanisch zentrierte Perspektive auf die Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst. Neben temporären Ausstellungen benötigen auch Sammlungen und Sammlungsausstellungen neue Konzepte und Narrative, um ein ausgewogeneres und gerechteres Bild der Kunst weltweit zu zeigen und bisher marginalisierte Positionen in den Blick zu rücken. Aus der Perspektive der Intersektionalität betrachtet, betrifft dies häufig miteinander in Verbindung stehende Diskriminierungsstrukturen wie zum Beispiel *race*, *class* und *gender*.

Als erstes Beispiel soll hier die Ausstellung *elles@centrepompidou* erwähnt werden, in der das Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou in Paris im Jahr 2009 seine gesamte vierte Etage ausräumte, um unter der kuratorischen Gesamtleitung von Camille Morineau für zwei Jahre auf 8000 m² ungefähr 500 Kunstwerke von über 200 Künstlerinnen unterschiedlicher Nationalitäten aus seiner Sammlung auszustellen. Ihre Ausgangsfrage ist jene, die Linda Nochlin bereits im Titel ihres 1970 erschienenen Essays, einem Grundlagentext der feministischen Kunstkritik, gestellt hat: »Why Have There Been No Great Women

20 Vgl. <https://www.skd.museum/besucherservice/presse/2022/drei-benin-bronzen-aus-sachsen-werden-an-nigeria-zurueckgegeben>. Sowie <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/rueckgabe-benin-bronzen-2155038> (beide 05.05.2023).

21 Vgl. Maura Reilly: Curatorial Activism. Und Steven Henry Madoff (Hg.): What about Activism?

Artists?«.²² Offenbar ist innerhalb von Jahrzehnten seitdem in Bezug auf die Repräsentation von Künstlerinnen in Ausstellungsinstitutionen so wenig passiert, dass diese eindrucksvolle Ausstellung mit ihrer antihegemonialen Perspektive, die dazu beigetragen hat, Kunstgeschichte im Sinne der Revision eines traditionellen, männliche Künstler favorisierenden Geschichtsbildes aus weiblicher Sicht neu zu schreiben, notwendig war. Den Zeitpunkt für das Projekt begründete Camille Morineau damit, dass »there are finally enough women artists to rewrite that history«, wobei der Rahmen durch die Arbeiten von Künstlerinnen in der Sammlung des Centre Pompidou definiert wurde. In Bezug auf das Ausstellen aus der Sammlung betont sie dabei: »the works are already there, the choices have already been made. The updating and explicating of history – which is what the selective display of any permanent collection really entails – is the primary, and highly difficult, role of museums.« Und sie macht die Statistik auf, aus der man die Antwort auf die obigen Fragen ableiten kann: Im März 2009 waren in den Sammlungen des Musée National d'Art Moderne 18 % der Arbeiten von Frauen, in der zeitgenössischen Sammlung waren es 25 %.²³ Es war also wichtig und notwendig, ein Korrektiv zu schaffen, indem von Mai 2009 bis Februar 2011 die Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst aus der Perspektive von Künstlerinnen gezeigt und von über zwei Millionen Besucher:innen gesehen wurde.²⁴

Als zweites Beispiel für eine einflussreiche Position soll hier der Kurator Okwui Enwezor (1963–2019) genannt werden, der vor allem mit der *Documenta 11* (2002) die Wahrnehmung für Kunst aus dem Globalen Süden erweitert hat. Dabei stellte die Ausstellung in Kassel die fünfte Plattform dar, nachdem vier Plattformen in den anderthalb Jahren zuvor mit Konferenzen, Workshops, Büchern, Film- und Videoprogrammen wichtige Themen wie unvollendete Demokratie, Wahrheitsfindung und Versöhnung oder Créolité und Kreolisierung erkundet, diskutiert und damit eine intellektuelle Grundlage für die Ausstellung vorbereitet hatten. Im Vorwort des Kurzführers äußerte sich Enwezor zur Position der Ausstellung im gesellschaftlichen Kontext: »Fast fünfzig Jahre nach ihrer Gründung sieht die Documenta sich erneut mit den

22 Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists?

23 Camille Morineau: »elles@centrepompidou«: addressing difference, in: Camille Morineau, Annalisa Rimmaudo (Hg.): *elles@centrepompidou*, S. 14f.

24 <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccBLAM> (05.05.2023).

Gespenstern einer unruhigen Zeit fortwährender kultureller, gesellschaftlicher und politischer Konflikte, Veränderungen, Umbrüche und globaler Konsolidierungen konfrontiert. Wenn wir die Ereignisse in ihrer weitreichenden historischen Bedeutung bedenken und ebenso die Kräfte, die gegenwärtig die Wertvorstellungen und Anschauungen unserer Welt gestalten, wird uns gewahr, wie schwierig und heikel die Aussichten der aktuellen Kunst und ihre Position bei der Erarbeitung und Entwicklung von Interpretationsmodellen für die verschiedenen Aspekte heutiger Vorstellungswelten sind. Wie können wir diese rapiden Veränderungen verstehen, die nach neuen Ideen und Modellen für ein transdisziplinäres Handeln im globalen öffentlichen Raum unserer Zeit verlangen?«²⁵ Diese grundlegende Frage stellt sich auch nach über zwanzig Jahren ähnlich, obwohl die Globalisierungsprozesse in Zeiten einer anhaltenden Coronapandemie und wachsender politischer Umbrüche zwischen Westen und Osten, Norden und Süden – verstärkt durch die aktuellen militärischen Konflikte und Kriege – derzeit zwar noch immer als hegemonial dominiert, gleichzeitig aber auch als fragmentierter und brüchiger beurteilt werden müssen.

Es wäre aber einseitig, Okwui Enwezors Bedeutung für die Entwicklung eines kuratorischen Aktivismus auf die einflussreiche *Documenta11* zu verkürzen. Letztere ist bloß ein Projekt im Rahmen seines Engagements, Aspekte afrikanischer Kunst, Kultur und Gesellschaft im Kontext des Globalen Nordens bekannt zu machen. Wichtig in diesem Zusammenhang waren unter anderem Ausstellungen – und die sie begleitenden Publikationen – wie *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994* mit einem kulturellen Überblick von den afrikanischen Unabhängigkeitsbewegungen über die postkoloniale Zeit bis zum Ende der Apartheid in Südafrika, die an ihrer ersten Station in der Villa Stuck in München (2002) und den weiteren Stationen in Berlin, Chicago und New York für viele Besucher:innen ihre Wahrnehmung der Welt erweitert und verändert hat.²⁶ Ein weiteres wichtiges Projekt war *Rise and Fall of Apartheid*, 2012/13 für das International Center for Photography in New York entwickelt, die auch im Haus der Kunst in München zu sehen war, dessen Direktor Okwui Enwezor von 2011 bis 2018 war.²⁷

25 Okwui Enwezor: Vorwort/Preface. In: Documenta/Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11_Plattform5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide, S. 6..

26 Okwui Enwezor (Hg.): *The Short Century*.

27 Okwui Enwezor, Rory Bester (Hg.): *Rise and Fall of the Apartheid*.

Im Sinne einer gesellschaftlichen Positionierung ist es zudem wichtig, in Museen und Ausstellungen den Blick auf Themen wie Menschenrechte, Demokratie und gesellschaftlichen Zusammenhalt, Migration, Diversität, Klimawandel, Postanthropozän oder Konzepte von Care – um einige aktuelle Beispiele zu nennen – zu richten oder diese Perspektiven im Kontext von Ausstellungsthemen einzubeziehen. Eine wichtige Initiative war hier das Langzeitprojekt *Anthropocene* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, in dem es seit 2013 untersuchte, »wie die planetarischen und krisenhaften Transformationen des Anthropozäns versteh-, erfahr- und gestaltbar gemacht werden können«. Dabei hat das HKW in einer Vielzahl unterschiedlicher Formate »die kulturellen, sozio-ökonomischen und politischen Implikationen des Anthropozäns ausgelotet: Welcher Anthropos hat das neue Erdzeitalter hervorgebracht? Welche epistemologischen Grundlagen ermöglichen die Transformation und Ausbeutung planetarischer Energie- und Materialflüsse? Wie sind Verantwortung und Handlungsmöglichkeiten im Anthropozän verteilt?« Das mit zahlreichen internationalen Partner:innen erarbeitete Projekt gab sich nicht damit zufrieden, gut recherchierte Ausstellungen mit einem entsprechenden Vermittlungsprogramm anzubieten, sondern bettete diese in ein komplexes Programm ein, in dem »kontinuierlich neue Methoden transdisziplinärer und kollaborativer Wissensproduktion und -vermittlung erprobt« wurden, »die den Herausforderungen des Anthropozäns gerecht werden«.²⁸ Das Projekt wurde im Oktober 2022 mit *Where is the Planetary?* abgeschlossen, das in einem experimentellen Setting des Künstlers Koki Tanaka als »die gemeinschaftliche Suche nach einem Modell für ein gelingendes Zusammenleben auf der Erde« konzipiert war.²⁹

»Where do we go from here?«, fragt Steven Henry Madoff in seinem Essay »The Space of Activism« und kommt zu dem Schluss: »If activism is a form of publicness, then the curatorial task of activism [...] is a ›re-opened dissensus‹ that proposes a shift in power between political orders and that addresses, most basically and urgently, ›an idea of the human future.«³⁰

In dieser Hinsicht war das *Anthropocene*-Projekt am Haus der Kulturen der Welt sicher ein gutes Modell für eine Arbeitsweise, die sich dieser Zukunft

28 http://www.hkw.de/de/programm/themen/das_anthropozan_am_hkw/das_anthropozan_am_hkw_start.php (19.05.2022).

29 https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2022/where_is_the_planetary/start.php (06.05.2023).

30 Steven Henry Madoff: *The Space of Activism*, S. 178f.

annimmt und dafür mit seiner Vorgehensweise eine diskursive Grundlage schafft. Themen von großer Komplexität kann nur mit Projekten begegnet werden, die diese Komplexität nicht scheuen und sie aus verschiedenen Perspektiven erkunden und diskutieren. Ausstellungen sind in dieser Auffassung Teil eines größeren Programms, und die Ausstellungsinstitution versteht sich nicht als ein Ort der Re-Präsentation, sondern als Plattform und Forum.

Wie aus diesen Ansätzen für einen Curatorial Activism ersichtlich wurde, sind neben einer komplexen und transdisziplinären Vorgehensweise die Öffnung für unterschiedliche Perspektiven, das sorgfältige Zuhören und der Mut zum Konflikt erforderlich. All das bedeutet, den herrschenden Kanon zu hinterfragen. Maura Reilly schreibt dazu: »Which counter-hegemonic strategies can we employ to ensure that more voices are included, rather than the chosen, elite few? What can we do as art professionals to offer a more just and fair representation of global artistic production? Should we be working towards a global art history, an art without borders? Should we aim to abolish canons altogether, arguing that all cultural artefacts have significance – in other words, should our goal be a totalizing critique of canonicity itself? Should we be creating new, alternative canons?«³¹

In diesem Zusammenhang schlägt sie drei Strategien des Widerstands (»Strategies of Resistance«) gegen den hegemonialen Status quo vor, die nun abschließend in Bezug zu den diskutierten künstlerisch-kuratorischen Praktiken des Aktivismus gesetzt werden sollen. Erstens die Re-Vision (»revisionism«), bei der der bisherige Kanon aus einer kritischen Perspektive neu definiert wird und bisher zurückgewiesene, vergessene oder unsichtbare Positionen einbezogen werden. Dies führt dazu, dass Kurator:innen eine inklusivere und integrativere Auswahl von Künstler:innen und Arbeiten in Bezug auf eine bestimmte Thematik präsentieren und ein Verständnis für Kontexte entsteht, das neue Perspektiven auf Künste und Kulturen eröffnet. Dieses Vorgehen beinhaltet, dass Geschichte neu geschrieben (»rewriting history«) und neues Wissen generiert wird. Ein Beispiel hierfür ist die zuvor erwähnte Ausstellung *elles@centrepompidou*, in der eine neue Perspektive auf eine feministische Kunstgeschichte von den Kurator:innen des Centre Pompidou allerdings aus ihren Sammlungen entwickelt wurde. Als weiterführende Perspektive wäre hier wichtig, dass nicht die sowieso dominante Lesart andere neu darstellt oder »einbezieht«, sondern dass das neue Wissen im Miteinander unterschiedlicher Perspektiven entsteht.

31 Maura Reilly: Curatorial Activism, S. 23.

Reillys zweite Strategie sind die sogenannten »Area Studies«, in denen die kuratorische Perspektive den traditionellen Diskurs um Themen erweitert, die mit *race*, geografisch bisher wenig beachteten Regionen, *gender* oder sexueller Orientierung zu tun haben. Dieser Ansatz wurde am Beispiel von Okwui Enwezors Arbeit zu Themen afrikanischer Kunst und Kultur erläutert. Einige postkoloniale und feministische Theoretiker:innen kritisieren bei dieser Art von Ausstellungen laut Reilly die Gefahr von Abgrenzung und Essenzialisierungen, da die Künstler:innen auf der Basis bestimmter Zuordnungen von anderen Kontexten isoliert werden. Gleichwohl wurde hier durch viele wichtige Ausstellungen die Sichtbarkeit bisher marginalisierter Themen und Positionen deutlich erhöht, weshalb dieser Ansatz als kuratorisches Korrektiv zum herrschenden Kanon Wirkung entfalten kann.

Die dritte Strategie bezeichnet Reilly als »Relational Studies: Exhibition-as-Polylogue«. Ein relationaler Anspruch an das Kuratieren ist nicht an der Interpretationshoheit und dem Monolog der hegemonialen Institution interessiert, sondern an einer möglichst vielstimmigen Erzählung und pluralen Auseinandersetzung, die das Wissen und die Erfahrungen der unterschiedlichen Akteur:innen inklusive des Publikums einbezieht.³²

Die Transformation von Institutionen und ihren dominanten Lesarten von Geschichte, Kunstkanon, Ausstellungspraxis und Vermittlung kann erst in einem auf Dauer angelegten, möglichst umfassenden Prozess eines multiperspektivischen Austauschs gelingen.

32 Vgl. Maura Reilly: *Curatorial Activism*, S. 23–33.

