

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Master Thesis

ecm – educating/curating/managing 2008–2010

Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für
angewandte Kunst Wien

Zusammenhänge (n) –

Künstlerische und kuratorische Praxen im zeitgenössischen Ausstellungsfeld

Katharina Hager von Strobele

Wien, Oktober 2010

Betreut von Nora Sternfeld und Christine Haupt-Stummer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Das Verschwinden der Autorinnenschaft im Ausstellungsraum - Methodologische Vorerklärungen	7
1.1. Beziehungen und Rahmenbedingungen	8
1.2. Zum Verhältnis zwischen Autorin und Werk	11
1.3. Zusammenhänge erkennen	13
1.3.1. Zusammenhänge lesen	15
1.3.2 Zusammenhänge sehen	17
2. Die Öffnung zur Ausstellung	20
2.1. Umkämpfte Felder	20
2.2. „Curating“ als gemeinsame Handlungszone	22
2.3. Ausstellungen als soziale Räume	23
2.3.1. Heterotopien	25
3. Prozesse	28
3.1. Kulturproduzentinnen	29
3.1.1. „Potentialität“ nach Irit Rogoff	30
3.2. Projektausstellung	31
3.2.1. „SUPERmarkt“	33
4. Diskurse und Praxen: Kontextualisieren als künstlerische und kuratorische Strategie	37
4.1. Kontextualisieren als Methode	38
4.1.1. Recherche	40
	2

4.1.2. Performativität	42
4.2. Praxen	42
4.2.1. Symbole	45
4.2.2. Re-inszenierungen	48
4.2.3. Prozesse	50
4.2.4. Aktionsfelder	53
4.2.4.1. Beispiele aus Aktionsfeldern	54
Conclusio	58
Zusammenfassung, Abstract	60

Einleitung

In Zeiten, in denen Künstlerinnen und Kuratorinnen dieselben Bücher und Zeitschriften lesen (Hoffmann 2002, 256)¹ und sich Produktionsprozesse und Bildungswege dergestalt von beiden Seiten her annähern und vermischen, möchte ich die Entwicklung von Ähnlichkeiten der Rolle und Position von Kuratorinnen und Künstlerinnen nachvollziehen und die Wirkung dieser „ähnlichen Machenschaften“ in Praxis und Theorie der Gegenwart untersuchen.

Diese Schwerpunktsetzung resultiert aus meinen Erfahrungen mit zeitgenössischen Kunstaussstellungen, in welchen ich als Künstlerin, Theoretikerin und projektorientierte Kulturschaffende stets auf folgende Frage stoße: Welche Handlungsformen lassen sich spezifisch als kuratorische oder künstlerische Praxis deuten? Und sind diese Praxen überhaupt als Positionen abgelöst voneinander verhandelbar?

Ausgehend von den historisch gewachsenen und weiterhin aktuellen Rahmenbedingungen in Institutionen, nach welchen die Produktionsverhältnisse und Praxen von Künstlerinnen und Kuratorinnen als getrennte Positionen verhandelt werden, möchte ich im ersten Abschnitt dieser Arbeit fragen: Aus welcher Position wird innerhalb einer Ausstellungssituation gesprochen?

Im Medium Ausstellung macht sich ein Konflikt bemerkbar, worin die unterschiedlichen Ebenen möglicher Interpretation und Rezeption innerhalb der Ausstellung als Medium durch die distinkte Handschrift von Künstlerinnen und Kuratorinnen hervortreten. Die Entstehung und Wirkung dieser komplexen Beziehungen zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen, werde ich in einem kurzen historischen Abriss als Folge der Konkurrenzverhältnisse um Definitionsmacht in Ausstellungen beschreiben. Infolgedessen soll die Hinterfragung des klassischen Verhältnisses zwischen Autorin und Werk, welches nicht nur die Beziehung Künstlerin-Kunstwerk beinhaltet, sondern ebenso das Verhältnis von Kuratorinnen zu ihren Ausstellungen als „Gesamtkunstwerk“ erfasst, eine Dekonstruktion des Begriffs Autorinnenschaft einleiten, welche schlussendlich ein offeneres Feld möglicher vielfältiger Lesbarkeit von Kunstwerken und Ausstellungen eröffnen kann. (Gammel 2005, 9 ff.)²

Die Frage „Wer spricht in einer Ausstellungssituation?“ wird hierbei auf das Werk als Interpretationsrahmen vielfältiger Diskurse übertragen, sodass Ausstellungen als heterogene und ständig neu definierbare Rahmen zum Gegenstand von praktischer und theoretischer Verhandlung werden.

¹ Vgl. Hoffmann, Justin: *God is a curator*, in: Huber, Hans Dieter/ Locher, Hubert/ Schulte, Karin: *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern- Ruit 2002, S.249 – 259

² Vgl. Gammel, Soeren: *Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse von Soeren Gammel*, Revolver- Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2005

Als Konsequenz des Auftrags, im Medium Kunstaussstellung möglichst offene Zusammenhänge zu vermitteln, entstanden neue Konditionen und Überlappungen innerhalb der Rahmenbedingungen, in welchen Künstlerinnen und Kuratorinnen tätig sind, sodass sich gemeinsame Felder der transdisziplinären Praxis, wie z.B. das Projekt „Ausstellung“ bilden konnten. Gerade die Öffnung der Ausstellung als mannigfaltig interpretierbares diskursives Feld erhält jene hegemonialen Haltungen zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen aufrecht, welche zum Mittel produktiver Nutzung werden.

In den beiden darauf folgenden Abschnitten soll die Ausstellung somit als offene Situation und als sozialer Raum gedeutet werden, worin die Verfahren und nicht die Subjekte von Handlungen in den Vordergrund gestellt werden. Künstlerinnen und Kuratorinnen werden hierbei entlang gemeinsamer Praxen im Feld des Vermittlungsmediums Ausstellung vorgestellt. (Bismarck 2002,56)³

In einer Ausstellung, welche ich als offene unabgeschlossene Situation eines Zusammenhangs zwischen Ausstellungsmacherinnen und Betrachterinnen beschreibe, können unerwartete Übertragungen von Wissen im Prozess des kollektiven Zusammenarbeitens zwischen den einzelnen Akteurinnen entstehen, welche die Möglichkeit eröffnen, neue Vermittlungsformen im Feld der Kunst zu etablieren. Das Projekt entfaltet sich somit nicht mehr ausschließlich durch die vorgegebene Form der Ausstellung, die es durch heterogene Praxen zu kontextualisieren und vermitteln gilt, sondern wird als „Projektausstellung“ zum Medium prozessualer Zusammenhänge, welche entlang vorgefundener Fragestellungen in einem diskursiven Feld zur Realisierung einer Vielzahl von Projekten zwischen unterschiedlichsten Akteurinnen (Wissenschaftlerinnen, Künstlerinnen, Kuratorinnen, etc.) führen. Künstlerische und kuratorische Praxen vereinen sich hier im Sinne einer „Kulturproduktion“, welche die Erzeugung neuer Formen des Wissens durch mehrfache Übersetzungen zwischen Theorie und Praxis ermöglicht.

Im letzten Abschnitt meiner Arbeit möchte ich auf eigene Erfahrungen mit diesen Ausstellungssituationen in Wien zurückgreifen, welche sich um die Sichtbarmachung ihrer Kontexte bemühen und darin die Aura des Museums verhandeln. Hierzu wählte ich die Arbeiten und die Projekte mir persönlich bekannter Künstlerinnen und Kuratorinnen, insofern darin unterschiedliche Genres und Medien in Tableaus und Installationen vermischt und die Methode der „Kontextualisierung“ als Ausgangspunkt meiner Arbeit hervortreten. Das begriffliche

³ Vgl. Von Bismarck, Beatrice: *Curating*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *Dumont's Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Dumont Verlag, Köln 2002, S. 56 - 58

Instrumentarium zur Beschreibung dieser Projekte fand ich im Konzept der „Performativität“ als Praxis der Wiederholung und Sichtbarmachung konventioneller kultureller Seh- und Denkmuster und deren Re-inszenierung im Ausstellungskontext. Mit „Performativität“ ist hier, angelehnt an die Sprachphilosophin Judith Butler, die produktive Wirkung sprachlicher und visueller Diskurse gemeint, welche im performativen Zusammenhang einer Ausstellung von bereits feststehenden Zusammenhängen der Gesellschaft in neue Ausstellungszusammenhänge überführt werden können.⁴

Nicht zuletzt soll damit verdeutlicht werden, dass der Eintritt in den Bedeutungszusammenhang einer Ausstellung letztendlich immer ein performatives Spiel des bewussten und unbewussten Ordners und Zusammenstellens von Bedeutungen darstellt, welches - inszeniert von Künstlerinnen und Kuratorinnen - von den Besucherinnen ständig im Zuge einer erneuten „Re-inszenierung“ aufgegriffen und nachvollzogen wird, sodass jede mögliche Form der Erzählung im zeitgenössischen Ausstellungsfeld der Kunst stets als unabschließbar gedacht werden muss. Im Herstellen von Zusammenhängen, im Erzählen von Zusammenhängen, im Zusammenhängen können somit die Zusammenhänge einer Ausstellung als Entwicklung der Verhältnisse zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen im zeitgenössischen Feld der Kunst gedeutet werden. Wie also Künstlerinnen und Kuratorinnen im Ausstellungsfeld der Kunst zusammenhängen, wird durch ihre Praxen sichtbar gemacht, die letztendlich jenseits von festen Positionierungen offene Bedeutungszusammenhänge in Ausstellungen für die Rezipientinnen möglich machen. Im „Zusammenhängen“ erweisen sich somit Ausstellungszusammenhänge als Interpretations- und Produktionsmodelle unterschiedlicher Praxen aller beteiligten Akteurinnen im Feld der zeitgenössischen Kunst.

⁴ „Performativität“ bedeutet in der Sprachphilosophie, im Sinne von Judith Butler, die Sprache als eine diskursive Praxis mit produktiver Wirkung zu deuten, in welcher das Genannte im Akt des Nennens gleichzeitig hervorgebracht wird. (Vgl. Butler 1998, 28) Folglich können wir aus unseren historischen und kulturellen Bedingtheiten nicht ausbrechen, sondern bleiben stets in einer Performativität verhaftet, indem wir tagtäglich die Sprache (und andere Diskurse der Macht zur Konstruktion unserer Welt und unserer Identität benutzen. Innerhalb der Performativität einer Sprache eröffnen sich deshalb nur bedingte Handlungsmöglichkeiten, da wir stets von Neuem die Wörter und Codes einer Kultur nur wiederholen können. Durch die Wiederholung in der Sprache entsteht jedoch die Möglichkeit einer Verschiebung von Bedeutungen, eine gewisse Freiheit durch „Re-signifikationen“, wodurch aus alten Bedeutungen neue Zusammenhänge erschaffen werden können. (Vgl. Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*, in: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaften und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2002, 301- 322)

1. Das Verschwinden der Autorinnenschaft - methodologische Vorerklärungen

In der vorliegenden Arbeit werden zwei Positionen von Autorinnenschaft verhandelt: die Position der Kuratorin und die Position der Künstlerin. Beide werden als Produkte und Produzierende von Verhältnissen in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst erläutert. Ihre Beziehungen erweisen sich als komplexe Zusammenhänge im Rahmen einer Ausstellungstradition, die seit der Entwicklung moderner Kunstinstitutionen einem stetigen strukturellen und inhaltlichen Wandel unterworfen ist. Ihre Trennung in zwei Lager bringt Hegemoniefelder im Medium Ausstellung hervor, welche sich in Erzählungen als Verhandlungen um die Definitionsmacht in Ausstellungen ausdrücken.

In den sich gegenseitig bedingenden Arbeitsverhältnissen von Kuratorinnen und Künstlerinnen führt somit die Frage „Wer spricht?“⁵ zur Kenntlichmachung wechselseitiger Beziehungen und rückt letztendlich die Frage nach der Funktion von Autorinnenschaft als einem Verhältnis zwischen Autorin und Werk, in den Fokus meiner Untersuchung. Das Verhältnis von Autorinnen zu ihren Werken wird in diesem Zusammenhang als Mythos einer Ursprungslogik transzendentaler Subjektivität entlarvt, welche in Bezugnahme auf Michel Foucaults Aufsatz „Was ist ein Autor?“⁶ diskursgenealogisch dekonstruiert wird.⁷

Die Frage danach, was nach der Dekonstruktion von Autorinnenschaft, dem Verschwinden des Subjekts, übrig bleibt und welche Zusammenhänge ohne die Zuschreibung von Autorinnen in Ausstellungen und Werken sichtbar gemacht werden können, führt im Anschluss zur Verhandlung möglicher Lesarten von Kunstwerken und zeitgenössischer Kunstaustellungen. Diese als möglich gesetzte Zusammenhänge in Werken und Ausstellungen werden mittels semiologischer Ansätze aus der Sprachtheorie und im Kontext der aus dem „iconic turn“ entstandenen Theoriebildung in den Kulturwissenschaften aufgearbeitet.⁸

⁵ Vgl. Schnittpunkt/ Jaschke, Beatrice/ Martinz- Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Turia+Kant Verlag, Wien 2005

⁶ Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?*, Vortrag, in: Defert, Daniel/ Ewald, Francois: *Michel Foucault. Schriften zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2003, S.7- 32

⁷ Hierbei soll in Form einer Geschichte von der Konstitution des Wissens, von Diskursen und ihren Gegenstandsfeldern berichtet werden. In einer genealogischen Analyse können historische Ereignisse nicht mehr unter dem Aspekt ihrer Ursprungslogik beschrieben werden, sondern es muss der Disparität und Differenz der Dinge – den Brüchen und Transformationen der Dinge – Rechnung getragen werden. Die Geschichte kann dadurch nicht mehr unter der Voraussetzung der Subjekte und ihrer Ereignisse transzendiert werden. (Vgl. Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve Verlag, Berlin 1978). Die Genealogie befreit als Taktik und „Anti-Wissenschaft“ (ebd. 62) verschiedene Wissensarten von ihren legitimierenden Machtwirkungen der Institutionen und wissenschaftlichen Diskursen. (ebd. 62)

⁸ Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2006, S.58 / S.329

1.1. Beziehungen und Rahmenbedingungen

Ausgangspunkt einer Beschreibung der komplexen Beziehungen zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen bildet die Frage: „Wie kann das Verhältnis zwischen Künstlerin und Kuratorin zu einem Konkurrenzverhältnis werden?“ Dieser wird in einem kurzen historischen Abriss Rechnung getragen, der die Funktion von Autorinnenschaft in Ausstellungen untersucht und die Rahmenbedingungen solcher Verhandlungen zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen fokussiert:

Daniel Buren gab 1972 seinem Manifest zur „Documenta 5“ den Titel: „Exhibition of an Exhibition“.⁹ Mit „die Ausstellung der Ausstellung“ versuchte Buren auf die Problematik einer Instrumentalisierung des Mediums Kunstaussstellung aufmerksam zu machen. Buren kritisiert die Instrumentalisierung des Mediums „Ausstellung“ auf zwei Ebenen: zum einen handelt es sich um die instrumentalisierte Präsentation der Kunstwerke von Künstlerinnen und zum anderen wird die Ausstellung zum Kunstwerk für sich in Anspruch genommen, dessen Bedeutung von einem Kurator als Bedeutung konstituiert wird.¹⁰ Diese unterschiedlichen Auffassungen über die Aufgabe einer Kunstaussstellung können im weiteren Sinne als eine Frage nach der Definition des Rahmens einer Kunstaussstellung oder eines Werkes gelesen werden; jenes Rahmens, welcher das Feld der Verhandlungen zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen mitbestimmt.

Sowohl die Position der Künstlerin, als auch die des Werkes wurden in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts einer repräsentationskritischen Dekonstruktion unterzogen. Daraus resultierte die Infragestellung des idealistischen Verständnisses von Kunstwerken und des Künstlers als genialischem Schöpfer. (Meinhardt 2002, 141)¹¹ Künstlerische Tendenzen, die sich vor allem im Bereich der Konzeptkunst entwickelten, brachten Künstlerinnen sehr früh schon dazu, sich gegen die Vormachtstellungen bzw. Definitionszwänge durch Kuratorinnen in Ausstellungssituationen zu wehren.¹² Zum Hauptthema künstlerischer Auseinandersetzungen wurde die Fokussierung auf Kontexte, die Verschiebung vom Kunstwerk auf die Umgebung, auf

⁹ Buren Daniel: *Where are the artists?*, in: Hoffmann, Jens: *The next documenta should be curated by an Artist*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2004, S.26

¹⁰ Daniel Buren veröffentlichte sein Manifest 1972 im Ausstellungskatalog der „Documenta 5“, die von Harald Szeemann kuratiert wurde. Sein Manifest bestand ausschließlich aus einer Bibliographie eigener Textbeiträge, um damit den kuratorisch-interpretierenden Zugriff zu verweigern. Seine Kritik galt vor allem Szeemanns kuratorischem Verhalten zu den Werken der ausgestellten Künstlerinnen.

¹¹ Meinhardt, Johannes: *Kontext*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *Dumont`s Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Dumont Verlag, Köln 2002, S.141 – 144

¹² Als Vorläufer der Strömungen von Konzeptkunst gilt Marcel Duchamp, der durch seine „Readymades“ („Flaschentrockner“ 1914) den Kunstbegriff radikal in Frage stellte. Die Ausführung von Kunstwerken wurde seit 1960er Jahren mit der Konzeptkunst zweitrangig. Eine „Entmaterialisierung“ von Kunstwerken wurde erkennbar, welche das zugrunde liegende Konzept einer künstlerischen Arbeit und die Idee als eigentliche künstlerische Handlung in den Vordergrund rückten. (Vgl. Jud, Franz: *Das Dilemma mit der Wirklichkeit. Über den Umgang mit dokumentarischen Material in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst*, Master Thesis, Wien 2008, Fußnote 163, S. 67)

ihre räumlichen, zeitlichen und institutionellen Bedingungen, welche die semiologisch aufgefassten „Zeichen einer Kultur“ erst in Erscheinung treten lassen. (ebd. 141) Hierdurch traten neben dem diskursiven Rahmen, der die einzelnen Kunstwerke zum Gegenstand von Wahrnehmung werden lässt, auch die räumlichen Zusammenhänge mit anderen Kunstwerken in einer Ausstellung in den Vordergrund. (ebd. 143) Von Seiten der Künstlerinnen wurden die Vormachtstellung von übergeordneten Themen bzw. der individuelle Stil von Kuratorinnen, durch welche einer Kunstaussstellung ein übergeordneter Rahmen zugewiesen wird, kritisiert. Aus dieser Perspektive, so Buren, erscheinen die einzelnen Kunstwerke als „einzelne Farbtupfen“¹³ eines Werkes, welches nur im Sinne eines Gesamtkunstwerkes rezipierbar wird. (Buren 2004, 26)

Der Anstoß zu dieser konfliktreichen Entwicklung der Beziehungen zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen und ihrem vermehrten Austausch in Kunstaussstellungen wurde in den 1960er Jahren von kuratorischer Seite gegeben, da Kuratorinnen immer stärker an der kreativen und konzeptuellen Gestaltung von Inhalten in Kunstaussstellungen beteiligt wurden. Das Arbeitsfeld eines von der Institution bedingten und anonymisierten Museumskurators entwickelte sich hierbei zum Tätigkeitsprofil des „freien Kurators“, welcher als auktorialer Erzähler selbstverantwortlich zwischen Kunst und Öffentlichkeit vermitteln kann. (Grammel 2005, 21)¹⁴

Diese Emanzipation zum „freien Kurator“ wird historisch der Leitfigur Harald Szeemann zugeschrieben, welcher gemeinhin als „erster freier Kurator“ bezeichnet wird. Im Verlauf seiner innovativen Tätigkeit als Kurator an der „Berliner Kunsthalles“ entschied sich Szeemann dazu, die Institution des Museums zu verlassen und seine eigenen Ausstellungsprojekte als freischaffender, von der Institution unabhängiger und von organisatorischen Belangen abgegrenzter Kurator im Namen der von ihm gegründeten „Agentur für geistige Gastarbeit“ fortzusetzen. (Szeemann 2008, 88)¹⁵ Die Tätigkeit des Kuratierens wurde folglich nicht nur durch die Organisation und Bereitstellung von Infrastruktur erschöpft, sondern erhielt einen neuen Mittelpunkt durch die Konzentration auf die inhaltliche Teilhabe am Werk, durch welche die Kuratorin in die Position der Autorin gelangt. Damit stellt sich die Frage: Wie kann das Individuum Kurator durch das Medium Ausstellung sprechen?

Soeren Grammel reflektiert die „Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann“ (Grammel 2005) durch die Beschreibung des von Szeemann erhobenen Anspruchs, die Position der künstlerischen Vermittlungsinstanz selbstverantwortlich zu verwalten und die

¹³ dt. Übersetzung zu „touches of color“, in: Buren 2004, 26

¹⁴ Der Entwicklung von Harald Szeemann folgend, beschreibt Soeren Grammel in einer Mikroanalyse, diese Ausdifferenzierung des „freien Kurators“ im zeitgenössischen Kunstfeld. (Grammel, 2005)

¹⁵ zitiert nach: Harald Szeemann, in: Obrist, Hans-Ulrich: *A brief history of curating*, JRP Ringier Kunstverlag, Zürich 2008, S. 88

von ihm kuratierte Kunstausstellung zu seinem „persönlichen Ausdrucksmedium“ (ebd. 18) zu machen.

Ein Beispiel für diese Praxis findet sich in der 1969 von Szeemann in der Kunsthalle Bern kuratierten Ausstellung „Live in your head: When attitudes become form“¹⁶ (dt.: „Wenn Haltungen Form werden“), in der künstlerische Haltungen im Raum erfahrbar gemacht und im Medium Ausstellung zur Form gebracht wurden. (ebd. 26f.) Im Gegensatz zu einem traditionellen Ausstellungskonzept, in welchem das Kunstwerk als Objekt im Vordergrund steht, interpretierte Szeemann die Teilhabe an einer Kunstausstellung solcher Art, indem er sich selbst die Aufgabe übertrug, das kuratorische Handeln gleichbedeutend mit der künstlerischen Geste sichtbar zu machen. Abseits seines eigenen Personenkultes hatte Szeemann ein grundlegendes Anliegen: die Rückbeziehung der Positionen von Künstlerin und Kuratorin auf ihre Subjektivität als Produkt des „Zusammengehen(s)“¹⁷ dieser beiden Positionen. (ebd. 30) An die Stelle des Ausstellens von Kunstwerken trat hier das Ausstellen von Künstlerinnen und Kuratorinnen als Persönlichkeiten. (ebd. 28) Der Objektcharakter einer Ausstellung, sein konzeptioneller und inszenatorischer Rahmen sollte dabei als kuratorische Handschrift in der „Privilegierung der Form der Darstellung vor dem Inhalt der Darstellung“ (ebd. 53) lesbar gemacht werden. (ebd. 51) Der künstlerische Aspekt der Vermittlertätigkeit äußerte sich in einem Zusammenkommen der Personen in „thematisch – ästhetischen Relationsgefügen“ (Sowa 1997)¹⁸, welche als inszenatorische Interpretationskontexte gelesen werden können und die Zusammenarbeit aller Beteiligten ermöglichten. Diese von Szeemann entwickelten Kontexte entsprechen jedoch in letzter Instanz einem Interpretationsrahmen, welchen er – wenn auch nicht mit den Erwartungen von Seiten der Kunstinstitutionen – so doch mit seinen eigenen Vorstellungen als Kurator befüllte. (Szeemann 1981)¹⁹ Szeemann entwarf in seinem Konzept der „Obsession“ ein Kriterium, das sich nicht an die Paradigmen der Kunstgeschichte hielt, sondern an das subjektive Empfinden des Kurators gebunden war. Die „Einführung“ (Szeemann 1994, 119)²⁰ stellte das Sensorium für die Zusammenhänge in einer Ausstellung dar und machte für Szeemann die immaterielle Präsenz der Werke in ihren Formen überhaupt erst wahrnehmbar. (Grammel 2005, 48) In der „Inszenierung“ (Szeemann 1994, 39)²¹ kommt die nonverbale,

¹⁶ Live in your head: When attitudes becomes form, Katalog, Kunsthalle Bern, 1969

¹⁷ Gespräch zwischen Nathalie und Harald Szeemann, in: Heinich, Natalie: *Harald Szeemann. Un cas singulier: Entretien* (Interview), Caen L'Échoppe, 1995, S. 45

¹⁸ Sowa, Hubert: *Agonale Betrachtungen. Zur Phänomenologie und Hermeneutik der Ausstellungssituation*, in: Stehr, Werner/ Kirschenmann, Johannes (Hg.): *Materialien zur Documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium*, Cantz Verlag, Ostfildern- Ruit 1997, , S.51 - 61 , zitiert nach: Grammel 2005, 30

¹⁹ Vgl. Szeemann, Harald: *Museum der Obsessionen: von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Merve Verlag, Berlin 1981, zitiert nach: Grammel 2005, 30

²⁰ Szeemann, Harald: *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*, Lindinger Schmid Verlag, Regensburg 1994, zitiert nach Grammel 2005, 48

²¹ ebd.

intuitive Beziehung des Kurators zu den inhärenten Bedeutungen von Kunstwerken zum Vorschein, welche durch die „richtige Hängung“ (ebd.) zum „Klingen“ (Szeemann 1988)²² gebracht wurde. Eine Ausstellungsinszenierung der Kunst bedeutete für Szeemann besonders die „[...] Lust am Umgang mit ihr...“ (ebd.) als die eigene sichtbare Lust des Kurators in den Vordergrund zu rücken und diese als immaterieller Gehalt von Kunstwerken in den Ausstellungen vermitteln zu wollen. (Grammel 2005, 47)

Die Konstruktion eines solchen Rahmens der Beziehungen zwischen Künstlerin und Kuratorin, als Parallele zur Konstruktion von Autorschaft, lief letztendlich Gefahr, neue Hierarchien verschiedener Erzählpositionen in Kunstaustellungen zu schaffen. Nicht nur die Zusammenstellung von einzelnen künstlerischen Positionen in einer Ausstellung zu einem objektiv rezipierbaren Werk, sondern auch die Intentionen und Widerstände der Künstlerinnen, als Schöpferinnen ihrer eigenen Werke gelten zu wollen, lassen Machtdispositive in Form von Meistererzählungen im Ausstellungskontext erscheinen.

Von Szeemann ausgehend soll nun in einem nächsten Schritt solchen Konstruktionen von Autorschaft, welche Forderungen nach Definitionsmacht in Ausstellungssituationen mit sich bringen in Verhältnissen jener Sprechpositionen nachgegangen werden, welche sich besonders im Verhältnis zwischen Autorin und Werk bemerkbar machen. Seit den theoretischen Umwälzungen der Postmoderne, dem Strukturalismus und der Semiotik der 1960er Jahre, sowie den dadurch ausgelösten kulturwissenschaftlichen Strömungen („linguistic turn“²³), wurde eine irreversible Spaltung zwischen Autorin und Werk eingeführt, welche die großen Erzählungen durch mehrdeutige Lesarten bzw. Rezeptionsmuster ersetzt hat. Diese Entwicklungen werden im Folgenden skizziert, um festgefahrenen Konstellationen und Vorurteilen zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen neue Impulse zu geben.

1.2. Das Verhältnis zwischen Autorin und Werk

Um dem Verhältnis zwischen Autorin und Werk begegnen zu können und die daran beteiligten Grundlagen einer Funktion von Autorschaft zu verstehen, stellt sich zunächst die Frage: Welche Subjektkonstruktionen gehen dem Verhältnis von Autorin und Werk voraus?

Die Einheit zwischen Autorin und Werk ist nicht notwendig, sondern entsteht zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt. Sie ist eng an die mythologische Figur eines

²² ebd.

²³ Seit dem 20. Jahrhundert kam es unter der sogenannten „linguistischen Wende“ im Bereich der Philosophie, Linguistik und Semiotik zu einer verstärkten Hinwendung an die Sprache als Medium der Bedeutungskonstruktion von Wirklichkeit. „Jegliche Analyse von Wirklichkeit ist (nach Richard Rorty) sprachlich determiniert [...]“ (Medick Bachmann 2006, 34).

transzendentalen, abendländischen Subjekts gebunden ist und wird zumeist durch den männlichen Kurator oder den männlichen Künstler verkörpert.²⁴ Nach dieser Ursprungslogik können alle wahrnehmbaren Formen als Ausdruck der Zeichensysteme gelesen werden, in welchen die jeweiligen Autorinnen denken, sprechen und arbeiten. Dieses Modell eines essentialistischen Verhältnisses zwischen Autorin und Werk fußt in der Vorstellung einer kohärenten Identität, deren Singularität jedoch mit den Einflüssen des Strukturalismus der 1960er Jahre durch eine postmoderne Position und deren Vorstellung einer Spaltung des Subjekts abgelöst wurde.

Die Verhandlung des Subjekts in der Postmoderne beschreibt hingegen eine unabgeschlossene Identität, bei welcher an Stelle einer statischen Subjektidentität (einem individuellen und kreativen Subjekt) das Augenmerk auf die Prozesse der Subjektwerdung und den Identifizierungen mit „Diskursen der Macht“ (Foucault 1978, 37) gelegt wird.²⁵ In dieser Hinsicht erfährt sich das Subjekt selbst als Effekt von Diskursen, welche als Kontexte wahrheitsproduzierender Wissenssysteme das Subjekt umgeben.²⁶ Und das Material dieser Umgebung - die Sprache - wird in der Diskurstheorie als den Individuen vorgängig gesetzt. Judith Butler verdeutlicht dies mit der Feststellung, dass erst die sprachliche Existenz eines Subjekts als Bedingung die Handlungsfähigkeit bzw. die Möglichkeit eröffnet, sich selbst innerhalb der Diskurse stetig von neuem zu identifizieren. (Butler 1998, 27)

Das Handeln in der Sprache und der Diskurse der Macht bedeutet somit eine Bewegung, in welcher stets auch die Abwesenheit der Autorin bzw. die Subjektposition, als temporäre Fixierung, verhandelt wird. (Foucault 2003, 238)²⁷ Autorinnenschaft kann demnach in ihren Bewegungen immer erst im Nachhinein rekonstruiert werden und wird in der vorliegenden Arbeit von ihren Werken als Abtrennbare zur Diskussion gestellt. Im Zuge dieser Auffassungen sollen Werke als nicht abgeschlossen rezipierbar gedacht werden, sodass die Mannigfaltigkeit der verschiedenen Aneignungsweisen erhalten bleibt. Diese Veränderung eines Verhältnisses

²⁴ Durch diese Subjektkonstruktion wird der Mythos des genialen Schöpfers evoziert, der im Akt seiner Schöpfung das hervorbringen kann, was Gegenstand seines Sprechens ist. Die Frage nach der Wirklichkeit ist untrennbar mit der Totalität der Sprache – dem „Wort-Sein“ (Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1983, 40) – in der abendländischen Metaphysik verbunden.

²⁵ Der Kulturwissenschaftler Stuart Hall beschreibt eine postmoderne Subjektivität als eine aus der eigenen Geschichte heraus definierte Subjektivität, die unterschiedliche Identitäten annehmen kann (Vgl. Hall, Stuart: *Kulturelle Identität und Globalisierung*, in: Hoernig, K.H./ Winter, R.: *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1999, S. 393 – 442)

²⁶ Diskurse sind, angelehnt an Michel Foucault, und im Sinne der Sprachphilosophin Judith Butler als „Konstruktionen sozialer Wirklichkeit“ (Villa, Paula- Irene: *Judith Butler*, Campus Verlag, Frankfurt 2003) zu deuten. Diskurse werden als „taktische Elemente“ (Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1983, 123) im Bereich dieser Verhältnisse erfasst, welche zugleich als Machtinstrumente und auch als Machteffekte zu deuten sind. (ebd. 122f.)

²⁷ Foucault beschreibt den Autor als „bestimmtes funktionelles Prinzip, durch das man in der Kultur begrenzt, ausschließt, auswählt [...]kurz: das Prinzip der freien Zirkulation“. (ebd. 259, Fußnote 15)

zwischen Autorin und Werk (bzw. ihre Trennung) bewirkt, dass das Werk somit nicht mehr ausschließlich als Eigentum der Autorin definiert werden kann.

Gelesen als „Text“²⁸ erlangt jedes Werk semantische Autonomie – d.h. der Inhalt kann sich z.B. in einer Ausstellung von seinen Urheberinnen emanzipieren, sodass dessen Rezeption nicht nur nach der Intention seiner Autorinnen erfolgt. (Foucault 2003, 234) Werke werden in dieser Hinsicht lediglich durch die Verweise auf ihre Autorinnen zu Einheiten, welche einem bestimmten Diskurs zugeordnet werden können. (ebd. 240 ff.) Künstlerinnen und Kuratorinnen fungieren demnach lediglich als Auswahloperateure bzw. Einteilungsinstanzen, welche in der jeweiligen historischen Situation in einem bestimmten Rahmen einen Raum der Bedeutungsauseinandersetzung eröffnen. Es ist, wie Michel Foucault beschreibt, nicht das Ziel, unterschiedliche Themen mit bestimmten Inhalten einzugrenzen, sondern es geht darum, einen Raum zu öffnen. (ebd. 238 f.)

Bedeutungszusammenhänge, welche in Ausstellungen bzw. Werken vermittelt werden, sollen in Folge nicht mehr ausschließlich als intendierte Inhalte ihrer Autorinnen lesbar gemacht werden. (Meinhardt 2002, 141) Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es vielmehr, nicht mehr innerhalb der Abgeschlossenheit von Werken bzw. Ausstellungskonzepten zu denken, sondern die Ausstellung als Diskursraum zu eröffnen, in welchem die Praxen zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen miteinander vereinbar werden können.

1.3. Zusammenhänge erkennen

Mit dieser Öffnung des Ausstellungsraums werden Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu einem Schauplatz der Inszenierung und Performanz von Objekten und Strukturen, welche Objekte und Subjekte in Beziehung setzen und in Prozesse des kommunikativen Austauschs bringen. (Richter 2007, 192)²⁹

Hierbei werden folgenreiche Unterscheidungen in der Vorauswahl und Präsentation der Objekte vorgenommen, welche von Künstlerinnen und Kuratorinnen ebenso bewusst, wie auch unbewusst, getroffen werden. (Martinz-Turek 2009, 17)³⁰ Zu dem Bereich der unbewussten Praxen werden meist Wertvorstellungen aus Wissenschaft und Gesellschaft gezählt, welche als

²⁸ Im Sinne eines Kulturbegriffs des „interpretative turns“: Kultur ist als Ensemble von Texten/Zeichen zu betrachten (Vgl. Bachmann-Medick 2006, 70ff.)

²⁹ Vgl. Richter Dorethee: *Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens – die Pädagogiken*, in: Eigenheer, Marianne (Hg.): *Curating Critique*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2007, S. 192 - 201

³⁰ Vgl. Martinz-Turek, Charlotte: *Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum*, in: Schnittpunkt/Martinz-Turek, Charlotte/ Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum. Ausstellungstheorie & Praxis*, Band 2, Turia + Kant Verlag, Wien 2009, S. 15 - 28

„kulturelle Praktiken des Zeigens“ (Richter 2007, 192)³¹ in Ausstellungspraxen von Künstlerinnen und Kuratorinnen ihren Niederschlag finden. (Martinz-Turek 2009, 17) Durch das Arrangement von verschiedenen Objekten und durch das Zusammenspiel von Texten und Medien können somit Zusammenhänge in Ausstellungen als Handlungen von Kuratorinnen und Künstlerinnen gedeutet werden. (ebd. 16) Der Ausstellungsraum stellt sich als Kreuzungspunkt der „Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen von Besucherinnen“ (Offe 2000, 24)³² dar. Ausstellungsdisplays werden somit als bestimmte und bestimmende Diskurse hervorgebracht und beruhen auf sozialen Praxen des Zeigens, in welchen sich sowohl autoritäre Subjektkonstruktionen, als auch emanzipatorische Potentiale entfalten können. (Richter/Drabble 2007, 24)³³

Vorrangig ist in diesem Kapitel die Fokussierung auf die „Vermittlung“ von Bedeutungskonstruktionen, welche das Verhältnis zwischen dem Medium Ausstellung und dem Publikum in den Vordergrund stellt. (ebd.) Die sichtbaren Materialien befinden sich als Exponate in einem Zustand des „Werdens“ (Von Bismarck 2007, 71)³⁴, in welchem Bedeutungen im Verlauf von Prozessen gebildet werden können. (ebd. 71) Der Besuch und die Rezeption von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst wird somit als performativer Akt bezeichnet werden, in welchem die Besucherinnen im Orientieren und Wahrnehmen eines Ausstellungsdisplays selbst auf Zusammenhänge schließen können. Performativität im Erkennen und Erschließen von Ausstellungszusammenhängen bedeutet folglich, die vorgefundenen Ordnungen einer Ausstellung als sichtbare Codes zu erkennen, jene durch den Akt der Wahrnehmung zu wiederholen und in der Performativität der Diskurse in andere Richtungen individuell lesen bzw. fortschreiben zu können. Ausstellungszusammenhänge treten als diskursive Räume in Funktion, indem im Display die ausgewählten Exponate zwar faktisch zu Zusammenhängen angeordnet sind, die Rezipientinnen aber nicht notgedrungen auf die intendierten Bedeutungszusammenhänge eingehen müssen, sondern diese von anderen Richtungen begehen und interpretieren können. Dazu stellt sich im erkenntnistheoretischen Zusammenhang die Frage: Wie werden Zusammenhänge in Ausstellungen und Kunstwerken überhaupt nachvollziehbar bzw. verknüpfbar?

³¹ Die historische Verfasstheit von Sehen, Zeigen und Wahrnehmen verweisen ihrerseits wiederum auf die Produktion bestimmter, bürgerlicher Subjektivitäten, welche in der Ausstellungstradition seit dem 18. Und 19. Jahrhundert in Kunstmuseen als solche zu bilden erstrebt wurden. (Richter 2007, 192)

³² Offe, Sabine: *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*, Berlin/Wien 2000, S. 42, zitiert nach: Martinz-Turek 2009, 26

³³ Vgl. Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby: *Curating Critique Eine Einleitung*, in: Eigenheer, Marianne (Hg.): *Curating Critique*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2007, S. 24 - 46

³⁴ Von Bismarck, Beatrice: *Curatorial Criticly – Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld*, in: Eigenheer, Marianne (Hg.): *Curating Critique*. ICE Reader 1, Institute for Curatorship and Education (ICE)/ Revolver Verlag, Frankfurt a.M 2007; S. 70- 92

Um sich der Frage nach einer Verknüpfbarkeit von sichtbaren Objekten im Ausstellungsraum und möglichen anderen Formen der Anknüpfung zu nähern, werden in den nächsten Kapiteln zwei mögliche Modelle zum Verständnis der Konstruktion von Bedeutungen in Ausstellungen und Werken herangezogen. Die Ausstellungssituation wird hierbei als Raum von Übersetzungen mannigfaltiger Bedeutungsebenen vorgestellt. (Muttenthaler/Wonisch 2006, 28)³⁵

1.3.1. Zusammenhänge lesen

In einer Ausstellungssituation kreuzen sich vielfältige Visualisierungsformen, sodass Bilder, Texte, audiovisuelle Medien und Architektur ständig auf einander verweisen und in ihren jeweiligen Kontexten stehend miteinander in Verbindung treten; sodass neue Kontextualisierungen möglich werden und sich zu einer dichten Textur verweben. (ebd. 37) Wie kann also eine Ausstellung als solche überhaupt lesbar werden?

Wahrnehmungen werden durch das Lesen von Kontexten und Beziehungen zwischen den Objekten in Ausstellungen strukturiert und können dabei Sinnzusammenhänge produzieren. Wird das Setzen von sichtbaren Gegenständen und Bedeutungszusammenhängen als diskursive Praxis von Ausstellungsmacherinnen gedeutet, können die Präsentationen, nach den Auffassungen der Bildsemiotik als Repräsentationen einer bestimmten Erzählung, einer Storyline³⁶, gedeutet werden. (ebd. 38)

In diesem Kapitel wird der Fokus auf das Lesen von Ausstellungen und Werken weniger durch die Konzentration auf die Funktion von Autorinnen bzw. ihren Intentionen gelegt, sondern stattdessen in das Feld der konnotierten Bedeutungen der sichtbaren Dinge in Ausstellungszusammenhänge führen. Die Fähigkeit der Rezipientinnen, selbst Bedeutungen und eigene Erzählungen formulieren zu können, wird hier in den Vordergrund gestellt. (ebd. 53)

Durch die Entwicklungen in der Sprachtheorie bzw. -philosophie der 1960er Jahre ging man im Zuge des „linguistic turn“ davon aus, dass die Wirklichkeit durch die Sprache, ein Zeichensystem aus Repräsentationen und Differenzen, strukturiert ist. (Bachmann-Medick 2007, 37) Dieses Modell einer Wirklichkeit als Sprache kann ebenso auf die visuelle Kultur als Sprache übertragen werden, in welcher auch visuelle Objekte als „Codes“ Dinge repräsentieren und damit zu einer Verständigung in einem Kommunikationsprozess beitragen. Neben den

³⁵ Vgl. Muttenthaler, Roswitha/ Wonisch, Regina: *Das Museum als umkämpftes Feld des Symbolischen*, in: diess.: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Transcript Verlag, Bielefeld 2006, S. 13 - 68

³⁶ Mit den Begriff „Storyline“ kennzeichnet Charlotte Martinz-Turek im musealen Kontext einen roten Faden, nach welchem die Objekte arrangiert bzw. lesbar gemacht werden können. Der Begriff steht auch für die Grundaussage einer Ausstellung – einer Erzählung, nach der die Dinge in der Ausstellungssituation arrangiert werden. (Martz-Turek 2009, 15f.).

sprachlichen Zeichen, den Wörtern, können „visuelle Codes“³⁷ als stereotypisierte Wahrnehmungskonventionen gedeutet werden, welche an der Konstruktion von Bedeutungszusammenhängen teilhaben. Um nicht in die Falle des „Ikonoklasmus“ (Angst vor Götzenbildern) zu treten, durch dessen kulturpessimistischen Ansatz Bilder und Diskurse nur als Instrumente der Macht – z.B. Massenmedien und Propaganda – erscheinen oder als Intentionen von Autorinnen gelesen werden können, möchte ich auf das semiotische Analyseverfahren von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch zurückgreifen. Da Ausstellungen stets als Orte beschrieben werden, an denen in Kommunikationsprozessen auch Signifikationsprozesse stattfinden, kann jedes sichtbare Objekt zwar als ein bestimmter Inhalt im Ausstellungszusammenhang von Autorinnen gesetzt werden, ist aber durch die Kontextualisierung in Ort, Zeit und Rahmen und durch die Kontexte der Rezipientinnen stets verschieden auslegbar. (ebd. 53f.) Elemente in Ausstellungszusammenhängen erweisen sich nach diesem Ansatz somit als „keine eindeutig interpretierbare(n) Komponenten in einem Kommunikationsprozess“ (Scholze 2002, 19)³⁸. Im Wahrnehmen von Ausstellungen und Werken können also gleich dem „Lesen“ nur offene Verständigungsprozesse in Gang gesetzt werden. (ebd. 58)

Um diesem offenen Prozess mit theoretischen Mitteln gebührend zu begegnen, empfiehlt sich eine Analysemethode der „performative(n) Herstellung von Bedeutung“ (ebd. 40), einem Zugang zum performativen Lesen von Ausstellungszusammenhängen. Hierdurch entsteht die „dichte Beschreibung“³⁹, welche als „Interpretation von Interpretationen“ (ebd. 50) kulturelle, als auch individuelle Erfahrungen vereinbar macht. Bezogen auf einen Ausstellungszusammenhang sind hierbei in der Rezeption und Analyse von Ausstellungen stets „Vermutungen über Bedeutungen anzustellen, diese Vermutungen zu bewerten und aus den besseren Vermutungen erklärende Schlüsse zu ziehen [...]“ (Geertz 1997, 24)⁴⁰ Erzählungen, als Zusammenhänge in

³⁷ Codes können als soziale Folien gelesen werden, welche über die Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit in einer Kultur bestimmen.

³⁸ Scholze, Jana: *Formen musealer Präsentation. Semiotische Ausstellungsanalysen*, Dissertation, Berlin 2002, zitiert nach: Muttenthaler / Wonisch 2002, S. 54

³⁹ Ein „semiotischer Kulturbegriff“, eine sog. „Kultur als Text“, wurde hier durch Clifford Geertz (Vgl. Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie der Kultur*, in: ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1983, 26) ins Zentrum gerückt. Damit kam es zu einer Wende in der Kulturanthropologie, indem der Zugang zu kulturellen Bedeutungen über Symbole und Zeichen, welche die soziale Lebenswelt und Wahrnehmungen organisieren, zu deuten versucht wurde. Mit Bezugnahme hermeneutischer Auslegungen von Paul Ricoeur (Vgl. Ricoeur, Paul: *Der Text als Modell. Hermeneutisches Verstehen*, in: Bühl, Walther L. (Hg.): *Verstehende Soziologie. Grundzüge und Entwicklungstendenzen*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1972, S.252 - 283) gewinnt die Kultur in Form einer „dichten Beschreibung“ eine semantische Autonomie: Der Text eröffnet eine intersubjektive Welt der Interpretierbarkeit. (Bachmann-Medick Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2006, S.37)

⁴⁰ Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie der Kultur*, in: ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, 5. Aufl., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1997

Ausstellungen und Werken, werden damit als Bedeutungshandlungen zwischen Künstlerinnen, Kuratorinnen und ihren Rezipientinnen gegenseitig kommunizierbar gemacht. In dieser Auseinandersetzung mit „Zusammenhängen als Text“ im Zuge einer „dichten Beschreibung“ kann somit auf essayistische Zusammenhänge in Ausstellungen geschlossen werden. Gleichmaßen können Ausstellungszusammenhänge damit in Form von „essayistische(n) Installationen“ (Verwoert 2003, 28)⁴¹ in Erscheinung treten. (ebd.)

1.3.2 Zusammenhänge sehen

Einen möglichen Zusammenhang in Ausstellungen anhand der Eigenschaften von Bildern zu beschreiben, bedeutet jedoch sich von Modellen der „Textualität“ abzuwenden, welchen in polemischer Hinsicht auch vorgeworfen wird, Gesellschaft nur als „Text“ zu lesen. Diese Position findet sich z.B. bei W.J.T. Mitchell, welche die visuelle Erfahrung als postlinguistische Wiederentdeckung des Bildes in den Mittelpunkt stellt. (Schade 2004, 36)⁴² Besonders visuelle Diskurse nehmen neben der Wiederholung der Zeichen in der Sprache durch bestimmte visuelle Codes an der Konstruktion unserer kulturellen Wirklichkeit teil. Im Sehen und seinen kulturell bedingten Formen werden Dinge (ähnlich wie in der Sprache durch die Wörter) im performativen Akt der Wahrnehmung erst erkennbar gemacht. Die visuelle Performativität im Sehen durch Bilder, ihr Erkenntnisgewinn, wird im „iconic turn“⁴³ folglich als eine wichtige kulturelle Praxis verstanden. (Bachmann-Medick 2007, 350 ff.).

Nach diesem Ansatz widerstrebt die immanente Resistenz des visuellen Materials einer Verknüpfbarkeit und Lesbarkeit durch die Regeln der Sprache. (Diedrichsen 2002, 241)⁴⁴ In Folge wird danach gefragt, welche Fähigkeiten Bilder haben müssen, um Wissen bilden zu können. Welche Form der Vermittlung kann also den Bildern und visuellen Materialien in Ausstellungszusammenhängen zugesprochen werden? Welche Bedeutungen können Bilder,

⁴¹ Verwoert, Jan: *Dokumentation als künstlerische Praxis*, in: Springerin, Band IX, 2003, S. 26 - 29

⁴² Vgl. Schade, Sigrid: *Vom Wunsch der Kunstgeschichte Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten „Pictorial Turn“*, in: Möntmann, Nina/ Richter, Dorothee (Hg.): *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in zeitgenössischer Kultur*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2004, S. 31 - 45

⁴³ Der „iconic turn“ wurde durch den Kunsttheoretiker Gottfried Boehm als „Wiederkehr der Bilder“ (Vgl. Boehm Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, Fink Verlag, München 1994, S. 11ff.) beschrieben, um eine Verschiebung im akademischen Diskurs der Bildwissenschaften bzw. Kunstgeschichte zu postulieren. Meist wird der „iconic turn“ im Zusammenhang des „pictorial turn(s)“ ausgelegt, welcher, diagnostiziert durch den Kulturtheoretiker W.J.T. Mitchell (Vgl. Mitchell, William J. Thomas: *Bildtheorie*, herausgegeben von Gustav Frank, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2008), als Wendung gegen die Vorherrschaft des Sprachlichen im Feld der visuellen Kultur verkündet wurde und zum Paradigmenwechsel im Gebrauch von Bildtheorien in den Kulturwissenschaften führen sollte. (Bachmann-Medick 2006, 329)

⁴⁴ Vgl. Diedrich Diederichsen- *Verknüpfen, Montieren, Erzählen- Eine Ausstellung von Claus Carstensen*, in: Huber, Hans Dieter/ Locher, Hubert/ Schulte, Karin: *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern- Ruit 2002, S. 237 - 249

oder sichtbare Objekte verschiedenster Genres in Ausstellungen außerhalb ihrer möglichen Verknüpfung als Narrationen vermitteln? (Diedrichsen 2002, 241)

Der Ausstellungsraum bietet die Möglichkeit Verknüpfungen zwischen den ausgestellten Objekten und Bildern herzustellen, indem diese räumlich begehbar und körperlich erfahrbar gemacht werden. Durch ihre räumlichen Anordnungen werden Verweissysteme zwischen den Exponaten ermöglicht, die außerhalb von festgefahrenen Narrationen der Sprache liegen. Die visuelle Performativität von Bildern steht somit unausweichlich mit ihrer räumlichen Sichtbarmachung im Zusammenhang.

Eine konventionelle Unverknüpftheit von Kunstwerken in Ausstellungen begegnet uns zumeist in den Räumen von Kunstgalerien. (ebd. 238) Hier wird versucht, der ideologischen Essenz des autonomen Kunstwerks anhand der Präsentation in einem leeren, kahlen Galerieraum („white cube“⁴⁵) nachzukommen. (ebd. 242) Damit wird ein Wertsystem suggeriert, welches die Präsenz der einzelnen Kunstwerke steigert (O’Doherty 1996, 9) und gleichzeitig damit bezweckt den verkäuflichen Wert, ihre Warenform, zu unterstreichen. Ausgehend von einer kulturwissenschaftlichen Dekonstruktion des ideologisch verfassten Blickregimes spiegelt die Rezeption solcher autonomer Kunstwerke in einer sakralähnlichen Architektur, wie dem Galerieraum, ein rationales, autonomes Subjekt zurück. Das Subjekt ist nach diesen Auffassungen im Sehen abgetrennt von der Welt, sodass die sichtbaren Objekte in Ausstellungen nur als objektive bzw. idealisierte Repräsentationen von Wirklichkeit wahrgenommen werden können. (Crary 1990, 25 ff.)⁴⁶ Um dieser objektiven bzw. inhaltlichen Repräsentation einer Welt durch visuelle Materialien in Ausstellungszusammenhängen zu entgehen, wurde die Strategie entwickelt, stattdessen visuelle Träger unter dem Gesichtspunkt ihrer psychologischen und kognitiven Dimensionen des Bildhaften zu befragen und sie als kollektive und intersubjektive Praktiken des Wahrnehmens in Ausstellungszusammenhängen zu gebrauchen. (Diedrichsen 2002, 247)

Dem Sehen, wie der Sprache, wird eine ebenso fundamental verbreitete Form des kulturellen Ausdrucks und der Kommunikation zugesprochen. In Kunstwerken und Ausstellungsdisplays können unter Verwendung verschiedenster visueller Medien verschiedene aktuelle Techniken einer visuellen Kultur erfahrbar gemacht werden. Obwohl Ausstellungen und Kunstwerke zumeist noch immer in leeren Räumen ihre Verortung finden, müssen die visuellen Konstruktionen des Sozialen in multimedialen Installationen nicht unhinterfragt bleiben, sondern

⁴⁵ Brian O’Doherty kritisierte die Ideologie des Galerieraumes, welche mit bestimmten Selbsttechnologien der Betrachterinnen verbunden ist, in seinem Buch, das 1976 erstmals erschien (Vgl. O’Doherty: *In der weißen Zelle. Inside the white cube*, Merve Verlag, Berlin 1996)

⁴⁶ Vgl. Crary, Jonathan: *Techniques of the observer. On vision and modernity in nineteenth century*, MIT press, Massachusetts 1990

können folglich durch ihre mediale Disposition in der Wahrnehmung visuell performativ nachvollzogen werden. In seiner Performativität lässt sich das Sehen von Zusammenhängen in Ausstellungen eng an die mediale Verfasstheit des Sehens rückbeziehen, durch welche in der Übertragung in weitere Lebenszusammenhänge die Möglichkeit gegeben wird, die eigene kulturelle Verfasstheit zu erkennen.

2. Die Öffnung zur Ausstellung

In Kunstwerken und Ausstellungen werden Konstellationen von Elementen sichtbar angeordnet, welche als „offene“ Strukturen wechselseitige Relationen und Lesarten möglich machen. Die Öffnung zum Ausstellungsraum wird durch die mannigfachen Lesarten der Rezipientinnen eines Werkes sodass (sei es ein singuläres Kunstwerk oder die Zusammenstellung der Ausstellung) ermöglicht, ästhetische und diskursive Handlungsräume entstehen.

Wird der Rahmen einer Ausstellung als „kulturelles Feld“ (Bennet 1979, 166 ff.)⁴⁷ charakterisiert, so erscheint die Ausstellung als ein Feld von Relationen, in welchen sich Künstlerinnen und Kuratorinnen in einem kontinuierlichen Positionierungsprozess zueinander befinden. (von Bismarck 2002, 230) Die hier beschriebenen Verhältnisse von Kulturproduzentinnen zueinander im Feld einer Ausstellung sind jedoch noch immer von Hierarchien der unterschiedenen Arbeitsfelder zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen durchzogen oder werden im Sinne des Projekts „Ausstellung“⁴⁸ in gemeinsamen Praxen aufgelöst.

In den folgenden zwei Kapiteln wird auf diese weiterhin aktuellen Tendenzen im Ausstellungsfeld der zeitgenössischen Kunst näher eingegangen.

2.1. Umkämpfte Felder

„Date: 03.07.2007 00:42:00

dear operative manager, dear curator, dear all, the fact that your institution can not afford to pay the travel costs for the participating artists is really a piece of bad news - because nor can i. according to my experience paying the travel costs as well as accomodation and food for the length of the stay is the MINIMUM an art institution has to offer to participating artists (not to mention honoraries). especially when its not an alternative off-space but such an established institution like the one you are working for. i hope you can find a budget for that ... [...], artist #4

.....

Date: 06.07.2007 10:53:40

Although we haven't met already, I am quite sure that you are a much autonomous and self-assured artist. [...] Are you sure you want to use the same arrogant and aggressive language you used in your prevous e-mails? Looking forward to your reply. Best regards, curator“

(Pleased to meet you: The great artist's acquaintance with god or an introduction into the semiotics of the art market, 2007)⁴⁹

⁴⁷ Bennet, Tony: *Marxism and Formalism*, Methuen, London 1979, zitiert nach: von Bismarck, Beatrice: *Verhandlungssachen: Rollen und Praktiken in der Projektarbeit*, in: *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern- Ruit 2002, S. 230

⁴⁸ Damit sind jüngere Tendenzen im Sinne eines Arbeitsmodells der Projektarbeit gemeint. Unter einer gemeinsamen Fragestellungen vereinen sich hier transdisziplinäre Praxen von Personen aus unterschiedlichen Bereichen für das „Projekt“- Ausstellung. (von Bismarck 2002, 229) Siehe weiter unten Kapitel: 3.2.

⁴⁹ Ausstellungsprojekt auf Website, realisiert aus fiktiver e-mail Korrespondenz zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen, von: Eduard Freudmann, Can Gülcü, Juma Hauser and Roberta Lima, in: *Pleased to meet you: The great artist's acquaintance with god or an introduction into the semiotics of the art market*

Im Umbruch, der mit der Postmoderne einhergegangen ist, kam es in den 1960er und 1970er Jahren zu einem Zuwachs kultureller Aktivitäten, welche neben der professionellen Ausdifferenzierung im Ausstellungsfeld zeitgenössischer Kunst nicht zuletzt Positionierungskämpfe zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen als Begleiterscheinung zur Folge hatten. (von Bismarck 2003, 85)⁵⁰ Künstlerinnen und Kuratorinnen griffen dabei in den Arbeitsbereich der jeweiligen anderen ein, entwickelten Strategien der Selbstermächtigung und eigneten Verfahren und Funktionen gegenseitig an. (ebd.) Die in beiden Lagern vorhandenen konzeptionellen und institutionskritischen Tendenzen wirkten ebenso vereinigend wie trennend, da es jeweils um die Definition und den Entwurf einer Kunstaussstellung ging.

Durch das Aufkommen der „freien“, unabhängigen Kuratorinnen (siehe Kapitel 1.1.) erschienen inhaltlich breit gefächerte Praxen von Kuratorinnen am Ausstellungsmarkt, die abseits der organisatorischen Tätigkeit besonders die inhaltliche Konzeption von Kunstaussstellungen ins Zentrum rückten. (ebd. 86f.) Im Gegenzug wollten Künstlerinnen in ihren Beiträgen zu Ausstellungen die Macht der Kuratorinnen und der Institutionen in Frage stellen und sich nicht als deren Produkte verkaufen. (ebd. 85) Diese Formen eines künstlerischen Widerstands trugen seit den 1960er Jahren maßgeblich zur Erweiterung des Kunstbegriffs bei, da vor allem die Begriffe „Konzept“ und „Prozess“ in solchen Kämpfen um die Definition eines Kunstwerkes bzw. einer Ausstellung entwickelt und verhandelt wurden.

Beatrice von Bismarck beschreibt den Konkurrenzkampf und die Annäherung zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen im gegenwärtigen Ausstellungsbereich unter dem Begriff des „Kuratorischen“ (ebd. 87): darunter können Tätigkeiten und Aufgaben beschrieben werden, welche sich in Ausstellungspraxen als Auseinandersetzung um Distanzierung und Annäherung im Gebrauch der Vermittlungsformen entpuppen. (ebd. 87) Der Kampf zwischen den beiden Positionen erscheint damit als Wettbewerb um das Vermittlungsmedium Ausstellung, welches von Künstlerinnen und Kuratorinnen dazu benutzt wird, „Öffentlichkeit für künstlerische und kulturelle Materialien und Verfahren zu schaffen, sie sichtbar werden zu lassen“ (ebd. 87).

Aktuell wird der Konkurrenzkampf unter Künstlerinnen und Kuratorinnen zunehmend mit dem postfordistisch angelegten Imperativ der „Kreativität“ in Verbindung gebracht. (ebd.) In institutionellen, wie im außerinstitutionellen Bereichen werden Künstlerinnen und Kuratorinnen mittels „Kreativitätsanrufungen“ (ebd. 88) zur Selbststärkung der eigenen Position (ebd. 88) angeregt und haben die Wahl sich einerseits durch „immaterielle Arbeit“, andererseits durch Aneignung verschiedenster Aufgabenbereiche, selbst zu verwirklichen. Mit dem Terminus

< <http://pleasedtomeetyou.at/> > (22.08.2010)

⁵⁰ Vgl. von Bismarck, Beatrice: *Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmethoden*, in: Von Osten, Marion (Hg.): *Norm der Abweichung*, Voldemeer Verlag, Wien /New York 2003, S.81-98

„prekärer Kulturarbeit“ wird somit auf die Gefahr hingewiesen, dass durch die Vermischung der Aufgabenbereiche bzw. der Überantwortung verschiedenster Kompetenzen die jeweilige Arbeitsleistung von den Arbeitgebern nicht mehr ausreichend vergütet wird.

Die Ideologie eines „sinnstiftenden Kreativitätsmodells“ von Künstlerinnen und Kuratorinnen und ihre „Selbstorganisation“ wurden nicht zuletzt für neoliberale Managementkonzepte adaptiert, sodass diese Sozial- und Selbsttechnologien schließlich wieder auf die Akteurinnen im Betriebssystem Kunst selbst zurückfallen konnten. (Schmid 2003, 4)⁵¹ Es kommt damit immer häufiger zu Verschiebungen institutionell verankerter organisatorischer Aufgaben (Ausleihe, Transport, Sicherung der finanziellen Mittel, Materialien, Fachkräfte, Presse, etc.), welche von den Institutionen nicht mehr selbstverständlich übernommen werden, sondern dazu führen, dass Künstlerinnen in ihrer „Selbständigkeit“ immer mehr ursprünglich institutionell verfasste Managementmethoden annehmen. Arbeitsaufgaben gehen hier Hand in Hand mit postfordistisch angelegten „Images“, welche sich in beiden Berufsgruppen, sei es im institutionellen, wie auch im außerinstitutionellen Ausstellungsbereich äußern.

Somit erweist sich das Spannungsverhältnis beider Positionen als Teil eines tiefer liegenden Konflikts, welcher innerhalb „umkämpfter Felder“ von Kultur und Politik unserer Gesellschaft ausgetragen wird. (Hoffmann 2002, 257) Die aktuelle Auseinandersetzung um das hierarchische Verhältnis zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen verhandelt deshalb kaum die unterschiedliche Vorstellung von der Ausübung von Berufen, sondern vielmehr von „[...] sozialen Interessen geprägte(n) Ideen und Praxen von Kunst und Kultur“ (ebd.).

2.2. „Curating“ als gemeinsame Handlungszone

Der Begriff „Curating“ (von Bismarck 2002, 56) beschreibt jene Praxisform des bedeutungsstiftenden Handelns im Ausstellungsfeld, welche anhand konzeptionellen Auswählens, Zusammenstellens und Ordnen Inhalts zu vermitteln versucht. Beatrice von Bismarck beschreibt das Kuratorische als eine bedingende Nähe und Konkurrenz zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen, die sich seit den 1960er Jahren durch Positionsverschiebungen in den Vermittlungspraxen im Medium Ausstellung ausdrücken. (ebd. 2003, 85) Das Kuratorische als Praxisform inkludiert alle tätigen Akteure im Kunstfeld, die für künstlerische und kulturelle Materialien und Verfahren eine Öffentlichkeit schaffen wollen und diese sichtbar werden lassen. Die zeitgenössische Kunstaussstellung wird unter diesen begrifflichen Vorzeichen zum Vermittlungsmedium und zu einem ästhetischen und diskursiven Handlungsfeld, in welchem Produktionsprozesse in Gang gesetzt werden.

⁵¹ Schmid, Siegfried J.: *Kreativität – Innovation – Aufmerksamkeitsökonomie*, unpubliziertes Vortragsmanuskript, zitiert nach: von Bismarck 2003, S. 88 - 89

Durch ineinandergreifende trans- und interdisziplinäre Arbeitspraxen von Akteurinnen unterschiedlichster Bereiche ("Nicht-Künstlerinnen") können damit – im Idealfall – auch fixe Zuschreibungen von Autorinnenschaft aufgegeben werden. In der Ausstellung als diskursivem Handlungsfeld wird somit die Möglichkeit eröffnet, starre Polarisierungen zwischen Kuratorinnen und Künstlerinnen in zeitgenössischen Kunstaustellungen aufzulösen. Unter diesen Bedingungen kann die Praxis des Kuratierens und des künstlerischen Schaffens im Ausstellungskontext in einen gemeinsamen praktischen Zusammenhang gebracht werden. Die Abhängigkeitsverhältnisse können zwar in Arbeitspraxen des Kunstaustellens nicht aufgelöst werden, aber ein bewusster Umgang mit der jeweiligen temporären Position ermöglicht eine dynamische Verschiebung, in welcher es immer wieder zu Neuverteilungen der Kompetenzbereiche kommt. Individuelle Verantwortung wird hier mit kollektiver Entwicklungsstruktur gepaart. (ebd. 94) Im Rahmen dieser „Projektarbeit“ in Ausstellungen der zeitgenössischen Kunst werden somit Positionierungskämpfe zwischen Kuratorinnen und Künstlerinnen kritisch aufgegriffen, wobei das Potential durch Verhandlungen im diskursiven und politischen Feld der Kunst produktiv genützt wird. (ebd. 91) Die Projektarbeit stellt damit ihren eigenen Rahmenbedingungen her, innerhalb derer im institutionellen, sowie auch im außerinstitutionellen Feld, folgende Strategien zur Anwendung kommen:

„Wer aus kuratorischer Position heraus die Bewegungen zwischen den unterschiedlichen Zuschreibungen und Aufgaben vollzieht, kann im Verhältnis zu den Subjekten und Objekten, mit denen er oder sie umgeht, einen sozialen, diskursiven und ästhetischen Handlungsraum erzeugen, der die Bedingungen und Verhältnisse, zwischen denen er die Bewegung vollzieht, destabilisiert, außer Kraft setzt und umformuliert“. (Bismarck 2007, 77)

2.3. Ausstellungen als soziale Räume⁵²

Eco rückt in seiner Konzeption des „offene(n) Kunstwerk[s]“ die Rezeptionsbeziehung als Strukturmerkmal zu einem Werk in den Vordergrund. (ebd. 15) Diese drückt sich in einem offenen Kunstwerk durch ein „Feld“ interpretativer Möglichkeiten aus, als eine „Konstellation“ von Gegenständen und Sachverhalten, welche unterschiedliche Relationen und veränderliche Lektüren ermöglicht. (ebd. 154) Umberto Eco's Ausführungen zum Kunstwerk als „offene[s] Feld“ (Eco 1977, 154)⁵³ können auch auf Ausstellungen zeitgenössischer Kunst übertragen werden, insofern die Zunahme von Informationen in Ausstellungen durch die Dialektik zwischen der Ununterscheidbarkeit aller Möglichkeiten und einem Möglichkeitsfeld als diskursivem Feld hervortritt. Eine vollständige Offenheit hingegen würde das Feld einer Ausstellung im

⁵² Vgl. Möntmann, *Nina: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tirivanija, Reneè Green*, Walther König Verlag, Köln 2002

⁵³ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977

Unbegreiflichen zurücklassen und die Chance vergeben, das Kunstwerk als Kunstwerk dialogfähig zu machen. Eine Ausstellung bzw. ein Kunstwerk ist laut Eco deshalb stets dem Anspruch ausgesetzt, einen Rückbezug auf sich selbst vollziehen zu können, um in der Beziehung zu den Rezipientinnen kommunikativ zu bleiben. (ebd. 175 ff.)

Dabei verweisen künstlerische und kuratorische Praxen nicht nur auf ihre Medialität, sondern unterstreichen die Notwendigkeit einer Selbstreferenz und Selbstreflexivität in Ausstellungssituationen. Diese Auseinandersetzung mit institutionellen Rahmenbedingungen fand ihren Ausdruck schon in den avantgardistischen Kunstpraxen der 1960er und 1970er Jahre in Form einer Institutionskritik, wodurch die Kunstinstitution als Ort der Diskurstechniken entlarvt und nach all ihren Mechanismen der Legitimierung und Stabilisierung von Macht befragt wurde (beispielsweise, indem die Funktion des Kurators kritisiert wurde, siehe Daniel Buren weiter oben). (Krenn 2008, 4ff.)⁵⁴ Provoziert durch diese Auseinandersetzungen von zeitgenössischen Künstlerinnen und Theoretikerinnen und ihrer Kritik an Ein- und Ausschlussverfahren von Wissen und Macht in modernen Kunstinstitutionen erneuerte sich die Institutionskritik als kuratorische Praxis in den frühen 1990er Jahren, u.a. im Rahmen des „new institutionalism“, und führte zu einer Neuorientierung progressiver, zeitgenössischer Kunstinstitutionen. (ebd. 21) Selbstreflexion wird hier als Umdenk- und Transformationsprozess gedacht, worin die erhabene Position von Institutionen und die Tätigkeit ihrer Akteurinnen, ein bestimmtes Wissen an eine stillgelegte Betrachterposition zu adressieren, zugunsten einer partizipatorischen Praxis aufgegeben wird. (Möntmann 2002, 108) Der Ausstellungsraum wird damit zum multifunktionalen Medien-, Informations- und Veranstaltungsraum: Alles, was im Kontext der ausgestellten Kunst steht, wird nun den Betrachterinnen zur Auseinandersetzung und zur Rezeption und Recherche freigestellt.

Entscheidend für eine Mehrdeutigkeit im diskursiv aufgeschlossenen Feld sind daher künstlerische und kuratorische Praxen, in denen bewusst mit sozialen, politischen, kulturellen und psychischen Kontexten umgegangen wird⁵⁵. (von Bismarck 2003, 91) „Kontextualisieren“ als künstlerische und kuratorische Strategie erweist sich dergestalt als Alternative, um der Notwendigkeit einer Darstellung von Gegensätzen in einem diskursiven Feld gerecht zu werden. (David 1995)⁵⁶

⁵⁴ Vgl. Krenn, Kerstin: *Das selbstreflexive Museum*. Eine Ansichtssache, Master Thesis, Wien 2008

⁵⁵ In dieser Praxis kann auch von einem Einzug einer globalen Bildsprache in Folge der Dominanz dokumentarischer Verfahren in Verbindung mit der „Biennalisierung“ des Ausstellungsbetriebs gesprochen werden. (Vgl. Jud, 2008, 57)

⁵⁶ Vgl. David, Catherine: *Undurchsichtige Räume oder die Prozesse kultureller Konstruktion*, in: *Neue bildende Kunst*, 1995, Heft 4/5 <http://universes-in-universes.de/doc/d_nbk2.htm (07.05.2008)

2.3.1. Heterotopien

Als „Heterotopie“ beschreibt Michel Foucault „ein schaukelndes Stück Raum [...], ein(en) Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist“ (Foucault 1967)⁵⁷.

Als Heterotopien werden von Foucault „andere Räume“ (Foucault 1967) gekennzeichnet, welche in der Gesellschaft „einen Raum des Übergangs, der Krise oder der Abweichung markieren“ (Marchart)⁵⁸. Abweichungsheterotopien, wie Erholungsheime, psychiatrische Kliniken oder Gefängnisse, manifestieren sich als räumlich verortbare und konstitutive Bestandteile der Funktionen und Machttechniken einer Gesellschaft.⁵⁹ Im Ausstellungskontext können Heterotopien im positiven Sinne auch als „virtuelle“ (nicht unbedingt ortsbezogene) Räume gedeutet werden, in welchen die Möglichkeit gegeben wird, abseits der Normen nach eigenen Regeln zu funktionieren und sich als Gegenentwurf einer Gesellschaft stetig zu verändern.

Den Begriff „Heterotopie“ möchte ich zudem mit Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Verbindung bringen. Indem diese zunehmend nicht mehr als unveränderbare Orte der Repräsentationen aufgefasst werden sollen, können sie zugunsten der Betrachterinnen als prozessuale Handlungsräume gestaltet werden (Möntmann 2002, 110) Als „andere Räume“ können Ausstellungen als vorläufig und widerrufbar präsentierte Zusammenhänge einen kontinuierlichen Prozess des Bedeutens hervorbringen (Scholze 2003)⁶⁰, wodurch Funktionsweisen der Wissensproduktion und -vermittlung von Innen nach Außen gekehrt und für potentielle Öffentlichkeiten benutzbar werden. (Möntmann 2002, 111) Es geht im Ausstellungsraum nicht mehr um den Rückbezug auf einen Ort, welcher den fixen Bestandteil einer Ausstellung bildet, sondern nach Nina Möntmann geht in solchen Ausstellungssituationen ein „work in progress“ zu einer „exhibition in progress“ (ebd. 111f.) über, in welcher entweder durch flexible Ausstellungsorte oder durch flexible architektonische Maßnahmen (Ausstellungsdisplays) innerhalb der Institutionen die Mobilität von Objekten im Raum und deren

⁵⁷ Foucault, Michel: Andere Räume, Vortrag, gehalten 1967, in: Ritter, Roland/ Knaller- Vlay (Hg.): Other Spaces. Die Affäre der Heterotopie, HDA- Dokumente der Architektur 10, Haus der Architektur, Graz 1998, S.37, zitiert nach Möntmann 2002, 121

⁵⁸ Marchart, Oliver: Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie, in: eipcp (ed.): Transversal online journal <<http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de>> (09.09.2010)

⁵⁹ Foucault setzt hier eine Öffentlichkeit voraus, in welcher sich solche Außenräume überhaupt erst bilden können. In der Problematik der Bestimmung von Heterotopien kennzeichnet Marchart deswegen jene als explizit „bürgerliche“ Öffentlichkeit. (Marchart)

⁶⁰ Vgl. Scholze, Jana: (Wieder) *Entdeckung des Raumes. Die Präsentationsformen des „Werkbundarchivs – Museum der Dinge*, 2003, in: Museum der Dinge <http://www.museumderdinge.de/institution/selbstbild_fremdbild/jana_scholze.php> (09.08.2010)

Adaption für unterschiedliche Situationen ermöglicht wird. (ebd. 111f.) Durch ein solches flexibles Ausstellungsarrangement entstehen eine nicht mehr gänzlich planbare Ausstellungssituation und ein fließendes Überschreiten des Rahmens durch die Rezipientinnen. Möntmann beschreibt diese Erweiterung der Ausstellung zu einer Situation und zu einem Prozess der interaktiven Bedeutungskonstruktion mit der „Strategie des Nomadischen“ (ebd. 109), welche sich u.a. in der künstlerischen Praxis von Rikrit Tiravanjias Arbeiten und in der kuratorischen Praxis von Hans-Ulrich Obrist in den 1990er Jahren wieder finden lässt. (ebd. 109)

In der Ausstellung „Untitled, 1996 tomorrow is another day“ reproduzierte Rikrit Tiravanjia sein New Yorker Appartement maßgetreu in den Räumen des Kölnischen Kunstvereins. Der Ausstellungsraum des Kunstvereins wurde dabei zu einem großen Außenraum transformiert und trat dadurch in Gegensatz zu der klein anmutenden Wohnkiste des Appartements, welches funktionstüchtig mit Herd, Badewanne, etc. ausgestattet wurde. Tiravanjia spiegelt damit den Ort seiner virtuellen Adresse in New York, welchen er aus Arbeitsgründen faktisch nie bewohnt, und stellt damit das stabile Verhältnis eines Wohnsitzes in Frage, indem er seinen Wohnraum



Abb.1: Rikrit Tiravanjia, „Untitled, 1996 - tomorrow is another day“

als temporäres Objekt in einen Ausstellungsraum setzt. Nach einigen organisatorischen Hürden wurde der installierte Wohnraum im Ausstellungsraum der Öffentlichkeit rund um die Uhr zur Verfügung gestellt. Damit überließ Tiravanjia seinen nachgebauten Wohnraum der Ausstellung und die Erhaltung und Pflege seines „Kunstwerks“ dem Publikum. Die Besucherinnen gingen in diesem ursprünglich „privaten“ Raum somit tatsächlich ihren privaten Handlungen nach, entwendeten ihn für ihren kollektiven – und darin je partikularen – Gebrauch. In dieser Zusammenarbeit von Künstler, Kurator und Publikum kam es folglich zu einer Überschreitung institutionsüblicher Regeln, indem das Spannungsfeld zwischen öffentlichem und privatem Raum an verschiedene Handlungsfelder anknüpfen konnte. (ebd. 120 ff.)



Abb.2: Rikrit Tiravanjia, „Untitled, 1996 – Tomorrow is Another Day“

Als „Displacement“ kennzeichnet Hans-Ulrich Obrist die Auflösung und Verschiebung zwischen der Kunst und ihrem gewohnten Ausstellungsort. Obrist versuchte in der Ausstellungsserie „Migrateurs“ (1993–2003) eine mobile Struktur innerhalb des Museums zu schaffen. Die beteiligten Künstlerinnen konnten sich einen geeigneten Ort im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zur Präsentation ihrer Arbeiten selbst auserwählen, welchen die Besucherinnen ohne Anleitung entdecken konnten. Mit diesen Interventionen kommt es im gesamten Museumsparcours zu Ortsveränderungen und zu einer Verschiebung gewohnter Blickfelder der Rezipientinnen. Gleichermäßen ermöglichen diese Neuorientierungen der Besucherinnen die Möglichkeit, neue Bedeutungszusammenhänge innerhalb des Museum zu erschließen. (ebd. 109)

Die künstlerischen und kuratorischen Praxen von Tiravanjia und Obrist brachten durch das Durchbrechen und Umkodieren der den Kunstinstitutionen eigenen Orten ein subversives Potential hervor, dessen Wirkung in der Veränderung und Erweiterung von Handlungsmustern der Rezipientinnen bestand. Innerhalb des institutionellen Raumes entstanden hierdurch sogenannte „Zwischenräume“ (ebd. 130) bzw. „Heterotopien“, welche ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten in einer Art Laborsituation entwickelten, sodass die Besucherinnen ihre Handlungen als eigene soziale Räume erfahren konnten. (ebd. 130f.)

Die Ausstellung wird damit zu einem Raum der Interaktion, in welchem die Prozesse und nicht die vorgegebenen Handlungsmuster von Autorinnen im Vordergrund stehen. Zusammenhänge können hier nicht mehr mittels räumlich fester Anordnungen vermittelt werden, sondern es werden in gegenseitigen Aneignungsverfahren zwischen Künstlerinnen, Kuratorinnen und Besucherinnen neue Zusammenhänge gebildet, welche sich als Handlungsräume der Kommunikation und des Austauschs erweisen.

3. Prozesse:

Ausgehend von diesen Konzepten, die Ausstellungen als Inszenierungen von Situationen und Interaktionen zwischen Ausstellungsakteurinnen und Rezipientinnen begreifen, sodass die Möglichkeit von Bedeutungskonstruktion unabgeschlossen bleibt, möchte ich Ausstellungszusammenhänge in der Folge als Prozesse kollektiver Wissensproduktion definieren.

In prozessualen Zusammenhängen von Ausstellungen steht somit nicht mehr die Vermittlung von Wissen bzw. die Anwendung neuer Präsentationsformen im Vordergrund, sondern vielmehr die Frage danach, welche Rolle Kunst in unserer Gesellschaft spielt?

„[...] The field of art has become a field for alternatives, proposals and models, and can, crucially, act as a cross field, an intermediary between different fields, modes of perception and thinking, as well as between very different positions and subjectivities.“ (Sheik 2006)⁶¹

In prozessualen Ausstellungspraxen kommt es in der Folge zur Öffnung gegenüber neuen Wissensbereichen und zum Abbau jener herkömmlichen Methoden, welche durch die Kontrolle bürgerlicher Öffentlichkeiten vermittelt werden. (Von Osten 2007, 249)⁶² Kunst wird dergestalt als Teil einer Kultur aufgefasst, welche die Entwicklung partikularer Ausstellungspraxen stets mit Motiven aus Gesellschaft, Wirtschaft und Politik verknüpft. (Basualdo 2002, 104)⁶³

Diese kontextualisierenden Praxen werden hierbei als interdisziplinär-künstlerische Strategien entwickelt, um der Falle einer Dichotomie zwischen Theorie und Praxis durch die Einbindung von Künstlerinnen, Kuratorinnen, Theoretikerinnen, Wissenschaftlerinnen zu entgehen. (Dreyer-Botelho 2008, 38) Irit Rogoff beschreibt den Wechsel von einem investigativen und analytischen Wissen hin zum performativen und partizipativen Wissen. (Rogoff 2003, 276)⁶⁴ Dieser Wechsel kennzeichnet den Versuch, in Experimenten und „Verstrickungen“⁶⁵ (ebd. 281) zwischen Akteurinnen jene subversiven Praxen durch Kunst zu generieren, in denen das zu Verhandelnde

⁶¹ Sheik, Simon: *Spaces of Thinking. Perspectives on the Art Academy*, in: Texte zur Kunst, Nr. 62, Juni 2006, S.3 <http://www.textezurkunst.de> (26.05.2008), zitiert nach: Dreyer-Botelho, Isabel: *The museum as a laboratory of doubt. Contemporary art and exhibition practices and their implications for knowledge production and critical thinking*, Master Thesis, Wien 2008, 23

⁶² Von Osten, Marion: *Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit*, in: Eigenheer, Marianne: *Curating Critique*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2007, S. 248 - 262

⁶³ Basualdo, Carlos: in: *Amine Haase im Gespräch mit Carlos Basualdo*, in: Bechtloff, Dieter (Hg.): *Ein kollektiver Prozess. Oder es geht nicht darum, wo wir herkommen, sondern wo wir ankommen*, Kunstforum international. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst: Die Documenta 11, Heft 161, Ruppichterrot 2002, S. 100 - 107

⁶⁴ Vgl. Rogoff, Irit: *Was ist ein Theoretiker*, in: Hellmold, Martin/ Kampmann, Sabine/ Lindner, Ralph/ Sykora, Katharina (Hg.): *„Was ist ein Künstler?“*, Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 273 - 283

⁶⁵ Rogoff erwähnt in diesem Zusammenhang den Begriff der „Kreolisierung“ als einen Begriff „kultureller Vermischung, einer wechselseitigen Verstrickung der Kulturen als Ergebnis von Sklaverei, Kolonisation und Plantagenwirtschaft.“ (Rogoff 2003, 281)

erst im Gespräch entstehen kann und zum kritischem Denken anregt. Die Situationen des Zusammentreffens unterschiedlichster Personen werden hierbei ebenso unvorhersehbar, wie die Form ihrer möglichen Zusammenarbeit, sodass ihre unterschiedlichen Positionierungen und Dissonanzen dazu genutzt werden können, kreative Energien in Gang zu setzen. Ausstellungsprojekte, welche solcherart als „Projektausstellungen“⁶⁶ initiiert werden, arbeiten somit nicht ergebnisorientiert, sondern sind daran interessiert, Abweichungen herzustellen, welche einen Gegensatz zu abgeschlossenen, vorhersehbaren Formen und Meinungen in der Gesellschaft bilden. (Dreyer-Botelho 2008, 53)

Ausstellungen als Prozesse werden demnach als „fließende Räume“ bezeichnet, in welchen „experimentelle Verbindungen von Ideen, Politik, Bildern und Effekten stattfinden können“ (Rogoff 2003, 279). Gleichermaßen können sie sich nach diesem Ansatz als prozessuale Handlungssituationen „selbst organisieren und müssten nicht vorstrukturierten Organisationsgrundsätzen folgen“ (ebd.). Die Summe der Beteiligten im Feld der Kunst ist innerhalb dieser prozessualen Strukturen begrifflich schwer zu fassen, weil sie nicht mehr in ihren vorgegebenen Professionen vorzufinden bzw. nach solchen Professionen unterschieden werden können. (ebd. 281) Dadurch entsteht in diesen Praxen ein Feld der Kunst, das durch seine „komplexen, dichten Verstrickungen“ (ebd. 283) nicht mehr auf Ausgangspunkte rückführbar ist. (ebd. 283). In dieser dichten Textur an gegenseitigen Aneignungsverfahren und Praxen wird es ermöglicht, dass die Positionen der Künstlerinnen und Kuratorinnen sich nicht mehr als voneinander Abgeschlossene bzw. in ihren Disziplinen voneinander Getrennte begegnen müssen, sondern sich erst in sich verstrickenden Praxen in einem Prozess gegenseitig beeinflussen können. Der Fokus des Zusammenhangs zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen wird in Folge mehr auf ihre Zusammenarbeit und weniger auf die Ausstellung als Resultat ihres Zusammentreffens gelenkt.

3.1. Kulturproduzentinnen

Nach diesen Ausführungen zu den Rahmenbedingungen, Beziehungen und Verhältnissen zwischen Kuratorinnen und Künstlerinnen im Medium Ausstellung, komme ich nun im vorletzten Abschnitt dieser Arbeit zu der Verbindung der Tätigkeitsbereiche von Kuratorinnen und Künstlerinnen mit dem Begriff „Kulturproduzentinnen“. In Prozessen der kollektiven Zusammenarbeit werden die Positionen von Künstlerinnen und Kuratorinnen in Ausstellungen

⁶⁶ Unter „Projektausstellungen“ werden, laut Marion von Osten, seit dem 1980er Jahren folgende Kriterien durch alternative Kunstpraxen in der Ausstellungsarbeit zusammengebracht: „Die Öffnung des Kunstraumes für ein kunstfernes Publikum, die kollektive Produktion neuer Wissensräume, die Selbstbehauptung von Gruppen statt ihrer Repräsentation in einem Produkt, den Gebrauch des Kunstraumes für themenspezifische Diskussionsveranstaltungen, die Etablierung transdisziplinärer Netzwerke, die über den Ausstellungszusammenhang hinaus auch in anderen gesellschaftlichen Feldern aktiv und produktiv sein können.“ (Von Osten 2007, 255f.)

zum Gegenstand von Verhandlungen, sodass deren Oppositionen nicht weiter fortgeschrieben, sondern „politisiert“ (von Osten 2007, 249) nutzbar werden. Als „Kulturproduzentinnen“ sind Produzentinnen von Diskursen und Öffentlichkeiten gemeint, welche mittels kritischer Kunstpraxen in Ausstellungsprojekten als involvierte Akteurinnen auftreten. (ebd. 249)
Ausstellungsmachen kann diesbezüglich im Sinne von „Kulturproduktion“ als kulturelle Praxis im Feld anderer kultureller Praktiken gesehen werden. (Richter 1999, 13)⁶⁷

3.1.1. „Potentialität“⁶⁸ nach Irit Rogoff

Zu den aktuellen Tendenzen, Kunstaussstellungen als Orte der Kulturproduktion zu begreifen, zählt auch der Versuch, Ausstellungen zu Orten neuer Bildungsmodelle zu machen. Gemeint ist hiermit die Zusammenlegung eines Orts der Ausstellung mit einem Ort des Lernens und Ausübens, an welchem die Teilhabe an einer Kultur jenseits von festgefahrenen Rollenzuweisungen (z.B. die Betrachterinnenposition) stattfinden kann. (Rogoff 2006, 13)

„We have come together in this project in a suspension of the professional categories which normally define us and we have given ourselves permission to work in whatever vein we might need to; performers as archivists, theorists as curators, curators as philosophers, philosophers as artists etc. Here we are following the footsteps of recent art practice's self authorising to take on any format that works to circulate its questions and proposals; from giving guided tours, to establishing Think Tanks, to founding art academies, to providing essential social services, to performing faux conferences and ghost exhibitions.“ (Rogoff 2006, 13)

„Potentialität“ beschreibt nach Irit Rogoff die Möglichkeit, durch künstlerische Praxen an einer Kultur teilhaben zu können, ohne die Form der Praxis präzise im Voraus bestimmen zu müssen. Das Museum bzw. die Ausstellung soll als Ort der Bildung solcherart als Ort des unerwarteten Lernens wirken, wodurch die potentiell vorhandenen Kräfte, welche durch „Neugierde“, „Entdeckung“ und „Möglichkeitenzuwachs“ angetrieben werden, gefördert werden. (ebd. 13)
Künstlerische Praxen verschreiben sich folglich von vornherein einer Potentialität der unerwarteten Möglichkeiten der Produktion. Eine Folge dieser Auffassung ist nicht zuletzt die Forderung, dass Bildungsmodelle anhand von künstlerischen Praxen entwickelt werden sollten, da diese es erlauben, den klassischen bildungspolitischen Debatten, wie jenen von der Dichotomie zwischen Investition und ergebnisorientierten Resultaten, zu entgehen. Rogoff sieht in der prozessualen Zusammenarbeit im Feld der Kunst am Ort der Ausstellungen die Chance,

⁶⁷ Vgl. Drabble, Barnabe: *Curating degree zero*. Ein internationales Kuratorensymposium, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1999

⁶⁸ Vgl. Rogoff, Irit: *Academy as Potentiality*, in: Nollert, Angelika/ Rogoff, Irit/ De Baere, Bart/ Dziewior, Ylmaz/ Esche, Charles/ Niemann, Kerstin/ Rolstraete, Dieter: , *A.C.A.D.E.M.Y. Visuals Essays*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2006, S.13 – 20

ein prozessuales, reflektierteres und weniger ergebnisorientiertes Modell von Bildung jenen neoliberalen Bildungsmodellen entgegenstellen zu können, welche sich stets nur nach quantitativen Bewertungen von Wissen und Bildung, sowie deren Professionalisierung und Marktfähigkeit richten. (ebd. 14) Es geht im Bereich der „Potentialität“ am Gegenstand von Ausstellungsprojekten also nicht um Fortschritt, sondern darum Versuche machen und etablieren zu können. Künstlerische Praxis als Kreativität bedeutet für Rogoff, angelernte und erwartete Fähigkeiten bewusst nicht erfüllen zu müssen, um andere, unerwartete Dinge und Momente entstehen zu lassen. (ebd. 15) „Potentialität“ kann somit als Modell des in-der-Welt-Seins aufgefasst werden – und deutet somit auf eine Dualität hin, in welcher ständig etwas im Entstehen ist, ohne den Anfang und das Ende wissen zu können. (ebd. 16)

Dem Begriff „Potentialität“ wird die Fähigkeit zugesprochen, eine Ausübung von „Kritikalität“ (ebd. 16) zu befördern, welche es als Praxis vorzieht, an der Verhandlung von in der Bedeutungsproduktion zirkulierenden Sachverhalten aktiv teilzunehmen, als diese aus der Distanz heraus kritisch zu analysieren. Hinsichtlich dieser Praxis von „Kritikalität“ kann davon ausgegangen werden, dass Bedeutungen nur über die Zeitlichkeit der Beziehungen der Beteiligten einer Ausstellung – als einem Feld von Möglichkeiten – performativ produziert werden. Deren Inhalte können indessen als keine objektiven Resultate einer Kultur gedeutet werden, sondern erscheinen als Bedeutungen im dynamischen kollektiven Prozess der Differenzen in der Gegenwart. Rogoff unterstreicht, dass durch die Praxis der „Kritikalität“ in Ausstellungen an einer Kultur teilgenommen werden kann, indem alte tradierte Werte von Wissensproduktion und deren veraltete Untersuchungsgegenstände über Bord geworfen werden, um an diesen Orten den vorübergehenden Dialog im Hier und Jetzt zu befestigen, der aus den Produktionsprozessen von Wissen heraus zur Übertragung kommt. (ebd. 18ff.)

Im Sinne von „Kritikalität“ wird in einem Ausstellungszusammenhang die Möglichkeit gegeben, die Grenzen zwischen den Positionen von Künstlerinnen und Kuratorinnen zu erkennen und gleichzeitig diese grundsätzlich zu überdenken. (Rogoff 2003, 275) In deutlich unsicheren Positionen können Künstlerinnen und Kuratorinnen folglich nicht mehr zueinander in Opposition gestellt werden, um sich gegenseitig zu kritisieren, sondern gehen in ihrer Zusammenarbeit das Risiko ein, neue, nicht von vornherein definierbare Zusammenhänge zu erschaffen.

3.2. Projektausstellung

Im Format der Projektausstellung wird anhand von spezifischen künstlerischen Praxen auf Felder der Kunst und der Postmoderne eingegangen und insbesondere auf politische und theoretische Debatten in der Kultur reflektiert, indem die eigene Lebenswelt in den kuratorischen und künstlerischen Tätigkeiten miteinbezogen wird. Hierbei werden stabile hegemoniale Formen

von Subjektpositionen angefochten und mit methodischen Fragen nach Arbeitsverhältnissen und kollektiver Autorinnenschaft ersetzt. Künstlerische, wie kuratorische Positionen werden in der Projektarbeit in flexiblen, dynamischen und kontingenten Konstellationen von Operationen verschoben und nach den unterschiedlichen Kompetenzen der Teilnehmerinnen immer neu in die jeweiligen Positionen eingeteilt. (von Bismarck 2003, 91) Das Medium der Ausstellung dient hier nicht mehr der Dokumentation bestimmter Inhalte, sondern generiert durch die Prozessualität und Partizipation der Akteurinnen eigene Thesen, Methoden und Formate, um Stellungnahmen zu gesellschaftspolitischen Fragestellungen zum Ausdruck zu bringen. (von Osten 2007, 257) Als mögliche Aufgabenbereiche von „Projektausstellungen“ beschreibt Marion von Osten die Etablierung von Diskursen und die Entwicklung von Öffentlichkeiten, welche die Neutralität des Kunstraumes radikal in Frage stellen und diesen für mikrokulturelle und mikropolitische Zusammenhänge nutzbar machen. (ebd. 257f.) Diese neuen Formen der Kollaboration führen über den eigentlichen Ausstellungsort hinaus: Die Sphären der privaten, alltäglichen Arbeitspraxen, wie das Lesen von Texten und das Diskutieren in Arbeitstreffen, werden entlang der feministischen Kritik von „normativer Arbeit in die Öffentlichkeit“, d.h. von Innen nach Außen, verlagert.

In der Folge liegt das Potential in Projektausstellungen darin, naturalisierende Wertbildungsprozesse zu überarbeiten und Gegenentwürfe zu entwickeln. (von Osten 1998, 93)⁶⁹ Die Realisierung solcher Projektausstellungen geht jedoch meist mit Konflikten zwischen Ausstellungsmacherinnen und öffentlichen Geldgebern einher, da letztere noch immer im Sinne eines einheitlichen „Öffentlichkeits- und Kunstbegriffs“ denken und die Vermittlung bürgerlicher Werte verfolgen, sodass ein gemeinsames Erarbeiten neuer Subjektpositionen auf Widerstände stößt. In einem Ausstellungszusammenhang, wie der Projektausstellung, begegnen sich Künstlerinnen und Kuratorinnen auf derselben Ebene der Bedeutungsproduktion und können in kollektiven Kollaborationen neue kulturelle Bedeutungen entwickeln, ohne sich an die Wertesysteme der Institution binden zu müssen. Die althergebrachten Subjektkonstruktionen von Künstlerinnen und Kuratorinnen äußern sich folglich als Bedingungen institutioneller Wertesysteme, welche von kulturpolitischen Interessen gelenkt werden.

Ein positives Beispiel stellte in diesem Zusammenhang das „Projekt Migration“⁷⁰ (2003 – 2006) dar, welches, initiiert von der Kulturstiftung des Bundes (Deutschland) zum 50. Jahrestages des deutsch-italienischen Anwerbevertrages im Jahr 2005 mit 120 Veranstaltungen in Workshops, Film- und Vortragsreihen, medialen und performativen Projekte, Ausstellungen,

⁶⁹ Vgl. Von Osten, Marion, in: Shedhalle (Hg.): *Programm 1998*, Verlag Shedhalle Zürich, Zürich 1998

⁷⁰ Projekt Migration <<http://www.projektmigration.de>> (09.09.2010)

Theateraufführungen, Medienkooperationen, wissenschaftlichen Forschungsvorhaben, mit Film- und Kunstprojekten und einem internationalen und einem wissenschaftliches Symposium das Thema der Migration (besonders in Deutschland) behandelte. Zudem wurden in einer Wanderausstellung unter der künstlerischen Projektleitung von Kathrin Rhomberg und Marion von Osten die gesellschaftlichen Veränderungen von Migration unter ihrem destabilisierenden Aspekt verhandelt. (Projekt Migration 2002)⁷¹ Die Ergebnisse der Forschung wurden in einen aktiven Dialog mit der zeitgenössischer Kulturproduktion gebracht, in welcher sich die Relevanz künstlerischer und kultureller Prozesse zu diesem Thema widerspiegeln konnten und neue Möglichkeiten der migrantischen Selbstermächtigung und Selbstartikulation repräsentiert werden konnten. Die Akteurinnen der Ausstellung waren somit nicht mehr auf ihre nationale Identität festgelegt bzw. deklarierten sich nicht als Künstlerinnen aus bestimmten Herkunftsländern, sondern konnten im Rahmen der Ausstellung als neue Subjektivitäten einer globalisierten Kultur in Erscheinung treten. (von Osten 2003, 74f.)⁷²

3.2.1. „SUPERmarkt“

„Die Shedhalle habe ich in meiner dreijährigen KuratorInnenstätigkeit immer als ein (etwas zu großes) Schiff empfunden, dass sich mit hohem Anspruch und wenig finanziellen Mitteln, eher schwerfällig bewegen kann, - obwohl im Inneren eine ungeheuerliche Dynamik und Auseinandersetzung herrschte.“ (von Osten 1998, 92)

In der Recherche zum Thema „Projektausstellung“ tritt besonders der Name der Künstlerin und Kuratorin Marion von Osten in den Vordergrund, welche sich seit ihren kuratorischen Tätigkeiten im Team der „Shedhalle Zürich“ (1996 – 1998)⁷³, sowie in ihren nachfolgenden Projekten, theorie- wie praxisbezogen mit den Arbeitsweisen von „Projektausstellungen“ auseinandersetzt. Marion von Osten beschreibt sich selbst als Künstlerin, Kulturwissenschaftlerin und Ausstellungsmacherin, die in ihren Projekten durch interdisziplinäre Arbeitsmethoden Fragen der Gesellschaft in das Zentrum rücken will. (von Osten 2010)⁷⁴

In der 1994 neu formulierten Programmatik der Shedhalle ging es vor allem darum, institutionelle Bedingungen zu verändern, um andere Arbeitsformen und Methoden zu

⁷¹ Vgl. Der Kölnische Kunstverein: Kunst und Migration, In: Projekt Migration <http://www.projektmigration.de/content/partner_kkv.html> (09.09.2010)

⁷² von Osten, Marion: Verunsichernde Praktiken. Das Projekt Migration, in: Kulturpolitische Gesellschaft Bundesweite Vereinigung kulturpolitisch interessierter und engagierter Menschen seit 1976 www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi100/kumi100_72-75.pdf (19.09.2010)

⁷³ Ausstellungsprojekte, wie „When tekkno turns to sound of poetry“, „Kombirama“, „Sex and Space“, „Labor k3000“, „SUPERmarkt“ und „Moneynations“ fanden unter u.a. unter der Projektorganisation von Marion von Osten in der Shedhalle Zürich statt.

⁷⁴ Vgl. von Osten, Marion: *bio*, In: eipcp (ed.): Transversal Online Journal <<http://www.eipcp.net/bio/vonosten>> (11.08.2010)

entwickeln. Dabei wurde der Frage nachgegangen, inwiefern spezifische Produktionsbedingungen einer kulturellen Praxis, welche in den jeweiligen Gruppen der Projekte bereits erprobt wurden, sich ebenso auf die Institution der Shedhalle selbst abbilden könnten. (ebd.92) Die Kulturarbeit im Kollektiv wurde in der Shedhalle selbstreflexiv zur Sprache gebracht, indem in Gesprächen auch Positionierungsängste in der Gruppe artikuliert werden konnten. Marion von Osten pointiert, dass eine Kunstinstitution letztendlich niemals gänzlich als herrschaftsfreier Ort existieren kann, jedoch immerhin naturalisierende Wertbildungsprozesse überarbeitet werden können, um Gegenentwürfe zu einer klassischen Kunstproduktion zu entwickeln. Ein auf diese Weise veränderter Kulturbegriff sollte schließlich durch die Kontinuität der in der Shedhalle angebotenen Diskurse neue Öffentlichkeiten finden. (ebd. 93f.)

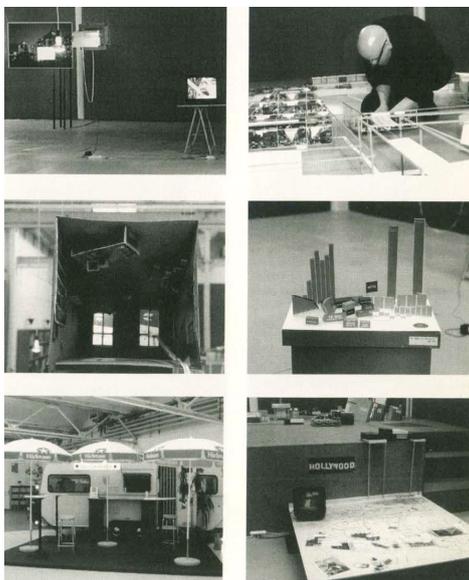


Abb.3: „SUPERmarkt“ 1998, Shedhalle Zürich

Im Jahresprogramm 1998 der Shedhalle Zürich wurden aktuelle ökonomische Entwicklungen in mehreren Projektausstellungen aufgegriffen, um auf die daraus reflektierten gesellschaftlichen Transformationsprozesse von sozialen Ungleichheiten und deren Auswirkungen aufmerksam zu machen. (Shedhalle 1998a, 3)⁷⁵ Dabei fanden Auseinandersetzungen und Diskussionen im Rahmen von Projekten rund um die Themen des freien Marktes und der Geschlechterpolitik („SUPERmarkt“), sowie der Popmusik und Ökonomie („there is no business like business“), der Produktion und Rezeption von Kunst („Schnittstelle Produktion“) und der von und der von Herausbildung von Identitäten in politischen Verhältnissen (Moneynations@access) statt.

⁷⁵ Das Team 1998 setzte sich zusammen aus Marion von Osten, Justin Hoffmann, Agnes Bieber, Natalie Seitz, Pauline Boudry, Yvonne Volkart und Ulrike Kreimeier. (Shedhalle 98a 1998, 3)



Abb.4: "SUPERmarkt" 1998
Shedhalle Zürich

Ökonomie wird – wie kaum ein anderes gesellschaftliches Feld – durch seine symbolische Ordnung vermittelt. (ebd. 8) Die Dichotomien von „Öffentlichkeit und Privatheit“, „Produktivität und Passivität“, „Arbeit und Nichtarbeit“, und „das Soziale“ und „das

Ökonomische“ werden im postfordistischen Zeitalter des Kapitalismus des 20. Jahrhunderts verhandelt und sollten in

„SUPERmarkt: Money/Market/Gender Politics“, das im Zeitrahmen vom 22.01–22.03. 1998 stattfand, hinsichtlich ihrer kulturellen Perspektive untersucht werden.

Das Projekt beschäftigte sich mit dem „freien Markt“ als dem scheinbar einzig sinnvollen gesellschaftlichen Regulativ der Gesellschaft. Im Ausstellungstext wurde postuliert, dass jene Prozesse einer Ökonomisierung, in welcher marktwirtschaftliche Methoden in eine Gesellschaft und Kultur implementiert, in die Lebensformen sämtlicher Bereiche einer Kultur und der darin tätigen Akteurinnen als Ökonomisierungsleitbilder bzw. Handlungsmodi anhand von Professionalisierungen einfließen. (ebd. 6) In „SUPERmarkt“⁷⁶ wurden die Dekonstruktionen des „sich selbst regulierenden Marktes“, seine Denkskizzen und Imaginationen, in Form von Glücksversprechen und Normen mit diskursiv-künstlerischen Beiträgen verarbeitet, in denen die Künstlerinnen und Theoretikerinnen nach den Ungleichheitsverhältnissen und Ausschlusspraxen fragten, welche die aktuellen Ideologisierungen des „freien Marktes“ in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse oder die nicht-westliche Welt beinhalten. (Shedhalle 1998b)⁷⁷ Zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzungen wurden hierbei Fragen wie z.B.: „Wie stellt sich die „neue Wirtschaftsordnung“ im alltäglichen Leben dar und durch welche Bilder, Begriffe und Habitusformen wird sie gesellschaftsfähig gemacht?“ (ebd.). Als Beispiel hierfür möchte ich die Arbeit „NEW YORK CITY. Glittering Times Square after dark“ der Künstlerin Julie Ault vorstellen, in welcher zwei Straßenkennzeichen des Times Square in New York auf einer Fotografie abgebildet sind: eine scheinbar veraltete und eine „neue“ Kenntafel. Mit dieser Postkarte macht Ault auf die „Times Square Business Improvement District (BID)“ aufmerksam, welche seit 1992 als von der Stadt subventionierte non-profit Organisation den Times Square mit Zusatzdienstleistungen „sauber, sicher und freundlich“ halten will. Das Ziel dieser Einrichtung ist es, das Stadtgebiet zu bewerben, die lokalen Bürger rechtlich zu unterstützen und die Wirtschaft anzukurbeln.

⁷⁶ An SUPERmarkt waren beteiligt: Julie Ault, PoYin AuYoung, Pauline Baudry, Brigitta Kuster, Alice Creimer, Orshi Drodzik, Freies Fach, Stefan Geene, Judith Hopf, Silvia Kafehsy, Marion von Osten, Lilian Räber, Marcus Maeder, Rachel Mader, Mascha Madörin, Andreas Siekmann, Natalie Seitz, Markus Jans, Peter Spillmann, Franz Stauffenberg, Christopher Roth, Res Strehle, Michael Zinganel

⁷⁷ Vgl. SUPERmarkt. *Money, market, genderpolitics*, in: Shedhalle: Programm 98, <<http://www.shedhalle.ch/grafi/global/projects/1998.htm>> (11.08.2010)



Abb.5: Julie Ault,
"NEW YORK
CITY.
Glittering Times
Square after
'dark'" 1998

Die Inszenierung des neuen Straßenschildes neben dem alten weist auf die neuen veräußerten Wirtschaftsstrukturen im öffentlichen Bereich hin. Leitbilder, welche normalerweise im Inneren einer Firma als wichtige kundenfreundliche Slogans ausgestellt werden, werden hier auf die Bürger der Stadt übertragen, welche nun wie Kunden im eigenen Stadtgebiet betreut werden und sich, um dort leben zu können, mit den Regeln der freien Marktwirtschaft identifizieren und sich in der Folge nach diesen Ordnungen verhalten müssen. Die Ideologie des „freien Marktes“ äußert sich somit als alltäglicher Zusammenhang und wirkt sich auf die realen Lebensräume eines

4. Diskurse und Praxen: Kontextualisieren als künstlerische und kuratorische Strategie

Mit der Öffnung des Ausstellungsraums wurde die Konzeptualisierung von Ausstellungen und Werken, sowie deren Ausrichtung auf den Kontext (dessen Sichtbarmachung) zu einer weitverbreiteten Methode im Bereich der kritischen und postmodernen Kunst- und Kulturpraxen. An dieser Stelle wird der Abgeschlossenheit und Lesbarkeit eines Werkes und seiner marktorientierten Isoliertheit, seinem Produktcharakter, sowie der Zuordnung einer übergeordneten Subjektposition entgegengearbeitet, indem der Prozess im Wesentlichen als Handlung, als Vermittlung von Inhalten in den Vordergrund gestellt wird. Diesen gegenseitigen Aneignungsverfahren zwischen Praxis und Theorie des Kunstfeldes möchte ich in diesem Abschnitt unter dem Schwerpunkt der „Diskursivierung von Kunst“ aufarbeiten. (von Bismarck 2007, 73)

Um „Kontext als Methode“ zu verstehen, begreife ich die Praxis des „Kontextualisierens“ als postmoderne Strategie der Dekonstruktion, in welcher die Verfahren wesentlich ähnlicher Machenschaften zwischen Kuratorinnen und Künstlerinnen vereint werden.

Der Kontext als institutionelle Rahmenbedingung, welche ein Kunstwerk erst zu einem Kunstwerk macht, wurde von Künstlerinnen und Kuratorinnen seit den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts im Rahmen der Kritik an den Institutionen in die Praxis der Ausstellungstätigkeiten integriert. Kontextualisieren als bewusste formale künstlerische und kuratorische Praxis des Zusammenstellens, Ordners, Auswählens bzw. des Sichtbarmachens der Mehrdeutigkeit eines Sachverhalts, wird heutzutage zudem auf Bereiche außerhalb des institutionellen Rahmens angewendet – nämlich auf die Diskursbedingungen von Kunstwerken: ihre räumlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Bedingungen. (Meinhardt 2002, 141ff.)

Im Kontext anderer Kunstwerke können Rahmenbedingungen einzelner Kunstwerke jedoch noch weiter gedacht werden: Als ausgestellte Teile einer Ausstellung werden Kunstwerke, im Kontext anderer Kunstwerke, in ihren eigenen Bedeutungen und Rahmenbedingungen abermals verändert. Die Zusammenstellung und Installation von künstlerischen Arbeiten durch Kuratorinnen wird demnach als bewusste Erstellung von Kontexten gedacht (ebd. 143), deren Herstellung in der heutigen Ausstellungspraxis anhand der Sichtbarmachung des eigenen prozessualen Arbeitens an einem Inhalt und durch die Verwendung dokumentarischer Materialien erreicht wird. (Jud 2008, 71)

Diese Entwicklungen bewirkten eine bedeutsame Verschiebung in der zeitgenössischen Ästhetik, denn es sind folglich ebenso Künstlerinnen, welche in Installationen Werkzusammenhänge erstellen und das Material wissenschaftlicher, diskursorientierter Auseinandersetzung innerhalb offener Konstellationen im Raum anordnen. (ebd. 72) Ein nötiges

Maß formaler Kohärenz bewirkt dabei, dass Inhalte erfahrbar gemacht werden, ohne die Komplexität des Gegenstandes durch eine abgeschlossene Form zu reduzieren. (ebd. 68) Durch die Praxis der Herstellung und Ausstellung von Kontexten werden neben dem selbst begehbaren und erfahrbaren Moment in einer Installation auch Argumentationsräume eröffnet, welche zu Handlungsräumen einer Ausstellung werden können. (ebd. 68) Dieser Entwicklung entspricht die seit den 1990er Jahren des 20. Jahrhunderts beobachtbare Wandlung zur Gestaltung diskursorientierter Handlungsräume in Ausstellungssituationen, welche von Kuratorinnen mit Konferenzen, Vorträgen, Workshops, Filmreihen und Publikationen bespielt werden. (ebd. 71) Diese selbstreflexive Vorgehensweise in der künstlerischen und kuratorischen Produktion ermöglicht es u.a., die herrschenden Beziehungen zwischen Macht, Wissen, Institutionen, Kunst und Öffentlichkeit in Bewegung zu setzen und lässt alle Akteure einer Ausstellung in ein „erweitertes Feld der Kultur“ (David 1995) vorrücken.

In diesem Kapitel möchte ich nun auf die Methoden und Praxen eingehen, mit welchen „Kulturproduzentinnen“ im zeitgenössischen Ausstellungsfeld der Kunst gegenwärtig arbeiten. Existenzen und Praxen sind in heutigen Arbeitssituationen rund um das Medium Ausstellung unentwirrbar miteinander verwoben und liegen damit, wie weiter oben beschrieben, in einem Feld der „Potentialität“, welches Wissensproduktion, Experiment und Neuerfindung von Praxen miteinschließt. (Rogoff 2003, 273)

4.1. Kontextualisieren als Methode

Um die Methode des „Kontextualisierens“ als Struktur der Vermittlung und als Raum der Verhandlung von Inhalten erklärbar zu machen, möchte ich die Praxis der „Recherche“ und den Begriff der „Performativität“ als ihre zentrale Voraussetzung und als mögliche Anwendungsstrategien diskutieren.

In der heutigen Praxis von Kuratorinnen geht dem Kontextualisieren meist eine Vorauswahl innerhalb des Feldes eines recherchierten Themas voran, welches als solches in einem möglichst breiten Feld verhandelt und sichtbar gemacht werden sollte. Die Recherche (und damit einhergehende journalistische Techniken) werden dabei in multimedialen, räumlich heterogenen Arrangements (synekdochischen Verdichtungen) als epistemische Werkzeuge eingesetzt, um ihre eigenen inhärent wahrheitsproduzierenden Wirkungen zu dekonstruieren. (Steyerl 2008, 18ff.)⁷⁸

Eine bevorzugte Strategie in der Praxis des Kontextualisierens ist neben der Recherche auch die Verwendung von Zitaten, welche die Öffnung eines weiten diskursiven Feldes im Ausstellungsraum ermöglichen kann.

⁷⁸ Vgl. Steyerl, Hito: *Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, in: Springerin, Band IX, 2003, S.18ff.



Abb.6: Andrea Fraser „Museum Highlights – A gallery talk“ 1989

Bereits 1989 dekonstruierte Andrea Fraser in ihrer Performance -Tour „Museum Highlights: A gallery talk“⁷⁹ die sozialen Verhältnisse, welche sich im Museum als mannigfache Diskurse rund um die Besucherinnen manifestieren. In ihren Führungen als symbolhaft erscheinende, fiktive Museumsführerin, Jane Castleton⁸⁰, im Philadelphia Museum of

Art beschrieb Fraser die Kunstwerke anhand ihrer verborgenen Implikationen, durch welche die „idealen Besucherinnen“ und ihre sozialen Verhaltensweisen im Museum konstruiert werden (Dzewior 2003,31):

„[...] But an art museum is not just a building, not just a collection of objects. An art museum - particularly a municipal art museum like our one - is a public institution with a mission, with a mandate [...]“ (Fraser 1989)⁸¹

Währenddessen verlagerte sie die Aufmerksamkeitsökonomie der Besucherinnen von den Kunstgegenständen zu den infrastrukturellen Merkmalen (Garderobe, Toiletten, Museumsshop, etc.) des Museums, indem Beschreibungen, welche normalerweise für Kunstgegenstände reserviert sind, auch auf alltägliche Gegenstände angewendet wurden. (Alberro 2005, xxvii)⁸² Dies zeigt das Beispiel zur Beschreibung eines Stuhls in der Ecke:

„[...] In scale and complexity...the most ambitious undertaking...in the great European tradition...abundance and grace...free from time and change [...]“ (Fraser 1989)

Zudem verwendete Fraser in ihrer Rede Zitate institutioneller Herkunft, welche von ihr aus historischen Darstellungen der Bevölkerung von Philadelphia, aus medizinischen und soziologischen Gutachten, aus „Techniken“ des sozialen „Fortschritts“ aus der Museumsgründungszeit Anfang des 20. Jahrhunderts und aus Texten von Theoretikerinnen entwendet wurden.

⁷⁹ „Museum Highlights: A gallery talks“ wurde in mehreren Performances durchgeführt und anschließend als Videoarbeit aufgenommen. Eine Abschrift mit zahlreichen Fußnoten wurde erstmals in „Durch 6/7“ 1990 in Deutschland veröffentlicht. (Dzewior, Yilmaz (Hg.): *Andrea Fraser. Works 1984 to 2003. Mit Beiträgen von George Baker, Andrea Fraser und Anke Kempkes*, Kunstverein in Hamburg, Dumont Verlag, Köln 2003, S. 244)

⁸⁰ In den späteren Arbeiten (z.B. „Welcome to the Wadsworth“ 1991) repräsentiert sich Fraser als Künstlerin selbst.

⁸¹ Fraser, Andrea: „Museum Highlights: A gallery talks“, in: ebd. 244 - 254

⁸² Alberro, Alexander (Hg.): *Andrea Fraser. Museums Highlights: the writings of Andrea Fraser*, MIT Press, Cambridge 2005

„[...] Lower class culture: there is a substantial segment of present-day American society whose way of life, values, and characteristic patterns of behavior are the product of a distinctive cultural system which may termed -lower class- [...]“ (Fraser 1989)

In ihrer Performance „Museum Highlights: A gallery talk“ enthüllt Fraser das Museum als Herrschaftsapparat zur Bildung bürgerlicher Subjekte und schafft performativ Bezüge in andere Wissensgebiete, indem sie mit einer dokumentarisch aufzeigenden Praxis Zitate aus Recherchequellen der Stadt in die Kontexte ihrer eigenen Rede überführt. Es wird ein diskursiver Raum der Auseinandersetzung mit den Besucherinnen und der Institution erschlossen, durch welche neue Identifikationsmodelle angeboten werden.

4.1.1. Recherche

Meist beinhalten künstlerische Konzeptionen eine lange Vorlaufphase der Recherche, des Lesens, des Erarbeitens von Bild- und Textmaterial. Die Fragen: „Was bedeutet es im Feld der Kunst Recherche zu führen? Wie kann wissenschaftliche Recherche in eine künstlerische Praxis implementiert werden? – bilden hierbei wichtige Anhaltspunkte im Ausstellungsfeld der Kunst, als auch in der universitären Bildungspolitik von Kunsthochschulen. (Dreyer-Botelho 2008, 38)

In Lisl Pongers und Ernst Strouhals Seminar zur „Recherche als Methode“, abgehalten an der Universität für angewandte Kunst 1999, wird die künstlerische Recherche mit einer Reise verglichen: Im ersten Schritt wird Wissen über bestimmte Sachverhalte erworben und der Prozess des Kennenlernens dokumentiert. (Ponger/Strouhal 1999)⁸³ Ein neuer Raum wird durch das Protokoll von Daten, Fakten und Ereignisse „durchmessen“ (ebd.) und gleichzeitig kartographiert. Im selben Augenblick befindet sich die Akteurin als Flaneurin im Raum, ohne das Ziel ihrer Reise zu kennen. Denn im Mittelpunkt steht das „Unterwegs-Sein“ (ebd.) selbst.

Wissenschaftliche und künstlerische Recherche divergieren jedoch in ihren Interessen: Während in der wissenschaftlichen Recherche das Ergebnis einer angewendeten Methode zum Ziel gesetzt wird, werden in der künstlerischen Recherche „Spielmaterialien“ (ebd.) erwählt, durch welche vorgängige Muster aus dem Alltag unserer Wahrnehmung verändert werden können. Durch die künstlerische und ästhetische Transformation des vorgefundenen Materials gewinnen die Objekte an Eigenleben.

⁸³ Vgl. Vorbemerkung zum Seminar von Lisl Ponger und Ernst Strouhal „Recherche als Methode. Künstlerische Photographie“ in der Meisterklasse für Graphik, an der Universität für angewandte Kunst, Wien 1999

Die Recherche wird hier als eine trans- und interdisziplinäre Methode verhandelt, welche der Produktion und Sichtbarmachung von Inhalten und Formen vorausgeht. In der Recherche werden in Kombination mit anderen Praxen aus außerakademischen Bereichen, wie vor allem der Alltagskultur, neue Modalitäten der Wissensproduktion entwickelt, indem vorherrschende Formen des Wissens kritisch angeeignet und transformiert werden. (Dreyer-Botelho 2008, 38) Wissenschaftliche Recherche und ihre Aneignung durch künstlerische Strategien kann somit als eine kulturschaffende bzw. politische Praxis verstanden werden, die sich zum Ziel setzt an der Wissensproduktion einer Gesellschaft anhand von Aktionen, Handlungen oder Setzungen außerhalb und innerhalb des Mediums Ausstellung partizipieren und vermitteln zu wollen.



Abb.7/8/9: Lisl Ponger „WERKSCHAU XV - The fact of truth“ 2010, Fotogalerie Wien

In Lisl Pongers Ausstellung „The Fact of Truth“ in der Fotogalerie Wien (2010) zieht sich die Visualisierung als roter Faden ihrer Arbeitsmethode durch die Ausstellung. Gleichzeitig referiert der Titel der Ausstellung auf die inhaltlichen Schwerpunkte, welche als Stereotype, Rassismen und Blickkonstruktionen an der Schnittstelle von Kunst, Kunstgeschichte und Ethnologie ihren Einzug in Pongers Arbeit finden. (WERKSCHAU XV Lisl Ponger – Fact or Truth 2010)⁸⁴ Die Besucherinnen konnten sich in einer Art Spurensuche auf die vielschichtigen Bedeutungsstrukturen im Medium Photographie einlassen, indem sie in einer Installation aus einem Fotostudio, einer Dunkelkammer und einem Kino auf inhaltliche, wie formale Bezüge zwischen den Photographien selbst schließen konnten. (ebd.)

Die „Indianer“-Fotos des Fotografen Edward Sheriff Curtis (1868–1952) bildeten den Ausgangspunkt und den Rahmen für das Denkmodell der Ausstellung „The Fact of Truth“, zu welchen Lisl Ponger ihre eigenen Photographien während eines Rechercheaufenthalts in Vancouver produzierte und damit in ihrer Installation die „dichotome Unterscheidung von dokumentarischer versus inszenierter Fotografie, Dokumentarismus versus Pictorialismus“ (ebd.) in Frage stellt. (ebd.) Die „romantischen“ Photos der Indianer zeugen von einer „exotisierende[n] Blickperspektive“ (ebd.), welche durch das Bewahren ihrer „Sitten und

⁸⁴ Vgl. WERKSCHAU XV Lisl Ponger – Fact or Truth, in: Fotogalerie Wien. Verein zur künstlerischer Fotografie und experimenteller Medien <<http://www.fotogalerie-wien.at/content.php?id=34&ausstellung=179&details=1>> (22.09.2010)

Gebräuche“ (ebd.) im Medium der Photographie von der Inbesitznahme durch die weißen Kolonisatoren zeugen. (ebd.)

4.1.2. Performativität

Die künstlerische Praxis der Aneignung von Diskursen und ihre Umwendung und Umsetzung in Ausstellungen stellt eine häufig praktizierte Strategie in der Sichtbarmachung von Kontexten dar und verweist darin auf den Begriff der „Performativität“, indem Fragmente aus alten Kontexten durch Wiederholungen zitاتفörmig in neue Zusammenhänge gebracht werden. Dies erfolgt meist unter Verwendung verschiedenster Techniken und Medien in Installationen, Tableaus und in interaktiven, partizipativen Projekten. Besonders in der Methode des Kontextualisierens wird der Fokus auf die Repräsentation der Welt, den codifizierten Zeichen und auf die Wirklichkeitskonstrukte gelegt, indem die Möglichkeit der Neuinterpretation festgefahrener Bedeutungen in Ausstellungen durch kritische künstlerische Verfahren der Aneignung und Umwendung eröffnet wird. Dabei werden Codes als Zitate einer visuellen Kultur in Form von Zeichen und Handlungen als Formen von „Re-inszenierungen“ in Ausstellungskontexte wiedereingeführt. Durch solcherart kontextualisierte Zusammenhänge wird einer Offenheit im Raum und in der Bedeutungskonstruktion Rechnung getragen, welche als performativer Prozess ständig neuer Bedeutungsproduktion zu deuten ist.

4.2. Praxen

Im folgenden Kapitel möchte ich Praxen und Strategien von Akteurinnen beschreiben, welche gegenwärtig in Wien als Akteurinnen tätig sind. Ihre Vorgangsweisen regten mich dazu an, ihre künstlerischen und kuratorischen Praxen zu beschreiben und im Sinne einer Performativität und Potentialität als postmoderne Praxen einer „Kulturproduktion“ zu veranschaulichen.

Mit der Ausstellung „Polygrades“ von Kathi Hofer und „Die Blumen (The Flowers)“ von CO-CO werden künstlerische und kuratorische Positionen im zeitgenössischen Feld der Kunst vorgestellt, welche durch die Methode des Kontextualisierens mittels recherchierter und gefundener Materialien aus der Theorie und Praxis Zusammenhänge im Raum herstellen und gleichzeitig auf die Rahmenbedingungen von Wahrnehmung und ihren kulturellen Implikationen im Ausstellungsfeld eingehen.

In ihrer Arbeit „Polygrades“ ernennt Kathi Hofer den grünen Bleistift „Castell 9000“ zu ihrem „Bedeutungs- und Wahrnehmungsträger“ (Hofer 2010)⁸⁵ und verhandelt gleichzeitig die

⁸⁵ Aus Email-Korrespondenz mit Kathi Hofer, am 03.08. 2010.

Unternehmensgeschichte des weltgrößten- und ersten Bleistiftherzeugers Faber-Castell seit 1905, sowie den Bleistift „als symbolisches Werkzeug in der Vermittlung zwischen Natur,



Abb.10: Kathi Hofer, „Polygrades“ 2010

Gesellschaft und Kunst“ (ebd.) in einer „ästhetischen Zusammenschau von Bildern, Texte(n) und Objekten“ (Hofer 2010)⁸⁶ (ebd.). Der besondere Grünton des Stifts kennzeichnet jene Labelfarbe, dessen „Sichtbarkeitsdispositiv“ in Kathi Hofers „Polygrades“ repräsentations-, sowie wahrnehmungsgeschichtlich befragt wird. (ebd.)

Der Betrachterin zeigen sich in dieser Rauminstallation drei zu einer länglichen Tafel zusammengestellte Holztische, auf welchen sich recherchierte Texte zu wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Fragestellungen der ästhetischen Theorie des Fin de siècle in Form



Abb.11: Kathi Hofer, „Polygrades“ 2010

einer Textcollage aus Schwarzweiß-Kopien aneinanderreihen. Die Faber-Castell Bleistifte liegen auf den Tischen einerseits mit Textschlaufen zu Bündeln zusammengefasst neben den aufgefächerten Texten angeordnet, oder durchfädeln mittels Laschen die Texte selbst. Daneben finden sich alte, bunte Werbeposter der Firma Faber-Castell an der Wand angebracht, welche die Exotismen und Orientalismen und die damit verklärte Naturverbundenheit der damaligen Zeit sichtbar machen. Am Boden des Raums steht eine grüne Topfpflanze, deren Schatten durch das Licht einer Schreibtischlampe auf ein darunterliegendes Blatt Papier fällt, das wiederum neben einem Holzkasten für Zeichenutensilien am Boden liegt. Konturen der Pflanze, gezeichnet mit Bleistift, sind darauf zu erkennen. An den Wänden befinden sich zusätzlich drei gerahmte Fotografien, betitelt mit „Der grüne Salon“ (s/w-Fotografie), „Im Reich der schwarzen Russkäfer“ (Farbfotografie) und „Das Bleistiftschloss“ (s/w-Fotografie).

In ihrer Diplomarbeit „Polygrades“ analysiert Kathi Hofer die immanenten Inhalte des grünen Bleistifts, welche in seiner Geschichte liegen: der Bleistift als Instrumentarium zur Eroberung der

⁸⁶ Hofer, Kathi: *Polygrades*, Diplom Kunst und Fotografie, Ausstellungstext, 2010

Welt (Nachzeichnen der Natur) und der Bleistift zur Weltauflösung im Inneren (Kontemplation). Die Übersetzung dieser Inhalte findet in „Polygrades“ durch eine Raumsituation statt, in welcher diese Inhalte durch das Symbol des Bleistiftes sinnlich erfahrbar gemacht werden.

Der grüne „Castell 9000“ kann somit einerseits als ein Symbol charakterisiert werden, dessen formale Kontexte, wie die Farbe Grün und seine Beschaffenheit aus Holz und Blei, in Form einer räumlichen Installation arrangiert werden, und kann andererseits als Vehikel der Vermittlung gedeutet werden, welche das diskursive Feld der Geschichte des Brandings und der Warenform sowie dessen wahrnehmungstheoretische Implikationen in der Zeit des kommerziellen Durchstartens des Unternehmens „Faber Castell“ eröffnet. Kathi Hofer schafft es somit durch die Arbeit mit formalen Merkmalen wie der Farbe „Grün“, des Materials „Holz“, der Kontrastierung von „schwarz/weiß“, Übersetzungen zwischen „künstlerischen“ und „wissenschaftlichen“ Materialien herzustellen, indem die Kontexte rund um den grünen Bleistift assoziativ neben recherchierten Textmaterialien zueinander im Raum in Zusammenspiel gebracht werden. Die Materialität der Texte bzw. ihre sprachlichen Elemente bleiben hierbei einem unauflösbaren Widerstreit zu den sinnlich sichtbaren Formen verhaftet, insofern auch die sichtbaren Materialien der Installation in umgekehrter Weise (konterkariert durch die durchgefädeltten Bleistifte in den kopierten Textlaschen) niemals in die Inhalte der Texte eindringen können und dadurch letztendlich darauf referieren, wie Theorie und künstlerische Praxis sich in Kunstwerken gegenseitig bedingen. (ebd.)



Abb.12: „Die Blumen“ 2010, CO-CO Kunstraum

In Rahmen der Ausstellung „Die Blumen (The Flowers)“ von „CO-CO“ (Contemporary Concerns) im gleichnamigen Raum für zeitgenössische Kunst in Wien – ein „Gemeinschaftsprojekt des Kurators Severin Dünser und des Künstlers Christian Kobald“⁸⁷ – wurde ebenso auf der zugehörigen Website, wie in einer Hörstation neben der

Eingangstür des ersten Ausstellungsraumes ein kurzes Interview mit einem anonymen Künstler bereitgestellt, der folgendes zur Rezeption seiner Werke rät:

„[...] people just also leave their stuff at home and just look at the paintings. I don't think they will have any troubles enjoying them. It's like looking at a bed of flowers [...]“⁸⁸

⁸⁷ Transkribiertes Zitat aus COCO - *Ausstellung, Theorie, Bar*, in COCO < http://www.co-co.at/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=6&lang=de> (29.07.10)

⁸⁸ Zitat aus: flowers.mp3, in: COCO < <http://www.co-co.at/index.php>> (29.07.10)

Ähnlich einem Sprecher in einem Audioguide lädt der anonyme Künstler dazu ein, seine Werke wie ein „Blumenbeet“ zu betrachten. Mit diesem Interview, das durch seine Setzung und seine Worte zitathaft gelesen werden kann, werden alle Beteiligten im Ausstellungsraum zu einem Dialog eingeladen, welcher



Abb.13: Schorsch Böhme, „Invasiv“ 2010 und Emily Sundbland, „Ohne Titel“ 2010

die Wahrnehmung und das Erkennen von Zusammenhängen als Handlung von Bedeutungsproduktion in den Vordergrund stellt. Die Forderung, Dinge so wahrzunehmen wie sie sind, zeigt sich damit als einer der schwierigsten Ansprüche im zeitgenössischen Ausstellungsfeld, insofern Bedeutungen und Kontexte stets durch die Zusammenarbeit von Künstlerinnen, Kuratorinnen, Theoretikerinnen und anderen Kulturproduzentinnen erschaffen werden, und die Frage: Was kann hier als solches überhaupt betrachtet werden? – offen bleibt.

In offenen Zugangsweisen zum Projekt Ausstellung fällt die Trennlinie zwischen den Positionen von Künstlerinnen und Kuratorinnen und vereint sich in einer Methode, welche die Bedeutungen als solche nicht mehr festlegt, sondern in ihrer Vermittlung verhandelbar macht. Dies wird durch „Die Blumen (The Flowers)“ und „Polygrades“ erfahrbar gemacht, indem mittels der Symbole des Bleistifts und der Blumen einerseits materielle Fragmentierungen im Raum geschaffen werden, andererseits in einem performativen Spiel durch ihre räumlichen Zusammenhänge ständig neue inhaltliche Bezüge produziert werden.

Anhand von einzelnen Beispielen werden in den folgenden Kapiteln einzelne Aspekte einer solchen Performativität der Bedeutungsproduktion durch die Methode des Kontextualisierens vorgestellt.

4.2.1. Symbole



Ähnlich dem grünen Bleistift bei Kathi Hofer greift Mladen Miljanovic einen Fetisch bzw. ein Objekt der Begierde unserer Konsumgesellschaft auf, das Auto – den „Zastava“: Eine Automarke, die im ehemaligen Jugoslawien 30 Jahre lang unverändert produziert wurde und noch immer das dortige Straßenbild prägt.

Abb.14: Mladen Miljanovic, „Museums Service“ 2010, MUMOK

(Mumok 2010, 4)⁸⁹ In einer sehr umfangreichen Installation wird diesem gesellschaftlichen Phänomen am Gegenstand der Form des Zastavas entlang eines „spannungsvollen Verhältnisses von Kongruenz und Differenz“ (ebd.) anhand von Skulpturen, Zeichnungen und Objekten nachgegangen. Das Auto als Ganzes (als Monument, siehe Abbildung 11) und seine Einzelteile werden hierbei als Symbole benutzt, die ähnlich wie in Kathi Hofers „Polygrades“ als formale und inhaltliche Vehikel für kontextuelle, politische Betrachtungen der Nachkriegsgesellschaft von Bosnien-Herzegowina benutzt werden, um kontextuelle Bezüge im Raum (in der „MUMOK Factory“) zu erschaffen.

In Mladen Miljanovic's Ausstellungskonzept zu „Museum Service“ referieren die drei Werkphasen „Form, Perform, Reform“ (Miljanovic 2010, 16)⁹⁰ auf die Form als visuellen

Code, auf seine Funktionen im öffentlichen Bereich und seine mögliche Anwendung im Kunstfeld sowie deren Potentialität zu Interaktion und Neuinterpretation.

In „D5“ (2010), einer Collage auf Papier, wird wiederum der Zusammenhang zwischen der Form als Zeichen und der Performativität ihres Inhalts am deutlichsten veranschaulicht. Tableauartig werden die Entwicklungen eines westlichen Autodesigns neben den Entwicklungen des Zastavas innerhalb desselben Zeitraumes (1972-2008) als Zeitlinien gezeigt. In der dritten Zeile werden diese mit der Entwicklung der menschlichen Evolution, dem Werdegang des Homo sapiens, kontrastiert.

Sinnbildend für das ganze Ausstellungskonzept veranschaulicht Mladen Miljanovic in „D5“ die Stagnation der *Form* anhand des Autodesigns des Zastavas, welches sich im Gegensatz zu westlichen Autodesigns über 30 Jahre hindurch nicht veränderte, und verweist gleichzeitig auf gesellschaftspolitische Implikationen der unveränderten Kontinuität einer politischen Form im ehemaligen Jugoslawien. Die Form des Zastavas wird hier als Stereotyp mit politischen Bedeutungsinhalten aufgeladen und führt als Symbol durch die Ausstellung.

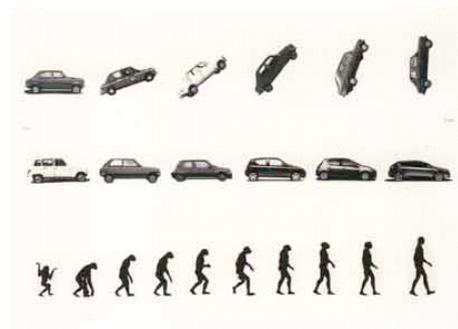


Abb.16: Mladen Miljanovic', „D5“ in „Museums Service“ 2010



Abb.15: Mladen Miljanovic, „Museums Service“ 2010, MUMOK

In der siebentägigen Performance „Taxi to the Museum“

⁸⁹ Vgl. Lipsy, Tina/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.): *Mladen Miljanovic. Museum Service*, Publikation anlässlich zur Ausstellung, 2010

⁹⁰ Mladen Miljanovic, in: Mumok 2010, 16

übernahm der Künstler die Rolle eines Taxifahrers, der mit seinem eigenen Zastava (importiert aus Bosnien-Herzegowina) Besucherinnen auf SMS-Anfrage zum Museum fährt. Mladen Miljanovic sieht sich in dieser „*Performance*“ (ebd. 16) als Vermittler zwischen der Gesellschaft und der Institution des Museums, indem er in der stagnierenden Form des Zastavas die Besucherinnen zur Ausstellung fährt und während dieser Fahrt in Gespräche verwickelt wird. Hierbei werden innerhalb vorgegebener Formen – wie dem Zastava und dem Museum – interaktive Handlungsräume geschaffen, welche in weiterer Konsequenz zu der vom Künstler intendierten „*Reform*“ (ebd. 16) der Formen führen können. Die Form des „Zastava“ als Vehikel und Bedeutungsträger erweist sich damit als verhandelbare Form, welche durch neue Handlungsformen die gewohnten Formen (Gesellschaft, Institution) durchbrechen kann.

Mladen Miljanovic entführt die stagnierende Form des Zastavas in die Kontexte der Kunst und versucht somit den Symbolgehalt einer Form aus Nachkriegsgesellschaft in Bosnien-Herzegowina durch ihre Wahrnehmung im Kunstkontext zu verändern. Gleichzeitig wird hier kritisch auch auf das Rollenverhältnis zwischen Künstlerinnen und Institution angespielt: Ähnlich den stagnierenden Formen von Außen sind auch die Rollenverhältnisse von Künstlerinnen im Innen der Performativität einer institutionellen Macht verhaftet, welche sich als Formen von Abhängigkeitsverhältnissen in der Institution Museum ständig wiederholen. In der Performance wird durch den Gebrauch von äußerlichen Formen – wie dem Zastava als Taxi – von außen auf die inneren Formen des Museums, dem Zastava im Museumsraum, angespielt und gleichzeitig auf mögliche Veränderungen in der Rollenzuweisung von Künstlerinnen hingewiesen. Der Künstler tritt hier mit seiner individuell erwählten Form in den Austausch mit den Besucherinnen und ist somit fähig die starren Formen des Museums aufzubrechen.

4.2.2. Re-inszenierungen



Abb.17/18: Anja Manfredi, „re-enactment nach Daniel Chodowiecki: natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“ 2007 / „re-enactement Burlesque-show“ 2007

Anja Manfredis fotografierte Collagen und Montagen handeln von der Geschichte des Körpers, seinen kulturell bedingten Normen und seinen individuellen, künstlerischen Ausdrucksmechanismen. In diesem Kapitel möchte ich die fotografischen Arbeiten der Künstlerin Anja Manfredi vorstellen, die in ihrem „Re-inszenieren“ von Körpergesten, im Sinne von „re-enactement“, immer auch eine Verschiebung und Neudefinition festgefahrener Normen des Körpers, als Formen des individuellen Ausdrucks, evoziert. Manfredi setzt die Fotografie analog zu den recherchierten Dokumentationsmaterialien aus der Geschichte kulturell produzierter Körpergesten und der Geschichte des Tanzes als Vermittlerin der Prozesse der Archivierung sowie gleichzeitig als fixierendes Medium flüchtiger Körpergesten ein. (Peterle 2009)⁹¹

In „Re-enactment nach Daniel Chodowiecki: natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“ (2007) werden aus den Illustrationen des berühmten Kupferstechers Daniel Chodowiecki Szenen aus der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts von der Künstlerin ausgewählt und selbst nachgestellt. Anja Manfredi wird hier zur Performerin dieser historisch gewordenen Gesten und verknüpft in vier nachgestellten Szenen ihren eigenen Körper mit dem kommunikativen Akt der Gesten. Zu den nachgestellten Situationen werden die jeweils überlieferten Titel dokumentarisch als kopiertes Material durch die Technik der Collage hinzugefügt. Innerhalb des Ausstellungsraumes wird zu diesem Werk die Arbeit „Re-enactment Burlesque-show“ hinzugehängt, in welcher Anja Manfredi Szenen aus einem „Burlesque“-Tanz re-inszeniert und

⁹¹ Vgl. Peterle, Astrid: *Reizbare Maschinen*, in: Anja Manfredi. Arbeiten 2008/ 2009, Portfolio 2009

diese in vermischter Reihenfolge auf einem Bild zueinander bringt. Beide Bilder bestehen jeweils aus einzelnen fotografischen Abbildern der Künstlerin, welche filmähnlich arrangiert und als Tableaus nochmals fotografiert wurden.



Abb.19: Anja Manfredi, „Reizbare Maschinen“, Galerie Momentum, 2009

In Manfredis Ausstellung „Reizbare Maschinen“ in der Galerie Momentum (2009) wurden gerahmte Abbildungen in unterschiedlichen Größen an einer Wand angeordnet, in welchen Archivmaterialien von berühmten Tänzerinnen und aktuelle nachgestellte Körperposen aus dem visuellen Gedächtnis der Tanz- und Fotografiegeschichte clusterförmig zu einem großen Tableau von fotografierten Bewegungsstudien zusammengestellt wurden. Hierbei spielt die Rahmung der jeweiligen Fotografien eine wichtige Funktion in der Be- und Entgrenzung der jeweiligen kontextuellen Bezüge. In „Widerstandsbewegungen“ (2009) werden Illustrationen zu den Modererscheinungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert veranschaulicht, in welchen der Körper der Frau zum Objekt kultureller Formbarkeit und Normierungen wird. Das Korsett wird hier als Instrument und Zeichen der Unterwerfung des weiblichen Körpers auf aktuelle fotografisch dokumentierte Bewegungsstudien übertragen, indem eine Frau ihre Bewegungsfreiheit über die durch das Kleidungsstück sanktionierte Einschränkung am Körper auszuloten versucht. Am Ende der Handlungskette wird dieselbe Frau in einem Portrait als stolze und starke Frau präsentiert. In Anja Manfredis Arbeit werden Materialien aus der Recherche nochmals zu einer einzelnen großen, gerahmten Abbildung zusammengefügt.

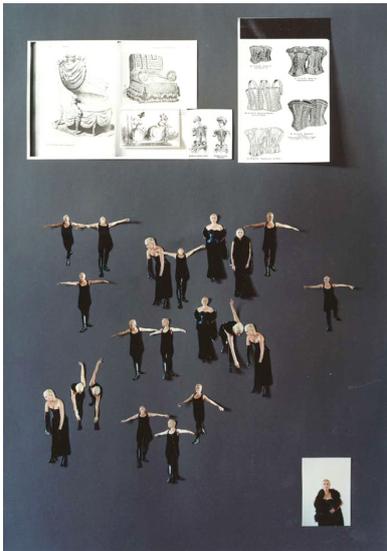


Abb.20: Anja Manfredi,
„Widerstandsbewegungen“ 2009

Anknüpfend an die Konzeption von Performativität lässt sich anhand Manfredis Arbeiten zeigen wie anhand historischer Bezüge große Diskursräume der Geschichte des Körpers und seines Ausdruckvermögens eröffnet werden können, indem die Veränderbarkeit der Körper durch historische Konventionen und ihre individuellen Interpretationen sichtbar gemacht werden. Durch die Verwendung von Archivmaterialien als historische „Re-inszenierung“ und deren zitathafte Wiedereinführung und Neuinterpretation durch die persönlichen Gesten der Künstlerin und ihrer Akteurinnen werden Normen als Zitate von Körpern zum Gegenstand von Transformation gemacht. In Anja Manfredis künstlerischer Praxis des „re-enactments“ werden somit neue Möglichkeitsräume suggeriert, in welchen das Ausbrechen aus den Normen durch den Akt der Aneignung performativ ermöglicht wird. (Thun-Hohenstein 2007, 10)⁹²

Ähnlich wie in Anja Manfredis Körpergesten werden die Praxen von Künstlerinnen und Kuratorinnen durch normierte Verhaltensregeln historisch voneinander getrennt. Ausstellungszusammenhänge können aber auch als Re-inszenierungen gedeutet werden, in welchen durch die Methode des Kontextualisierens als Methode der Aneignung historisch gewordene Gesten des Zeigens in immer neuen Zusammenhängen ihren individuellen Ausdruck finden.

4.2.3. Prozesse

Prozesse durch Kontextualisierungen innerhalb künstlerischer Praxen erfahrbar zu machen bedeutet für die Betrachterinnen Bedeutungszuschreibungen im Prozess der Vermittlung als Konstruktionen entlarven zu können. Performativität als Verständnisprozess und Bedeutungsproduktion wird hier im Prozess der Wahrnehmung von allen Beteiligten einer Ausstellungssituation vollzogen. Eine dergestalt prozessuale Bedeutungskonstruktion in der Gruppe konnte ich anlässlich einer Performance von „BAND“ in der Fluc Wanne in Wien (2010) erfahren, deren Konzeption ich im Folgenden zu beschreiben versuche:

⁹² Thun- Hohenstein, Felicitas: *Archiv der Bewegung: still motion*, in: Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie (Hg.): Anja Manfredi, Graz 2007

Das Format „BAND“ beinhaltet eine Gruppe von Künstlerinnen (Rosina Huth, Amy Croft, Katarzyna Winiecka, Steph Misa) welche innerhalb des Projekts „Inhalt zu Form“ – „Form zu Inhalt“ (Huth 2010)⁹³ zusammenkamen, um die konnotierten Inhalte eines vorgegebenen Image – dem Format einer Musikband – prozessual in der Gruppe zu bearbeiten. Die formale Zusammensetzung der Gruppe wird in den vier Buchstaben von „B-A-N-D“ reflektiert. Dies bewog die Teilnehmerinnen im Vorfeld zu „BAND“, Plakate und T- Shirts drucken zu lassen und ein Radiointerview für den Radiosender FM4 zu geben. Mit der Aneignung verschiedener vorgegebener Rollenklischees setzt „BAND“ sich in ihrem Presstext auseinander:



Abb.21: BAND, 2010, Plakatieren

“We're into Venn Diagrams, they show all hypothetically possible relations between a finite collection of sets,” says A. D corrects: “Its all about the pose, the right haircut, that leather jacket and a twist of the hips onstage.” BAND member N adds in an afterthought: “I feel like the job of the revolution is to smash stage sets, start fires in movie theatres and then scream FIRE!”⁹⁴

Durch diese Vorarbeiten wurden gängige Bedeutungskonstrukte im Feld von Musikgruppen zitiert und besetzt, sodass eine klassische Erwartungshaltung

entstand. Die Möglichkeit der Korrektur einer Veränderung von Erwartungshaltungen war durch die Setzung der Performativität dadurch von Beginn an gegeben.

Angelehnt an wahrnehmungstheoretische Theorien aus der Mengenlehre und im Kontext von audiovisuellen Material aus der Musikgeschichte (Philipp Glass „Geometry of Circles“) und der



Abb.22: BAND, Fluc Wanne 2010

Popkultur lassen sich die jeweiligen „BAND“- Mitglieder formal in einzelne Glieder trennen und prozessual als Kollektiv bzw. Collage wiedervereinen. Mittels der Verwendung von heutzutage ideologisch fragwürdigen Marketing-Strategien – wie etwa Facebook – und deren Kontrastierung mit älteren Praxen von Öffentlichkeit – wie dem Plakatieren – versuchte „BAND“ im öffentlichen Raum Ausmaß und Form von Bedeutungszuschreibungen in Aktionen performativ zu generieren.

⁹³ Huth, Rosina: Display als Methode – Das Potenzial von Display in kritischer Ausstellungspraxis, Masterthesis, Wien 2010

⁹⁴ Presstext zu „BAND“, veröffentlicht im Juni 2010, in: Rosina Huth <<http://rosinahuth.de/index.php?/b-a-n-d/fluc-wanne/>> (23.08.2010)



Abb.23: BAND, Fluc Wanne 2010

Die „Fluc Wanne“ als Ort ihres Auftrittes galt es im Zuge dessen als „Container“⁹⁵ mit Material bzw. Inhalten zu befüllen. Am Veranstaltungsort wurden vor der Performance folglich T-Shirts verkauft, welche mit den einzelnen Buchstaben von „BAND“ bedruckt, immer wieder auf die Bedeutungszusammensetzung und Dekonstruktion des formalen Rahmens von „BAND“ und ihrer Rolle als Gruppe referierten

und gleichzeitig die Zuschauerinnen über den Kaufakt dazu einluden, Teil dieser Bedeutungskonstruktion zu werden. Das angekündigte Konzert von „BAND“ realisierte sich in einer multimedialen Installation, in welcher vier Mikrophone auf der Bühne als Signifikanten aufgestellt wurden und die Performance hinter der Bühne im Backstage-Bereich in Form eines Dialogs zwischen den vier Mitgliedern der „BAND“ abgehalten wurde. Das Gespräch zwischen den Bandmitgliedern bestand aus Zitaten und Referenzen auf kollektiven Arbeiten aus der Welt der Theorie und Popkultur und wurde über einen Monitor in den Zuschauerraum übertragen.

Die Inszenierung spielte somit mit meiner Erwartungshaltung als Zuschauerin, etwas im gewohnten Rahmen einer Musikeventhalle erfahren zu können und ließ mich im Verlauf der Performance selbst diese Bedeutungszuschreibung und -konstruktion als Teil einer Gruppe in der Position der Rezipientin erfahren. Am Ende wechselten die vier Mitglieder von „BAND“ vom Backstage-Bereich in den Zuschauerraum und vermischten sich darin. Die Bedeutung selbst kam auf der Bühne inmitten einer des Geschehens von Performativität zu stehen und wurde somit auf die Zuschauerinnen übertragen.



Abb.24: BAND, Fluc Wanne 2010

Der Ort der Inszenierung, die Fluc Wanne als Musikeventhalle und als außerinstitutioneller Rahmen, spielte hier im wesentlichen den Faktor für die Umsetzung einer solchen prozessual angelegten Form – wie dem Format „BAND“. Der statisch konventionelle Ausstellungsraum wurde in diesem Fall auf eine Bühne verlagert und wurde in seinen Funktionen als performativer Bedeutungsspielrahmen nochmals transzendiert. Somit kann „BAND“ auch als

⁹⁵ Transkribiertes Zitat von Amy Croft aus der Radiosendung auf FM4, in: Rosina Huth <<http://rosinahuth.de/index.php?/b-a-n-d/fluc-wanne/>> (23.08.2010)

Ausstellungsformation gedeutet werden, welche ohne räumliche Fixierung, seine prozessual angelegte Form erst im wechselnden Bezug zu öffentlichen Räumen entfalten kann. Für den Ablauf der Prozesse spielt der zeitlich angelegte Rahmen eine wichtige Funktion, durch den die Prozesse und Identifikationsakte der Zuschauerinnen in Gang gesetzt wurden. Ähnlich wie in einem räumlichen Ausstellungszusammenhang können in einem zeitlichen Zusammenhang die prozessual angelegten Abfolgen von Wahrnehmungen somit als Formen der Bedeutungskonstruktion erkannt werden.

4.2.4. Aktionsfelder

In Aktionsfeldern der Kunst werden die Aktionsräume der künstlerischen Praxis erweitert und in andere Bereiche der Gesellschaft ausgedehnt. Ausgehend von einem „demokratischen Kunstbegriff“ (Enwezor 2002, 90)⁹⁶, welcher die Produktionsmittel der Kunst als demokratisierte Mittel begreift, entstand die Forderung nach der Demokratisierung von Kunst und ihrer Produktionskontexte. (ebd. 90) Kunst wird hier als Teil eines weiter gefassten Systems von gesellschaftlichen Kontexten verhandelt, wodurch die Grenzen zwischen politischer Arbeit und der Produktion von Kunst verschwimmen und der Handlungsspielraum der künstlerischen Praxis auf die Kontexte aller Lebensbereiche ausgeweitet wird. (ebd. 85) Produktive Verhältnisse zwischen Kunst und Wissen werden dazu genutzt, um durch neue Praxen an weiter gefassten kulturellen Sphären anzuknüpfen. (ebd. 88) Gemeint sind hier Projekte und Arbeiten, welche „die Bedingungen von Lebenserfahrungen als Skulptur gesellschaftlicher Existenz interpretieren“ (ebd. 89) und nicht zwingend einen Bezug zu institutioneller, künstlerischer Produktion aufweisen, sondern auch außerhalb des sogenannten „Betriebssystems Kunst“ agieren. (ebd. 89) In diesem erweiterten diskursiven Raum werden Macht-, Produktions- und Wertverhältnisse durch künstlerische Aktivitäten sichtbar gemacht. Einen wesentlichen Aspekt für den Anschluss von künstlerischen an politische Praxen stellt die Hinwendung zu einer politischen Öffentlichkeit dar. In diesem Zusammenhang stellt sich nämlich die Frage, inwiefern Kunst politisch sein kann. Auf politische Themen in Ausstellungszusammenhängen zu verweisen und diese öffentlich zu machen, bedeutet nicht unbedingt immer einer politischen Öffentlichkeit Rechnung zu tragen. (Marchart 2007, 172)⁹⁷ Oliver Marchart bringt in diesem Zusammenhang den Begriff der „kuratorische(n) Funktion“ (ebd.) in den politischen und öffentlichen Raum. (ebd.) Künstlerinnen

⁹⁶ Enwezor, Okwui, in: *Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder der erweiterte Horizont des deterritorialiserten Aktionsraums*. Amine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor, in: Bechtloff, Dieter (Hg.): *Kunstforum international*. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst: Die Documenta 11, Heft 161, Ruppichterot 2002, 83- 91

⁹⁷ Marchart, Oliver: *Die kuratorische Funktion – Oder was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?*, in: *Curating Critique – Eine Einleitung*, in: Eigenheer, Marianne (Hg.): *Curating Critique*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2007, S. 172 - 177

und Kuratorinnen organisieren in dieser Funktion die politische Öffentlichkeit in Form eines „Konflikt(es)“ (ebd. 173) gegen den Konsens einer vermeintlich homogenen Öffentlichkeit. Mit dem Konzept „Aktionsfelder der Kunst“ möchte ich die Begriffe des „Aktivismus“ und „Aktionismus“ als politische Aktivität im öffentlichen Raum mit der Tätigkeit von Künstlerinnen und Kuratorinnen außerhalb der institutionellen Funktionen von Institutionen in einen Zusammenhang stellen. „Aktivismus“ und „Aktionismus“ erscheinen hierbei als künstlerische Praxen, welche auf gesellschaftliche Machtverhältnisse aufmerksam machen, um diese im Zuge dessen mit neuen, offeneren Formen bzw. „Antagonismen“ (ebd. 173) zu ersetzen. Von besonderem Interesse ist dabei die Verortung von „Aktionismus“ in relativer Nähe zu der Subjektivität von Künstlerinnen und ihren Existenzformen, sowie die daran anknüpfende Gefahr einer Entpolitisierung durch individualisierte, künstlerische Praxen auf der einen Seite, und die Zuschreibung des „Aktivismus“ dem Feld der Kollektivität mit seinen allgemeineren, gesellschaftlichen Inhalten andererseits. Das Verhältnis zwischen „Aktionismus“ und „Aktivismus“ weist damit auf die Ambivalenzen in den Aktionsfeldern hin, in welchen zum einen die Gesellschaft als Gegenpol und gleichzeitig als Aktionsfeld und Handlungsfeld wahrgenommen wird. In der Zusammenarbeit von Akteurinnen aus unterschiedlichsten Bereichen wird somit stets die Frage „Wie wird nach Außen gegangen?“ verhandelt und durch ihre Praxen in Form von Vereinen, Plattformen, den subversiven Gebrauch von Massenmedien in Ausstellungen und Projekten sichtbar gemacht. (Krenn 2010)⁹⁸ In der Folge erweist sich das Organisieren von politischer Öffentlichkeit in ihrer kuratorischen Funktion als „kollektive Tätigkeit“ (Marchart 2007, 174), die die Differenzierung von künstlerischen und kuratorischen Positionen in den Hintergrund treten lässt. Es geht hier weniger darum eine Ausstellung zu organisieren, sondern selbst als Kollektiv eine politische Position zu beziehen. Marchart beschreibt somit die Praxis des „*Ausstellens*“ (ebd.) als eine kuratorische Funktion der „*Stellungnahme*“ (ebd.). Als „Gegenposition(en)“ (ebd. 175) bestreiten solcherart kuratorische Praxen die Aufgaben einer emanzipatorischen „*Gegen-Politik*“ (ebd.174), welche üblicherweise politischen Praxen vorbehalten sind. (ebd.)

4.2.4.1. Beispiele aus Aktionsfeldern:

In „Ensemble of Relations“, einem Ausstellungsprojekt in „Open Space“ (Zentrum für Kunstprojekte), das 2009 von Can Gülcü kuratiert wurde, wird in der Beschreibung zur Ausstellung auf folgende Praxen verwiesen:

⁹⁸ Aus Gespräch mit Martin Krenn, am 30.07. 2010.



Abb.25: „Ensemble of relations“
2009

„Die Hegemonie heteronormativer, rassistischer Praktiken sowie deren zunehmende Akzeptanz und Normalisierung in neoliberalen Gesellschaften macht die Formierung widerständiger Oppositionen notwendig, die alternative Wissensproduktionen und Geschichtsschreibungen sowie progressive Modi der Selbstermächtigung und Selbstbestimmung hervorbringen. In Bezug auf kritische Kunstpraxen bedeutet dies auch eine permanente Auseinandersetzung mit drohender Vereinnahmung und Instrumentalisierung seitens konventioneller Kultur- und Produktionsmaschinerien.“ (Gülcü 2002)⁹⁹

In diesem Ausstellungsfeld wurden die Arbeiten von sechs Künstlerinnen (Ljubomir Bratic, Can Gülcü, Lina Dokuzovic, Muzaffer Hazaltay, Ana Hoffner, Martin Krenn) gezeigt und dokumentiert, wobei die Methoden der Vereinnahmung gängiger normalisierender Praxen einer Kulturpolitik in Form von Kontextualisierungen sichtbar gemacht wurden und gleichzeitig als Aktionsfelder des Widerstandes aufgegriffen wurden. (Open space 2009)¹⁰⁰ Gelesen nach Marcharts Konzeption zur „kuratorische(n) Funktion“ (Marchart 2007, 172) kann die Ausstellung „Ensemble of Relations“ in ihrer künstlerischen Formation als „Organisation einer Gegenhegemonie im Alltag der Menschen“ (ebd. 175) gedeutet werden. Die beteiligten Künstlerinnen beziehen nicht bloß Position zu bestimmten Themen der Gesellschaft, sondern nehmen „Gegen- Position(en)“ (ebd. 176) zur Hegemonie in der politischen Öffentlichkeit ein.



Abb.26: Can Gülcü, Ljubomir Bratic, „The body of the state“ in Ensemble of relations“
2009

In „The body of the state...“ von Ljubomir Bratic in Zusammenarbeit mit Can Gülcü erarbeitet, wird die Frage behandelt, was nach den gewalttätigen Eingriffen der Staatskräfte im Archiv der Erinnerungen einer Gesellschaft übrig bleibt. Ausgewählte Ausschnitte aus Zeitungsartikeln, welche von den Gewaltakten der Polizei in den letzten zehn Jahren zeugen, wurden in einer Installation als „Diskursstücke“ (Open space 2009) zusammengetragen. Durch die Verwendung von Pressematerialien aus den Massenmedien wird dem Prozess der Gewalt in seiner Realität Rechnung getragen und aus seiner Vergangenheit in die Gegenwart gebracht. Vor allem durch die scheinbare Selbstverständlichkeit der Pressematerialien wird erkennbar, dass die von dieser Gewalt betroffenen Individuen nicht als Teil des Staatskörpers „Österreich“ hinzugezählt wurden, obwohl sie einen sichtbar wesentlichen Teil davon ausmachen. Im Zuge dieser Dialektik generieren die Nicht-Teilhabenden dieses Staatskörpers die eigentlichen Bedeutungen, welche

⁹⁹ Gülcü, Can: *Ensemble of relations*, in: kraja. association for art, culture and communication 2009 <<http://www.kraja.org/html/ensemble.php>> (08.08.2010) / Open Space. Zentrum für Kunstprojekte <<http://www.openspace-zkp.org/2009/en/projects.php?y=2009&p=4>> (29.07.10)

¹⁰⁰ ebd.

zur Konstitution einer westlichen Gesellschaft mitbestimmend sind und unbarmherzig auch jene affizieren, welche am System rechtmäßig teilhaben. Der Mechanismus einer Staatsgewalt konnte hierbei anhand der kontextuellen Bezüge aus Zeitungsartikeln nachvollziehbar gemacht werden. (ebd.)

Bezogen auf die behandelten inhaltlichen Schwerpunkte und die Zusammenarbeit mit anderen Aktivisten kann Can Gülcüs Position als Künstler wie auch Kurator im Ausstellungsprojekt „Ensemble of Relations“ folglich nicht als Position von Autorschaft gelesen werden, sondern markiert eine „kuratorischen Funktion“ (Marchart 2007, 172), welche als kollektive „Aus-Stellung“ (ebd.177) in einer politischen Öffentlichkeit gedeutet werden kann. (ebd. 176)

In seinem auch weiterhin laufenden Projekt „In Between the Moments“ beschäftigt sich Martin Krenn mit dem Austausch antikapitalistischer Bewegungen und ihrem Einfluss auf die Theorieproduktion und Praxis linksgerichteter Widerstandsbewegungen. Ausgangspunkt seines Projekts sind Gespräche mit Aktivistinnen, welche wiederum die Grundlage für eigenständige Videoarbeiten bilden. Aus einer solchen Zusammenarbeit entsteht folglich ein spezielles Design für die Kurzfilme und ihre inhaltlichen, visuellen Übersetzungen in Plakate. Diese Kooperation mit Aktivistinnen unterschiedlichster geographischer Kontexte erlaubt Krenn die Verbindung und Kontextualisierung verschiedener Formen des Widerstandes, indem auf die kollektive Herstellung von Wissen verwiesen wird. Aus diesem Projekt wurden in der Ausstellung „Ensemble of Relation“ zwei Videos und Plakate gezeigt, wovon ich eines kurz beschreiben werde:

“Snip...Snip...Bang, Bang: Political Art Reloaded” ist aus der Zusammenarbeit zwischen Martin Krenn und Gregory Sholette in New York (2008/2009) entstanden und behandelt das Thema des politischen Kunstaktivismus, dem heutzutage vom hegemonialen New Yorker Kunstsystem kaum kommerzielle Bedeutung beigemessen wird. In diesem Film wird die Geschichte von politischen Kunstaktionen der 1980er und 1990er Jahre dokumentarisch sichtbar gemacht und darauf hingewiesen, welche Einflüsse diese Praxen auf jetzige Widerstandsbewegungen und Kunstpraxen außerhalb des Kunstmarktes hatten und welche Handlungsmöglichkeiten dadurch entstanden. (Open space 2009)

Martin Krenns Projekte in „In Between the moments“ weisen auf die verdichteten Zusammenhänge künstlerischer, kuratorischer, journalistischer und aktivistischer Praxen hin, welche sich nicht als kontextualisierte Zusammenhänge von Praxen im Ausstellungsraum vereinen, sondern als Zusammenhang von Personen zu Themen der Gesellschaft aktiv Stellung beziehen.



Abb.27: Martin Krenn, Gregory Sholette, "Snip... Snip... Bang, Bang: Political Art Reloaded"

In Bezugnahme auf die eingangs erwähnte Frage – Wer spricht in einer Ausstellungssituation? – welche an die Autorinnenschaft in Ausstellungen adressiert wurde, ermächtigen sich in Projekten, wie „In Between the Moments“, die Akteurinnen selbst zu Sprecherinnen von „Gegen-Position(en)“ (Marchart 2007, 176), die jenseits der Hegemonie einer bürgerlichen Öffentlichkeit bzw. der Dichotomie zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen liegen. Im Gegensatz zu hegemonialen Formen sind in Zusammenhängen mit einer politischen Öffentlichkeit ihre Sprecherinnenpositionen nicht als individuelle Positionierungen zu deuten, sondern als kollektive Stimmen einer „Organisation von Öffentlichkeit“ (ebd. 172)

Conclusio:

„Studierte Kunst und Fotografie an der Akademie der Bildenden Künste Wien (Mag.a art.) und Philosophie an der Universität Wien (Mag.a phil.). Praxiserfahrung im künstlerischen Ausstellungsbereich durch die Zusammenarbeit mit anderen Künstlerinnen in zahlreichen Gruppenausstellungen. Erster kuratorischer Versuch als Künstlerin in ihrer Einzelausstellung „Changing Clothes – Changing Room“ im Frauenmuseum Meran (2008). Profilbildung an der Schnittstelle von Theorie und Praxis mit Hilfe von Praktika bei dem Fotografen Alessio Cocchi in Mailand, im Filmarchiv des Filmmuseums Wien und der Arbeit als Studienassistentin im Bereich Gender Studies bei Dr. Doris Guth. Auslandsstipendium für „künstlerische Fotografie“ des österreichischen Bundeskanzleramtes für Unterricht, Kunst und Kultur in Paris (2009). Teilnehmerin des Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie- und praxis an der Universität für Angewandte Kunst Wien.“ (Lebenslauf, Katharina Hager von Strobele)¹⁰¹

Am Ende dieser Arbeit möchte ich das diskursive Feld zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen anhand der Dokumentation meines eigenen Lebenslaufs kontextualisieren, um in der Form dieses Curriculum Vitae zu veranschaulichen, dass sich Auseinandersetzungen um distinkte Positionen künstlerischer und kuratorischer Tätigkeit nicht mehr als Konkurrenz um die Definitionsmacht über Ausstellung repräsentieren lässt, sondern in das zeitgenössische Feld einer gemeinsamen Praxis führt, welche durch verbindliche Lebenszusammenhänge und Kontexte zusammengehalten wird.

Abseits der Darstellung bestehender Hegemonien zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen in Institutionen (die sich besonders durch verschiedene Positionen innerhalb prekarierteter Arbeitsverhältnisse akzentuieren), war es mein Anliegen mit dieser Arbeit künstlerische und kuratorische Praxen als immer schon vereinbar zu beschreiben und den Weg dieser Vereinbarkeit einer gemeinsamen Praxis in Etappen nachzuzeichnen.

Meine Frage nach den Zusammenhängen von Künstlerinnen und Kuratorinnen führte im ersten Kapitel zu einer Gegenüberstellung beider Positionen, indem das tradierte Verhältnis zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen in seiner historischen Verfasstheit als Konkurrenzverhältnis zweier Erzählpositionen im Ausstellungsraum nachgezogen wurde. Im zweiten Kapitel habe ich die Zusammenhänge zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen als „umkämpfte Felder“ in ihren kulturpolitischen Abhängigkeitsverhältnissen dargestellt und in den Ausstellungsraum als einen Raum sozialer Verhandlungen und gegenseitig verwickelter Praxen entlassen. Dies führte im dritten Kapitel zu meiner Beschreibung von „Projektausstellungen“, in welchen die unabdingbare Verwobenheit künstlerischer und kuratorischer Praxen in ihrer gemeinsamen „Potentialität“ (Rogoff 2006, 13) kritisch genutzt und produktiv als Praxis der Kulturproduktion umgesetzt wird. Wie im letzten Kapitel aus den gewählten Beispielen des zeitgenössischen Umfelds hervorgeht, sind Künstlerinnen und Kuratorinnen inhaltlich nicht mehr auf tradierte Rollenzuweisungen angewiesen, da die Gesten und Praktiken des Zeigens im gegenseitigen Zitieren einer ständigen Re-inszenierung unterworfen sind und dieser Prozess der Bedeutungsvermittlung die

¹⁰¹ Bis zum Jahre 2009

normierten kulturellen Sichtweisen der involvierten Positionen sichtbar und dadurch transformierbar macht. Im Zuge dieser ineinandergreifenden kritisch dekonstruktiven Praxen, welche zur Integration der eigenen Lebensform einladen, möchte ich im vierten Kapitel Ausstellungen zeitgenössischer Kunst als Prozesse multipler Praxen verstehen, in denen sich spezifisch „künstlerische“ und „kuratorische“ Praxen als „kontextualisierende“ Praxen nicht mehr getrennt voneinander beschreiben lassen. Meine Bezugnahme auf mögliche Aktionsfelder von Kunst entlarvt die Positionen von Künstlerinnen und Kuratorinnen in ihrer spezifischen Funktion einer Hegemonie im Kunstfeld. In einer politischen Öffentlichkeit wird die Trennung bzw. Artikulation beider Positionen durch kollektive „Gegen-Position(en)“ (Marchart 2007, 176) ersetzbar.

Ausstellungen werden in Folge – idealerweise, wie Irit Rogoff postuliert – durch die Modi der Sichtbarmachung zu Orten der Wissensproduktion und des außerdoktrinären Lernens, an denen sich Besucherinnen und Ausstellungsmacherinnen in performativen Handlungen der Bedeutungskonstruktion einer Kultur begegnen können. Ausstellungen im Feld zeitgenössischer Kunst zeigen sich damit als Zusammenhänge wesentlich gemeinsamer Machenschaften zwischen Künstlerinnen und Kuratorinnen und finden durch deren gemeinsame Praxis der Kulturproduktion Einzug in sämtliche Bereiche des öffentlichen wie privaten Leben.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Arbeitszusammenhängen von Künstlerinnen und Kuratorinnen im Feld zeitgenössischer Kunst. Den Gegenstand der Untersuchung bilden hierbei die inhaltlichen und formalen Rahmenbedingungen, welche von den Akteurinnen des Kunstfeldes in der Herstellung und Ausstellung ihrer Werke ebenso rekonstruiert, wie stets auch erneuert werden. Diese Zusammenhänge werden im Hinblick auf Funktionen und Rollen verfolgt, welche sich seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld der künstlerischen und kuratorischen Praxis entwickelten.

In Zeiten, in denen Künstlerinnen und Kuratorinnen dieselben Bücher und Zeitschriften lesen und die Produktionsprozesse einander gleichen, kann eine Untersuchung der Entstehung und Wirkung von Arbeitszusammenhängen nicht auf die Aussagekraft der Rolle und Position eines handelnden Subjekts vertrauen, sondern sollte sich mit Form und Struktur der gemeinsam geteilten Praxen im transdisziplinären Feld der Kunst beschäftigen. Die vorliegende Arbeit verfolgt dieses Ziel durch die abschließende Untersuchung dieser Zusammenhängeschaffenden Praxen am Gegenstand der Methode der „Kontextualisierung“. Hierbei werden zahlreiche künstlerische und kuratorische Positionen analysiert, sodass die zugrunde liegende Übertragbarkeit dieser Zusammenhänge im Ausstellungsfeld ebensowohl in das erweiterte Feld der Kulturproduktion, wie in den Kontext des Gesellschaftlichen führt.

Abstract

This thesis investigates the work contexts of artists and curators in the field of contemporary art by focusing on the content-related and formal framework conditions, which become reconstructed and replaced by the protagonists of the art field through their practices of producing and exhibiting art works. The examination of those relations and context leads to certain functions and roles, which emerged in the field of artistic and curatorial practice since the 1960ies.

As artists and curators read the same literature, adapt to the same resources and aligned their processes of production, an investigation into the formation and effect of work contexts cannot focus on the validity of roles and positions of an acting subject, but should concentrate on form and structure of jointly apportioned practices in the transdisciplinary field of art. The thesis at hand pursues this aim through the concluding examination of coherence-creating practices within the method of “contextualization”. Across the portrayal and analysis of a range of contemporary artistic and curatorial positions, this work pursues the underlying portability of coherences from the field of art and exhibitions into the extended field of culture-production in particular and the context of the societal at large.

Literatur:

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2006

Basualdo, Carlos in: *Amine Haase im Gespräch mit Carlos Basualdo*, in: Bechtloff, Dieter (Hg.): *Ein kollektiver Prozess. Oder es geht nicht darum, wo wir herkommen, sondern wo wir ankommen*, Kunstforum international. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst: Die Documenta 11, Heft 161, Ruppichterot 2002, S. 100-107

Bennet, Tony: *Marxism and Formalism*, Methuen, London 1979, zitiert nach: von Bismarck, Beatrice: *Verhandlungssachen: Rollen und Praktiken in der Projektarbeit*, in: *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern- Ruit 2002, S. 230

Boehm Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, Fink Verlag, München 1994

Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin Verlag, Berlin 1998

Buren Daniel: *Where are the artists?*, in: Hoffmann, Jens: *The next documenta should be curated by an Artist*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2004, S.26

Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*, in: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachwissenschaften und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2002

Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On vision and modernity in nineteenth century*, MIT press, Massachusetts 1990

COCO - *Ausstellung, Theorie, Bar*, in COCO < http://www.co-co.at/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=6&lang=de > (29.07.10)

David, Catherine: *Undurchsichtige Räume oder die Prozesse kultureller Konstruktion*, in: *Neue Bildende Kunst*, Heft 4/5, 1995 <http://universes-in-universes.de/doc/d_nbk2.htm > (07.05.2008)

Diedrich Diederichsen: *Verknüpfen, Montieren, Erzählen- Eine Ausstellung von Claus Carstensen*, in: Huber, Hans Dieter/ Locher, Hubert/ Schulte, Karin: *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern- Ruit 2002, S. 237–249

Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1983

Drabble, Barnabe: *Curating degree zero. Ein internationales Kuratorensymposium*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1999

Dreyer-Botelho, Isabel: *The Museum as a Laboratory of Doubt. Contemporary Art and Exhibition Practices and Their Implications for Knowledge Production and Critical Thinking*, Master Thesis, Wien 2008

Dzewior, Yilmaz (Hg.): *Andrea Fraser. Works 1984 to 2003. Mit Beiträgen von George Baker, Andrea Fraser und Anke Kempkes*, Kunstverein in Hamburg, Dumont Verlag, Köln 2003

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1977

Enwezor, Okwui, in: *Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder der erweiterte Horizont des deterritorialiserten Aktionsraums. Amine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor*, in: Bechtloff, Dieter (Hg.): *Kunstforum international. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst: Die Documenta 11, Heft 161*, Ruppichterot 2002, 83-91

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Merve Verlag, Berlin 1978

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1981

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1983

Foucault, Michel: *Andere Räume*, Vortrag, gehalten 1967, in: Ritter, Roland/ Knaller-Vlay (Hg.): *Other Spaces. Die Affäre der Heterotopie*, HDA- Dokumente der Architektur 10, Haus der Architektur, Graz 1998, S.37

Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?*, Vortrag, in: Defert, Daniel/ Ewald, Francois: *Michel Foucault. Schriften zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2003, S.7-32

Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie der Kultur*, in: ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1983

Grammel, Soeren: *Die Konstruktion der auktorialen Position des Kuators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse von Soren Grammel*, Revolver- Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2005

Hall, Stuart: *Kulturelle Identität und Globalisierung*, in: Hoernig, K.H./ Winter, R.: *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1999, S. 393–442

Heinich, Natalie: *Harald Szeemann. Un cas singulier: Entretien* (Interview), Caen L'Échoppe, 1995

Hofer, Kathi: *Polygades*, Diplom Kunst und Fotografie, Ausstellungstext, 2010

Hoffmann, Justin: *God is a curator*, in: Huber, Hans Dieter/ Locher, Hubert/ Schulte, Karin: *Kunst des Ausstellens. Beiträge Statements Diskussionen*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern- Ruit 2002, S. 249–259

Huth, Rosina: *Display als Methode – Das Potenzial von Display in kritischer Ausstellungspraxis*, Masterthesis, Wien 2010

Jud, Franz: *Das Dilemma mit der Wirklichkeit. Über den Umgang mit dokumentarischen Material in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst*, Master Thesis, Wien 2008

Krenn, Kerstin: *Das selbstreflexive Museum. Eine Ansichtssache*, Master Thesis, Wien 2008

Lipsy, Tina/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.): *Mladen Miljanovic*. Museum Service, Publikation anlässlich zur Ausstellung, 2010

- Marchart, Oliver: *Die kuratorische Funktion – Oder was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?*, in: *Curating Critique – Eine Einleitung*, in: Eigenheer, Marianne (Hg.): *Curating Critique*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2007, S. 172 – 192
- Marchart, Oliver: Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie, in: eipcp (ed.): *Transversal Online Journal* < <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de> > (09.09.2010)
- Martinz-Turek, Charlotte: *Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum*, in: Schnittpunkt/Martinz-Turek, Charlotte/ Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): *Storyline. Narrationen im Museum. Ausstellungstheorie & Praxis*, Band 2, Turia + Kant Verlag, Wien 2009, S. 15-28
- Meinhardt, Johannes: *Kontext*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *Dumont`s Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Dumont Verlag, Köln 2002, S.141–144
- Mitchell, William J. Thomas: *Bildtheorie*, herausgegeben von Gustav Frank, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2008
- Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rikrit Tirivanija, Reneè Green*, Walther König Verlag, Köln 2002
- Muttenthaler, Roswitha/ Wonisch, Regina: *Das Museum als umkämpftes Feld des Symbolischen*, in: dies.: *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*, Transcript Verlag, Bielefeld 2006, S. 13–68
- Offe, Sabine: *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*, Berlin/Wien 2000, S. 42, zitiert nach: Martin-Turek 2009
- Obrist, Hans-Ulrich: *A Brief History of Curating*, JRP Ringier Kunstverlag, Zürich 2008
- O´Doherty: *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, Merve Verlag, Berlin 1996
- Peterle, Astrid: *Reizbare Maschinen*, in: Anja Manfredi. *Arbeiten 2008/ 2009*, Portfolio 2009
- Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby: *Curating Critique – Eine Einleitung*, in: Eigenheer, Marianne (Hg.): *Curating Critique*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2007, S. 24–46
- Richter Dorethee: *Ausstellungen als kulturelle Praktiken des Zeigens – die Pädagogiken*, in: Eigenheer, Marianne (Hg.): *Curating Critique*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2007, S. 192-201
- Ricoeur, Paul: *Der Text als Modell. Hermeneutisches Verstehen*, in: Bühl, Walther L. (Hg.): *Verstehende Soziologie. Grundzüge und Entwicklungstendenzen*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1972, S.252-283
- Scholze, Jana: *Formen musealer Präsentation. Semiotische Ausstellungsanalysen*, Dissertation, Berlin 2002
- Rogoff, Irit: *Was ist ein Theoretiker*, in: Hellmold, Martin/ Kampmann, Sabine/ Lindner, Ralph/ Sykora, Katharina(Hg.): *„Was Ist ein Künstler?“*□, Wilhelm Fink Verlag, München 2003, S. 273–283

Rogoff, Irit: *Academy as Potentiality*, in: Nollert, Angelika/ Rogeoff, Irit/ De Baere, Bart/ Dziejwior, Ylmaz/ Esche, Charles/ Niemann, Kerstin/ Rolstraete, Dieter: , *A.C.A.D.E.M.Y. Visuals Essays*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2006, S.13–20

SUPERmarkt. *Money, Market, Genderpolitics*, in: Shedhalle: Programm 98, <<http://www.shedhalle.ch/grafi/global/projects/1998.htm>> (11.08.2010)

Sheik, Simon: *Spaces of Thinking. Perspectives on the Art Academy*, in: Texte zur Kunst, Nr. 62, Juni 2006, S.3 <http://www.textezurkunst.de>> (26.05.2008),

Schade, Sigrid: *Vom Wunsch der Kunstgeschichte Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten „Pictorial Turn“*, in: Möntmann, Nina/ Richter, Dorothee (Hg.): *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in zeitgenössischer Kultur*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2004, S. 31–45

Schmid, Siegfried J.: *Kreativität – Innovation – Aufmerksamkeitsökonomie*, unpubliziertes Vortragsmanuskript, zitiert nach von Bismarck 2003, S. 88-89

Scholze, Jana: (Wieder) *Entdeckung des Raumes. Die Präsentationsformen des Werkbundarchivs – Museum der Dinge*, 2003, in: Museum der Dinge <http://www.museumderdinge.de/institution/selbstbild_fremdbild/jana_scholze.php> (09.08.2010)

Schnittpunkt/ Jaschke, Beatrice/ Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Turia+Kant Verlag, Wien 2005

Sowa, Hubert: *Agonale Betrachtungen. Zur Phänomenologie und Hermeneutik der Ausstellungssituation*, in: Stehr, Werner/ Kirschenmann, Johannes (Hg.): *Materialien zur Documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium*, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 1997

Steyerl, Hito: *Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, in: Springerin, Band IX, 2003, S.18ff

Szeemann, Harald: *Museum der Obsessionen: von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Merve Verlag, Berlin 1981

Szeemann, Harald: *Zeitlos auf Zeit. Das Museum der Obsessionen*, Lindinger Schmid Verlag, Regensburg 1994

SUPERmarkt. *Money, Market, Genderpolitics*, in: Shedhalle: Programm 98, <<http://www.shedhalle.ch/grafi/global/projects/1998.htm>> (11.08.2010)

Thun- Hohenstein, Felicitas: *Archiv der Bewegung: Still Motion*, in: Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie (Hg.): Anja Manfredi, Graz 2007

Verwoert, Jan: *Dokumentation als künstlerische Praxis*, in: Springerin, Band IX, 2003, S. 26 - 29

Villa, Paula- Irene: *Judith Butler*, Campus Verlag, Frankfurt 2003

von Bismarck, Beatrice: *Curating*, in: Butin, Hubertus (Hg.): *Dumont`s Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Dumont Verlag, Köln 2002, S. 56-58

von Bismarck, Beatrice: *Kuratorisches Handeln. Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmethoden*, in: Von Osten, Marion (Hg.): *Norm der Abweichung*, Voldemeer Verlag, Wien /New York 2003, S.81-98

von Bismarck, Beatrice: *Curatorial Criticaly – Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld*, in: Eigenheer, Marianne (Hg.): *Curating Critique*. ICE Reader 1, Institute for Curatorship and Education (ICE)/ Revolver Verlag, Frankfurt a.M. 2007

von Osten, Marion, in: Shedhalle (Hg.): *Programm 1998*, Verlag Shedhalle Zürich, Zürich 1998
von Osten, Marion: *Verunsichernde Praktiken. Das Projekt Migration, 2003*, in: Kulturpolitische Gesellschaft Bundesweite Vereinigung kulturpolitisch interessierter und engagierter Menschen seit 1976 <www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi100/kumi100_72-75.pdf> (19.09.2010)

von Osten, Marion: *Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit*, in: Eigenheer, Marianne: *Curating Critique*, Revolver Verlag, Frankfurt a. Main 2007, S. 248–262

von Osten, Marion: *bio*, in: eipcp (ed.): *Transversal Online Journal*
<<http://www.eipcp.net/bio/vonosten>> (11.08.2010)

Wachter, Nicole: *Interferenzen: zur Relevanz dekonstruktiver Reflexionsansätze für die Gender-Forschung*, dt. Erstaussg., Passagen-Verlag, Wien 2001

WERKSCHAU XV Lisl Ponger – Fact or Truth, in: Fotogalerie Wien. Verein zur künstlerischer Fotografie und experimenteller Medien <<http://www.fotogalerie-wien.at/content.php?id=34&ausstellung=179&details=1>> (22.09.2010)

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Rikrit Tiravanjia, „Untitled, 1996 – Tomorrow is Another Day“

<http://2.bp.blogspot.com/_ms5uMvChTlw/S2wDMadayWI/AAAAAAAAAJk/OLE6srQcpXw/s400/tiafd+48.jpg> (13.08.2010)

Abb.2: Rikrit Tiravanjia, „Untitled, 1996 – Tomorrow is Another Day“

<http://1.bp.blogspot.com/_ms5uMvChTlw/S2wDQvHkmAI/AAAAAAAAAJs/CFbomUXNM6w/s1600-h/tiafd+50.jpg> (13.08.2010)

Abb.3: „SUPERmarkt“ 1998, Shedhalle Zürich, in: SUPERmarkt. *Money, Market, Genderpolitics*, in: Shedhalle: Programm 98, S. 7

Abb.4: „SUPERmarkt“ 1998, Shedhalle Zürich, in: SUPERmarkt. *Money, Market, Genderpolitics*, in: Shedhalle: Programm 98, S. 9

Abb.5: Julie Ault, „NEW YORK CITY. Glittering Times Square after ‘dark’“ 1998, in: SUPERmarkt. *Money, Market, Genderpolitics*, in: Shedhalle: Programm 98, S. 17

Abb.6: Andrea Fraser „Museum Highlights – A Gallery Talks“ 1989 <

https://www.artlink.com.au/images/articles/30_1/30_1_ETW_VIC%20Andrea%20Fraser.jpg> (23.09.2010)

Abb.7: Lisl Ponger „WERKSCHAU XV – The fact of truth“ 2010, Fotogalerie Wien <

<http://www.fotogalerie-wien.at/content.php?id=34&ausstellung=179&details=1>> (23.09.2010)

Abb.8: Lisl Ponger „WERKSCHAU XV – The fact of truth“ 2010, Fotogalerie Wien<

<http://www.fotogalerie-wien.at/content.php?id=34&ausstellung=179&details=1>> (23.09.2010)

Abb.9: Lisl Ponger „WERKSCHAU XV – The fact of truth“ 2010, Fotogalerie Wien<

<http://www.fotogalerie-wien.at/content.php?id=34&ausstellung=179&details=1>> (23.09.2010)

Abb.10: Kathi Hofer, „Polygrades“ 2010, Foto: Thomas Freiler,

< http://abschlussarbeiten.akbild.ac.at/detail_view?a_index=0&m_index=3> (14.08. 2010)

Abb.11: Kathi Hofer, „Polygrades“ 2010, Foto: Thomas Freiler,

< http://abschlussarbeiten.akbild.ac.at/detail_view?a_index=0&m_index=3> (14.08. 2010)

Abb.12: „Die Blumen“ 2010, CO-CO Kunstraum, Foto: Katharina Hager von Strobele

Abb.13: Schorsch Böhme, „Invasiv“ 2010 und Emily Sundbland, „Ohne Titel“ 2010, in „Die Blumen“, CO-CO Kunstraum, Foto: Katharina Hager von Strobele

Abb.14: Mladen Miljanovic, „Museums Service“ 2010, MUMOK, Foto: Eva Würdinger, in: Lipsy, Tina/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.): *Mladen Miljanovic. Museum Service*, Publikation anlässlich zur Ausstellung, 2010, S.62/S.66

Abb.15: Mladen Miljanovic, „Museums Service“ 2010, MUMOK, Foto: Eva Würdinger,

< <http://www.mumok.at/programm/ausstellungen/mladen-miljanovic/>> (14.08. 2010)

Abb.16: Mladen Miljanovic, „D5“ in „Museums Service“ 2010, MUMOK, Foto: Eva Würdinger, in: Lipsy, Tina/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.): *Mladen Miljanovic*. Museum Service, Publikation anlässlich zur Ausstellung, 2010, S.5

Abb.17 : Anja Manfredi, „ re-enactment nach Daniel Chodowiecki: natürliche und affektierte Handlungen des Lebens“ 2007, in: Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie (Hg.): Anja Manfredi, Graz 2007, S.59

Abb.18: Anja Manfredi, „re-enactement Burlesque-show“ 2007, in: Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie (Hg.): Anja Manfredi, Graz 2007, S.59

Abb.19: Anja Manfredi, „Reizbare Maschinen“, Galerie Momentum, 2009, in: Anja Manfredi. Arbeiten 2008/ 2009, Portfolio 2009, S.31

Abb.20: Anja Manfredi, „Widerstandsbewegungen“ 2009, in „Reizbare Maschinen“, in: Anja Manfredi. Arbeiten 2008/ 2009, Portfolio 2009, S.6

Abb.21: BAND, 2010, Plakatieren, Foto: Julia Fuchs, in: Rosina Huth: <http://rosinahuth.de/index.php?/b-a-n-d/fluc-wanne/> (23.08.2010)

Abb.22: BAND, Fluc Wanne 2010, Foto: Julia Fuchs, in: Rosina Huth: <http://rosinahuth.de/index.php?/b-a-n-d/fluc-wanne/> (23.08.2010)

Abb.23: BAND, Fluc Wanne 2010, Foto: Julia Fuchs, in: Rosina Huth: <http://rosinahuth.de/index.php?/b-a-n-d/fluc-wanne/> (23.08.2010)

Abb.24: BAND, Fluc Wanne 2010, Foto: Julia Fuchs, in: Rosina Huth: <http://rosinahuth.de/index.php?/b-a-n-d/fluc-wanne/> (23.08.2010)

Abb.25: „Ensemble of relations“ 2009, in: Kraja.org: Association for the advancement of art culture and communication < <http://www.kraja.org/html/ensemble.php>> (12.07.2010)

Abb.26: Can Gülcü, Ljubomir Bratic, “The Body of the State” in: “Ensemble of relations“ 2009, in: Open Space – Zentrum für Kunstprojekte < <http://www.openspace-zkp.org/2010/de/projekte.php?y=2009&p=4>> (12.07.2010)

Abb.27: Martin Krenn, Gregory Sholette, “Snip...Snip...Bang, Bang: Political Art Reloaded” 2009, in: In between the moments <inbetweenthemoments.org> (23.07.2010)

Curriculum Vitae

MMag^a. Katharina Hager von Strobele

Kontakt: kaethe.hagervonstrobele@gmail.com

geboren 1981, in Bozen (Südtirol, Italien)

I. Bildungswege

- Reifeprüfung im Jahr 2000, Bundesoberstufenrealgymnasium 3 – 1030 Wien
- *Akademie der Bildenden Künste, Wien (2001-2008)*
Studium der Fotografie (Meisterklasse Eva Schlegel / Matthias Hermann)
Fachbereich: Kunst und Kulturwissenschaft
Diplomarbeitstitel: „Kleidungsraum“
- *Universität Wien, Institut für Philosophie (2001-2008)*
Diplomstudium der Philosophie
Diplomarbeitstitel: „Makeover – Körper in Veränderung der Wahrnehmung“
- *Universität für angewandte Kunst, Wien (2008-2010)*
MAS-Lehrgang „ECM- educating, curating, managing“

II. Arbeiten in Theorie und Praxis

- Tanzquartier Wien, MQ Wien (2001-2007)
Durchführung und Organisation des Publikumsdienstes
- Praktikum Modefotografie (2005)
bei Alessio Cocchi in Mailand
- Praktikum Archivwesen (2006)
am Filmmuseum Wien
- *Akademie der Bildenden Künste, Wien (2006/07)*
Studienassistentin im Bereich „Gender Studies“
unter der Leitung von Ass.-Prof.Mag.Dr. Doris Guth
- Bundeskanzleramt Österreich (2009)
Stipendiatin des Auslandsstipendiums an der Cité des Arts, Paris
- Museum Leopold / Tanzquartier Wien, MQ (April 2010) Produktionsleitung der Inszenierung/Installation: „at arms's length“ von Philipp Gehmacher veranstaltet durch den Verein „Mumbling Fish“
- Kunstraum Niederösterreich, freie Dienstnehmerin (Mai-Juli 2010)
- Galerie „Raum mit Licht“, Wien, Produktion und Betreuung von Künstlerinnen (seit April 2010)
- Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung, Linz, Universitätsassistentin, Abteilung „Textil/Kunst&Design“ (seit Oktober 2010)

III. Künstlerische und kuratorische Praxis

von Katharina Hager von Strobele (alias Käthe Hager von Strobele):

- 2010 „DISPLAY“, Gruppenausstellung, Fotogalerie Wien, WUK Wien
- 2010 „Left Over“, Einzelausstellung, Galerie Foto-Forum, Bozen, Südtirol
- 2009 „Astronominnen – Frauen, die nach den Sternen greifen (Szenarien aus Wissenschaft, Geschichte, Fantasy & aktueller Kunst)“, Gruppenausstellung, Frauenmuseum Bonn
- 2009 „Der Traum einer Sache. Social Design zwischen Utopie und Alltag“, kuratiert von den Teilnehmerinnen des Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie- und praxis, Universität für Angewandte Kunst Wien, Wien
- 2009 „Fragments of Action in Translation“, Gruppenausstellung, Galerie Raum mit Licht, Wien
- 2008 „Changing Room, Changing Clothes – Käthe Hager v. Strobele zieht an, das Frauenmuseum zieht aus“, Einzelausstellung, Frauenmuseum Meran, Meran – Italien
- 2008 „Scoop“, Ausstellung der Diplomanden aus den Photographie – Klassen der Universität für angewandte Kunst und der Akademie der bildenden Künste, Galerie Momentum Photographie/Editionen, Gruppenausstellung, Wien
- 2008 Diplomausstellung, Akademie der bildenden Künste, Wien
- 2007 „P2“ in Kooperation mit Sissi Makovec, Einzelausstellung, Kunsthalle Meidling, Wien
- 2007 „A Piece of Water“, Verbund – Austrian Hydro Power AG, in Kooperation mit Roman Widholm, Gruppenausstellung, Wien
- 2007 „Auftritte“, Österreichisches Kulturforum, Gruppenausstellung, Berlin
- 2006 „K1“ in Kooperation mit Sissi Makovec, Architekturbüro Köberl, Einzelausstellung, Wien
- 2004 „Art and other Services“, Atelier Quelle, Gruppenausstellung, Wien
- 2003 „Zurich“, Galerie Senn, Gruppenausstellung, Wien
- 2002 „Aut Art“, Gaswerk Weimar, Gruppenausstellung, Weimar
- 2001 „Au Bourdell“, ehem. Hotel Burgenland, Gruppenausstellung, Wien