

IN WESSEN INTERESSE?

ZU EINER ETHIK KÜNSTLERISCHER
SAMMLUNGSPRÄSENTATIONEN

Fiona McGovern

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2022, S. 45–70

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85726>

ABSTRACT: IN WHOSE INTEREST? TOWARDS AN ETHICS
OF COLLECTION PRESENTATIONS BY ARTISTS

Under what circumstances and with what aims are artists invited to work with museum collections? And to what degree do such „joint ventures“ equally represent the interests of both parties? The article discusses these questions by drawing on Fred Wilson’s now canonical museum intervention *Mining the Museum* at the Maryland Historical Society in Baltimore in 1992/93 and *Always, Always, Others. Unklassische Streifzüge durch die Moderne*, a collection presentation at mumok in Vienna in 2015/16, which was co-curated by the artist Ulrike Müller and the museum’s in-house curator Manuela Ammer. The analyses are embedded in reflections on the legacy of institutional critique and debates that more recently have unfolded around the concepts of hospitality, care and sustainability in relation to curatorial practices. In conclusion, ethics is understood as the term that unites all three principles.

KEYWORDS

Artist as curator; Institutional transformation; Hospitality; Ethics of curating; Institutional Critique.

I. Joint Ventures?

Der Titel der Tagung, die der Ausgabe dieser Zeitschrift zugrunde liegt – *Joint Ventures. Der Künstlerische Zugriff auf Kunstsammlungen und Ausstellungsgeschichte* –, ließ mich zunächst stutzen.¹ Wenn eine kritische Untersuchung der künstlerischen Auseinandersetzung mit musealen Sammlungsbeständen Thema ist, warum wird dann ein Begriff gewählt, der vor allem aus der Rechts- und Wirtschaftssprache bekannt ist? Ein Joint Venture bezeichnet schließlich den meist – aber nicht immer – einvernehmlichen Zusammenschluss zweier Betriebe oder Instanzen mit dem Ziel, ihre Handlungsmacht auszubauen und neue Märkte zu erschließen. Anders gesagt: Es geht um die Schaffung und Nutzung von Synergien, denen als Grundlage das *gemeinsame Interesse* dient. Übertragen auf die Art von Joint Venture wie sie im Fokus der Tagung stand, betrifft dies auf der einen Seite die Institution Museum, die ihre jeweils eigene Sammlungsgeschichte und institutionellen Politiken aufweist und auf der anderen Seite die Künstler*innen, die sich aus ihrer Perspektive heraus mit der jeweiligen Geschichte, den Beständen und dessen Display auseinandersetzen. Die für die Institution arbeitenden Kurator*innen nehmen hierbei in der Regel eine einladende, oftmals moderierende und bestenfalls ermöglichende Funktion ein. Inwiefern kann also angesichts dieser Voraussetzungen und impliziten Abhängigkeiten überhaupt von einem *gemeinsamen Interesse* die Rede sein? Unter welchen Umständen und mit welchen Zielen werden Künstler*innen eingeladen, mit musealen Sammlungsbeständen zu arbeiten? Und was wären Modelle eines im besten Sinne für alle Beteiligten produktiven Joint Ventures? Diese Fragen gewinnen besondere Relevanz, wenn es sich um künstlerische Sammlungspräsentationen oder -interventionen handelt, bei denen es um eine kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Sammlungsbeständen geht. Dies gilt umso mehr, wenn es sich um die (Re-)Präsentation von marginalisierten Positionen innerhalb der vorherrschenden und/oder kanonisierten Narrative innerhalb der jeweiligen Institution geht. Welche Rollen nehmen Künstler*innen im Zuge dessen ein – und welche werden ihnen zugeschrieben? Und wie steht es um die Nachhaltigkeit dieser oftmals zeitlich begrenzten Kooperationen? Fragen wie diese stellen sich umso dringlicher angesichts der gegenwärtig geführten politischen Debatten um #metoo und *Black Lives Matter* und der in den letzten Jahren verstärkt an Museen herangetragenen Forderungen zugunsten einer Diversifizierung und Dekolonialisierung ihres Ausstellungs- und Vermittlungsprogramms. Sie bilden zugleich den Ausgangspunkt der im Folgenden dargelegten Überlegungen. Zwei Beispiele stehen dabei im Fokus: Fred Wilsons inzwischen ihrerseits kanonisierte Sammlungsintervention *Mining the Museum* in der Maryland Historical

¹

Die Tagung fand vom 3. bis 9. September 2019 in Kooperation des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich und dem Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich statt. Dieser Beitrag ist eine überarbeitete Fassung meines dort gehaltenen Vortrags.

Society in Baltimore von 1992/93 und die Sammlungspräsentation *Always, Always, Others. Unklassische Streifzüge durch die Moderne*, die 2015/16 im Museum Moderner Kunst Wien (mumok) zu sehen war und in direkter Zusammenarbeit der Künstlerin Ulrike Müller und der Kuratorin Manuela Ammer entstand. Gerahmt sind die Analysen dieser Beispiele von Überlegungen bezüglich des Erbes und Fortlebens der Institutionskritik unter Bezugnahme auf Debatten, die sich im Verlauf der letzten Jahre um Begriffe wie Gastfreundschaft, *Care* und Nachhaltigkeit in Bezug auf kuratorische Praktiken entsponnen haben. Ethik wird hierbei abschließend als der Begriff verstanden, unter dem alle drei letztgenannten zusammenkommen.

II. Mining the Museum und Serving Institutions

When an institution becomes an artist's client, how does that affect artistic autonomy and the possibility of critique? What are the implications of the professional models implied? What is the nature of the institution's interest in the artist's services²

Diese Fragen standen am Beginn eines Roundtable-Gesprächs zwischen den für eine institutionskritische Praxis bekannt gewordenen Künstler*innen Fred Wilson, Judith Barry, Renée Green, Christian Philipp Müller und Andrea Fraser, das im Frühjahr 1997 in transkribierter Form in der US-amerikanischen Kunstzeitschrift *October* erschien. Stattgefunden hatte dieses Gespräch anlässlich der von Fraser und Helmut Draxler organisierten Ausstellung *Services* im Kunstraum Lüneburg 1994. Bezeichnend für die im Zuge dessen geführten Debatten ist, dass von der Kunstinstitution als Kundin der Künstler*innen ausgegangen wird. Sie ist demnach diejenige, die auf die Expertise und Leistungen von Künstler*innen angewiesen ist. Um dies zu verdeutlichen, konzentriere ich mich vor allem auf Fred Wilsons Äußerungen, die sich unter anderem auf die Erfahrungen stützen, die er mit seiner 1992 an der Maryland Historical Society durchgeführten Sammlungsintervention *Mining the Museum* gemacht hatte. Da es sich hierbei um ein vielzitiertes Beispiel handelt, das inzwischen gut aufgearbeitet ist,³ sei die Intervention nur in aller Kürze vorgestellt, um dann auf das erwähnte Gespräch und Wilsons eigene Schlüsse hieraus zu sprechen zu kommen.

Ausgangspunkt für *Mining the Museum* war eine Einladung der in Baltimore ansässigen Kunstorganisation The Contemporary, die das

²
Judith Barry, Renée Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller und Andrea Fraser, *Serving Institutions*, in: *October* 80, 1997, 120–129, hier 120.

³
Neben dem Ausstellungskatalog, der umfassende Informationen bietet, ist in diesem Zusammenhang v. a. folgender Reader zu empfehlen: Doro Globus (Hg.), *Fred Wilson. A Critical Reader*, London 2011.

Anliegen verfolgte, Ausstellungen zu organisieren, die die lokalen Communities ansprechen und diese direkt zu involvieren. Die Organisation hatte sich 1989, mitten in den sogenannten *Culture Wars*⁴, gegründet und reagierte damit auf die missliche Lage der Museen als einer nur wenigen, entsprechend gebildeten Menschen vorbehaltenen und damit elitär-konservativen Institution.⁵ Die Entscheidung über den Ort der Realisierung seines Beitrags war Wilson selbst überlassen, wobei The Contemporary eine vermittelnde Funktion zwischen ihm als Künstler und dem von ihm ausgewählten Museum der Maryland Historical Society einnahm. Während seiner einjährigen Residenz an der 1844 von einer Gruppe von *Gentlemen* gegründeten Society stellte sich schnell heraus, dass das nicht Gezeigte weitaus aussagekräftiger als das Gezeigte war. Die wenigen Objekte im Depot der Sammlung, die einen direkten Bezug zu einer Schwarzen Geschichte aufwiesen, waren wenig erbaulich: Viele von ihnen stammten aus der Zeit der Sklavenhaltung und rassistischen Segregation oder zeugten schlichtweg von einem rassistischen Weltbild. Mit vermeintlich simplen, aber sehr gezielten Eingriffen in die bestehende Sammlungspräsentation schaffte Wilson es, mit *Mining the Museum* dessen bestehendes Narrativ effektiv zu untergraben. Per Soundeinsatz, Lichtführung oder ungewohnten Objektkonstellationen wurde der Blick immer wieder auf die Leerstellen des bestehenden Displays gelenkt und zugleich eine neue Lesart der hier dargestellten Geschichte ermöglicht. So wurden die Besucher*innen beispielsweise gleich im ersten Raum mit einer zentral positionierten Vitrine konfrontiert, in der eine goldene, globusartige Trophäe mit dem Schriftzug „Truth“ stand und um die herum eine Vielzahl kleiner, aber leerer Kunststoffschutzkästchen angeordnet waren [Abb. 1]. Links daneben befanden sich drei Podeste mit den Büsten einflussreicher *weißer*⁶ Männer (Napoleon Bonaparte, Henry Clay und Andrew Jackson), von denen keiner je in Baltimore gelebt hatte. Ihnen gegenüber standen drei unbesetzte – und so eine klare Leerstelle markierende – Podeste, auf denen Labels mit Namen von drei einflussrei-

4

Hierunter werden die in den USA ab Ende der 1980er Jahre vehement geführten Debatten um Themen wie das Verhältnis von Staat und Kirche, Zensur und Homosexualität verstanden. Maßgeblicher Auslöser war das konservative Agieren der nationalen Kunstförderung, The National Endowment for the Arts, was verschiedentlich zu Streichung von schon zugesagten Zuschüssen führte, da ausgestellte Werke als blasphemisch angesehen wurden oder homoerotische Darstellungen aufwiesen.

5

Vgl. George Ciscle im Gespräch mit Fred Wilson: Maryland Institute College of Art, Artist Fred Wilson in Conversation with Curator-In-Residence George Ciscle, 18.05.2017, <http://www.youtube.com/watch?v=iSKTbwYVM6g> (07.08.2021), 13:00–16:40.

6

„Weiß“ wird in diesem Text kursiv geschrieben, um zu verdeutlichen, dass hiermit keine biologische Eigenschaft oder keine reelle Hautfarbe gemeint ist, sondern eine politische und soziale Konstruktion, die eine gesellschaftliche Norm und Machtposition markiert. Vgl. z. B. <http://glossar.neuemedienmacher.de/glossar/weisse-deutsche/> (09.04.2022)



[Abb. 1]

Truth Trophy and Pedestals. Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson. Maryland Historical Society, 1992–1993. Joint exhibition with The Contemporary in Baltimore. 1992–1993 (installation). Museum Department. Courtesy of the Maryland Historical Society, Item ID #MTM 003.

chen Schwarzen⁷ Bewohner*innen Marylands angebracht waren: Harriet Tuban, Benjamin Banneker und Frederick Douglas. Unter dem Titel *Metalwork 1793–1880* zeigte Wilson in einer anderen Vitrine ein paar eiserne Handschellen zwischen silbernem Geschirr. Als Teil der Objektkonstellation *Modes of Transport* lag eine Maske des Ku-Klux-Klans, die dem Museum in den 1970er Jahren über einen „anonymen Spender“ zugespielt worden war, in einem Kinderwagen. Eines der bekanntesten Werke der Sammlung, ein Portrait Henry Darnell III des deutschstämmigen Malers Justus Engelhardt Kühns, ließ Wilson wortwörtlich in neuem Licht erscheinen. Wer sich dem Bild näherte, löste einen Bewegungsmelder aus, der einen Lichtkegel auf den mit einer Halskette gefesselten, Schwarzen und offensichtlich versklavten Jungen auf der linken Bildhälfte warf. Dieser war, wie Wilson berichtet, dem Direktor des Museums zuvor nie aufgefallen.⁸ Durch einen hinter dem Gemälde angebrachten Lautsprecher ertönte nun eine Kinderstimme, die fragte: „Am I your friend? Am I your brother? Am I your pet?“

Es waren aber auch die vielen, „hinter den Kulissen“ stattgefundenen Prozesse, die diese museale Intervention zu einem Meilenstein der Institutionskritik hat werden lassen. Hierzu zählen die auf Anraten der Maryland Historical Society erfolgte Kontaktaufnahme mit diversen Communities in Baltimore wie auch die Gespräche, die Wilson mit sämtlichen Mitarbeiter*innen des Museums führte und die deren Beziehungen untereinander veränderten. Das Wartungs- und Aufsichtspersonal des Museums beispielsweise hätte anschließend besser erklären können, warum es bei *Mining the Museum* ging, als das weiße kuratorische Team, das keinen Kontakt zu Afroamerikaner*innen jenseits des Wartungs- oder Aufsichtspersonals gehabt hatte.⁹ Im Zuge dessen entspann sich ein Dialog zwischen verschiedenen Communities vor Ort, was zu ihrem – zumindest temporären – *Empowerment* führte.¹⁰

Wilson's *Unter-Feuer-Setzen* der Institution geschah insofern mit ihrem Einverständnis, wenn auch nicht – wie später behauptet – auf ihre Einladung hin.¹¹ Sein Vorgehen ermöglichte den Museumsmitarbeiter*innen, Themen zu adressieren, denen er als

7

„Schwarz“ wird im Sinne der Selbstbezeichnung Schwarzer Menschen in diesem Text groß geschrieben, um eine von Rassismus betroffene, gesellschaftliche Position zu kennzeichnen. Sie umfasst insofern verschiedene Erfahrungsdimensionen der Diskriminierung und ist nicht mit der tatsächlichen Farbe der Haut in eins zu setzen. Vgl. Jamie Schearer, Hadija Haruna, Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD), Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten, Blogbeitrag, 2013, <http://isdonline.de/uber-schwarze-menschen-in-deutschland-berichten> (09.04.2022)

8

Vgl. Ciscle im Gespräch mit Wilson, 1:00:18–1:01:06 min.

9

Vgl. Wilson, in: Barry u. a., *Serving Institutions*, 121.

10

Ebd.

11

Vgl. Ciscle im Gespräch mit Wilson, 56:20–57:46 min.

Schwarzer Künstler anders als sie angstfrei begegnete, wie er im Rahmen des genannten Roundtable-Gesprächs berichtet.¹² Ihm zufolge reagierten sie mit großer Erleichterung, als er das Thema Rassismus aufbrachte, da dies bis dato noch nicht geschehen war. Für manche Beschäftigte habe er während dieses Projektes sogar die Rolle eines „Museumstherapeuten“ eingenommen.¹³ Wilson gesteht im Verlauf des Gesprächs auch ein, dass ihm durch seinen Arbeitsprozess klar geworden sei, dass er mit der Institution zusammenarbeiten müsse (*collaborate*), um das tun zu können, was er wolle. Dies impliziere auch ein gewisses Maß an Selbstzensur oder zumindest Rücksichtnahme auf die Gegeben- und Gepflogenheiten der jeweiligen Institution:

For example, I can't talk about everything that I learn about an institution because if I did, the next institution would probably not allow me to do what I want to do. Accepting that restriction allows me to hold on to a certain amount of autonomy when I go on to work with other institutions.¹⁴

Gerade seine Thematisierung von Rassismus ermöglichte es dem Museum jedoch auch, die Kritik an seiner Institution zu entkräften, die in dem Projekt angelegt war.¹⁵ Insofern war es nicht zuletzt das bewusst gewählte Spannungsverhältnis von Intervention und Kollaboration, was dazu führte, dass Wilson anschließend von diversen Museen für ähnliche Interventionen angefragt wurde. Dies geschah vor allem in der Hoffnung, wie er vermutet, auf diese Weise mehr Afroamerikaner*innen an die Institution zu bringen, also *Outreach* zu betreiben, wie es heute heißen würde. Das allerdings sei, laut Wilson, nie sein eigentliches Anliegen. Vielmehr mache er sich eben diese Annahme zu eigen und insistiere dadurch auf künstlerischen Freiheiten:

Once I'm in the museum, I take the project in whatever direction it seems to go. I think what happens is that institutions realize that they need to change, but they don't have a clue what to do. I find my practice empowers those individuals within institutions who have more of a vision to do something with their vision because they see that what I've done does not make the building fall down. How much actually

¹²

Wilson, in: Barry u. a., *Serving Institutions*, 121.

¹³

Ebd.

¹⁴

Ebd.

¹⁵

Ebd.

changes depends on the institution – most take only very small steps.¹⁶

Auch auf dieser Ebene ließe sich also von einer Intervention in die bestehenden institutionellen Strukturen sprechen, um in Form eines ersten Anstoßes strukturelle Diskriminierungen direkt zu adressieren. Die Erwartungshaltung, die damit in Bezug auf institutionenkritisch arbeitende Künstler*innen ausgeübt wird, beschreibt Wilson im Rahmen der Diskussionsrunde wie folgt: „The institution is trying to make some sort of radical change but they don’t want to do it themselves. So they bring you in to do it. This is the situation I’m sure we all can relate to.“¹⁷ Und er spezifiziert diese Situation weiter:

[W]hat it’s really about is their denial of the predicament created by their place in their own community. In that kind of situation whatever you do – unless it redefines their way of reaching that audience – is going to produce a similar reaction from that audience because the audience is not going to be reading your work, they’re going to be reading the institution that they’ve known for x number of years. Those experiences get reflected on you.¹⁸

Was hieran deutlich wird, ist aus Wilsons Sicht ein klares Machtgefälle zwischen der singulären Künstler*innenfigur und deren Praxis auf der einen sowie der traditionsreichen Institution und ihrem jeweiligen Stammpublikum auf der anderen Seite. Die Voraussetzung für eine künstlerische Praxis wie derjenigen Wilsons besteht in der Annahme eines Missstandes und eines daraus abzuleitenden Handlungsbedarfs, über dessen Implikationen sich die Institutionen nicht immer vollends im Klaren sind. Oder aber sie wissen nicht, wie sie diesem Missstand selbstständig begegnen können. Dabei werden Künstler*innen oftmals andere Freiheiten – eben künstlerische Freiheiten – zugestanden als etwa dem eigenen kuratorischen Personal, solange sie den konservatorischen und brandschutztechnischen Anforderungen des Museums entsprechen. Wilson formuliert es so: „I’m always trying to push the exhibition further than I would expect a museum curator to go.“¹⁹ Ironie beispielsweise sei kein übliches kuratorisches Mittel, da, wie er darlegt:

¹⁶

Wilson, in: Barry u. a., *Serving Institutions*, 122.

¹⁷

Vgl. auch Lowery Stoke Sims, Fred Wilson. *Musings on and Mining of Museums*, in: *Globus*, Fred Wilson, 20.

¹⁸

Wilson, in: Barry u. a., *Serving Institutions*, 127.

¹⁹

Wilson, in: Martha Buskirk, *Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson*, in: dies. und Mignon Nixon, *The Duchamp Effect*, Cambridge, MA/London 1996, 187 hier zit. n. Sims, Fred Wilson, 13f.

[T]he public in the museum space often expects some form of universal truth or knowledge, a notion I hold suspect. The fact that I'm an artist in an institution gives the viewer certain leeway in how they respond to this work [...]. [T]he emphasis on so-called objective scholarship [...] tends to make the viewers passive in their experience of the exhibition.²⁰

Für Wilson ist es folglich gerade die Diskrepanz zur vermeintlich objektiven Arbeit von Museumskurator*innen, die ihm als *Künstler* Freiraum und dem Publikum zugleich einen unbefangenen Zugang zu einer *anderen* Sicht auf die in und über Museen erzählte(n) Geschichte(n) gewährt.

An dem ersten hier angeführten Zitat wird zudem deutlich, dass Wilson keineswegs den Anspruch erhebt, mit seinen Installationen längerfristige Änderungen institutioneller Politiken in Angriff zu nehmen. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass sein künstlerisches Handeln zwar mit der kuratorischen Agency konkurrieren kann, sich aber als unabhängig davon versteht. So ist auch heute noch für Wilson die Zustimmung der verantwortlichen Kurator*in im Vorfeld seiner Arbeit absolut ausschlaggebend, um anschließend innerhalb der Institution möglichst kompromisslos agieren zu können.²¹ Insofern ist auch die Markierung als *Installation* und nicht *Kuration* sehr bezeichnend. Gerade durch die erwähnte Markierung der Differenz zur sonst am Museum üblichen Praxis ist *Mining the Museum* als Form der Kritik für das Publikum, die Belegschaft und die angesprochenen Communities so wirksam – nicht jedoch zwangsläufig hinsichtlich der internen Strukturen oder weiteren Ausstellungspolitiken. Wilsons *serving institutions* ist daher vor allem ein temporäres. Es ist ein *serving*, das von der Institution eingeladen und -gekauft werden kann, ohne deren Eigeninitiative sich langfristig allerdings nichts ändern wird. Dass sich in der Maryland Society tatsächlich etwas änderte, war vor allem der enormen Resonanz geschuldet, die diese Ausstellung erhielt und mit der niemand gerechnet hatte.²² Immer wieder betonen gerade auch Schwarze

²⁰

Ebd., 13f.

²¹

Vgl. Ciscle im Gespräch mit Wilson, 1:24:00–1:29:00 min.

²²

Etwa 55'000 Menschen besuchten die Maryland Society, zudem von The Contemporary organisierte Vorträge und Gespräche von Künstler*innen. Während der Laufzeit fand in Baltimore zum ersten Mal die Konferenz der American Alliance of Museums (AAM) statt, wodurch allein 4'000 professionell an Museen tätige Personen die Ausstellung sahen. Wilson selbst gab eine Reihe von internen Führungen vor Beginn und nach Ende von *Mining the Museum*. Alle beteiligten Vermittler*innen waren angehalten, einen Kurs zu *Exhibiting Cultures* zu besuchen. Es gab eine öffentliche Vortragsreihe zu den Themen *race* und *gender* in der Geschichte und den bildenden Künsten. Die effektivste Form der Zusammenarbeit jedoch entstand anscheinend, als Vermittler*innen des Museums und Künstler*innen im Team arbeiteten und die Ausstellung aus einer multidisziplinären Perspektive in den Blick nahmen. Vgl. Lisa G. Corrin, *Mining the Project Experiences. A Discussion of the Docents of the Maryland Historical Society*, in: *Fred Wilson. Mining the Museum* (Ausst.-Kat. Baltimore, Historical Society Maryland), hg. von ders., 47–76, hier 47. Nach Ausstellungsende kam es zu Änderungen in der Besetzung des Museumsvorstands und ein halbes Jahr später

Kurator*innen, wie wegweisend dieses Projekt für sie und ihre weitere Praxis gewesen sei.²³ Für Wilson selbst bedeutete es seinen Durchbruch als Künstler und stellte zugleich alle Folgeprojekte in den Schatten.

III. Experimental Institutions und Radical Museology

Bereits in den 1970er Jahren waren Museen in den USA (aber auch in Europa) in Handlungsnot geraten, sich auf die von den Bürgerrechtsbewegungen eingeforderten gesellschaftlichen Veränderungen einzulassen und sich entsprechend zu öffnen.²⁴ Viel geändert hatte sich, wie auch die Gründung von The Contemporary belegt, in den nächsten beiden Jahrzehnten allerdings nicht. Es gab, wie es der Gründer und Kurator George Ciscle hervorhob, bis dato keine kuratorische Praxis, die mit Wilsons Intervention vergleichbar gewesen wäre.²⁵ Erst im Zuge der Ende der 1980er Jahre aufkommenden sogenannten *New Museology* sollte sich von Seiten der Institutionen ein klarerer Wandel abzeichnen. So forderte etwa Peter Vergo, Herausgeber eines gleichnamigen Sammelbandes aus dem Jahr 1989, in seiner Einführung eine radikale Neuuntersuchung der Rolle des Museums innerhalb der Gesellschaft. War Museologie zuvor vor allem mit methodologischen Fragen befasst gewesen, sei es nun an der Zeit, die Zielsetzungen des Museums stärker in den Fokus zu rücken.²⁶ Mitte der 1990er Jahre entstand auch als Konsequenz aus einer museumskritischen, künstlerischen Praxis heraus der Diskurs um *New Institutionalism*, der oft mit der sogenannten *dritten Welle* der Institutionskritik in Verbindung gebracht wird.²⁷ Im Unterschied zu den institutionskritischen Praktiken von Künstler*innen ist diese Form der Kritik an den Institutionen selbst verortet, das heißt sie schlägt sich direkt in deren kuratorischer und vermittelnder Praxis nieder. Angesichts dessen stellte sich

auch zum Direktorenwechsel. Dies geschah vor allem, wie Wilson betont, weil die Ausstellung so erfolgreich war und daher von den Mitarbeiter*innen der Institution ein Zeichen gesetzt werden wollte. Vgl. Ciscle im Gespräch mit Wilson, 52:50–56:18 min.

23

Der inzwischen in zweiter Auflage erschienene Katalog bietet einen guten Ein- und Überblick in die nach Ende der Intervention geführten Diskussionen mit den Vermittler*innen des Hauses und enthält sehr aufschlussreiche Faksimile-Prints der von Besucher*innen ausgefüllten Fragebögen zu ihrem Ausstellungsbesuch.

24

Vgl. Sims, Fred Wilson, 11f. In Deutschland etwa schlugen sich diese Debatten in der Forderung nach „Kultur für alle“ und der Diskussion um das „Museum der Zukunft“ nieder. Vgl. hierzu Gerhard Bott (Hg.), *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Köln 1970.

25

Vgl. Ciscle im Gespräch mit Wilson, 1:17:50–1:24:00 min.

26

Peter Vergo, Introduction, in: ders. (Hg.), *New Museology*, Chicago, IL 1989, 1–5, hier 3.

27

Vgl. hierzu z. B. Fiona McGovern, Institutionskritik / Institutional Critique, in: Petra Reichesberger (Hg.), *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z) / Terms of Exhibiting (from A to Z)*, Berlin 2013, 253–254 und 285.

die Frage, ob und, wenn ja, wie überhaupt noch kritische Ansätze von künstlerischer Seite aus entwickelt werden können oder ob sie durch die fortgeschrittene Kanonisierung und Institutionalisierung der Kritik inzwischen nicht selbst zu einem historischen Phänomen und damit Teil des Problems geworden sind.²⁸ Es ist eine Frage, die, wie eingangs angedeutet, angesichts einer zunehmend globalisierten (Kunst-)Welt, dem Wiedererstarken postkolonialer Theorien und Restitutionsdebatten sowie der Forderung nach einer größeren Zugänglichkeit von Museen seit einiger Zeit erneut an Relevanz gewonnen hat. Diese stehen infolgedessen unter Zugzwang, ihre bisherigen Sammlungspolitiken, Präsentationsverfahren und Vermittlungsansätze fundamental zu überdenken. Damit einhergehend ist statt Institutionskritik zunehmend *strukturelle Transformation* zum tonangebenden Schlagwort geworden.²⁹ Auch in Bezug auf die damit verbundenen nötigen Prozesse wird Künstler*innen eine besondere Rolle zugeschrieben. Das Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt (MARKK) in Hamburg etwa schrieb im Sommer 2019 im Rahmen seiner institutionellen und konzeptuellen Neuausrichtung erstmalig eine Künstler*innenresidenz aus, in deren Rahmen ein*e Künstler*in ein Werk realisieren sollte, das das (post-)koloniale Erbe adressiert und anschließend im Museum gezeigt wird. Im Ausschreibungstext hieß es:

The museum is searching for a professional artist (no student) who has theoretical expertise and practical experience in dealing with complex and sensitive issues such as colonialism, migration, climate change and/or the reinterpretation of ethnographic collections.³⁰

Von Künstler*innen wird sich somit nicht nur ein reicher Erfahrungsschatz und Expert*innenwissen erhofft, sondern ihnen wird auch eine bestimmte Erwartungshaltung entgegengebracht und damit eine Mitverantwortung übertragen, die anvisierte Transformation des Museums voranzubringen. Der nigerianische Künstler Karo Akpokiere entwickelte während seiner Residenz am MARKK beispielsweise die Graphic Novel *Die Vergangenheit ist ein Weg*, die das Zentrum der 2021/22 dort gezeigten Ausstellung *Hey Hamburg, kennst du Duala Manga Bell?* bildet. Ein etwas offeneres Vorgehen wählte Nanette Snoep als Direktorin des Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln im Zuge der dort gezeigten Ausstellung *Resist!*

28

Abgelöst wurden diese Diskussionen in jüngerer Zeit durch repräsentationskritische Ansätze wie sie z. B. Nora Sternfeld in ihrem Buch *Das radikaldemokratische Museum* (Berlin 2018) vertritt.

29

Vgl. hierzu etwa das Seminar *From Institutional Critique to Infrastructural Transformation*, das die Künstlerin Ruth Buchanan im Sommersemester 2021 an der Universität Hildesheim angeboten hat.

30

Aus der Ausschreibung des MARKK Hamburg, online abrufbar unter: MARKK, Stipendien, <http://markk-hamburg.de/stipendien/> (22.05.2020).

Die Kunst des Widerstands 2021. Hierfür wurden verschiedenen eingeladenen Gäst*innen, darunter Aktivist*innen und Künstler*innen, sogenannte *Own Rooms* überlassen, die sie autonom gestalten konnten und die dem Titel gemäß eigene, für sich stehende Räume innerhalb des gesamten Ausstellungsraums bildeten. So ergibt sich insgesamt ein multiperspektivisches Narrativ auf der Basis bewusst geteilter Verantwortung. Gekoppelt an eine spezifische Ausstellung sind auch diese Formen der Einladungen allerdings häufig abhängig von einzelnen Projektanträgen und entsprechenden Fördertöpfen und damit in der Regel zeitlich begrenzt.

Für die strukturelle Verankerung einer in diesem Sinne *radikalen Gastfreundschaft* bedarf es daher einer grundlegenden Öffnung der Institution, die Multiperspektivität zum Prinzip erklärt und dementsprechend gezielt mit den bestehenden Hierarchien und Deutungshoheiten bricht. Ein Beispiel für eine Institution, die dies bereits seit längerem versucht, ist das Van Abbemuseum in Eindhoven unter der Leitung von Charles Esche. Er versteht das Museum dezidiert als „experimentelle Institution“ (*experimental institution*).³¹ In einem ersten, von ihm mit Christiane Berndes am Museum konzipierten Projekt, *Plug In. Re-Imagining the Collection* (2006–2009), waren beispielsweise Mitarbeiter*innen des Hauses ebenso wie Gastkurator*innen, darunter zahlreiche Künstler*innen, dazu eingeladen, in einem Raum des Museumsneubaus eine jeweils individuelle Ausstellungsepisode ausgehend von der Sammlung zu kuratieren [Abb. 2].³² Die ständige Sammlung wird so, wie Claire Bishop in ihrem Buch *Radical Museology* hervorgehoben hat, zur immer zeitgenössischen Wechselausstellung (*temporary exhibition*).³³ Diese zeichnet sich durch das zumindest vom Konzept her egalitäre Verhältnis unterschiedlicher Autor*innenschaften in Bezug auf die Kuratation aus. Allerdings erschöpfe sich diese Praxis schnell in einem, wie Bishop ebenfalls konstatiert, „fragmented menu of pos-

31

Charles Esche im Interview mit Jon-Ove Steihaug und Jonas Ekeberg, *The Possibility of Politics*, <http://kunstkritikk.com/the-possibility-of-politics/> (07.08.2021). In einem anderen Text bezieht sich Esche direkt auf Jacques Derridas Konzept der Gastfreundschaft. Vgl. Charles Esche, *A Heavenly Supper. Three Dead White Men and Some Artists in Search of an Explanation*, in: *Feast. Radical Hospitality in Contemporary Art* (Ausst.-Kat. Chicago, Smart Museum of Art), hg. von Stephanie Smith, Chicago, IL 2013, 350–352.

32

Auf der Website wird das Anliegen des Projekts wie folgt definiert: „The dynamic approach of *Plug In* fits the labyrinthic structure of the new building, as well as the museum’s ambition to present the collection from new and challenging perspectives. Artists and guest curators are invited to present their own *Plug In* edition. By doing so, new contrasts between the different rooms will continuously emerge, leading to new stories time and again. *Plug In* does not only refer to the modular structure of the series of presentations, it is also an invitation to the visitor to ‚plug in‘ according to a self chosen order and to activate their imagination.“ Van Abbe Museum, *PLUG IN. Re-Imagining the Collection*, <http://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/plug-in/> (07.08.2021). Parallel zu *Plug In* lief von 2006–2007 eine weitere Reihe, *Living Archive. Meanwhile...behind the scenes*, die sich mit dem Archivbestand des Museums auseinandersetzte. Vgl. *Plug In to Play* (Ausst.-Kat. Eindhoven, Van Abbemuseum), hg. von Christiane Berndes und Annie Fletcher, Eindhoven 2009.

33

Claire Bishop, *Radical Museology or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?*, London 2013, 29.



[Abb. 2]

HW Werther, AL.EX.01, 2008, concept, installation dimensions variable. Collection Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands. Photograph: Peter Cox, Eindhoven, The Netherlands. Exhibition view of the exhibition: *Plug In #38*: Lily van der Stokker en gast: H. W. Werther, From: 19-05-2008 till: 31-08-2008, Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands. Guest curator: Lily van der Stokker, H. W. Werther.

sible options for displaying modern and contemporary art, rather than deploying these strategies to produce a narrative“.³⁴ Unter Rückgriff auf den Begriff der *Konstellationen*, wie ihn Walter Benjamin in seinen Äußerungen über das Sammeln gebraucht, sieht sie in derartigen, experimentellen Ansätzen dennoch das Potenzial einer politischen Neuschreibung von Geschichte, die fundamental kuratorischer Natur sei.³⁵ Wird Kuratieren in Analogie zu Benjamins Sammeln verstanden, öffne sich, so Bishop, die Aufgabe des Museums hin zu einer neuen, dynamischen Lesart von Geschichte, die all das in den Vordergrund rückt, was zuvor an den Rand gedrängt, unterdrückt oder aus Sicht der herrschenden Klassen abgelehnt wurde.³⁶ Kultur würde demzufolge zu einer „primary means for visualizing alternatives“.³⁷ Statt die museale Sammlung als ein Lager voller Schätze zu denken, ließe es sich als ein *archive of commons* imaginieren und stets neu aktivieren.³⁸ So gesehen könne das *Zeitgenössische* als Methode und nicht eine Frage von Periodisierung verstanden werden, die sich potenziell auf alle historische Perioden anwenden ließe.³⁹

Vor diesem Hintergrund und um auf die eingangs gestellte Frage nach dem *gemeinsamen Interesse* zurückzukommen, möchte ich mich mit *Always, Always, Others* im folgenden Teil einer Ausstellung und damit Beispiel kuratorischer Praxis widmen, das mir dafür im besten Sinne paradigmatisch erscheint. Unter welchen Umständen ist es für Künstler*innen (heute) also tatsächlich möglich, „not to simply serve the institution“, sondern ein gezieltes Joint Venture mit ihr beziehungsweise ihren Vertreter*innen einzugehen? Und welche Rolle spielt dabei die Kritik?

IV. Partners in Crime

Always, Always, Others. Unklassische Streifzüge durch die Moderne ist, wie eingangs erwähnt, eine 2015/16 am mumok in Wien gezeigte

³⁴

Ebd., 30.

³⁵

Der Begriff „Konstellation“ bei Benjamin umschreibt ein gegen die lineare Fortschrittsgeschichte gerichtetes, konstruktiv-materialistisches Unterfangen, Ereignisse auf neue Art und Weise zusammenzubringen und dadurch etablierte Strukturen und Gewohnheiten zu unterbrechen. Vgl. ebd. und Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte. Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010.

³⁶

Bishop, *Radical Museology*, 56.

³⁷

Ebd.

³⁸

Ebd.

³⁹

Ebd., 59. Zu einer Kritik am Zeitgenössischen als Ausdruck kolonialer, modernistischer Zeitpolitik vgl. Rolando Vázquez, *Vistas of Modernity. Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*, Amsterdam 2020, v. a. 57–62.

Sammlungspräsentation, die in direkter Zusammenarbeit der Hauskuratorin Manuela Ammer mit der Künstlerin Ulrike Müller entstand [Abb. 3]. Sie basierte auf einem vergleichsweise egalitären Austausch der beiden Verantwortlichen und legte einen Schwerpunkt auf Werke der sogenannten klassischen Moderne. Zeitgleich mit ihr eröffnete eine Einzelpräsentation Müllers unter dem Titel *The old expressions are with us always and there are always others* [Abb. 4]. Letztere umfasste Emailen, Wandteppiche und Malereien und war im zweiten Untergeschoss des Museums zu sehen. Dieses ist üblicherweise jüngeren, zeitgenössischen Positionen gewidmet, während die Sammlungspräsentationen im zentral gelegenen Erdgeschoss gezeigt werden. Dabei war Müllers Einzelpräsentation, wie es an dem Haus üblich ist, für drei Monate zu sehen, die Sammlungspräsentation für ein halbes Jahr. Insofern handelt es sich schon rein formal bei letzterer um das stärker gewichtete Ausstellungsformat innerhalb des Museums.

Ein für Manuela Ammer ausschlaggebender Aspekt dafür, Ulrike Müller als Ko-Kuratorin der vorgesehenen Sammlungspräsentation einzuladen, war ihr Wissen um Müllers langjährige Auseinandersetzung mit der Formensprache der als klassisch geltenden Moderne und einer Vertrautheit mit der Sammlung des mumoks.⁴⁰ Die heute in New York lebende, in Österreich aufgewachsene Künstlerin hatte an der Akademie der Bildenden Künste in Wien studiert und zeitweise selbst am mumok gearbeitet.⁴¹ Auch hatte Müller schon zuvor kuratorische Elemente in ihre Arbeit einfließen lassen, in größerem Umfang zuletzt im Rahmen des community-orientierten Ausstellungs- und Publikationsprojekts *Herstory Inventory: 100 feministische Zeichnungen von 100 KünstlerInnen*, das 2012 in einer ersten Fassung in der KUB Arena im Kunsthaus Bregenz und in einer zweiten unter dem Titel *Raw/Cooked* im Brooklyn Museum realisiert worden war, bevor es schließlich in Buchform erschien.⁴²

Mit der Einladung zur gemeinsamen Kuration ging folglich die Anerkennung von Müllers künstlerisch geprägter Perspektive und die Bereitschaft zu einer Zusammenarbeit auf Augenhöhe einher. Das in den Titeln zentral gesetzte und sich wie ein Leitmotiv durch beide Ausstellungen ziehende *Andere* beispielsweise ist auf die von Ulrike Müller in die Diskussion gebrachte Zeitschrift *Others. A Magazine of New Verse* zurückzuführen, die von 1915 bis 1919 in New York erschienen war und Gedichte und Prosa von unter ande-

⁴⁰

Manuela Ammer im Telefonat mit der Autorin (14.08.2019).

⁴¹

Ulrike Müller war zunächst für die Digitalisierung der Bilder aus dem Archiv und anschließend kurzzeitig für die Publikationen zuständig.

⁴²

2013 gab es in den Oakvull Galleries in Oakville, Ontario, zudem noch eine Präsentation unter dem Titel *Herstory Inventory. Shows and Books*. Ausgangspunkt des gesamten Projekts bildete eine von Müller im New Yorker Lesbian Herstory Archiv gefundene Inventarliste von T-Shirts. Vgl. Barbara Schröder, Karen Kelley und Ulrike Müller, *Herstory Inventory. 100 Feminist Drawings by 100 Artists*, New York 2014.



[Abb. 3]
Ausstellungsansicht *Always, Always, Others. Unklassische Streifzüge durch die Moderne*,
mumok, Wien, 10.10.2015–10.05.2016. Photo: mumok/Stephan Wyckoff.



[Abb. 4]

Ausstellungsansicht Ulrike Müller. *The old expressions are with us always and there are always others*, mumok, Wien, 10.10.2015–21.2.2016. Photo: mumok/Stephan Wyckoff.

ren Djuna Barnes, Thomas S. Eliot, Mina Loye, Marianne Moore, Ezra Pound und Man Ray erstmals einer größeren Leser*innen-schaft zugänglich machte.⁴³ Im Verlauf der etwa anderthalbjährigen intensiven Vorbereitungszeit ergaben sich neben der klassischen Moderne zudem bald die 1970er Jahre mit ihren feministischen, aktionistischen und teils obskuren Praktiken als weitere, wichtige historische Referenz für das gemeinsame Ausstellungsprojekt. Auch dies ist vor allem auf Müllers Interessen zurückzuführen.⁴⁴ Hinzu kommt, dass der Sammlungsbestand der klassischen Moderne am mumok aufgrund der eigenen Sammlungsgeschichte verhältnismäßig bescheiden ausfällt und nur relativ wenige anerkannte „Meisterwerke“ der großen kanonisierten Namen enthält. Eben dieser Umstand wurde nicht etwa kaschiert, sondern von den beiden Kuratorinnen durch ihre Schwerpunktsetzungen explizit zum Thema gemacht.

Gegliedert war die Ausstellung *Always, Always, Others* in vier Sektionen: „Textil und Tektonik“, „Folklorismen“, „Metamorphosen“ und „Körper unter Druck“. Die Exponate umfassten neben bekannteren und im Haus häufiger ausgestellten Arbeiten von André Derain, Oskar Kokoschka und František Kupka, selten oder nie gezeigten Arbeiten, die teils eher aus dem angewandten Bereich stammen, sich einer folkloristischen Formensprache bedienen oder Tierdarstellungen zum Thema haben. Zu letzteren zählen etwa Friedl Dickers Collage *Verlust der Frauenschönheit durch Mutterschaft?* (1932–1933), Wolfgang Paalens *Bella Bella* (1941), Béla Kádars *Abreise aus dem Dorf* (1925) oder André Beaudins *Les papillons* (1931) und *Le cheval* (1937). Dieser sehr eigensinnigen Mischung stellten die Kuratorinnen Positionen der 1970er Jahre gegenüber, in denen Identitätsfragen und alternative Körperbilder verhandelt und thematisiert werden. Miriam Schapiros *Pink Light Fan* (1979) aus ihrer Serie der sogenannten *femmes*, Alfred Klinkans wuseilig gestaltetes Gemälde *Gelber Schamane* (1977) oder Christina Rambergs grafisch anmutende *Ticklish Construction* (1974) sind hier zu erwähnen [Abb. 3 und 5].

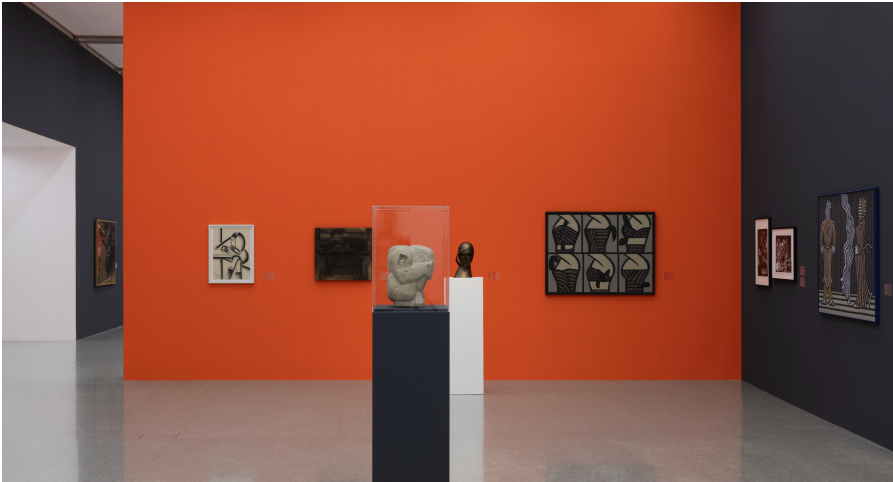
Da dem Projekt nur ein relativ geringes Budget zur Verfügung stand, entschieden sich die beiden Kuratorinnen zudem, die Displayelemente der Vorgängerausstellung – *Ludwig Goes Pop* – weiter zu verwerten. Sie ließen einige der Wände kürzen und Durchsichten herausschneiden, die auch durch ihre Schrägstellungen immer wieder neue Sichtachsen ermöglichten und dadurch den Eindruck von Vielstimmigkeit erzeugten. Letzterer wurde dadurch bekräftigt, dass die Werke mal einzeln mit viel Raum, mal in Clustern, mal gereiht gehängt waren. Der Einsatz von Wandfarbe stellte einen weiteren Bruch mit den üblichen Ausstellungsgewohnheiten dar,

43

Ammer im Telefonat mit der Autorin. Vgl. auch *Always, Always, Others* (Ausst.-Kat. Wien, mumok), hg. von Ulrike Müller und Manuela Ammer, Wien 2017.

44

Ammer im Telefonat mit der Autorin.



[Abb. 5]
Ausstellungsansicht *Always, Always, Others. Unklassische Streifzüge durch die Moderne*,
mumok, Wien, 10.10.2015–10.05.2016. Photo: mumok/Stephan Wyckoff.

insbesondere mit dem als neutral und objektiv geltenden *White Cube*. Dieser lässt sich jedoch nicht nur selbst als *weiß*, sondern auch als klar gegendert lesen und birgt somit stets die Gefahr, historisch eingeschriebene Ausschlussmechanismen zu reproduzieren.⁴⁵ In *Always, Always, Others* hingegen wurden eben jene Ausschlussmechanismen entsprechend des in dieser Ausstellung klar gesetzten Fokus auf das *Andere* auch auf der Ebene des Displays zu einem sich durchziehenden Thema. Ein Durchbruch links neben den auf einer senfgrünen Wand gehängten, fragilen *Fabric Objects* (1974) von Philip Hanson beispielsweise gab den Blick auf Silvia Kollers in Mischtechnik und groben Strichen angefertigte *Tischrunde* (1918) frei, während sich zugleich rechts davon eine visuelle Überlappung mit Robert Kuschners Acrylgemälde *Rivals* (1978) auf einer dahinter aufgestellten Wand ergab. Auf diese Weise ergaben sich unerwartete Resonanzen zwischen den einzelnen Exponaten und künstlerischen Strömungen, die die klassische Moderne nicht nur ziemlich unklassisch, sondern im Sinne Bishops auch sehr zeitgenössisch erscheinen ließ.⁴⁶

Ungeachtet dessen strahlte das Display insgesamt eine große Klarheit aus, die eine Parallele zu Müllers Einzelausstellung aufwies. Die in Reihung gehängten Emailen sowie am Boden und den Wänden platzierten Teppiche reflektierten ihre langjährige Auseinandersetzung mit Abstraktion und Formalismus. Motivisch erlauben die auf abstrahierten Zeichnungen basierenden Emailen teils erotische oder auch sexuelle Assoziationen. Ihre Machart verweist ebenso auf industrielle wie auf traditionell handwerkliche Techniken, beispielsweise die Schmuck- und Schilderherstellung. Die im Kontrast zu den Emailen bewusst auf Affekt setzenden Katzenmotive der Teppiche *Rug (gato de cochinilla)*, *Rug (gato chico)* und *Rug (el primer gato)* (alle 2015) wurden von Weber*innen im mexikanischen Oaxaca nach Vorlagen Müllers angefertigt und brachten auf diese Weise traditionsreiche Handwerkstechniken in die Einzelausstellung – eine weitere erkennbare Parallele zur Konzeption des *Unklassischen* der Sammlungspräsentation. Insofern wurde gerade aufgrund der Entscheidung, beide Ausstellungen klar voneinander zu trennen – das heißt keine Arbeiten Müllers mit in die Sammlungspräsentation aufzunehmen – *Always, Always, Others* zu einem Resonanzraum ihrer künstlerischen Praxis und konkret der parallelaufenden Einzelausstellung. Im Foucault'schen Sinne werden assoziative Verbindungen zu historischen Positionen und damit eine im Titel der Ausstellung wiederhallende Genealogie des *Anderen* aufgemacht, ohne jedoch der Gefahr einer linearen Entwicklungsli-

45

Vgl. Jennifer John, *White Cubes – Gendered Cubes. Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen. Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle*, Oldenburg 2010, DOI: [10.25595/1201](https://doi.org/10.25595/1201).

46

Vgl. auch Karola Kraus, in: Müller und Ammer, *Always, Always, Others*, 88–90, hier 89.

nie zu verfallen noch dem Anspruch, dieses *Andere* als die neue Norm zu etablieren.⁴⁷

Für die einladende Kuratorin Ammer bedeutete die Zusammenarbeit mit Müller, ihre eigenen Denkweisen sowie durch die Kunstgeschichte überlieferte und festgeschriebene Annahmen und Urteilkriterien immer wieder kritisch zu hinterfragen.⁴⁸ Der Dialog mit der Künstlerin veranlasste sie daher, wie sie es beschreibt, zu einem Prozess des *Verlernens* im besten Sinne.⁴⁹ Dieser Arbeitsansatz spiegelt sich auch in dem zu beiden Ausstellungen gemeinsam erscheinenden Katalog wider: Ulrike Müller verfasste die Texte zu (für sie) zentralen Werken der Sammlungspräsentation, während Manuela Ammer einen Text über die Arbeiten der Künstlerin verfasste.⁵⁰ Fortgeführt hat Ammer einige Stränge der Ausstellung(en) anschließend in der von ihr kuratierten Sammlungspräsentation *Patterns and Decoration. Ornament als Versprechen* (2019), die sich dem Einfluss des Dekorativen und der handwerklichen Techniken in den Künsten seit den 1980er Jahren widmet. Auch dies geschah mit klar feministischem Einschlag, wie bereits der Titel deutlich macht, der eine ironische Wende von Adolf Loos' einflussreicher Schrift *Ornament und Verbrechen* (1910) darstellte, die jede Form des Dekorativen als rückschrittlich und „primitiv“ degradierte.⁵¹

In einem über *Always, Always, Others* geführten Gespräch zeigte sich Ammer von vornherein im Klaren darüber, dass es über die praktizierte Form der *Kompliz*innenschaft* mit einer Künstlerin einfacher sein würde, *unklassische Streifzüge durch die Moderne* vorzunehmen statt den üblichen Kanon westlicher Kunstgeschichte zu reproduzieren.⁵² Selbst an einem durchaus für feministische Positionen bekannten Haus wie dem mumok ist demzufolge jede

47

Vgl. u. a. Michel Foucault, Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: ders., *Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode*, hg. von Daniel Defert und Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Berlin 2009, 181–205. Vgl. auch Amelia Jones und Erin Silver, *Queer Feminist Art History, an Imperfect Genealogy*, in: dies. (Hg.), *Otherwise. Re-imaging Queer Feminist Art Histories*, Manchester 2016, 14–50.

48

Ammer im Telefonat mit der Autorin.

49

Ebd. Das Konzept des *Verlernens* von Wissen ist auf die Theorien von Gayatri Chakravorty Spivak zurückzuführen. Sie kennzeichnet hiermit eine dekonstruktive Methode, bei der das Verlernen von Privilegien als Verlusterfahrung verstanden wird und die auf eine Bewusstwerdung des Subjekts als historisches abzielt. Das Konzept wurde in jüngerer Zeit auch im Bereich der kuratorischen Praxis und Kunstvermittlung wieder aufgegriffen, wie etwa recht prominent bei der von Adam Szymczyk kuratierten Documenta 14. Vgl. auch Nora Sternfeld, *Verlernen Vermitteln*, in: Andrea Sabisch, Torsten Meyer und Eva Sturm (Hg.), *Kunstpädagogische Positionen*, Bd. 30, Hamburg 2014.

50

Der zweite längere Katalogtext stammt von Rachel Haidu und nimmt das Katzenmotiv zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen.

51

Vgl. auch den im Ausst.-Kat. erstmals auf Deutsch abgedruckten Text von Valerie Jaudon und Joyce Kozloff, *Art Hysterical Notions of Progress and Culture*, ursprünglich erschienen in: *Heresies, Women's Traditional Arts – Womens' Politics of Aesthetics* 4, 1978, 38–42.

52

Ammer im Telefonat mit der Autorin.

Form der Unkonventionalität nach wie vor leichter zu vermitteln, sobald ein*e Künstler*in involviert ist.⁵³ Zugleich ist ebendieser Ansatz mit den Jahren fester, wenn auch nirgends explizit manifestierter Bestandteil der musealen Agenda geworden. *Always, Always, Others* reiht sich in eine ganze Serie von Ausstellungen ein, die am mumok in enger Zusammenarbeit von Hauskurator*innen und eingeladenen Gäst*innen entstanden sind. Dazu zählen neben Müller etwa die in Wien lebenden Künstler*innen Jakob Lena Knebl und Florian Pumhösl sowie der an der Wiener Akademie der Künste lehrende Kulturwissenschaftler und Kunstkritiker Diederich Diederichsen mit Studierenden aus seiner Klasse. Insofern steht an diesem Haus weniger der singuläre Charakter der einen, mit einer*inem Künstler*in kuratierten Ausstellung im Fokus, sondern vielmehr das grundsätzliche Prinzip, sich als Institution für unterschiedliche Perspektiven auf die eigene Sammlung zu öffnen. Dies impliziert die Erkenntnis und das Eingeständnis, dass es nicht die *eine* Art der Geschichtsschreibung und Sammlungspräsentation, sondern dass es unterschiedliche Modi des Zeigens und Erzählens gibt. Letztere werden im Zuge der verschiedenen Sammlungspräsentationen nicht gegeneinander ausgespielt, sondern existieren vielmehr gleichberechtigt neben- beziehungsweise hintereinander. Die Sammlung erscheint auf diese Weise in der Tat immer wieder *zeitgenössisch*, ohne jedoch *das Zeitgenössische* absolut zu setzen. Der hier vertretene Ansatz ähnelt damit den erwähnten Ausstellungsprojekten des Van Abbemuseums, erhält aber, da er sich auf die sehr aufwändigen, umfangreichen und verhältnismäßig lange laufenden Sammlungspräsentationen bezieht, innerhalb der Institution und damit auch in Bezug auf die Kanonisierung, größeres Gewicht.⁵⁴ Zugleich unterliegt auch dieser Ansatz der Gefahr, aufgrund von Personalwechsel oder politischem Druck von außen zu verschwinden. Grundlage für den hier skizzierten Umgang mit der eigenen Sammlung ist insofern eine Bereitschaft zur Selbstkritik, zu stetiger Revision, aber eben auch zur Anerkennung unterschiedlicher Wissensformen und Zugängen zu Kunst und ihrer (Sammlungs-)Geschichte. Eine Auseinandersetzung mit der Sammlung aus

53

Hierin liegt etwa auch die Differenz zu einer Ausstellung wie der von Amy Sillman 2020 im Rahmen der Artist's Choice-Reihe am Museum of Modern Art in New York kuratierten *The Shape of Shape*. Durch den Namen der Reihe bleibt ihr queer-feministischer und durch die Fülle der ausgewählten Objekte ebenfalls mit den üblichen Sehgewohnheiten brechender kuratorischer Ansatz als dezidiert künstlerisch und damit Ausnahme markiert, die sich als solche in eine bestehende Tradition einreihet und auch fortgeführt werden wird.

54

Am Van Abbemuseum zählt das Prinzip der Gastfreundschaft auch weiterhin zu den Grundpfeilern des Selbstverständnisses und gesellschaftspolitische Fragestellungen haben verstärkt Eingang in die nach wie vor teils von Künstler*innen, teils auch kollektiv organisierten Sammlungspräsentationen gefunden. Vgl. zuletzt *Delinking and Relinking. New Collection Display* (18.09.2021–01.07.2024), die den Fokus auf eine multisensorische Wahrnehmung von Kunst legt.

dezidiert post- beziehungsweise dekolonialer Perspektive steht bisher beispielsweise noch aus.⁵⁵

V. Alles eine Frage der Ethik?

Für alle letztgenannten Beispiele gilt, dass an die Stelle der von außen kommenden, kritischen künstlerischen Intervention, wie sie für Fred Wilsons Praxis bezeichnend ist, die von Seiten der Institution gezielt gesuchte Zusammenarbeit mit Künstler*innen gerückt ist. Dies bedeutet auch, dass – um auf die von *October* gestellte Frage nach der künstlerischen Autonomie zurückzukommen – die hieraus erfolgende Ausstellung nicht zwangsläufig selbst zu einem im engeren Sinne künstlerischen Werk wird. Im mumok wurde dies besonders durch die Gegenüberstellung mit Ulrike Müllers Einzelausstellung deutlich. Durch Wilsons über The Contemporary vermittelte *Intervention* in die Sammlung der Maryland Historical Society konnte er mit seinem rassistuskritischen, dekolonialen Zugang einen Aspekt der (Sammlungs-)Geschichte sichtbar machen, der bisher nicht sichtbar war und auch nicht diskutiert wurde. Bei letzterer hingegen wird unter (queer-)feministischen Vorzeichen von vornherein – und vertraglich abgesichert – *gemeinsame Sache* mit der Institution gemacht, vertreten durch eine ihrer Kurator*innen.⁵⁶ Damit einher geht ein beidseitiges Anerkennen der gegenseitigen Abhängigkeit und folglich ein fundamental dialogisches, von Respekt und Fürsorge geprägtes Verständnis des Kuratierens.⁵⁷ Diese Verschiebung liegt nicht zuletzt darin begründet, dass sich seit den 1990er Jahren auch und vor allem dank kritischer Positionen wie derjenigen Fred Wilsons kuratorische Verfahren (selbst wenn dieser sich noch gegen den Begriff wehrte) in der künstlerischen Praxis niedergeschlagen haben. Gleiches gilt für die Anerkennung von *künstlerischem Wissen* beziehungsweise *künstlerischer Forschung* als einer legitimen und Erkenntnis fördernden Praxis, ungeachtet der Problematik, die diesem Begriff innewohnt. Somit steht und fällt

55

Während der Korrekturphase dieses Textes eröffnete die Sammlungsausstellung *Enjoy. Die mumok Sammlung im Wandel* (19.06.2021–18.04.2022) am mumok, deren einzelne Sektionen von insgesamt fünf Kurator*innen des Hauses, Manuela Ammer, Heike Eipeldauer, Rainer Fuchs, Naoko Kaltschmidt und Matthias Michalka, kuratiert wurden. Die Ausstellung verfolgt das Anliegen, „die Verzahnung von Geschichte und Gegenwart als einen lebendigen Prozess der Um- und Neubewertung zu vermitteln, in dem sich gesellschaftspolitische, soziokulturelle und philosophische Entwicklungen und Diskurse – sowie deren Wandelbarkeit – widerspiegeln“. Neben der Darstellung des gesellschaftlichen Lebens, des Körpers und der Natur sind hierbei auch der Umgang mit Migration und Grenzziehungen Thema. Vgl. mumok, *Enjoy. Die mumok Sammlung im Wandel*, <http://www.mumok.at/de/events/enjoy> (11.09.2021).

56

Der Vertrag enthielt u. a. die Festlegung eines Honorars.

57

Vgl. auch Nataša Petrešin-Bachelez' Vortrag *Practices of Care. On Rehumanization and Curating*, den sie am 12.01.2021 im Rahmen des Kurator*innenprogramms *What Could/Should Curating Do* gehalten hat und in dem sie sich als „interdependent curator“ bezeichnet.

jegliche Form von Joint Venture mit dem jeweiligen kuratorischen Selbstverständnis und der damit einhergehenden Einladungs politik.

Vor diesem Hintergrund ist es umso bezeichnender, dass der Begriff der Gastfreundschaft auch über das van Abbemuseum hinaus zu einem zentralen Begriff innerhalb des kuratorischen Diskurses geworden ist. Ein gutes Beispiel hierfür ist der von Beatrice von Bismarck und Benjamin Meyer-Krahmer 2016 herausgegebene Band *Hospitality. Hosting Relations in Exhibition*. Dieser geht auf eine gleichnamige Tagung aus dem Jahr 2012 zurück und versteht den titelgebenden Begriff zunächst sehr emphatisch. So sei den Herausgeber*innen zufolge eine kuratorische Situation immer eine der Gastfreundschaft, da sie Gäst*innen unterschiedlicher Professionen und Expertisen willkommen heiße, einen Begegnungsraum ermögliche und Ressourcen zur Verfügung stelle.⁵⁸ Aus der Perspektive der Gastfreundschaft könne das Kuratorische, so von Bismarck und Meyer-Krahmer, in Analogie zur aktuellen sozio-politischen Lage diskutiert werden, da es sich stets zwischen dem Spannungsfeld von Bedingungslosigkeit und Bedingtheiten bewege, die den Gesetzen und Regularien des Kunstfeldes geschuldet seien.⁵⁹ Hier setzen für sie auch die interessanten Fragen etwa in Bezug auf die gesamtgesellschaftliche Relevanz des Kuratorischen an. Die einzelnen Beiträge zum Thema reagieren darauf sehr unterschiedlich. Ruth Sonderegger, Andrea Fraser und Hubert Locher (im Gespräch mit Beatrice von Bismarck) etwa sehen das Versprechen der Gastfreundschaft sowie die idealistisch gefärbte Wahl dieses Begriffs durchaus kritisch oder gestehen zumindest eine anfängliche Skepsis ihm gegenüber ein. Die Skepsis, gerade von Seiten der Künstler*innen, begründet sich in den bei Einladungen innerhalb des Kunstfeldes in der Regel mitschwingenden Machtdynamiken und Marktpolitiken, denen sie sich oft nur schwer entziehen können. Dazu zählen auch ökonomische Faktoren wie eine dem jeweiligen Arbeitsaufwand angemessene Bezahlung. Andrea Fraser etwa bemerkt, dass in dem der Tagung und anschließenden Sammelband zugrunde liegenden Konzept ein Aspekt völlig fehle – und zwar derjenige der Ethik. Dieser jedoch sei für sie der grundlegendste, wenn es um Fragen der Gastfreundschaft in Ausstellungen geht.⁶⁰

Angesichts der eingangs geschilderten, stärker werdenden Forderungen nach einem inklusiveren und zugänglicheren Museum hat dieser Aspekt in jüngerer Zeit noch einmal an Gewicht gewonnen. Denn was aus Ausschreibungen wie der des Museums am Rothen-

58

Beatrice von Bismarck und Benjamin Meyer-Kramer, Introduction, in: dies. (Hg.), *Hospitality. Hosting Relations in Exhibitions*, Berlin/Leipzig 2016, 7–15, hier 8.

59

„It implies invitations – to artists artworks, curators, audiences, and institutions“, führen sie weiter aus, und, „it receives, welcomes, and temporarily brings people and objects together, some of which have left their habitual surroundings and find themselves in the process of relocation in the sense of being a guest.“ Ebd.

60

Andrea Fraser, „As if We Came Together to Care, in: Bismarck, Meyer-Kramer, *Hospitality*, 37–47, hier 38.

baum spricht, ist letztlich die gezielte Suche nach einem *ethisch* vertretbaren Ansatz im Umgang mit der eigenen Sammlung. Künstler*innen mögen hierbei in der Tat eine große Hilfe sein – und gemeint sind dabei oft Künstler*innen, die in irgendeiner Form Erfahrung mit Marginalisierung und/oder Diskriminierung gesammelt haben und bereit sind, diese in ihrer Arbeit zu thematisieren. Doch, um es mit Charles Esche zu sagen: „The quick fix does not exist.“⁶¹ Insofern erscheint es mir in Hinblick auf die genannten Beispiele wesentlich konstruktiver, künstlerische Ansätze nicht per se als Mittel zum Zweck eines angestrebten *radical change* zu begreifen, wohl aber im Dialog mit Künstler*innen und anderen Stimmen neue beziehungsweise grundlegend *andere* Ansätze zu erarbeiten. Genau hier setzt für mich auch eine von gegenseitiger Fürsorge geprägte, nachhaltigere kuratorische Praxis an.

Fiona McGovern (mcgovern@uni-hildesheim.de) ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin. Zu ihren Arbeits- und Forschungsschwerpunkten zählen (künstlerische) Ausstellungsgeschichte und -theorie, Ethiken des Kuratierens und inter- sowie transdisziplinäre Ansätze in den Künsten seit den 1960er Jahren. Seit 2018 ist sie Juniorprofessorin für Kuratorische Praxis und Kunstvermittlung an der Universität Hildesheim.

⁶¹

Esche, in: Steihaug und Ekeberg, *The Possibility of Politics*.