

# JOINT VENTURES

## DER KÜNSTLERISCHE ZUGRIFF AUF KUNSTSAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGSGESCHICHTE

Bärbel Küster, Stefanie Stallschus & Iris Wien

Künstlerische Interventionen in Sammlungen sind aus dem heutigen Ausstellungsbetrieb nicht mehr wegzudenken. Die Bedingungen der Zusammenarbeit zwischen Künstler\*innen und Kurator\*innen haben sich allerdings im Laufe der letzten 100 Jahre ebenso fundamental geändert wie die institutionellen Rahmenbedingungen.<sup>1</sup> Bereits die Avantgarden der 1920er Jahre verstanden Ausstellungen als öffentliche Plattformen und Mittel künstlerischer Reflexion.<sup>2</sup> Im Zuge einer neuen Museologie in den 1930er Jahren begannen Künstler\*innen die objektivierenden Ansprüche kuratorischer Werturteile und Praktiken in Frage zu stellen.<sup>3</sup> Von dieser Zeit an unterzogen sie die rhetorischen Potenziale kuratorischer Formate, des Archivs und der Dokumentation immer wieder einer künstlerischen Kritik.<sup>4</sup> Zudem standen viele Künstler\*innen der wachsenden Bedeutung thematisch ausgerichteter Wechsel-

1

Zu den institutionellen Rahmenbedingungen und den hiermit verbundenen Politiken, s. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson und Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London 1996, Mary Anne Staniszewski, *The power of Display. A History of Exhibition Installation at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. 1998, Dorothea von Hantelmann und Caroline Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich 2010.

2

Vgl. Yve-Alain Bois, Exposition esthétique de la distraction, espace de démonstration, in: *Les Cahiers du Musée National d'art moderne* 29, 1989, 57–79, Christiane Post, *Kunstlarmuseen. Die Russische Avantgarde und ihre Museen für moderne Kunst*, Berlin 2012, Adam Jolles, *Artists into Curators: Dada and Surrealist Exhibition Practice*, in: David Hopkins und Dana Arnold (Hg.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Malden, MA 2016, 211–224.

3

Kai-Uwe Hemken, *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015, Celina Jeffery (Hg.), *The Artist as Curator*, Bristol/Chicago 2015, Elena Filipovic, *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*, Cambridge, MA/London 2016.

4

Vgl. die Intervention von Richard Hamilton in der National Gallery, *The Artist's Eye, an Exhibition Selected by Richard Hamilton at the National Gallery*, Ausst.kat. National Gallery, London 1978, A. A. Bronson/Peggy Gale, *Museums by Artists*, Toronto 1983. Vgl. Elena Filipovic, *The Artist as Curator. An Anthology*, London/Mailand 2017, Alison Green, *When Artists Curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, London 2018.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#1-2022, S. 1–12

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.1.85735>

ausstellungen seit Ende der 1960er Jahre und dem hiermit verbundenen Anspruch auf Autorschaft der Kurator\*innen ambivalent gegenüber.<sup>5</sup> Gleichwohl gehört das Museum für Künstler\*innen bis heute zu den äußerst attraktiven Auftragskontexten.<sup>6</sup> Die Realisierung eines Werks in Auseinandersetzung mit einer Sammlung verspricht Seriosität und verleiht Reputation, insbesondere im Kunstmuseum lässt sich das eigene künstlerische Schaffen ins Verhältnis zur Kunstgeschichte und damit zum künstlerischen Kanon setzen.

Das Aufkommen künstlerischer Interventionen lässt sich nicht losgelöst von der Expansion der Museums- und Ausstellungslandschaft betrachten. Der Aufbruch der Museen in den 1970er Jahren und das Anliegen, als neue „Lernorte“ einem breiteren Publikum „Kultur für Alle“ zu bieten,<sup>7</sup> veränderte den Kulturbereich erheblich. Die Bildungsoffensive ging mit der Neugründung von Museen und zahllosen Museumsneubauten fast nahtlos in einen beispiellosen Museumsboom über.<sup>8</sup> Bereits in den 1980er Jahren begann die Entwicklung des Museumssektors zu einem ernstzunehmenden Faktor der Tourismuswirtschaft mit Wirkung auf das Stadtmarketing. Beispielhaft wurde dies in Frankfurt am Main für das Museumsufer diskutiert.<sup>9</sup> Museen, die Verkäufe auf dem Kunstmarkt tätigten, zogen die Kritik ebenso auf sich wie das Museumsfranchising und die Verquickung von priva-

5

Vgl. die Künstlerkritik an der documenta 5 unter der künstlerischen Leitung von Harald Szeemann von Robert Smithson u. Daniel Buren, s. hierzu grundlegend Nathalie Heinich und Michael Pollak, From Museum Curator to Exhibition Auteur, in: Greenberg, *Thinking*, 231–250. Vgl. a. Dorothee Richter, Künstlerische und kuratorische Autorschaft. Konkurrenz, Kollaboration oder Teamwork, in: Hemken, *Kritische Szenografie*, 221–244. Die ab den 1990er Jahren verstärkte kuratorische Selbstreflexion hat laut Hans Dieter Huber zu einem „Kuratorensystem“ mit Handschriften, Stilen, Images und Namen geführt, Hans Dieter Huber, Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler, in: Hemken, *Kritische Szenografie*, 201–204, zu diesem Phänomen und seiner Ökonomisierung s. a. Gregory Williams, Exhibition of an Exhibition. Casey Kaplan Gallery, in: *Artforum International* 42.2, 2003, 173.

6

Vgl. z. B. die 1977 von der National Gallery London initiierte Ausstellungsreihe *The Artist's Eye*, die 1990 mit der künstlerischen Kuration von Victor Pasmore endete. Vgl. zur aktuellen Situation Sabine B. Vogel (Hg.), *Klebstoff Kunst. Die neue Auftragskunst*, in: *Kunstforum International* 244, 2017, 34–89.

7

Vgl. Hilmar Hoffmann, *Kultur für Alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt a. M. 1979; die bereits ältere Idee des Lernortes wurde im Zuge der Bildungsoffensive der 1970er Jahre von Brigitte Walbe u. Ellen Spickernagel (Hg.), *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976 wieder aufgegriffen.

8

Achim Preiß, Karl Stamm und Frank Günter Zehnder (Hg.), *Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag*, München 1990, Anne-Marie Bonnet, *Was ist zeitgenössische Kunst oder Wozu Kunstgeschichte?*, Berlin/München 2017, 54–57.

9

Vgl. die Darstellung bei Michaela Giebelhausen (Hg.), *Symbolic capital. The Frankfurt Museum Boom of the 1980s*, in: dies. (Hg.) *The Architecture of the Museum*, Manchester 2003, 75–107 sowie Franziska Puhán-Schulz, *Museumslandschaften und die Gestaltung von öffentlichem Raum. Der Amsterdamer Museumplein, das Frankfurter Museumsufer und die Prager Nationalgalerie*, in: dies., *Museen und Stadtimagebildung*, Bielefeld 2005, 141–237.

ten und öffentlichen Interessen in Sammlermuseen, Stiftungen sowie durch Leihgaben an öffentliche Häuser.<sup>10</sup> Dazu gehörte in Deutschland in den 1990er Jahren auch die öffentliche Kritik an Private-Public-Partnerships in Hamburg, Frankfurt am Main, Berlin oder Düsseldorf. Wie heftig diese Debatte geführt wurde, verdeutlichte die Neueröffnung des museum kunst palast in Düsseldorf unter der Generaldirektion von Jean-Hubert Martin 2001: Das sogenannte „Künstlermuseum“, die künstlerische Umgestaltung der Sammlung durch die Künstler Bogomir Ecker und Thomas Huber, geriet in der damaligen Diskussion zum Symbol der Privatisierung der Museen und des Ausverkaufs wissenschaftlichen Anspruchs an die Unterhaltungsindustrie.<sup>11</sup> Künstler\*innen nehmen in diesem neu entstandenen Feld der „Kultur- und Kreativwirtschaft“ – ein Begriff der hier stellvertretend für eine zunehmende Ausrichtung des Kulturbereichs auf den Markt in diesem Zeitraum stehen soll – durchaus eigene Interessen wahr und Positionen ein.<sup>12</sup> Diese reichen von Partizipation und Profit bis hin zu Kritik und Verweigerung.<sup>13</sup> Das künstlerische Kuratieren von Sammlungen ist entsprechend mehrdeutig. Der Zugriff auf die Sammlungen kann für die Künstler\*innen einerseits als konfliktreiche Einmischung mit gesellschaftspolitischem Anspruch verbunden sein – mit Opposition und Institutionskritik. Andererseits ist er mittlerweile vielfach zum Joint Venture zwischen Kunstschaffenden und Institutionen geworden.

Mit der Übernahme des aus der Wirtschaft stammenden Begriffs Joint Venture für die Diskussion des Phänomens in diesem Heft soll angesichts des zunehmenden ökonomischen Drucks auf die Kultur und der Ersetzung öffentlicher Räume durch Märkte keinesfalls die Kapitulation vor einem gesellschaftspolitischen Primat der Ökonomie signalisiert werden. Vielmehr scheint uns der

## 10

Walter Grasskamp, *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, München 2016, hier bes. 43–62, Rosalind Krauss, The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, in: *October* 54, 1990, 3–17, Hilmar Hoffmann (Hg.), *Das Guggenheim-Prinzip*, Köln 1999, Serge Guilbault, Recycling or Globalizing the Museum. MoMA-Guggenheim Approaches, in: *Parachute. Contemporary Art Magazine* 92, 1998, David Dolan, Cultural Franchising, Imperialism and Globalisation. What's new?, in: *International Journal of Heritage Studies* 5.1, 1999, 58–64.

## 11

In der damaligen Debatte vermischten sich Argumente gegen das Finanzierungskonzept einer Public-Private-Partnership mit denen gegen das künstlerische Kuratieren, während das eigentliche kuratorische Konzept – die außereuropäische Kunst zu integrieren und gleichzeitig die eurozentrische Sammlungsordnung zu überdenken – außen vor blieben. Vgl. die Argumente aus der Perspektive von Christoph Zuschlag, Vom „Kunsthistorikermuseum“ zum „Künstlermuseum“. Sind Kunsthistoriker\*innen im Museum bald überflüssig?, in: Hans-Jörg Heusser und Kornelia Imesch (Hg.), *Visions of a Future. Art and Art History in Changing Contexts* (=outlines 1), Zürich 2004, 43–64, hier 46f.

## 12

Andreas Joh. Wiesand, Kultur- oder „Kreativwirtschaft“. Was ist das eigentlich?, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 34–35, 2006, 8–16.

## 13

Die Einstellung zum Kunstmarkt ist auch eine Frage des Standorts und der ökonomischen Infrastruktur, vgl. dazu die Beobachtungen bei Vit Havránek, From the Critique of Institutions to Institutional Therapy, in: *Springerin* 1, 2017, <http://www.springerin.at/en/2017/1/von-der-institutionskritik-zur-institutionellen-therapie/> (05.02.2022)

Begriff, der rechtliche wie ökonomische Aspekte der Kooperation zwischen Unternehmen umfasst, geeignet, den kunsthistorischen Blick für mögliche Interessensdivergenzen unter den beteiligten Partnern solcher Projekte zu schärfen.<sup>14</sup>

Da kooperative Strategien in der Betriebswirtschaftslehre meist nicht als Alternative, sondern als Ergänzung kompetitiver Strategien verstanden werden, wird das Bestehen unterschiedlicher Interessen dort selbstverständlich vorausgesetzt und auf seine Erfolgsaussichten hin analysiert.<sup>15</sup> Hinsichtlich der Frage nach der Wirksamkeit künstlerischer Kritik und Praxis ist der Umgang mit divergenten Interessen und Auffassungen in der Wirtschaft aufschlussreich, auch wenn man das ökonomische Primat des Wettbewerbs nicht teilt. Von betriebswirtschaftlicher Seite werden prognostische Modelle entwickelt, um die vor allem mit internationalen Joint Ventures verbundenen Unwägbarkeiten des Managements in beherrschbare Risiken zu verwandeln. Dabei verdeutlichen die bei der Modellkonstruktion diskutierten Schwierigkeiten, welche große Rolle informellen Beziehungen und kulturellen Voraussetzungen für den Erfolg solcher Unternehmungen zugeschrieben wird. Wenn etwa die Analyse von Metaphern herangezogen wird, um ein diagnostisches Tool für die Bewertung der Erfolgchancen internationaler Joint Ventures zu entwickeln, lässt sich die Bedeutung des symbolischen Feldes für Strategien der Kooperation in der Wirtschaft erahnen.<sup>16</sup> Aufgrund ihrer Verwobenheit mit komplexen sozialen Situationen und ihrer Mehrdeutigkeit sind symbolische

14

In der Wirtschaft bezeichnet ein Joint Venture internationale Unternehmenskooperationen, bei der die Kooperanten ein gemeinsames Unternehmen gründen, doch rechtlich und wirtschaftlich völlig unabhängig bleiben. Das Joint Venture stellt somit eine institutionalisierte Form strategischer Allianzen dar. Vgl. Rudolf Kreis, *Handbuch der Betriebswirtschaftslehre*, Berlin/München/Boston 1993, 275, 283–285. Für Kooperationen zwischen Kunstschaftern und Kurator\*innen im heutigen Ausstellungsbetrieb gibt es zwar keine verbindlichen Rechtsformen, doch handelt es sich unseres Erachtens nach mittlerweile um eine übliche, institutionalisierte Form der Zusammenarbeit. Dies zeigt etwa die Schaffung einer Kurator\*innenstelle für Moderne & Zeitgenössische Kunst am Kunsthistorischen Museum in Wien 2012. Ob die Programmreihe nach Jasper Sharps Weggang im Jahr 2021 weitergeführt wird, ist offen.

15

Vgl. etwa John Child, David Faulkner und Stephen Tallman, *Cooperative Strategy. Managing Alliances, Networks, and Joint Ventures*, Oxford 2005, zum Primat des Wettbewerbs, 1–13. Francisco Polidoro, Gautam Ahuja und Will Mitchell, When the Social Structure Overshadows Competitive Incentives. The Effects of Network Embeddedness on Joint Venture Dissolution, in: *The Academy of Management Journal* 54.1, 2011, 203–223, Agnel Saz-Carranza und Francisco Longo, Managing Competing Institutional Logics in Public-Private Joint Ventures, in: *Public Management Review* 14.3, 2012, 331–357.

16

Leigh Anne Liu, Wendi L. Adair und Daniel C. Bello, Fit, Misfit, and Beyond Fit. Relational Metaphors and Semantic Fit in International Joint Ventures, in: *Journal of International Business Studies*, 46.7, 2015, 830–849. Von den Autor\*innen wird George Lakoffs und Mark Johnsons Konzeptualisierungstheorie der Metapher auf ein Widerspiegelungsmodell verkürzt, um Sprachbilder in kodierbare linguistische Kategorien zu verwandeln. Die in den Partnerunternehmen kursierenden relationalen Metaphern, welche die organisatorischen Beziehungen und insbesondere die Hierarchie zwischen den am Joint Venture beteiligten Unternehmen beschreiben, sollen Aufschluss über das wechselseitige Verständnis der Unternehmensbeziehung geben. Semantische Übereinstimmung auf beiden Seiten gilt als positiver Indikator für das Gelingen der Unternehmenskooperation. Obwohl die Studie hier nicht als repräsentativ für Methodiken in der Betriebswirtschaftslehre aufgefasst wird, steht sie beispielhaft für die dortigen Schwierigkeiten, symbolische Prozesse in prognostische Modelle der Risikokalkulation zu integrieren.

Prozesse für die Wirtschaft äußerst widerspenstig und schwer kontrollierbar. Gerade dies verweist jedoch auf das situative Potenzial künstlerischer Formen der Kritik, insbesondere in institutionellen Zusammenhängen.

Der Begriff Joint Venture soll den vorliegenden Band abgrenzen von Tendenzen im Kunstfeld, die Praktiken und Rollen von Kurator\*innen und Künstler\*innen als zunehmend austauschbar und Ausstellungen unhinterfragt als Kunstwerke beziehungsweise künstlerische Interventionen als kuratorische Arbeit zu verstehen.<sup>17</sup> Vielmehr geht es gerade darum, solche Grenzverwischungen und deren Effekte im jeweiligen situativen Kontext genau zu analysieren. Erst hierdurch wird es möglich, nach ihrer strategischen Dimension zu fragen. Begreift man Joint Ventures zwischen Künstler\*innen und Sammlungen als strategische Allianzen wird deutlich, dass mit ihnen je nach institutionellem Kontext und dessen Bewertung durch die beteiligten Partner unterschiedliche Interessen verknüpft sein können. Dabei ist es möglich (und häufig auch der Fall), dass für die Kooperationspartner in einem gemeinsamen Projekt gegenläufige Interessen im Vordergrund stehen, die Beweggründe für die Teilnahme somit divergieren.<sup>18</sup> So kann es in Hinblick auf die Besuchszahlen für Museen vorteilhaft erscheinen, für die Arbeit mit und an den institutionellen Rahmenbedingungen sowie mit den Sammlungsbeständen Künstler\*innen mit möglichst klangvollen Namen zu gewinnen. Die Eingeladenen können jedoch gleichwohl auf der Perspektive des Museums als einem öffentlichen Verhandlungsraum beharren und ihre Vereinnahmung zum Thema machen, die aufmerksamkeitsökonomischen sowie politischen Logiken folgt.<sup>19</sup> Wie die Projektbeteiligten mit der Situierung im soziokulturellen Kontext umgehen (sowohl der eigenen wie auch der von ihnen angenommenen Verortung des Partners), trägt unseres Erachtens entscheidend dazu bei, ob die Aushandlung

17

Marshall spricht von einer „evident blurred convergence of approaches“, vgl. Christopher R. Marshall, *Ghosts in the Machine. The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-Accommodation in Recent Curatorial Practice*, in: *The International Journal of the Inclusive Museum*, 2012, 65–80, 67. Tietenberg hält es für wahrscheinlich, dass sich diese Arbeitsbereiche zukünftig noch viel stärker annähern werden, vgl. Annette Tietenberg, *Was heißt „kuratieren“ heute. Potenziale für transnationale Kooperationen*, (ifa-Edition Kultur- und Außenpolitik), Stuttgart 2021, 46, DOI: [10.17901/akbp1.11.2021](https://doi.org/10.17901/akbp1.11.2021) (10.02.2022).

18

Die Werbung interessiert sich für hierdurch entstehende Effekte: Produktmarketing mittels Markenkollektion gilt auch dann als erfolgsversprechend, wenn dieselbe Werbung im Kontext der jeweiligen Partner ganz unterschiedliche Semantiken entfaltet. Das Teilen einer gemeinsamen Logik ist somit keine notwendige Voraussetzung für die Kooperation, s. Geraldine Michel und Reine Willing, *The Art of Successful Brand Collaborations*, London/New York 2020, 33–34, zu Kooperationen mit Kunstschaffenden, ebd., 49–82.

19

So zu beobachten an einer Ausstellung 2016 von John Baldessari im Frankfurter Städel anlässlich des Museumsjubiläums. Die dialogisch angelegten Text/Bild-Arbeiten, die Details aus Gemälden der Städel-Sammlung aufgreifen, thematisierten die ökonomischen und ideologischen Verstrickungen der Kunst, so dass das Museum als öffentlicher Diskursraum wahrnehmbar wurde. Während das Städel die Baldessari'sche Werkreihe unter dem Titel „The Städel Paintings“ vermarktete, verlieh ihr der Künstler den Namen *Movie Scripts/Art*. Vgl. <http://www.baldessari.org/unique/ankj3osui0hu5v382z1mh0trnblw3l> (07.02.2022).

von gemeinsamen Interessen auch bei Wahrung unterschiedlicher Standpunkte gelingt.

Die Museen wurden während des 20. Jahrhunderts sowohl von künstlerischer Seite als auch von Seiten der Theorie hinsichtlich ihrer Definitions- und Kanonisierungsmacht in Frage gestellt. Die Analyse des Formats der Ausstellung als ein die westliche Wahrnehmung formierendes Dispositiv, welches mit dem *White Cube* Neutralität behauptet hatte, erfolgte aus unterschiedlichen Perspektiven. Die institutionelle Kritik entzündete sich an den etablierten Machtstrukturen und der dominanten Marktökonomie.<sup>20</sup> Dabei äußerten sich die Zweifel an der demokratischen Legitimation des Museums sowie an dessen Anspruch, eine Öffentlichkeit zu vertreten, teilweise auch als aktivistische Praxis. Die öffentlichen Museen distanzieren sich heute mehrheitlich vom Paradigma neutraler, universeller und repräsentativer Gültigkeit. Damit haben sich auch die Voraussetzungen für die künstlerische Praxis der Institutionskritik geändert, durch die seit den 1970er Jahren tradierte Präsentationsformen und Narrative sowie – noch grundsätzlicher – die Bedingungen des Ausstellens thematisiert wurden. So gibt es mittlerweile diverse Akteur\*innen in den Museen, die sich darum bemühen, Prinzipien der Institutionskritik in die reguläre Museumsarbeit mit einfließen zu lassen. Aber auch in der strategischen Präsentation von Unternehmenssammlungen finden diese Anklang. Damit ist das prinzipielle Spannungsfeld von Kritik und Affirmation, von Kooptierung durch oder Kooperation mit der Institution, in dem sich die künstlerische Institutionskritik bewegt, nicht aufgelöst.<sup>21</sup>

Vor diesem Hintergrund differenzierte sich in den 2000er Jahren auch die kuratorische Praxis aus. Zwar blieben starke kuratorische Positionen Teil des Ausstellungsbetriebs, doch experimentierten Kurator\*innen, die nicht mehr als Hüter\*innen der Autorität im institutionellen Gefüge auftreten wollten, mit neuen Rollen und Positionen. In selbstorganisierten Kunsträumen erarbeiteten sie neue Formate und vermittelnde Ansätze, die aktuell auch in größeren Institutionen und privaten Sammlungen weiter vorange-

20

Vgl. Mel Ramsden, *On Practice* (1975), in: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Institutional Critique: an Anthology of Artist's Writings*, Cambridge/MA. 2009, 170–199, bei dem der Ausdruck „institutional critique“ zum ersten Mal auftaucht. Bereits Ramsden warnte vor den Fallstricken eines sich immer weiter ausdifferenzierenden Diskurses mit der Tendenz zu Generalisierungen und Slogans. Ebd., 176. Zur Begriffsgeschichte s. Franziska Brüggmann, *Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung, Wirkung, Veränderung*, Bielefeld 2020, 26–28. Zur Problematik, dass mit der kuratorischen und kunsthistorischen Kategorienbildung zur Erfassung neuer Formen institutioneller Kritik immer auch eine Kanonisierung einhergeht, s. Lucie Kolb und Gabriel Flückiger, *New Institutionalism Revisited*, in: dies. (Hg.), *OnCurating 21*, 2014, Themenheft „(New) Institution(alism)“, 6–17, hier 8–9.

21

Vgl. den Überblick über die Forschung, die sich an diesem Spannungsfeld abgearbeitet hat, und die Diskussion um eine sogenannte dritte Phase der Institutionskritik bei Sonke Gau, *Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*, Wien/Berlin 2017, 341–392.

trieben werden.<sup>22</sup> Eine *post-kuratorische* Praxis wendet sich vom Autorschaftskonzept im Kuratorischen ab und entwickelt alternative Formate der Teilhabe, bei denen sowohl Künstler\*innen als auch Kurator\*innen stärker dialogisch arbeiten.<sup>23</sup> In Verbindung mit der Vorstellung, dass Ausstellungen eine eigene Form von Evidenz erzeugen, wird Kuratieren beziehungsweise das Kuratorische nunmehr als Wissenspraxis verstanden, die sich in einem relationalen Feld der Teilnehmenden (zu denen die kuratierenden Künstler\*innen zählen) wie auch der lokalen und politischen Positionierung der Institution reflektiert.<sup>24</sup> Doch auch im Dialog werden durchaus unterschiedliche Interessen zwischen Künstler\*innen und Kurator\*innen verhandelt.

Partizipative Aspekte der Museumspraxis, Konzepte von Teilhabe sowie offenere Formate des Kuratierens wurden früher als in Kunstmuseen in ethnologischen Sammlungen und Museen eingefordert und umgesetzt.<sup>25</sup> Dabei verdeutlichte die Diskussion um den Status der kulturellen Objekte zusammen mit Fragen nach deren Rückgabe an und Wiederaneignung durch sogenannte *Source Communities*, wie unterschiedlich die Perspektiven der Museen je nach Sammlungsgeschichte und lokalem Standort sind. In den zutiefst vom Kolonialismus geprägten Institutionen trat die Frage, wer welchen Standpunkt einnehmen kann, insofern schon früh

22

Vgl. Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des New Institutionalism. Perspektiven einer möglichen Zukunft, in: *transversal* 8, 2007, s.p.

23

Vgl. das Themenheft von *Springerin* 2017 „The post-curatorial turn“, in dem Vasif Kortun den Begriff mit der Gründung des Ausstellungszentrums SALT und dessen Praxis in Istanbul 2011 verband. Vasif Kortun, Post-Curatorial. Eine Versuchsanordnung, in: *Springerin* 2017. Vgl. a. Susanne Gesser, Martin Handschin und Angela Jannelli (Hg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User*, Bielefeld 2014 sowie Nora Sternfeld, *Das radikal-demokratische Museum*, Berlin/Boston 2018.

24

Vgl. Elke Werner, Klaus Krüger und Andreas Schalhorn (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen*, Bielefeld 2019 sowie Karen van den Berg und Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Politik des Zeigens*, München, 2010. Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, betont die Aushandlungsprozesse in den Beziehungen der Beteiligten: „Sie mit einem relationalen, auf Beziehungsweisen fokussierten Ansatz zu betrachten, ermöglicht, das Gefüge ineinandergreifender Formen von Verhältnissen in den Fokus zu rücken. Dieser Blick erlaubt entsprechend, die Beziehungen unter den Bedingungen ihrer Entwicklung und wechselseitigen Prägung zu verfolgen, tradierte Hierarchien, Festschreibungen, Abhängigkeiten, Privilegien und Handlungsweisen, die bis heute bestimmend sind für die Position von Kurator\*innen, das Format Ausstellung, den Status des Exponats sowie die mit dem Kuratieren assoziierten Aufgaben, in ihrer Konstruktion nachzuvollziehen, in Frage zu stellen, aufzulösen und neu zu bestimmen.“ (ebd. 43).

25

Ruth B. Phillips datiert den Beginn kollaborativer Ausstellungen mit der Beteiligung von *First People* im Nachgang aktivistischer Proteste gegen die Schau „The Spirit Sings“ im Glenbow Museum, Calgary, auf 1988. Am University of British Columbia Museum of Anthropology in Vancouver arbeitete 1988–1992 nachfolgend eine *Task Force on Museum and First People* an grundlegend neuen Parametern der Zusammenarbeit in der Museologie. Vgl. Ruth B. Phillips, Introduction (Part 3: Community Collaboration in Exhibitions. Toward a Dialogic Paradigm), in: Laura Peers und Alison K. Brown (Hg.), *Museums and Source Communities. A Routledge Reader*, London/New York 2003, 155–170. Im Zuge der Bürgerrechtsbewegungen in den USA nahm das National Museum of American History (Smithsonian) aktivistische Bewegungen bereits in den 1970er Jahren in die kuratorische Praxis auf. Vgl. Kylie Message, *Museums and Social Activism. Engaged Protest*, New York 2014, hier vor allem im Umfeld der *We the people*-Ausstellung von 1975.

auf.<sup>26</sup> Die Kritik führte nach 2000 sogar zu Forderungen, ethnologische Museen abzuschaffen, sie in Kunstmuseen umzuwandeln oder zu reinen Laboren zu machen. Dabei wurde gerade zeitgenössischen Künstler\*innen hinsichtlich des Zugriffs auf die Sammlungen eine besondere Rolle zugewiesen. Ihre Aktivität konnte entlastend eingesetzt werden, teils als ein Handeln auf Probe während der Umstrukturierungen ethnologischer Sammlungen oder auch als Kontaktstrategie zu lokalen Communities.

Der Rückblick auf die Geschichte der kuratorischen Joint Ventures, ihre Wirkung und Rezeption, macht deutlich, dass die Bereitschaft institutionelle und personelle Autorität zu teilen, auch Verpflichtungen für Museen und Sammlungen mit sich bringt. Ob Gegenwartskunst die ihr zugeschriebene Aufgabe als Scharnier zwischen Vergangenheit und Zukunft einlösen kann, wenn Interessen und Verantwortlichkeiten der Beteiligten transparent und der Öffentlichkeit zugänglich und nachvollziehbar sind, steht in Frage. Dass die Entwicklungen in den verschiedenen Museums- und Sammlungstypen durchaus unterschiedlich verliefen und jeweils spezifischen politischen und strukturellen Bedingungen unterliegen, wird anhand der nachfolgenden Beiträge, die als Fallstudien konzipiert sind, deutlich. Sie umfassen sowohl Privat- und Unternehmenssammlungen als auch Naturkunde- und Kunstmuseen, wie auch ethnologische Museen, in denen künstlerische Projekte realisiert werden.

Die Beiträge des Themenheftes untersuchen kuratorische Joint Ventures im Sinne einer strategischen Zusammenarbeit zwischen Sammlungen und bildenden Künstler\*innen. Sie befragen die jeweiligen Perspektiven der Beteiligten in diesen Gemeinschaftsunternehmungen und analysieren die Prozesse, in denen unterschiedliche Interessen ausgehandelt werden ebenso wie die ästhetischen Strategien und Formen, die daraus resultieren. Dabei zeichnen sich drei inhaltliche Schwerpunkte ab, die sich in den Beiträgen jeweils überlagern können. Ein erster Schwerpunkt, den man als „Revisionen der Sammlung“ auffassen könnte, reagiert darauf, dass die derzeit in vielen Ausstellungshäusern in Angriff genommene Aufarbeitung der eigenen Sammlungsgeschichte auch eine Neubewertung der gesammelten Objekte ermöglicht. Diese Reflexion des institutionalisierten Wissens und seiner Vermittlung lässt bewusst werden, dass der interne Blick befangen ist und die wissenschaftliche Expertise in Zweifel gezogen werden kann. Die Beauftragung zeitgenössischer Künstler\*innen kann insofern eine Befreiung aus

## 26

Ausgehend von der sogenannten *Writing Culture*-Debatte und den Ausstellungskritiken bis hin zu dem in der Ethnologie und Kulturanthropologie intensiv diskutierten Konzept des Museums als Kontaktzone waren diese disziplinären Aushandlungsprozesse seit den frühen 1980er Jahren eng mit der Theoriebildung und Methodenkritik verbunden. Vgl. beispielhaft für die älteren Positionen James Clifford und George E. Marcus (Hg.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkley 1986, James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, MA und London 1988 sowie ders., Museums as a contact zone, in: ders.: *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA 1997 und Clifford Geertz, Thick description. Toward an interpretive theory of culture, in: ders., *The Interpretation of Culture. Selected Essays*, New York 1973, 310–323.



dieser Zwickmühle verschiedener Erwartungen und Ansprüche darstellen. Die künstlerische Revision der Sammlung im Auftrag von Institutionen wirft Fragen nach der kuratorischen Verantwortung, nach erfolgreichen Vermittlungsstrategien, aber auch der Nachhaltigkeit und dem Nachleben der Projekte auf. Im Kontext von Privat- und Unternehmenssammlungen berührt dies zudem in besonderem Maße die Problematik künstlerischer Autonomie. Ein zweiter Schwerpunkt, der mit „Interventionen in anthropologisch-ethnologischen Konstellationen“ beschrieben werden könnte, ist mit der kritischen Revision zwar verbunden, betrifft aber vor allem die besonderen Anforderungen, die die postkoloniale Kritik ethnologischen Sammlungen auferlegt hat: den Umgang mit den teils unter fragwürdigen Umständen zusammengetragenen Sammlungsbeständen und die daraus resultierenden ethischen Fragen nach Teilhabe und dialogischer Wissensbildung aktiv anzugehen. Hierbei spielten seit den 1990er Jahren künstlerische Projekte sehr unterschiedliche Rollen. Ein dritter Schwerpunkt ist der „medialen Reinszenierung von Sammlungen“ gewidmet: Er geht über die künstlerische Ausstellung vor Ort hinaus und weitet den Blick auf Performances, Fotografien, Film, Video, aber auch neuere digitale Kommunikationsformen, die zum Instrument kritischer Revisionen werden. Die aktuelle Erweiterung des Museums in den digitalen Raum gibt Anlass, den Verhandlungsspielraum der Prozesse der Informationsvermittlung, der Übersetzung von einem Medium ins andere und deren Rückwirkungen zwischen Künstler\*innen und Sammlungen zu analysieren. Für die Remediation von Sammlungen werden mitunter die ästhetischen Strategien zum ausschlaggebenden Faktor einer politischen Positionierung, eines Umschreibens und Überschreibens als Kritik.

Im Beitrag von Ines Katenhusen geht es um die Zusammenarbeit des Museumsdirektors Alexander Dorner mit El Lissitzky für eine Neuausrichtung der Sammlung des Provinzialmuseums Hannover an der Gegenwartskunst der 1920er Jahre. Die Autorin rekonstruiert die unterschiedlichen Perspektiven auf das *Abstrakte Kabinett* und das *Proun-Werk* von El Lissitzky, welche zur Zeit des Ankaufs bestanden. Das politisch motivierte Nachleben des Kabinetts, seine Rezeptionsgeschichte und Re-Inszenierung lassen es zwischen Künstler- und Kuratorenprojekt changieren. Viele gegenwärtige Ausstellungsprojekte zielen auf eine kritische Revision der im Museum verdinglichten wissenschaftlichen Narrative, was ein Verlernen von Macht- und Gewaltverhältnissen als Grundlage von Expertisen einschließt, wie Fiona McGovern in ihrem Beitrag herausarbeitet. Sie befragt das Kräfteverhältnis der Akteure künstlerisch-kuratorischer Joint Ventures in Anbetracht der nur begrenzten Zeitspanne, die künstlerischen Eingriffen in den Museen gewährt wird. Ausgehend von Fred Wilsons legendärer Intervention in Baltimore und einer aktuellen kuratorischen Zusammenarbeit von Ulrike Müller und Manuela Ammer am mumok Wien diskutiert sie die ethischen Grundlagen geteilter kuratorischer Autorschaft und Verantwortung. Iris Wien rich-

tet den Blick auf die Herausforderungen künstlerischer Interventionen in Unternehmenssammlungen, die sich im Spannungsfeld von Autorschaft und Autorisierung bewegen. Eine auf Marcel Duchamps *Readymade Réciproque* rekurrierende Intervention von Bethan Huws in der Sammlung Daimler Contemporary Berlin interpretiert sie als doppelte Aneignung, die gleichermaßen auf die Genealogien der Kunstgeschichte wie auch auf die Sammlungslogik eines global operierenden Unternehmens zielt. Annette Bhagwatis Beitrag verdeutlicht anhand einer Ausstellung am Centrum für Naturkunde Hamburg welche Konflikte entstehen, wenn die eingeladenen Künstler\*innen den zentralen Wissensbegriff der Evolution und dessen eingespielte Visualisierungslogik in Frage stellen. Sie versteht die dabei zum Zuge kommenden Methoden visueller Rekonstruktion als forensische. Die historischen, kolonialen und politischen Verstrickungen wissenschaftlicher Parameter mithilfe der Sammlungsbestände wie in einem Indizienprozess sichtbar zu machen, forderte sowohl die Institution als auch das Publikum heraus.

Drei Beiträge befassen sich mit Interventionen in anthropologisch-ethnologischen Konstellationen und thematisieren den künstlerischen wie auch den institutionellen Umgang mit Sammlungsgut, das sowohl von postkolonialer Kritik als auch fraglichen wirtschaftlichen Grundlagen kultureller Identität betroffen ist. Der Beitrag von Bärbel Küster vergleicht unterschiedliche Beispiele künstlerischen Kuratierens in ethnografischen Sammlungen im Kontext der seit den 1990er Jahren vorangetriebenen Neuausrichtungen ethnologischer Museen. Eine *Carte Blanche* an Künstler\*innen zu erteilen, um mit der Sammlung zu disponieren, verspricht größtmögliche Offenheit. Der institutionelle Rahmen, ästhetische Entscheidungen und die jeweils gewählten Verfahrensweisen bestimmen jedoch darüber mit, ob eine solche Offenheit realisierbar ist und ob sie museumsethischen Grundlagen entspricht. Es wird deutlich, dass in allen Fällen Prozesse der Positionierung von Institution und Künstler\*in dafür ausschlaggebend sind. Stefanie Heraeus widmet sich der umstrittenen Neukonzeption des Weltkulturen Museums Frankfurt, das Clémentine Deliss in einen Ort künstlerischer Produktion verwandelte. Ausgehend von einer fundamentalen Kritik des ethnologischen Museums wies sie im Rahmen eines neuen Residenzprogramms für Künstler\*innen einen Weg postkolonialen Ausstellens, der auf einem theoretischen Konzept des Umschreibens durch Remediation fußte und das Zusammenrücken von künstlerischen und kuratorischen Positionen in Prozessen des Verlernens voraussetzt. Die bestehende Sammlung zum Artefakt und die künstlerischen Eingriffe zu einer Art „kommentierender Meta-sammlung“ zu erklären hat Vor- und Nachteile, wie der Beitrag aufzeigt. Jörn Schafaff analysiert Rirkrit Tiravanijas Einzelausstellung *Das soziale Kapital* von 1998 im Migros Museum Zürich. Tiravanijas Installation lässt sich als eine reflexive anthropologische Situation lesen, in der Besucher\*innen sowohl zu Handelnden wie auch zu Beobachtenden und Beobachteten werden konnten. Unter

dem zum Titel der Ausstellung erkorenen Motto des richtungsweisenden Genossenschaftskonzeptes des Schweizer Detailhändlers präsentierte Tiravannija sowohl Konsumgüter, Werke aus der Sammlung als auch eigene künstlerische Arbeiten. Der Künstler überschritt dabei kuratorische Grenzen, die eine hauseigene Inszenierung der Sammlung gesetzt hätte. Schaffaff leitet Tiravannijas Szenografien aus dessen frühen institutionskritischen Arbeiten her. Die dort entwickelte Kritik an kultureller Fragmentierung und Konsum im Kunstsystem entsteht insofern aus einem anthropologischen Ansatz.

Zwei Beiträge widmen sich den Freiräumen für Kritik, die aus medialen Reinszenierungen von Sammlungen und den damit einhergehenden Neuinterpretationen entstehen können. Der Beitrag von Stefanie Stallschus eröffnet ausgehend von aktuellen künstlerischen Videoarbeiten und mit Blick auf die Geschichte der Film- und Videonutzung im Museum das Spannungsfeld von Kunst, Kritik und Kunstvermittlung, in dem sich solche Ansätze medialer Revisionen bewegen. Das Kunstmuseum wird zum Ort der Koproduktion, weil es einerseits eine aktive Rolle bei der Herstellung neuer Werke übernimmt und weil andererseits die künstlerische Interpretation die Wahrnehmung der Institution verändert und weiterentwickelt. Daniel Berndt analysiert die vielschichtige Videoarbeit von Sondra Perry, die sich mit Repräsentationsmacht, Persönlichkeitsrechten, Rassismus und Restitutionsfragen im Museum beschäftigt. Durch die Allgegenwart der digitalen Medien und die mit ihnen neu entstehenden medialen Formen von An- und Enteignung, hier im British Museum, überträgt die Künstlerin Fragen nach institutionalisiertem *Otherring* auf die Frage der Bildrechte, wie Daniel Berndts Beitrag im Rückgriff auf historische Bezüge präzise aufzeigen kann.

Die Debattenbeiträge greifen das Thema des Heftes aus künstlerischer Perspektive auf. Die Künstlerin und Kuratorin Alhena Katsof stellt als ehemaliges Mitglied der in Tel Aviv gegründeten Künstlergruppe *Public Movement* deren Ansätze und Methoden vor. Die Choreographien und Aktionen der Gruppe, teilweise im Austausch mit dem Publikum, legen das Museum als einen Ort des Politischen offen. Die aus künstlerischen Recherchen resultierenden Performances der Gruppe positionieren das Tel Aviv Museum of Art in den aktuellen nationalen Machtverhältnissen und Abschlussmechanismen zwischen palästinensischer und israelischer Geschichte. Khadija von Zinnenburg Carroll entwickelt ihre künstlerischen Forschungen zu ethnologischen Sammlungsbeständen in intensiver Zusammenarbeit mit Künstler\*innen, die einen Bezug zu den Herkunftsländern dieser Artefakte haben. Ihre Rolle als Künstlerin und Kuratorin reflektierend zeigt ihr partizipativer Ansatz Möglichkeiten auf, wie im Anschluss an die öffentlichen Debatten um Rückgabe und Restitution der Werke, die aus kolonialen Unrechtskontexten stammen, auch die damit verbundenen Beziehungen aufgearbeitet werden können. Mittels kollaborativer Performances soll der materiellen Kultur ihre politische Wirksamkeit zurückgegeben werden.

Verschiedene Personen und Institutionen haben zur Realisierung des vorliegenden Bandes beigetragen. Er geht zurück auf eine Tagung im Spätsommer 2019 in Zürich, deren Diskussionen entscheidende Anregungen zur Weiterarbeit gegeben haben. Unser Dank geht zuerst an die Autor\*innen für ihre instruktiven Fallbeispiele sowie die Sorgfalt und Geduld bei der Überarbeitung der Tagungsbeiträge. Zum intensiven Austausch im Rahmen der Tagung trugen zudem Maria Engelskirchen, Stefan Krämer, Michael Lüthy, Eddy Ekete Mombesa, Pia Fries, Pia Müller-Tamm und Christiane Post bei. Für ihre inhaltsreichen Vorträge und die Einblicke in die künstlerische sowie kuratorische Arbeit danken wir sehr. Seraina Renz sei für die Übernahme einer Moderation und Susanne Meyer-Abich für unermüdliche Übersetzungshilfe gedankt. Ohne die finanzielle Förderung durch die Fritz Thyssen Stiftung und die zusätzliche Unterstützung durch die UZH Alumni der Universität Zürich und das Migros Museum wäre die Durchführung der Tagung nicht möglich gewesen. Der Herausgeberschaft danken wir für die Aufnahme unseres Bandes in die Zeitschrift *21: Inquiries into Art, History and the Visual* und der Redaktion für die gute Zusammenarbeit.