



## Schriften und Materialien der Würzburger Museologie

Julius-Maximilians-

**UNIVERSITÄT  
WÜRZBURG**



Saskia Riedel

Die veränderte Rolle der  
Kurator\*innen bei der  
Exposition moderner Kunst

**Heft 5**

# Schriften und Materialien der Würzburger Museologie

Diese Schriftenreihe der Professur für Museologie umfasst Schriften und Materialien, die im Zusammenhang von Abschlussarbeiten, Praxisseminaren oder Projekten entstanden sind und auf diese Weise der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Herausgeber: Guido Fackler, Stefanie Menke,  
Bastian Schlang

© Julius-Maximilians-Universität Würzburg  
Institut für deutsche Philologie  
Professur für Museologie  
Oswald-Külpe-Weg 86  
D-97074 Würzburg  
<http://www.museologie.uni-wuerzburg.de>  
Alle Rechte vorbehalten.  
Würzburg 2018.

Dieses Dokument wird bereitgestellt durch  
den Publikationsservice der Universität  
Würzburg.

Universitätsbibliothek Würzburg  
Am Hubland  
D-97074 Würzburg  
Tel.: +49 (0) 931 - 31-85906  
[opus@bibliothek.uni-wuerzburg.de](mailto:opus@bibliothek.uni-wuerzburg.de)  
<https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de>

ISSN: 2197-4667

Zitation dieser Publikation:

Riedel, Saskia (2018): Die veränderte Rolle der Kurator\*innen bei der  
Exposition moderner Kunst. Schriften und Materialien der Würzburger  
Museologie, Heft 5. Würzburg: Universität Würzburg.  
URN: [urn:nbn:de:bvb:20-opus-162906](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:20-opus-162906)



Bachelorarbeit

Saskia Riedel

# Die veränderte Rolle der Kurator\*innen bei der Exposition moderner Kunst

Diese Arbeit zeigt die aktuellen Tendenzen im Bereich des Kuratierens von Kunstausstellungen auf. Dabei wird deutlich, wie stark sich die Rolle der Kurator\*innen im Laufe des vergangenen Jahrhunderts verändert hat. Die Arbeit stellt dafür historische ebenso wie moderne Präsentationsformen vor, beleuchtet die Beziehung zwischen Kunst und Betrachter\*in und liefert einen Überblick über die wichtigste in diesem Zusammenhang erhobene Kritik an Institutionen und Berufsbildern.

Schriften und Materialien der Würzburger Museologie, Heft 5.  
Würzburg: Universität Würzburg, 2018.

1. EINLEITUNG	1
2. ENTWICKLUNG MODERNER PRÄSENTATIONSFORMEN UND DIE DISTANZIERUNG ZWISCHEN KUNST UND BETRACHTER*IN	7
<b>2.1 Kult- und Sammelobjekte</b>	<b>7</b>
<b>2.2 Von der Kunst- und Wunderkammer zum White Cube</b>	<b>10</b>
<b>2.3 „Das unmögliche Museum“ und die Theorie der relationalen Ästhetik: Ist Gegenwartskunst noch ausstellbar?</b>	<b>17</b>
3. DIE VERÄNDERTE ROLLE DER KURATOR*INNEN BEI DER EXPOSITION MODERNER KUNST	23
<b>3.1 Freidenker*innentum: Tendenzen von Harald Szeemann bis ins 21. Jahrhundert</b>	<b>24</b>
<b>3.2 Handlungsfelder des Kuratorischen</b>	<b>28</b>
3.2.1 „Schluss mit den Helden“: Positionen zur kuratorischen Funktion bei der Ausstellung moderner Kunst	30
3.2.2 Von der bloßen Ausstellung zur Exposition: Räume und Öffentlichkeit unter der Gestaltungsmacht der Kurator*innen	33
3.2.3 Nicht nur Knöpfe drücken: Partizipative Ansätze	36
5. ANHANG	44
<b>5.1 Literaturverzeichnis</b>	<b>44</b>
<b>5.2 Quellenverzeichnis</b>	<b>51</b>
5.2.1 Primärquellen	51
5.2.2 Internetquellen	51
<b>5.3 Abbildungsverzeichnis</b>	<b>52</b>

## 1. EINLEITUNG

„Ausstellungen zu kuratieren, ist wie der Dreh eines Films, in dem jeder seinen Part kennt und seine bzw. ihre Rolle in dem Ganzen spielt: ein Prozess des Dialogs, des Experimentierens und der gegenseitigen Teilnahme.“<sup>1</sup>

Mitte der 1990er Jahre trat in Debatten um das Museum mehr und mehr die Profession der Kurator\*innen<sup>2</sup> in den Vordergrund. Früher waren sie mehr im Hintergrund tätig gewesen, in den Depots und Sammlungen der Museen, hatten aber trotzdem alle Fäden in der Hand gehabt. Heute sind sie berühmte Kunstagent\*innen mit Namen und Image, die einen neuen Zugang zu etwas schaffen, das der Vermittlung bedarf: Kunst. Die Auffassung, was Kuratieren heute bedeutet, hat sich in den letzten Jahrzehnten enorm gewandelt. Die Anforderungen sind äußerst facettenreich und benötigen eine mit umfassenden Kompetenzen ausgestattete Person, die schreibt, konzipiert, produziert, recherchiert, gestaltet und organisiert.<sup>3</sup> Der ständige Wandel der Ansprüche von Seiten der Künstler\*innen und Besucher\*innen führte dazu, dass vor allem bei der Ausstellung von Gegenwartskunst die Rolle der Ausstellungsmacher\*innen immer wieder in die Kritik geriet und ein Wunsch nach Veränderung laut wurde.

Die zentralen Fragen dieser Arbeit kreisen einerseits um das Berufsfeld des Kuratierens und dessen Wandel und andererseits um die Veränderung der Institution Kunstmuseum und der zugehörigen Präsentationsformen. Die Arbeit zeigt auf, wie sich die Rolle der Kurator\*innen bei der Exposition moderner Kunst gewandelt hat. Ergänzend wird dargestellt, wie veränderte Präsentationsformen und die Institution Kunstmuseum diesen Wandel beeinflusst haben. Da Kunst heutzutage die unterschiedlichsten Formen annehmen kann, ist es besonders wichtig, für Besucher\*innen, die nicht kunsthistorisch vorgebildet sind, Kontexte zu schaffen: Wie kann

---

1 Tannert, Christoph: Jerome Sans. Hat die gesteigerte Zusammenarbeit zwischen Kuratoren und Künstlern möglicherweise eine neue Art der Ästhetik hervorgebracht? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*. Frankfurt am Main 2004, S. 258.

2 In dieser Arbeit wird die gendersensible Sprache, außer in Zitaten aus Primär- bzw. Sekundärliteratur, konsequent umgesetzt.

3 Vgl. Sternfeld, Nora: Kuratorische Ansätze. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/Köln/Weimar 2013, S. 73.

ich mich und das Werk im gesellschaftlichen Umfeld verorten? Deswegen sollen die Gegenwartskunst und ihre zahlreichen Variationen im Fokus stehen, da der Wandel innerhalb der Institution Museum und der Rolle der Kurator\*innen in diesem Bereich besonders gut sichtbar wird. Zwar werden mittlerweile neue Denkweisen und Ausstellungspraktiken auch in kulturhistorischen Museen etwa erprobt, jedoch bilden Kunstaussstellungen nach wie vor einen besonders fruchtbaren Boden für Veränderungen. Bevor die einschlägigen Publikationen vorgestellt werden, bedarf es der Klärung einiger Begrifflichkeiten, die in der Arbeit Verwendung finden. Dabei ist die Publikation von „ARGE schnittpunkt“ mit dem kritischen Glossar maßgeblich, die später genauer umrissen wird.

Mit dem „reflexive turn“ wurde ein neues Zeitalter der Museumsarbeit eingeläutet. 1990 entwickelte sich dieser Begriff aus der Kritik der „New Museology“ an gängigen Ausstellungsweisen, die nun nicht mehr als objektiv, neutral und universal galten. Die kuratorische Praxis, die danach entstand, machte sich bewusst, dass Ausstellungen immer sinnstiftend sind und diese persönliche Werte und Vorstellungen ebenso vermitteln wie Wissen über Kunst, Kultur und Politik. Ausstellungen umfassten nun nicht mehr nur die Verwaltung der Kunst, sondern bezogen persönliche Ansichten der Verantwortlichen bewusst mit ein. Im Bereich der Gegenwartskunst ist Harald Szeemann das erste modellhafte Beispiel eines sogenannten Autorkurators. Weiterhin forderten die Vertreter\*innen der neuen Museologie und der Institutionskritik ein selbstreflexives Vorgehen der Kurator\*innen bei der Rezeption der Vergangenheit und auch der Gegenwart, um neue Ausstellungsformate zu entwickeln.<sup>4</sup>

Die Institutionskritik bezeichnet eine künstlerische und theoretische Praxis, die ihre eigenen Rahmenbedingungen kritisch hinterfragt. Die erste Generation der 1960er und 1970er Jahre versuchte außerhalb der Institution Museum neue Räume zu schaffen, in denen Kunst kontextualisiert und auf eine neue Weise ausgestellt werden konnte. Im Zuge des „reflexive turn“ in den 1990er Jahren entwickelte sich eine neue Generation, die nun nicht mehr die Institution an sich kritisierte, sondern die Ausstellungsmacher\*innen, die einst den kunsthistorischen Kanon angefochten hatten und nun selbst Teil dieses Kanons geworden waren. Ebenso wie beim

---

4 Vgl. ebd., S. 73-74. Für weitere Informationen zum „reflexive turn“ und den nachfolgenden Veränderungen siehe: Dewdney, Andrew/Dibosa, David/Walsh, Victoria: Post-critical museology. Theory and practice in the art museum. London 2013; Alberro, Alexander/Stimson, Blake: Institutional critique. An anthology of artists' writings. Cambridge 2009; Vergo, Peter: The New Museology. London 1989.

„reflexive turn“ geht es vornehmlich darum, Selbstreflexion und Veränderungen zu ermöglichen.<sup>5</sup>

Eine relativ junge Tendenz beschreibt der Begriff „educational turn“. War es früher vor allem die Aufgabe der Museumspädagogik, selbstbestimmtes Lernen in einer Ausstellung zu ermöglichen, übernehmen nun immer mehr Kurator\*innen diese Funktion. Das Museum bzw. der Ausstellungsraum wird hier als Handlungsfeld genutzt, in dem Debatten und kritische Reflexion stattfinden können. Der Wandel verdeutlicht, dass die Vermittlung in diesen Handlungsfeldern als treibende Kraft fungiert, die ein Publikum bzw. eine Öffentlichkeit generiert, die Stellung bezieht und Begegnungen erwirkt.<sup>6</sup>

Die Begriffe, welche die Profession der Kurator\*innen beschreiben, sollen in dieser Arbeit synonym genutzt werden: Ausstellungsmacher\*in, Kunstvermittler\*in oder Kurator\*in.

Das Thema ist in der deutsch- und englischsprachigen Literatur etablierter als anfangs vermutet. Die Befürchtung zu Beginn der Literaturrecherche, nicht genügend qualifizierte Publikationen zu finden, erwies sich angesichts einer Bandbreite an Monographien, Herausgeberwerken und Zeitschriften als unbegründet. Im Nachfolgenden werden die Kernpublikationen nicht nur vorgestellt, sondern es wird auch dazu Stellung bezogen, um den Forschungsstand genauer abzugrenzen. Der Fokus liegt hierbei auf der deutschsprachigen Literatur, da namentlich drei Städte in Deutschland und Österreich die Zentren des entsprechenden Diskurses bilden: Wien mit dem offenen und transnationalen Netzwerk „ARGE schnittpunkt“, Frankfurt mit der Veröffentlichung des Readers „Curating Critique“ des „Research Institute of Curatorship and Education (ICE)“ sowie Leipzig mit dem weiterbildenden Studienangebot „Kulturen des Kuratorischen“ oder „Cultures of the Curatorial“ und den zugehörigen Veröffentlichungen.

---

5 Vgl. Ziaja, Luisa: Institutionskritik. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/Köln/Weimar 2013, S. 163.

6 Vgl. Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora: educational turn. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/Köln/Weimar 2013, S. 157. Für einen tieferen Einstieg in dieses Thema: Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien 2012; O’Neill, Paul/Wilson, Mick: Curating and the educational turn. London 2010.

Darüber hinaus ist das Thema in der englischsprachigen Literatur ebenfalls ausführlich behandelt worden, jedoch soll aufgrund des begrenzten Umfangs und der Verortung dieser Arbeit in den deutschen Sprachraum darauf verzichtet werden.<sup>7</sup>

In Wien gibt das Netzwerk „ARGE schnittpunkt“ Publikationen zur Museums- und Ausstellungstheorie heraus und die dortige Universität für Angewandte Kunst bietet den Weiterbildungsstudiengang „educating curating managing“ an.<sup>8</sup> Verschiedene Bücher von „ARGE schnittpunkt“ haben zum Verständnis der kuratorischen Praxis beigetragen. Eine sehr gute Grundlage bot die Publikation „Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis“<sup>9</sup> mit einem Aufsatz von Nora Sternfeld, der den Titel „Kuratorische Praxis“ trägt. Die Autorin steckt kurz und konkret aktuelle Tendenzen und Handlungsfelder ab. Mit dem Ursprung in der ersten Institutionskritik spannt sie den Bogen von Harald Szeemann als typischem freiem Autorenkurator über den „reflexive turn“ der 1990er Jahre bis hin zu kollaborativen Beispielen, die auf dem sogenannten „educational turn“ basieren. Dabei geht sie vor allem auf kunst- und kulturgeschichtliche Museen ein und beschreibt so ein breites Spektrum an Entwürfen für das Gestalten von Ausstellungen. „ARGE schnittpunkt“ stellt mit ihrer Publikation die aktuellste deutschsprachige Forschungsposition dar, indem sie beleuchtet, wie sich kuratorisches Handeln vor dem Hintergrund zahlreicher „turns“ zu einer kritischen, kollektiven, kulturellen und politischen Tätigkeit entwickelte. Diese Tendenzen werden nicht nur in Sternfelds Aufsatz ersichtlich, sondern auch in einem detaillierten Glossar zusammengefasst und präzise definiert. Ähnlich verhält es sich mit der Bibliographie, welche im Anhang zu den unterschiedlichen Themengebieten wie Kuratieren, Museologie oder Vermitteln zu finden ist.

---

7 Der Vollständigkeit halber sollen trotzdem einige Publikationen genannt werden, die nur im Englischen erschienen sind. Vornehmlich wird hier das Buch angeführt, auf das auch Nora Sternfeld in ihrem Aufsatz „Kuratorische Ansätze“ zurückgreift. Da es auf einer internationalen Konferenz an der Hochschule für Buchdruck und Grafik in Leipzig basiert, ist es nur in englischer Sprache erschienen: Bismarck, Beatrice von/Schaffaff, Jörn/Weski, Thomas (Hg.): *Cultures of the Curatorial*. Leipzig 2012. Andere Publikationen: Bismarck, Beatrice von u.a. (Hg.): *Cultures of the Curatorial 2. Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Leipzig 2014; O’Neill, Paul/Andreasen, Søren (Hg.): *Curating subjects*. London 2011; Scott, Kitty (Hg.): *Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents*. London 2011; Strauss, David Levi: *From head to hand. Art and the Manual*. Oxford 2010; Möntmann, Nina (Hg.): *Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations*. London 2006; Hannlua, Mika (Hg.): *Stopping the process? Contemporary views on art and exhibition*. Helsinki 1998.

8 Weitere Informationen zum Studiengang: Website des Studiengangs „educating. curating. managing.“ Online im Internet: URL: <http://ecm.ac.at/aktuell/> [zuletzt aufgerufen am 30.9.14].

9 Vgl. ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/Köln/Weimar 2013.

Neben Wien gilt auch Frankfurt als Kristallisationspunkt im Diskurs. Mit den Publikationen „Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis“<sup>10</sup> und „Curating Critique“<sup>11</sup> stellen die Autor\*innen vor allem die Veränderungen ab den 1990er Jahren bis heute dar. „Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis“ ist eine Sammlung von kurzen Aufsätzen, welche nicht nur die kuratorische Seite erörtert, sondern auch die künstlerische behandelt. Im Zentrum steht hier, wie sich aus Star- und Geniekurator\*innen eine selbstreflexive Kunstvermittlung entwickelt, welche die Kommunikation zwischen Künstler\*innen, Besucher\*innen und Kunst vorantreibt. Die Aufsätze thematisieren unterschiedliche Aspekte der kuratorischen Arbeit von institutioneller Kritik bis hin zur Definition von „Curating“. Abschließend werden 100 Statements von Kurator\*innen aufgezählt, in denen sie auf eine spezifische Frage zu ihrer Funktion antworten. Dadurch entsteht ein vielgestaltiges Bild von der Person des Kurators oder der Kuratorin, das sich aus aufeinander Bezug nehmenden Kommentaren und Äußerungen zusammensetzt. Trotzdem ist nicht zu vernachlässigen, dass diese Publikation bereits 2004 veröffentlicht wurde und das junge Forschungsthema „kuratorische Praxis“ sich in den letzten Jahren noch stärker gewandelt hat.

Neben der starken Ausrichtung auf die kuratorische Praxis setzen zwei weitere Publikationen einen anderen Schwerpunkt: Maren Ziese geht in „Kuratoren und Besucher“<sup>12</sup> zwar auch auf „Curating“ ein, jedoch liegt der Fokus darauf, wie Kurator\*innen durch ihre Handlungen Besucher\*innengruppen in die Ausstellung integrieren oder sogar an dieser teilhaben lassen. Grundsätzlich erprobt Ziese ihre theoretischen Grundlagen und Methoden anhand vier Ausstellungen, die zum einen auf das Kuratieren eingehen und zum anderen die Einbindung der Besucher\*innen beleuchten. Dieses Wechselspiel ist besonders interessant und hilft, kuratorische Praxis in Hinblick auf partizipatorische Ansätze zu reflektieren.

---

10 Vgl. Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004.

11 Vgl. Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt am Main 2007.

12 Vgl. Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen. Bielefeld 2010.

Im Gegensatz dazu beschäftigt sich Tobias Wall in seinem Buch „Das unmögliche Museum“<sup>13</sup> mit der Institution Kunstmuseum. Zum einen beschreibt er, wie sich das moderne Kunstmuseum aus historischen Vorgängern entwickelt hat, und zum anderen zeigt er neue Perspektiven des Ausstellens moderner Kunst. Wall baut seine Argumentation auf einer „Ästhetik der Distanz“ auf, die seiner Meinung nach im Altertum ihren Ursprung hat und das heutige Kunstmuseum für die Besucher\*innen „unmöglich“ mache. Gleichzeitig versucht er durch aktuelle Tendenzen deutlich zu machen, welche Alternativen es gibt, um die Distanz zwischen Kunst und Betrachter\*innen, die über die Jahrhunderte innerhalb der Institution aufgebaut worden ist, zu überwinden. Diese Publikationen bilden ein Grundgerüst und dienen als Hilfsmittel, um diese Arbeit mit fundierten wissenschaftlichen Meinungen und interessanten Statements zu untermauern.

Inhaltlich stellt die Arbeit zunächst Tendenzen innerhalb der Institution Kunstmuseum vor und betrachtet historische sowie aktuelle Präsentationsformen vor dem Hintergrund der zunehmenden Distanzierung zwischen Kunst und Besucher\*in. Dieser Themenblock schließt mit dem Kapitel, das sich die Frage stellt, ob Gegenwartskunst noch ausstellbar ist, und damit den Hauptgegenstand der Arbeit betrifft. Als Basis für diesen Diskurs wurde die Theorie der relationalen Ästhetik von Nicolas Bourriaud<sup>14</sup> ausgewählt, die auch für die Rolle der Kurator\*innen von Bedeutung ist. Aus der Schwierigkeit Formate für eine Kunst zu finden, die „unmöglich“ ohne Hilfestellung zu verstehen ist, ergibt sich ein Bedarf an Ausstellungen, die mehr beinhalten, als bloße Hängepläne abzubilden. In die kuratorische Praxis wird zeitlich bei Harald Szeemann und der ersten Institutionskritik eingestiegen, die sich um 1960 verorten lässt. Danach stehen Positionen im Mittelpunkt, die sich wiederum gegen das Bild von „Genie-Kurator\*innen“ à la Szeemann wenden. Abschließend wird anhand von Beispielen aufgezeigt, welchen neuen Aufgaben und Funktionen das Kuratieren heute gerecht werden muss. Kommentare von Verantwortlichen in Ausstellungskatalogen oder Interviews ergänzen die theoretischen Ausführungen.

---

13 Vgl. Wall, Tobias: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld 2006.

14 Vgl. Bourriaud, Nicolas: Esthétique Rationnelle. Dijon 1998 (englisch 2002).

## 2. ENTWICKLUNG MODERNER PRÄSENTATIONSFORMEN UND DIE DISTANZIERUNG ZWISCHEN KUNST UND BETRACHTER\*IN

„Ist mir das soziale Umfeld nicht bekannt, werde ich zur ‚Anfängerin‘, der bewusst wird, dass die physische Anwesenheit ihrer Person das Gesamtbild des Ortes – als komplett durchgestylten Raum – stört. Nicht die ausgestellten Sujets sind es, die mich beunruhigen, es ist die Raumkonzeption. Ich komme mir deplatziert vor. Wenn nicht ich drinnen sein soll, wer eigentlich?“<sup>15</sup>

Mit dieser Aussage trifft Judith Hopf den Nerv der Zeit, indem sie kritisch mit dem Ausstellungsraum White Cube umgeht. Aus Hopfs Aussage lässt sich herausarbeiten, dass sich Besucher\*innen in Kunstaustellungen durch die Art und Weise, wie Kunst präsentiert wird, unwohl und fehl am Platz fühlen können. Ausstellungskonzepte schaffen eine Distanz zwischen Besucher\*in und Kunstwerk, die schwer zu überwinden scheint. Doch die Entfremdung von Kunst- und Lebenswelt beginnt nicht erst im White Cube, sondern bereits in der griechischen Antike und den mittelalterlichen Kirchenschätzen.<sup>16</sup>

Im folgenden Abschnitt werden die Entwicklung des modernen Kunstmuseums und die zugehörigen Präsentationsweisen vorgestellt. Dabei soll die über mehrere Jahrhunderte aufrecht erhaltene Distanz zwischen Besucher\*in und Kunst einen wichtigen Aspekt darstellen, da hier die Aufgabe moderner Kurator\*innen greift, die versuchen, die Entfremdung zu überwinden. In diesem Zusammenhang setzt sich diese Arbeit mit der Zugänglichkeit von antiken Schatzhäusern, mittelalterlichen Kirchenschätzen bis hin zu den frühneuzeitlichen fürstlichen Gemäldegalerien auseinander. Dies dient als Grundlage, um zu analysieren, in welchem Rahmen die Menschen im Zuge der Öffnung der Institution Museum die Möglichkeit hatten, der Kunst zu begegnen.

### 2.1 KULT- UND SAMMELOBJEKTE

Die frühen griechischen Schatzhäuser, die hauptsächlich mit Weihegeschenken für Gottheiten, wie Bildnissen aus Edelmetallen, Schmuck und Statuen bestückt waren, hatten zum Teil schon

---

15 Hopf, Judith: Revisiting the White Cube. In: Texte zur Kunst (1996), Nr. 24, S. 139.

16 Vgl. Viereggs, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung. München 2008, S. 19-23.

museale Funktionen: Vermittlung an die griechische Öffentlichkeit und allgemeine Zugänglichkeit sowie Sammlung und Präsentation.<sup>17</sup> Kann also der hellenistische Tempelschatz als Eigentum der Bevölkerung und somit als antiker Vorläufer der heutigen Museen gelten? Laut Julius von Schlosser<sup>18</sup>, einem der Wissenschaftler, die als Erste über frühe Sammlungen und Präsentationsformen schrieben, waren die griechischen Schatzhäuser die direkten Vorgänger der allgemein zugänglichen Museen.<sup>19</sup> Diese These kritisiert Tobias Wall und betont, dass die Bezeichnung der hellenistischen Tempelschätze als „öffentliche Museen“ nur in sehr eingeschränkter Form anwendbar sei. Die Demokratie der Griechen und die Teilhabe am öffentlichen Leben galten nur für einen ausgewählten Teil der Bevölkerung als selbstverständlich. Vor allem Frauen und Sklaven wurden komplett ausgeschlossen. Deswegen sei fraglich, ob das Museum in der Antike seinen Ursprung hatte, da ein hellenistisches, öffentlich zugängliches Schatzhaus nicht mit unserer Auffassung von Öffentlichkeit vereinbar sei.<sup>20</sup> Eine starke Trennung zwischen Heiligem und Profanem macht zudem deutlich, dass die Objekte zum Großteil in Riten eingebunden waren und die Öffentlichkeit bei diesen Zeremonien noch keine große Rolle spielte. Der Philosoph Ernesto Grassi hält sogar fest, dass man die Objekte noch nicht auf Grund ihres ästhetischen oder historischen Wertes aufbewahrte, sondern aus der alltäglichen Lebenswelt und dem Fluss der Geschichte entrückte, um die Trennung zwischen Kult- und Alltagswelt zu gewährleisten.<sup>21</sup>

Erst als römische Feldherren die Kultgegenstände durch Plünderungen und Kunstraub an einen nicht-religiösen Ort brachten, löste sich die strikte Trennung auf. Objekte, die vorher nur rituellen Charakter hatten, wurden in Sammlungsstücke und Kunstgegenstände transformiert. Die Ambitionen dieser ersten „Sammler\*innen“ sind nicht mit der heutigen Vorstellung interessierter Wissenschaftler\*innen vergleichbar, da die Feldherren hauptsächlich aus kriegspolitischen und gesellschaftlichen Motiven, wie Unterwerfung und Nobilitierung, handelten.<sup>22</sup> Die eigentliche Musealisierung schritt weiter fort, als auch die einheimischen Kultobjekte mehr

---

17 Vgl. ebd., S. 19-20.

18 Vgl. Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Braunschweig 1978.

19 Vgl. ebd., S. 4.

20 Vgl. Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 22-24.

21 Vgl. Grassi, Ernesto: Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln 1980, S. 97.

22 Vgl. Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 24-25.

und mehr aus ihrem heiligen Kontext entfernt wurden. Im spätantiken Rom entstanden so die ersten Kunstsammlungen, in denen „Sammler\*innen“ die Werke unabhängig von ihrem Bezugsrahmen als ästhetische Objekte aufbewahrten.<sup>23</sup> Im übergreifenden Zusammenhang zwischen Kunstraub und Präsentation in Kulträumen galt die Sammlung des Kaisers Tiberius (42 v. Chr. bis 37 n. Chr.) als Beispiel. Auf dem Forum Romanum nutzte man den Tempel der Concordia als ein „Museum“, das auch in den Schriften von Gaius Plinius dem Älteren (23-79 n. Chr.) Erwähnung fand.<sup>24</sup>

Die späteren kirchlichen Reliquien- und Schatzkammern, welche durch die Reisen der Herrscher oder durch Kreuzzüge in fremde Länder bereichert wurden, folgten einem ähnlichen Konzept. Märtyrer- und Heiligenverehrung bildeten in diesem Bereich die Grundlage für die Ansammlung der Objekte, sogenannter „Heiltümer“. Karl der Große (742-814) richtete eine der größten Sammlungen ein, die vermutlich Splitter oder Steine vom Grab Christi beinhalten. Die Funktion war simpel: den Schutz Gottes zu erlangen. In Truhen oder Schränken in abgeschlossenen Kammern bewahrt, erhielten die Gegenstände zunehmend musealen Charakter und im Laufe der Zeit ergänzten die Herrscher ihre Sammlungen durch Zeichen der Macht: Herrschaftsinsignien, wie Reichsapfel, Zepter, Krone und andere Kostbarkeiten, vererbten die Machthaber über Jahrhunderte hinweg. Spätere Generationen stellten diese Objekte als historische Dokumente zur Schau, mit welchen die Weiterführung ihres Amtes legitimiert werden sollte.<sup>25</sup> Trotzdem wurde ab dem 14. Jahrhundert weiterhin auf eine Trennung zwischen Heiligem und Profanem geachtet, wie es schon Ernesto Grassi in Bezug auf die Antike festhält.

In der Zeit der Renaissance änderte sich dies grundlegend. Als im 15. und 16. Jahrhundert die fürstlichen Familien in Italien ihr Mäzenatentum begannen, etablierten sich Städte wie Florenz, Genua und Rom zu kulturellen Zentren. Mit der Errichtung der Uffizien durch die Florentiner Familie der Medici war die erste Kunstgalerie geboren. Eigentlich als Behördenbau gedacht, richtete man im Obergeschoss Räume zur Präsentation von Kunstobjekten ein.<sup>26</sup> Der Grundstein für die „Kunst- und Wunderkammern“ der Spätrenaissance war gelegt und der Be-

---

23 Vgl. ebd., S. 26.

24 Vgl. Viereggs 2008 (wie Anm. 16), S. 20.

25 Vgl. ebd., S. 23.

26 Vgl. ebd., S. 24.

griff wurde vor allem geläufig, als mächtige Adelige wie die Medici begannen, emsig zu sammeln. Die Meinungen über den Stellenwert dieser Orte gehen von „skurrile[n] Sammlungen prunksüchtiger Potentaten“ bis zu „bedeutende[n] Frühformen heutiger Museen.“<sup>27</sup>

Deutlich wird, dass in den Vorformen des Museums zwischen Kult- und Sammlungsgegenständen wie der alltäglichen und der geistlichen Welt stark unterschieden wurde. Die zentralen Fragen, die sich aus diesem Themengebiet ergeben, kreisen um die weitere Entfremdung und Entrückung der Kunstgegenstände durch Präsentationsformen im Laufe der Jahrhunderte.

## 2.2 VON DER KUNST- UND WUNDERKAMMER ZUM WHITE CUBE

Samuel Quiccheberg legte mit seinem Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“<sup>28</sup> den Grundstein für die Museologie. Im Zuge der Einrichtung des berühmten Münchner Antiquariums unter dem Wittelsbacher Herzog Albrecht V. erarbeitete Quiccheberg „[...] Prinzipien von ‚musealer‘ Ordnung und Aufstellung einer fürstlichen Sammlung.“<sup>29</sup> Der Herzog sammelte die unterschiedlichsten Gegenstände. Dabei achtete er darauf, dass sie sich auf ihn als Sammler und Herrscher sowie auf seine Dynastie bezogen. Er trug aber auch über die eigenen Landesgrenzen hinaus Objekte aus Asien und Afrika zusammen. Sein forschendes Interesse wurde in Form von naturwissenschaftlichen Instrumenten deutlich und das humanistische Bildungsideal durch Bücher und Graphiken sichtbar.<sup>30</sup> Quiccheberg beschäftigte sich mit Fragen rund um das Sammelwesen und erarbeitete nicht nur Klassifizierungsmethoden, sondern ging zusätzlich dem Ausbau und Öffnen der Sammlung nach. Er war der „erste Museologe und Kurator“, der systematisierte und kategorisierte.<sup>31</sup>

Während Quiccheberg die herzoglichen Sammlungen durch Klassifizierungssysteme ordnete, waren andere Kunst- und Raritätenkabinette des 16. Jahrhunderts eher unsystematische

---

27 Beßler, Gabriele: Wunderkammern. Weltmodell von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. Berlin 2012, S. 14.

28 Vgl. Roth, Harriet: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg. Berlin 2000.

29 Schürer, Ralf: Die Kunst- und Wunderkammer. In: Hess, Daniel/Hirschfelder, Dagmar (Hg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 258.

30 Vgl. ebd., S. 257-258.

31 Vgl. Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 27.

Anhäufungen von „Artificialia“, wie Gemälden oder Plastiken, sowie präparierten Tieren, Mineralien und Muscheln, die man „Naturalia“ nannte. Neben kunsthandwerklichen Arbeiten aus Koralle oder Elfenbein, den „Exotica“, sammelten die wohlhabenden Fürst\*innen und Kaufleute auch „Scientifica“, wie beispielsweise Navigationsinstrumente oder Globen, die sich durch eine wissenschaftliche Ausrichtung auszeichneten.<sup>32</sup>

Trotzdem folgten im aufkommenden 17. Jahrhundert viele Sammlungen dem Vorbild Quichebergs und seine Systematisierung setzte sich stärker durch. Ein Beispiel dafür ist die Sammlung von Kaiser Rudolf II. in Prag. Der Kaiser häufte die unterschiedlichsten Objekte an: von Gemälden über Naturalien bis hin zu Büchern und Waffen. Für diese umfangreiche Sammlung verfasste Daniel Fröschl von 1607 bis 1611 ein Inventar, das die Kunstwerke nach Sach- und Materialgruppen ordnete. In dieser Zeit war der Universalitätsanspruch der Sammlungen prägend. Sie stellten die „gesamte göttlich-kosmische Ordnung des Universums im Kleinen“<sup>33</sup> dar und stärkten dadurch Ruhm und Ansehen der Fürst\*innen.<sup>34</sup> Auf Wunsch wurden diese Kunstsammlungen einem privilegierten Publikum gezeigt, denn nicht jeder hatte Zugang zu den Raritäten der Oberschicht. Die breite Bevölkerung stand allein durch die umfangreiche Finanzierung durch Steuergelder mit den Kammern in Verbindung. Somit war die Kunst „Sinnbild des höheren Standes, des Fürstlichen, des Unerreichbaren.“<sup>35</sup>

Die Prunksucht der Herrscher\*innen gipfelte im 18. Jahrhundert am französischen Hof. Nach dem Vorbild König Ludwigs XIV. begannen die Adligen zahlreiche Bauprojekte und weiteten die Ausstattungen ihrer Residenzen in ganz Europa aus, welche die Selbstdarstellung der Machthaber\*innen krönten. Gleichzeitig mit der Errichtung kolossaler Gartenanlagen mit Skulpturen und dem Kauf aufwendig gestalteter Möbel veränderten sich die Sammlungsvorlieben der Herrscher\*innen: weg von der universalen Ideologie hin zu spezialisierten Gemäldegalerien oder Antikensammlungen. Die Galerie, hauptsächlich mit Historienmalereien aus-

---

32 Vgl. Vieregg 2008 (wie Anm. 16), S. 26-28.

33 Stolzenberger, Jana: Höfisches Sammeln und internationale Tendenzen der Kunst um 1600. In: Hess, Daniel/Hirschfelder, Dagmar (Hg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 272.

34 Vgl. ebd., S. 271-272.

35 Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 29.

gestattet, war ein langgezogener „Wandelgang“, der als Zerstreungsort zwischen den Wohnräumen der Fürst\*innen fungierte. Die Präsentationsform der „Petersburger Hängung“ ist uns durch Stiche und Gemälde der Galerien überliefert (vgl. Abb. 1) und systematisierte sich im mehr.<sup>36</sup> Der Vorreiter hierfür war Christian von Mechel, der die kaiserliche Galerie im Schloss Belvedere in Wien einrichtete und damit einen weiteren Meilenstein für die Entwicklung des modernen Kunstmuseums legte. Geordnet nach Chronologie und Meisterschulen, versah Mechel jedes Bild zusätzlich mit einem einheitlichen Rahmen und einem kleinen, identifizierenden Schild. Dadurch schuf er erste didaktische Elemente in einer Galerieausstellung, die teilweise heute noch als ausreichender Zugang betrachtet werden.<sup>37</sup> Die Werke wurden „tapetenartig“ an der Wand platziert und zum Teil auch beschnitten, falls das gewünschte Werk nicht in das System der Hängung passte.<sup>38</sup> Diese Sammlungen waren ein Teil höfischer Machtinszenierung und die Regent\*innen nutzten sie nicht nur, um sich von der breiten Bevölkerung abzugrenzen, sondern auch, um ihren Herrschaftsanspruch zu untermauern: „Kunstkennerchaft wurde zum Zeichen der Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite.“<sup>39</sup>

Man sollte meinen, dass sich die feudalabsolutistische Distanzierung der Kunstsammlungen im Zuge der Aufklärung verringerte. Jedoch wird schnell deutlich, dass es nur eine Verschiebung hinsichtlich der Machtstrukturen gab. Als 1792 in Frankreich die Revolutionsregierung Öster-



Abb. 1: Johann Michael Bretschneider, Gemäldegalerie, Öl auf Leinwand, 195 x 342,4 cm, Prag 1702

36 Vgl. Bär, Frank P. u.a.: Barocke Pracht: Hofkultur im 18. Jahrhundert. In: Hess, Daniel/Hirschfelder, Dagmar (Hg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 323-331.

37 Vgl. Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. München 2002, S. 67-68.

38 Vgl. Bär, Frank P. u.a. 2010 (wie Anm. 36), S. 332.

39 Ebd., S. 330.

reich und Preußen den Krieg erklärte, folgte daraus für Deutschland eine Zeit großer Umbrüche: gestürzte Hoheiten, reorganisierte Territorien und neu gestaltete Institutionen. Auch für die Kunst war die Zeit der Revolution eine Zeit der Veränderung. Die Sorge um die Sammlungen und Kunstwerke verstärkte sich in der Gesellschaft und der „Museumsboom“ des 19. Jahrhunderts wurde eingeleitet mit dem Ziel, einen sicheren Raum für die Objekte zu schaffen.<sup>40</sup>

Überall in Deutschland sprossen Museumsneubauten aus dem Boden, die vor allem für die Bürger\*innen von Bedeutung sein sollten. Egal, ob Bauer/Bäuerin oder Handwerker\*innen: Jedem sollte der Zutritt zu den öffentlichen Museen gewährleistet sein. Allerdings sprachen Organisation und Zugangsregelungen meist de facto gegen eine allgemeine Ausweitung der Besucherstruktur. Beispielsweise waren die Berliner Sammlungen 1870 montags bis samstags von 10 bis 17 Uhr im Sommer und von 10 bis 15 Uhr im Winter geöffnet. Normalen Arbeiter\*innen, die meist an einem Sonntag ihren freien Tag hatten, wurde somit keine Möglichkeit gegeben, die Sammlung zu besuchen.<sup>41</sup> Im British Museum musste ein Besuch sogar eine Woche vorher angemeldet und darüber hinaus die genaue Dauer des Aufenthalts bestimmt werden.<sup>42</sup> Wenn es dann letztlich zu einem Besuch kam, erwarteten die Verantwortlichen vom Aufsichtspersonal enorme Wachsamkeit. Denn vor allem die Kuratoren und Museumsleiter befürchteten, dass das „sog. große Publikum“<sup>43</sup> durch Vandalismus und unziemliches Verhalten die wertvollen Kunstschatze zerstören könnte.<sup>44</sup>

So wurde nach der Abgrenzung der Sammlungen durch fehlende Zugänglichkeit in der höfischen Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts die Distanz zwischen Kunst- und Alltagswelt weiterhin geschürt. Selbst die Museumsreform des 19. und 20. Jahrhunderts, welche die Systematisierung und Verwissenschaftlichung der Sammlungen durchsetzen sollte, änderte nicht viel an diesem Verhältnis. Die Reformier\*innen sahen das Museum als Bildungsinstanz und Hort des Wissens und postulierten, dass „[u]nter der Herrschaft der Wissenschaft [...] vor der

---

40 Vgl. Sheehan 2002 (wie Anm. 37), S. 72-73.

41 Vgl. ebd., S. 178.

42 Vgl. Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer – zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981, S. 19.

43 Gustav Klemm meint mit „das sog. große Publikum“ einfache Leute wie Kutscher oder Bauern. Zitiert nach: Mundt, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München 1974, S. 194.

44 Vgl. Sheehan 2002 (wie Anm. 37), S. 179-180.

Kunst alle gleich [sind]. Es ist nicht mehr der angeborene Status, sondern das von allen erlangbare [!] Wissen, das den Zugang zur Kunst ermöglicht.“<sup>45</sup> In der Realität trieben die Kunstmuseen den exklusiven Status aber weiter voran. Das Gelehrtenmuseum entstand, das die Kunst zwar allen zugänglich machte, das aber kunstgeschichtliches Wissen voraussetzte, um den Werken näherzukommen. Die Besucher\*innen waren kaum Teil des Museumslebens, da Führungen oberflächlich blieben und Ausstellungsweisen die Kunstwelt weiterhin entrückten.<sup>46</sup> Nun wurde zwar potenziell allen Menschen der Zugang zu Museen gewährt, trotzdem war eine Begegnung mit der Kunst durch die umfangreichen Auflagen und die fehlende Akzeptanz seitens der Kurator\*innen kaum möglich. Die Distanz zwischen Kunst und Alltag vergrößerte sich zusehends und eine Vermittlung zwischen den zwei Welten fand immer weniger statt. Vor allem das Bildungsbürgertum, das die Organisation der Museen für sich beanspruchte, sorgte dafür, dass die Kunst weiterhin entrückt blieb und die Institutionen durch die Abgrenzung gegenüber der breiten Bevölkerung einen Sonderstatus erlangten.<sup>47</sup>

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass bis heute für viele das Kunstmuseum ein Ort ist, das mit dem Alltag oder alltäglichen Situationen nichts zu tun hat: Die Umgebung ist fremd und dementsprechend verhalte ich mich als Besucher\*in zurückhaltend und schweigsam. Tobias Wall vergleicht die Museen, die sich im Zuge der Romantik entwickelten, mit Tempeln oder Kathedralen, in welchen der Mensch auf eine Kunst traf, die dem alltäglichen Leben entrückt schien: „Das romantische Museum ist eine Stätte, an der der Betrachter oder die Betrachterin auf die abgehobene Kunst trifft und aus einer unüberbrückbaren ontologischen Distanz teilhaben kann.“<sup>48</sup> Auch Bazon Brock bezieht sich auf diese Interpretation von Museen als Stätten des Heiligen. Er beobachtete, „in welchem Maße sie [die Museumsbesucher\*innen] Verhaltensweisen, die in der Kirche ausgebildet wurden, ins Museum hineintragen: Reduktion der Äußerungsformen von Subjektivität auf ein Minimum geflüsterter Kommunikationsketten;

---

45 Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 56.

46 Vgl. ebd., S. 55-57.

47 Vgl. ebd., S. 35.

48 Ebd., S. 46.

Einschränkung der gestischen Äußerungsformen auf Haltungen respektvoller Unterwerfung; [...].“<sup>49</sup>

Das Ausstellungsformat, das sich aus dieser Tradition und im Zuge der Entleerung der Museumsräume am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte, ist der White Cube. Diese neue Präsentationsweise löste die überfüllten Museumshallen ab. Alexis Joachimides beschreibt drei zentrale Merkmale der Inszenierung in Kunstmuseen der Moderne: zahlenmäßige Reduzierung der Exponate, weite Räume zwischen den einzelnen Objekten und eine weiße Wand, die einen neutralen Raum gewährleistet, sowie den Fokus auf die ausgestellten Werke richten soll. Zusätzlich zum Tageslicht bewirkte die vereinheitlichte Beleuchtung eine geeignete Raumatmosphäre.<sup>50</sup> Diese Art des Ausstellens stand bzw. steht im starken Kontrast zu den auf Vollständigkeit ausgerichteten Kunst- und Wunderkammern und zur übervollen Hängung in der Zeit des Barocks. Die Distanz, die vorher primär durch die nicht oder kaum gegebene Zugänglichkeit erreicht worden war, fand ihren Höhepunkt nun in einer ästhetisch entrückten und scheinbar neutralen Ausstellungsweise. Ein Beispiel für diese neue Praxis zeigt ein Bild des Es-

sener Museums Folkwang aus dem Jahr 1930 (vgl. Abb. 2). Hier wurden Objekte präsentiert, die in keinem Zusammenhang zueinander standen und zum Teil auch aus verschiedenen Kulturen stammten. Das Ausstellungskonzept charakterisierte sich nicht durch eine wissenschaftliche Taxonomie, sondern konzentrierte sich auf „die Anmutungsqualität der einzelnen Objekte.“<sup>51</sup>



Abb. 2: Albert Renger-Patsch. Blick in das Museum Folkwang um 1930

49 Brock, Bazon: Das Museum als Arbeitsplatz. In: Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Köln 1970, S. 28.

50 Vgl. Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940. Dresden 2001, S. 255.

51 Van den Berg, Karen: Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums. In: van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens. München 2010, S. 159.

Dadurch erreichten nicht nur die Kunstwerke einen erhöhten Stellenwert, sondern auch die Wand, die Beleuchtung und sogar der Fußboden. Alles war darauf ausgerichtet, dass sich die Besucher\*innen eine Rezeption des Museumsraumes aneigneten, welche sich an die ästhetisch aufgeladene Präsentationsweise anglich.<sup>52</sup>

„Schattenlos, weiß, clean und künstlich – dieser Raum ist ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet. Kunstwerke werden aufgezogen, aufgehängt, locker verteilt. Ihre sauberen Oberflächen erscheinen unberührt von der Zeit und ihren Wechselfällen. Hier existiert die Kunst in einer Art Ewigkeitsauslage, und obwohl es viele Perioden und Stile gibt, gibt es keine Zeit.“<sup>53</sup> Mit dieser Aussage traf Brian O’Doherty den Punkt, der im Zentrum der Kritik an dieser neuen Präsentationsform stand bzw. steht: Der weiße Raum schafft keinesfalls Neutralität, sondern verhilft dazu, dass die Wahrnehmung der Besucher\*innen bewusst geleitet und geschult wird. Jedes Objekt erhält eine erhabene und autonome Wirkung. O’Doherty macht dies deutlich, indem er alltägliche Gegenstände im White Cube verortet und sie gedanklich in eine Vitrine oder auf einen Sockel stellt oder an eine weiße Wand hängt: „In dieser Umgebung wird ein hoher Aschenbecher fast zu einem sakralen Gegenstand, ebenso wie der Feuerlöscher in einem modernen Museum einfach nicht mehr wie ein Feuerlöscher aussieht, sondern wie ein ästhetisches Scherzrätsel.“<sup>54</sup>

Das Ausstellungsformat White Cube scheint endgültig die Verbindung zwischen Betrachter\*in und Kunstwerk zu lösen. Es wurde eine Ferne geschaffen, die bis heute die Betrachtung von Kunst charakterisiert. Zwar sind wir näher an den Objekten und können durch die lockere Hängung Kunstwerke intensiver wahrnehmen, jedoch verhindert die erhabene Atmosphäre der Museumsräume eine Rezeption auf Augenhöhe. Wie im Einstiegszitat von Julia Hopf deutlich wurde, dürften wir in einer solchen Kunstaussstellung körperlich gar nicht anwesend sein und die Werke nur mit Augen und Geist still bewundern. Obwohl genügend Raum gegeben scheint, in dem die unterschiedlichen Perspektiven der Betrachter\*innen neben den implizierten Aussagen der Künstler\*innen bestehen könnten, wird die Formulierung der eigenen Meinung durch die Präsentationsweise gehemmt. Aus diesen Erkenntnissen ergibt sich die Frage,

---

52 Vgl. ebd., S. 157-160.

53 O’Doherty, Brian: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin 1992, S. 336.

54 Ebd.

wie man moderne Kunst ausstellen kann, nachdem der einstmals vermeintlich beste und neutrale Raum in einem „Kultraum der Ästhetik“ endet?<sup>55</sup>

### 2.3 „DAS UNMÖGLICHE MUSEUM“ UND DIE THEORIE DER RELATIONALEN ÄSTHETIK: IST GEGENWARTSKUNST NOCH AUSSTELLBAR?

Der Begriff der Kunst hat sich in den letzten Jahrzehnten enorm gewandelt. Wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert, war die Kunst früher Kultobjekt in Kirchen und Schatzhäusern und wurde anschließend zum Repräsentationsobjekt von Macht und Bildung auserwählt. Nun lässt sich die Frage stellen, wie sich der Kunstbegriff im 20. und 21. Jahrhundert<sup>56</sup> verändert hat und welche Rolle das Museum und die Kurator\*innen dabei einnehmen.

Die in den vorherigen Kapiteln dargestellte Distanz zwischen Kunst- und Alltagswelt führte dazu, dass Kunstobjekten ein lebensferner Charakter zugesprochen wurde. Dies wurde entweder durch die Unzugänglichkeit der Institution Museum oder die Art und Weise der Präsentation bewirkt. Die Abstraktion in der Malerei des 20. Jahrhunderts brachte diese Entfremdung zu ihrer höchsten Form. Das Werk des abstrakten Künstlers Kasimir Malewitsch ‚Schwarzes Quadrat auf weißem Grund‘ zeigt, dass es nun nicht mehr auf die Abbildung der Realität ankam, wie es noch bei den Impressionist\*innen etabliert war. Die Künstler\*innen strebten vielmehr danach, eigenständige autonome Werke „um der Schönheit ihrer eigenen Gesetze willen“ zu schaffen.<sup>57</sup> Durch die Reduzierung auf Komposition und Farbe<sup>58</sup> und später völlige Gegenstandslosigkeit<sup>59</sup> wurde die Beschäftigung mit der Kunst komplett auf das ästhetische Sehen beschränkt. Diese „Kunst-Objekte“ folgten ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und der Zugang zu ihrer abgegrenzten Welt wurde durch die Präsentationsweise im White Cube noch

---

55 Vgl. ebd., S. 335.

56 Da eine tiefgreifende Abhandlung des Kunstbegriffs der Moderne und seine zahlreichen Veränderungen und Erweiterungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, hier einige weiterführende Literatur: Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder. Köln 2007; Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart. München 2001; Klotz, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne. München 1994.

57 Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 92.

58 Dies startet beispielsweise beim nachimpressionistischen Pointillismus. Vgl. Klotz 1994 (wie Anm. 56), S. 31.

59 Als Beispiele können hier Kandinsky oder Malewitsch genannt werden, die als Urväter der gegenstandslosen Malerei gelten. Vgl. Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 92.

stärker versperrt.<sup>60</sup> Jedoch befreite sich im Zuge der Avantgarde die Kunst immer mehr vom Ästhetischen und mündete nicht mehr nur in traditionellen Kunstwerken wie Gemälden. Kunst und Theorie wurden immer stärker verknüpft, wodurch die Künstler\*innen ihre Kunst in Konzepte packten, aber auch Schriften zur kulturellen Gestaltung des Lebens veröffentlichten. Auf diese Veränderungen innerhalb der Kunst musste das Museum reagieren und seine Präsentationsweisen überdenken. Ein abstraktes Objekt wie beispielsweise eine Skulptur von Naum Gabo konnte nicht mehr im herkömmlichen – ästhetisch-autonomen – Sinne ausgestellt werden. Denn der Kontext, der in der Avantgardekunst von großer Wichtigkeit war, musste von den Kurator\*innen explizit vermittelt werden. Mit der Ausstellungsweise White Cube empfanden die Besucher\*innen höchstens die Form des Werkes als autonomes Kunstwerk als interessant. Jedoch war bei Gabo und Künstler\*innen seines Genres nicht nur die Form von Bedeutung, sondern beispielsweise auch die Materialwahl, die hier für das Ideal und die Gedankenkonstrukte des Kommunismus stand. Um als Besucher\*in beides wahrzunehmen, brauchte man entweder kunsthistorisches Vorwissen oder die Vermittlung durch den Kurator oder die Kuratorin.<sup>61</sup>

In der Avantgarde begann sich der Begriff Kunst aufzulösen und später wurde er durch Joseph Beuys totalisiert: Kunst setzte man nun nicht mehr mit einem autonomen Objekt gleich, sondern mit allem, was sich mit der alltäglichen Wirklichkeitsgestaltung beschäftigt. Kunst wurde prozesshaft und aktionistisch. Der Kunstbegriff erreichte den Punkt der größtmöglichen Erweiterung und wandelte sich zur Ereigniskunst. Die Grenze, die in den Jahrhunderten vorher zwischen der Kunst- und der Alltagswelt aufgebaut worden war, existierte nicht mehr. Mit dieser Erweiterung des Kunstbegriffs transformierten sich auch die Aufgaben des Museums und der Kurator\*innen. Die Überreste von solchen Kunstereignissen, wie beispielsweise bei Beuys, Christo oder Warhol, durften nicht als ästhetische Objekte ausgestellt werden. Kontextualisierung war noch stärker gefragt als in der Zeit der Avantgardekunst und das Museum musste den Besucher\*innen vermitteln, dass bloßes stilles Betrachten des „Kunstwerks“ nicht ausreicht. Beispielsweise geht Aktionskunst, die komplett ohne Objekte auskommen kann, auch heute

---

60 Vgl. ebd., S. 93.

61 Vgl. Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 100-102.

noch über die visuelle Begegnung hinaus und fordert Neugierde und Leidenschaft bei der Betrachtung.<sup>62</sup> Ein Beispiel für die traditionell objekt-orientierte Präsentation prozessualer Kunst bildet das Neue Museum in Nürnberg. 1985 gelangten die Überreste – Besen und Straßenkehrer – einer Beuys-Aktion<sup>63</sup> in eine schlichte Glasvitrine. Das Neue Museum versuchte die Gesellschaftskritik durch Texte an der Vitrine oder im Katalog deutlich zu machen. Trotzdem erschwerte die ästhetische Präsentation den Zugang zu Beuys' Werk und suggerierte, dass es sich hier nicht um die Spur einer solchen Aktion handelte, sondern um ein autonomes Kunstobjekt. Waren die Betrachter\*innen kunsthistorisch nicht vorgebildet, behinderte die Präsentation die Begegnung mit der Kunst.<sup>64</sup> Jedoch änderten sich nicht nur die Ansprüche der Kunst an das Museum, sondern auch die Beziehung zwischen Werk und Betrachter\*in. Beispielsweise brauchte die Kunst von Beuys nicht passive Betrachtung und visuelle Rezeption, sondern aktive Teilnehmer\*innen, die sich und das Werk in der Gesellschaft verorteten.<sup>65</sup>

Auf diesem objektlosen Kunstbegriff baute Nicolas Bourriaud 1998 seine Theorie der relationalen Ästhetik auf, die auch auf die kuratorische Praxis grundlegend Einfluss nahm. Bourriaud konstatierte, dass Kunstwerke immer relational seien. Sie bildeten eine soziale Umwelt, in der Menschen sich begegnen und zusammenkommen können. Ferner sind Ausstellungsräume der Gegenwartskunst für ihn freie Zonen, die zwischenmenschlichen Umgang fördern und sich von der reinen repräsentativen Ausstellung abgrenzen. Diese Theorie begreift somit die Besucher\*innen als aktive Teilnehmer\*innen und die Ausstellung als freien Raum, in dem Begegnungen zwischen Kunst und Betrachter\*in, aber auch zwischen zwei Betrachter\*innen ablaufen. Relationale Ästhetik bedeutet somit, dass Kunstwerke Beziehungen zwischen Publikum, Kunst und der Welt schaffen. Bourriaud baute folglich nicht nur einen interessanten Kunstbegriff auf, sondern übertrug diesen auch auf die kuratorische Praxis in den Museen.<sup>66</sup> Die Frage, die sich nach diesen grundsätzlichen Veränderungen innerhalb der Kunstwelt stellt, hat ihren

---

62 Vgl. ebd., S. 120-122.

63 Es handelt sich hierbei um die Aktion bzw. Performance „Ausfegen“: Beuys fegte am 1. Mai 1972 im Anschluss an die Mai-Demonstrationen den Straßenmüll zusammen. Er wollte damit zeigen, dass die ideologie-fixierte Orientierung der Demonstranten ausgefegt werden müsste: Diktatur des Proletariats. Vgl. Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter: Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys. Achberg 1980.

64 Vgl. Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 127-128.

65 Vgl. ebd., S. 131-132.

66 Vgl. Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics. Dijon 2002, S. 15.

Schwerpunkt in den Museen des 21. Jahrhunderts: Wie kann Gegenwartskunst überhaupt noch ausgestellt werden?

1970 forderten Vertreter\*innen der Museumsdebatte wie Herbert Marcuse und Gerhard Bott<sup>67</sup>, dass auf den erweiterten Kunstbegriff auch ein erweiterter Museumsbegriff folgen müsse: weg vom ästhetischen Kunstarchiv hin zur lebendigen Plattform. Vor allem hybride Formen dieses Modells haben sich in der europäischen Museumszene weit verbreitet. Ein Beispiel dafür ist das Kunstmuseum Stuttgart, das 2005 eröffnete. Hier wird einerseits eine beachtliche kunsthistorische Sammlung präsentiert und andererseits jungen Künstler\*innen in der „Frischzelle“ zweimal jährlich die Möglichkeit gegeben, ihre Kunst auszustellen.<sup>68</sup> Tobias Wall kritisiert, dass diese Verschmelzung die Bedürfnisse der Gegenwartskunst nicht stille. Des Weiteren würden die Künstler\*innen nicht auf Grund ihres künstlerischen Anliegens, sondern zum Großteil wegen „ihrer Position innerhalb des Kanons kunsthistorisch sanktionierter und damit allgemein geachteter und marktgängiger Kunstwerke“ ausgewählt.<sup>69</sup>

Andere Modelle entfernten sich noch stärker vom typischen Archivcharakter des Kunstmuseums. Besonders der Gedanke des offenen Labors, des Gemeinschaftszentrums oder sogar der Akademie wurde von vielen Kurator\*innen, die auf diese aktuelle Debatte eingehen, in der Museumslandschaft verankert. Der etablierte Ausstellungsraum bedarf der Experimente.<sup>70</sup> Nicolas Bourriaud fordert in seiner Theorie der relationalen Ästhetik einen aktiven Raum ohne passive Betrachtung. Im Experimentalraum Museum verkörpert sich dieser Gedanke. Die Beziehung zwischen Kunst, Institution und Betrachter\*in verändert sich komplett: weg vom ruhenden Ausstellungsraum, in dem kunsthistorisch wichtige Werke an weiße Wände gehängt werden, hin zur aktiven Institution, in der die zeitgenössischen Künstler\*innen, unabhängig

---

67 Vertreter\*innen der Museumsdebatte forderten einen intensiveren Bezug der Kunst und der Museen zur Gegenwart. Ausschlaggebend war dafür Herbert Marcuses Schrift. Vgl. Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Marcuse, Herbert (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Frankfurt 1965, S. 56-69. Darüber hinaus trägt Gerhard Bott in seinem Herausgeberwerk Aufsätze von unterschiedlichen Autoren zur Debatte um das Museum der Zukunft zusammen. Vgl. Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Köln 1970.

68 Statement des Kunstmuseums Stuttgart auf der eigenen Website. Online im Internet: URL: <http://www.kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Museum;Konzept&1410447890> [zuletzt aufgerufen am 11.9.2014].

69 Wall 2006 (Anm. 13), S. 147.

70 Vgl. Doherty, Claire: New Institutionalism und die Ausstellung als Situation. In: Pakesch, Peter/Budak, Adam (Hg.): Protections. Das ist keine Ausstellung. Gutshaus Kranz am Landesmuseum Joanneum 23.09.-22.10.2006. Graz 2006, S. 60-79, hier S. 65.

von ihrem Stellenwert innerhalb des Kunstmarktes, Werke mit gesellschaftlichem Kontext ausstellen können. Besonders der Kunsttheoretiker Bazon Brock setzt sich für das Modell „Das Museum als Arbeitsplatz“ ein. In dieser Zone, so Brock, können sich Künstler\*innen von den Zwängen des Kunstmarktes befreien und an gesellschaftlichen Verhältnissen arbeiten.<sup>71</sup>

Die Museumsarbeit des Kurators Michael Fehr am Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen war ein Beispiel für den zunehmend laborhaften Charakter der Museen. Fehr vermied bewusst, dass sein Kunstmuseum ein reiner Ausstellungsraum für autonome Kunstobjekte wurde und setzte sich dafür ein, dass es zu einem regen Austausch zwischen Museumswelt und der kulturellen und gesellschaftlichen Umwelt kam. Hierbei verfolgte er das Ziel, dass das Museum sein gesellschaftliches Potenzial, wie Wissens- und Wertevermittlung, komplett ausschöpft und mögliche Handlungsräume wahrnimmt: ein selbstreflexives Museum. Mit dem Ausstellungsprojekt „Museutopia“ vom 9. Juni bis 31. Oktober 2002 im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen griff Fehr diesen Gedanken auf und entwickelte gemeinsam mit Kurator\*innen, Künstler\*innen und anderen Fachleuten aus unterschiedlichsten Bereichen ein Konzept, das nicht nur künstlerische Fragen, sondern auch gesellschaftliche Diskurse beleuchtete. Das Projekt sollte aber nicht nur die Verbindung von Kunst und Leben thematisieren, sondern dazu anregen, über die gewohnten Denkmuster hinauszugehen und in museal-utopischen Konzepten nach neuen Lösungsansätzen zu suchen. Ausgestellt wurden verschiedene Kunstgattungen wie Skulpturen, Malerei, Film oder Konzeptkunst. Jedoch wurden sie nicht als fixe Ausstellungsobjekte präsentiert, sondern als Entwürfe im Modellmaßstab, die Veränderungen ermöglichten. Der Modellgedanke war nicht nur auf der Ebene der Exponate von Bedeutung, sondern auch in Hinblick auf mögliche Ausstellungskonzepte. In „Museutopia“ war Platz für verquere Ideen und Vorstellungen von Präsentationsweisen, die diskutiert und im Plenum debattiert wurden. Daneben standen der Prozess der Kunst und die Veränderbarkeit der Modelle im Zentrum, sodass erst die Diskussion zwischen Künstler\*innen, Kurator\*innen, Mitarbeiter\*innen, Besucher\*innen und allen anderen involvierten Personen die Werke und letztlich die Präsentation fertigstellten. Somit hatten alle konstitutiven Charakter und sollten das Museum als Kommunikations- und Experimentierraum nutzen. Die Kurator\*innen gewährleisteten dies

---

71 Vgl. Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 154-158.

praktisch durch das „Theatrum Sapientiae“, das „als eine Synthese von Memorialtheater und Hörsaal konstruiert [wurde].“<sup>72</sup> Dort stellten Wissenschaftler\*innen, Autor\*innen oder Politiker\*innen die einzelnen Beiträge, sei es Kunstmodell oder Konzept, vor und anschließend diskutierten sie ihre Ergebnisse mit dem Publikum. Die Ergebnisse hielt man im sogenannten „studiolo“ fest, wodurch sie für alle jederzeit abrufbar waren. Die Kurator\*innen sorgten dadurch nicht nur für ständig wachsendes Material, sondern reflektierten auch ihre Ausstellungsweise durch die aktive Teilnahme und das Feedback der Besucher\*innen.<sup>73</sup>

Es zeigte sich also, dass das Problem, einen passenden Raum zu finden, immer größer wurde, je mehr sich der Kunstbegriff erweiterte und die Kunst sich dem Alltag annäherte. In fast allen Fällen löste sich der Institutionsgedanke auf und die Verantwortlichen nahmen vom konservativen Charakter der traditionellen Kunstmuseen Abstand. Das Archiv, das hauptsächlich mit der Bewahrung und Präsentation von kunsthistorisch bedeutenden Werken betraut war, wurde zusehends durch ein Museumslabor abgelöst, in dem experimentierfreudige Kurator\*innen arbeiteten. Ausstellungen entwickelten sich im Zuge der Gegenwartskunst zu selbstständigen Installationen, die über die bloße Präsentation ästhetischer Objekte hinausgingen. Mit dem Bedeutungswandel des Kunstmuseums lässt sich ferner die Frage stellen, wer dann „Kunst zur Kunst mache“.<sup>74</sup> Wer entscheidet, welche Werke gezeigt werden? Produzent\*in/Künstler\*in oder Ausstellungsmacher\*in/Kurator\*in? Die aktuelle Literatur zeigt auf, dass die Rolle der Kurator\*innen ebenfalls eine starke Veränderung erfahren hat: von fürsorglichen Kustod\*innen, welche die Sammlung bewahren und archivieren, zu „Intendant\*innen“ bildender Kunst, die als Kunstkritiker\*innen gleichsam die hierarchische Position innehaben, über den Wert des jeweiligen Werks zu bestimmen.<sup>75</sup>

Das Material, das bisher hier zusammengetragen wurde, soll im Folgenden die Basis für die Diskussion darstellen, aus welchem Grund sich die Rolle der Kurator\*innen im Bereich der modernen Kunst verändern musste.

---

72 Fehr, Michael/Rieger, Thomas W. (Hg.): *Museutopia. Schritte in andere Welten*. 9. Juni bis 31. Oktober 2002 im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. Hagen 2003, S. 13.

73 Vgl. ebd., S. 10-16.

74 Bonnet, Anne-Marie: *Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance*. Bonn 2004, S. 69.

75 Vgl. Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 272-273.

### 3. DIE VERÄNDERTE ROLLE DER KURATOR\*INNEN BEI DER EXPOSITION MODERNER KUNST

„Wir suchen eine dynamische, begeisterungsfähige und kommunikative Persönlichkeit – bevorzugt mit Master oder Magister abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte/ Kunstwissenschaft oder verwandter Studiengänge – fundiertes Wissen über die aktuelle Kunst – ausgeprägtes Interesse an kuratorischen Fragestellungen – sehr gute Kenntnis der englischen Sprache in Wort und Schrift und Grundkenntnisse einer weiteren Fremdsprache – textlich sicheres Formulieren – sehr gute PC-Kenntnisse (MS Office, Grafikanwendungen, Internet) – Fähigkeit zur Team- und Projektarbeit, Eigeninitiative, Kommunikations- sowie Organisationsgeschick.“<sup>76</sup>

Wie in dieser Stellenausschreibung deutlich wird, steht man enormen Anforderungen gegenüber, wenn man zukünftig im Kunstverein Wolfsburg mitarbeiten möchte. Die Fähigkeiten, die Kurator\*innen in der heutigen Kunstszene im Idealfall mitbringen sollten, reichen von hoher Flexibilität und Begeisterung über Fachwissen bis hin zu Social-Media-Kompetenzen. Die Aufgabenbereiche umfassen die Organisation geeigneter Räumlichkeiten für Ausstellungen, den Transport und die Finanzierung sowie die Produktion von Printmedien wie Kataloge oder Flyer.<sup>77</sup> Die Kunsthistorikerin Anne-Marie Bonnet hält fest, dass die zunehmende Wichtigkeit der Kurator\*innen mit der „documenta 5“ (1972) eingesetzt habe.<sup>78</sup> Um diesen Zeitpunkt herum traten die Freidenker\*innen der ersten Institutionskritik, so auch Harald Szeemann, aus dem Schatten der Depots und begannen, die Tätigkeit des Kuratierens neu zu definieren. Ausstellungen wurden nun nicht mehr nach einem bestimmten Raumkonzept wie dem White Cube entworfen, sondern aufgebrochen und es wurde die individuelle Vorstellung einer Person zu einem bestimmten Thema verwirklicht.

---

76 Stellenausschreibung aus Newsletter schnittpunkt SCHNITT.JOB 565: kuratorische mitarbeit/kunstverein wolfsburg, Wien 1.2.2012. Zitiert nach: Jaschke, Beatrice: Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/Köln/Weimar 2013, S. 139.

77 Vgl. Loers, Veit: Ich kuratiere, du kuratierst, er kuratiert – wir sind kuriert. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 25.

78 Vgl. Bonnet 2004 (wie Anm. 74), S. 69.

### 3.1 FREIDENKER\*INNENTUM: TENDENZEN VON HARALD SZEEMANN BIS INS 21. JAHRHUNDERT

„Ausstellungen machen, das bedeutet für mich immer, temporär eine Welt zu geben. Denn in Ausstellungen einfach nur ein Bild neben das andere zu hängen, das interessiert mich eigentlich kaum.“<sup>79</sup> Mit Harald Szeemann kam der Umbruch im Kunstfeld der 1960er und 1970er Jahre zu seinem Höhepunkt. In einer Zeit, die von Positionierungskämpfen zwischen Künstler\*innen und Kurator\*innen, Bedeutungszuschreibung und Macht geprägt war, trat eine neue Profession hervor: das freie Kuratieren. Szeemann wird oft als Prototyp dieser neuen Berufsgruppe deklariert und vor allem junge Kurator\*innen orientieren sich immer noch an diesem Bild, wie David Levi Strauss, Dozent am Bard-College im „Center for Curatorial Studies“, beschreibt: „I observed young curators confronting the practical demands and limitations of their profession armed with a vision of possibility and an image of the curator as a free agent, capable of almost anything.“<sup>80</sup> Neben Harald Szeemann nennt Strauss auch Walter Hopps. Beide Kuratoren stellten sich gegen den gängigen kunsthistorischen Kanon und verliehen den Anfängen der Institutionskritik ein Gesicht. Die freie Kurator\*innenschaft der 1960er Jahre, die gegen die gängigen Ausstellungsprinzipien der modernen Kunst rebellierte, scheint vor allem für junge angehende Kurator\*innen immer noch sehr interessant.<sup>81</sup> Hopps und Szeemann äußerten, dass Museen nicht mehr als Institutionen mit Allgemeingültigkeitsansprüchen zu sehen und dass Ausstellungen und Präsentationsformen zu überdenken seien. Im gleichen Zug führten sie neue Handlungsformen in die kuratorische Praxis ein und Kurator\*innen überschritten nun die Grenze der bloßen Verwaltung der Kunst, befreiten sich von der Institution Museum und bezogen Stellung.

---

79 Szeemann, Harald: Ausstellungen machen. In: Te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln/Weimar/Wien 2005, S. 25.

80 Strauss, David Levi: The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps. Online im Internet: URL: <http://brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world> [zuletzt aufgerufen am 12.8.14].

81 Vgl. ebd., Übersetzung d. Verf.

Sternfeld erläutert in ihrem Aufsatz, dass Harald Szeemann das Paradebeispiel eines solchen freien Autorenkurators sei. Mit seiner Ausstellung „When attitude becomes form“ in der Kunsthalle Bern setzte er das erste Mal Künstler\*innen in einen Kontext und ließ die unterschiedlichen Werke unter einem bestimmten Thema miteinander in Dialog treten.<sup>82</sup> Szeemann hatte sich einen Namen gemacht und entwickelte sich zu einem subversiven Stern am Himmel der Kurator\*innen, den – wie Strauss in seinem Aufsatz schreibt – junge und unerfahrene Kurator\*innen als Vorbild wählen.<sup>83</sup> Allerdings gerät in Vergessenheit, dass die Rebellion Szeemanns gegen typische Ausstellungsweisen Hand in Hand mit einer subjektzentrierten Ideologie und einem individuellen Geniegedanken ging. Freie Kurator\*innen, die sich von der rigiden Institution gelöst haben, um Hierarchien aufzubrechen, bleiben fragwürdig. Kritisch zu sehen ist hierbei, dass neue hierarchische Formen in diesem Freidenker\*innentum aufleben und die Machtposition gegenüber den Künstler\*innen ausgenutzt wird.<sup>84</sup> Bedenkt man, wie sich Szeemann am letzten Tag der „documenta 5“ auf einem Thron umgeben von



Künstler\*innen und Mitarbeiter\*innen ablichten ließ (vgl. Abb. 3), so lässt sich von einem deutlichen Statement sprechen: Nicht die ausgestellte Kunst sollte im Mittelpunkt stehen, sondern die kuratorische Konzeption als eigenständiges Werk. Dadurch waren nun nicht mehr die Kunstwerke Dreh- und Angelpunkt der Ausstellung, sondern die Selbstinszenierung Szeemanns.<sup>85</sup>

Abb. 3: Harald Szeemann, porträtiert von Baltasar Burkhard am 8.10.1972, dem letzten Tag der „documenta 5“.

82 Vgl. Sternfeld 2013 (wie Anm. 3), S. 74.

83 Vgl. Strauss 2006 (wie Anm. 80). Übersetzung d. Verf.

84 Vgl. Draxler, Helmut: Der institutionelle Diskurs. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 18.

85 Vgl. von Bismarck, Beatrice: Kuratorisches Handeln. In: Osten, Marion von (Hg.): Norm der Abweichung. Zürich 2004, S. 87.

Die Bedeutungsverschiebung innerhalb des Ausstellungswesens ist unübersehbar: Waren Kurator\*innen früher eher Personen, die im Hintergrund die Fäden in der Hand hielten, rückten sie nun immer stärker ins Rampenlicht der kulturpolitischen Bühne. Ein Faltblatt aus dem Jahre 1996, das die große Kunstaussstellung „Manifesta. Foundation European Art Manifestation“ bewarb, führte nicht die große Zahl der mitwirkenden Künstler\*innen auf, sondern zeigte die Gesichter der jungen und nicht unbekanntenen Kurator\*innen. Ausstellungen warben jetzt weniger mit den Namen der Künstler\*innen als vielmehr mit der Phrase „Kuratiert von ...“<sup>86</sup>. Wie reagierten die Künstler\*innen auf diese Bedeutungsverschiebung, wenn Unverwechselbarkeit, der eigene Stil bzw. die Handschrift auf die Ebene des Organisatorischen wanderten? Hans-Dieter Huber spricht hier vom „semantic descent“<sup>87</sup>, der die Künstler\*innen immer mehr in die Bedeutungslosigkeit trieb und bewirkte, dass sich die Produzent\*innen selbst zu Kurator\*innen erhoben. Die andere Möglichkeit ist laut Huber, den künstlerischen Wert und die Bedeutung von der kuratorischen Wertschätzung abhängig zu machen oder komplett aus dem System auszusteigen. Weiterhin erläutert er, dass auch Kurator\*innen von diesem „Abstieg“ nicht ausgeschlossen blieben, hatten sich doch im Zuge der letzten Jahre Berufsgruppen gebildet, die in einem „Rundum-Sorglos-Paket“ Ausstellungsgestaltung, Szenographie und Eventmanagement für Auftraggeber\*innen verpacken. Die Grenze zwischen den Professionen verschwamm: Im Mittelpunkt stand der Streit der Kurator\*innen und Künstler\*innen um die Vormachtstellung bei der Exposition moderner Kunst.<sup>88</sup>

Die Reaktion auf diese Tendenzen ergab sich im Zuge der 1990er Jahre, als eine zunehmende Selbstreflexivität der Kurator\*innen Einzug in den Diskurs hielt. Mit der Frage „Wo be-

---

86 Vgl. Schöllhammer, Georg: „Kuratiert von ...“. KuratorInnen. Früher forschten sie in den Depots ihrer Sammlungen. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 31; sowie Flyer zur Manifesta 1 in Rotterdam 9.8.-19.8.1996.

87 Huber, Hans-Dieter: Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 137.

88 Vgl. ebd., S. 136-137. Die Tendenz, dass Kurator\*innen ebenfalls von Ausstellungsgestalter\*innen abgelöst werden, sollte laut Huber diskutiert werden. Es ist leider nicht möglich, dies in dieser Arbeit zu erörtern, da es hauptsächlich um die veränderte Rolle der Kurator\*innen gehen soll. Interessant wäre es jedoch, auf dieser Ebene weiter zu forschen und Tendenzen herauszuarbeiten, wie sich die Bedeutungsverschiebung zu Gunsten der Ausstellungsagenturen entwickelt hat. Ich denke vornehmlich an Agenturen wie H.G. Merz oder Atelier Brückner, die durch ihre Handschrift und ihren Stil bekannt geworden sind. Vgl. hierzu: Brückner, Uwe R.: Scenography. making spaces talk. Ludwigsburg 2011. Oder: Dornie, David: Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken. Ludwigsburg 2006.

finden wir uns?' In einer Zeit des zunehmenden kuratorialen Absolutismus oder schon in einem Zeitalter der kuratorialen Aufklärung?<sup>89</sup> versuchte Huber zwischen einer einzelnen Person, die darüber bestimmt, wie zeitgenössische Kunst ausgestellt wird, und selbstreflexiven Kurator\*innen, die ihre Machtposition kritisch betrachten, zu unterscheiden. Mit dem Kurator\*innensymposium „curating degree zero“ wurde 1998 der erste bewusste Schritt in diese Richtung getan. An den Hochschulen und Akademien, denen die Kurator\*innen häufig entsprangen, war kaum Platz für Selbstreflexion der eigenen Arbeit. Der temporäre Raum des Symposiums ermöglichte es eine Basis für zukünftige Veränderungen zu schaffen. Im Zentrum stand ein Ausstellungsmachen, das sich von einem Geniegedanken befreite und sich dahin entwickelte, dass Prozess, Partizipation und Pluralität im Mittelpunkt stehen. Dorothee Richter macht in ihrem Aufsatz darauf aufmerksam, dass kuratorische Arbeit nun nicht mehr nur von einem Pol ausgehe, sondern die Zusammenarbeit zwischen Künstler\*innen und Kurator\*innen im Fokus stehe, die Projekte kollaborativ organisieren.<sup>90</sup> Beispielsweise hat Ute Meta Bauer, die in den 1990er Jahren die künstlerische Leiterin am Künstlerhaus in Stuttgart war, auf diese Rollenkonflikte reagiert. Sie selbst, Kuratorin und Künstlerin, statuierte, dass die Tätigkeiten an sich unterschiedlich seien, aber auf das gleiche Ziel hinausliefen. Sie meinte, dass die Beziehung zwischen Kurator\*innen und Künstler\*innen eine offene sei, da nicht Konkurrenzdenken, sondern Dialog und Austausch im Mittelpunkt stünden. Ihr Projekt „Informationsdienst“, das sie 1993 zusammen mit zwei anderen Künstlerinnen organisierte, zeigte, inwieweit Kurator\*innen unterstützende und dialogische Funktion einnehmen können. Sie stellten einen Katalog von Künstlerinnen zusammen, der vor dem Hintergrund entstand, dass zur „documenta 9“ kaum Frauen eingeladen worden waren. Der Katalog sollte als Zusatzinformation dienen und die Kriterien darstellen, nach welchen der damals zuständige Kurator und sein Team der „documenta 9“ Künstler\*innen ausgewählt hatten. Schlussendlich konnte jeder selbst darüber

---

89 Huber 2004 (wie Anm. 86), S. 135.

90 Vgl. Richter, Dorothee: „curating degree zero“. In: Richter, Dorothee/Schmidt, Eva (Hg.): curating degree zero. Ein internationales Kuratorensymposium. Nürnberg 1999, S. 16-17.

urteilen, wie gerecht oder ungerecht das Auswahlverfahren abgelaufen war und inwieweit Transparenz bei der Zusammenstellung des Ensembles wünschenswert gewesen wäre.<sup>91</sup>

Trotz einiger Projekte, welche den Konkurrenzgedanken zwischen den zwei Instanzen zu einer positiven Zusammenarbeit formten, blieb die Vorstellung der privilegierten „Über-Kurator\*innen“, mit denen die Ausstellung steht und fällt, in den Köpfen fest verankert. Beatrice von Bismarck oder auch Hans Ulrich Obrist fordern, dass Kuratieren spielbar bleiben soll<sup>92</sup> und Ausstellungen immer wieder neue Spielregeln erfinden.<sup>93</sup> „Strukturen grundsätzlich überdenken“<sup>94</sup>, darauf drängt Irit Rogoff in ihrem Aufsatz. Der kuratorische Prozess sei ständig zu hinterfragen und zu kritisieren, um gängige Ausstellungsprinzipien zu verändern und Hierarchien entgegenzuwirken.<sup>95</sup> Diese Forderungen tragen nach dem „reflexive turn“ dazu bei, dass Kuratieren nicht nur auf eine Person festgelegt, sondern vielmehr als Funktion oder Praxisform betrachtet werden soll, die bestimmte Tätigkeiten erfüllt.<sup>96</sup>

### 3.2 HANDLUNGSFELDER DES KURATORISCHEN

In der kuratorischen Praxis, die sich nach dem „reflexive turn“ entwickelt hat, stellt der französische Theoretiker Elie During vier Paradigmen vor, wie eine Ausstellung verstanden werden könne: als ein Archiv, ein Spiel, eine Performance und eine Begegnung. Diese Paradigmen werden durch Prozesshaftigkeit und Kollaborationen zwischen den Teilnehmer\*innen charakterisiert. Nora Sternfeld beschreibt diese in ihrem Aufsatz.<sup>97</sup> Die Verbindung zur relationalen Ästhetik von Nicolas Bourriaud, die im vorangegangenen Kapitel 2.3 erläutert wurde, zeigt vor

---

91 Vgl. Anderfuhren, Martine: „Einige Leute werden sich wohl von ihren Stühlen erheben müssen...“. Interview mit Ute Meta Bauer geführt von Martine Anderfuhren. In: Richter, Dorothee/Schmidt, Eva (Hg.): *curating degree zero*. Ein internationales Kuratorsymposium. Nürnberg 1999, S. 73-84, hier S. 73-75, 78.

92 Vgl. Bismarck, Beatrice von: *Curatorial Criticality – Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld*. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt 2007, S. 78.

93 Vgl. During, Elie u.a.: *Qu'est-ce le curating? Une conversation manifeste*. Paris 2011, S. 16.

94 Rogoff, Irit: Was ist ein Theoretiker? In: Sykora, Katharina (Hg.): *Was ist ein Künstler?* München 2004, S. 273-283, hier S. 283.

95 Vgl. Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby: *Curating Critique – Eine Einleitung*. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt 2008, S. 24.

96 Vgl. Marchart, Oliver: Die kuratorische Funktion – Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren? In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt 2007, S. 172.

97 Vgl. Sternfeld 2013 (wie Anm. 3), S. 76.

allem das Paradigma der Begegnung. Kunstwerke, die relational sind, führen zu Orten der Begegnung und des Austauschs. Dadurch, dass Kurator\*innen Information und Kunst auf eine aktive Weise präsentieren, transformieren sich die starren Ausstellungsräume zu Handlungsfeldern, in denen Besucher\*innen, Kurator\*innen und Künstler\*innen als Akteure agieren können. Das Konzept der Begegnung und Konversation wurde in den Projekten „Academy. Learning from the Museum“ und „Academy. Learning from Art“ im Van Abbemuseum in Eindhoven 2006 verwirklicht. Im Zentrum stand hier Lernen durch Prozesse und Begegnungen. Die Teilnehmer\*innen setzten sich mit den Strukturen des Museums auseinander und beschäftigten sich mit verschiedenen Fragen: „Wie kann das Museum eine Plattform für Austausch und Reaktionen werden und wie kann es sich über die bekannten Werte hinaus weiterentwickeln?“<sup>98</sup> Künstler\*innen, Theoretiker\*innen und Student\*innen wurden in das Van Abbemuseum eingeladen, um anhand der Sammlung, des Archivs oder in Zusammenarbeit mit dem Museumspersonal neue Modelle im Umgang mit Besucher\*innengruppen zu entwickeln und das Erlebnis „Museum“ neu zu gestalten. Durch die Pluralität der am Prozess beteiligten Personen konnten viele unterschiedliche Ansätze und Modelle gefunden werden und das Lernen anhand verschiedener Meinungen stand im Mittelpunkt.<sup>99</sup> Das Konzept kann als paradigmatisches Beispiel für den „educational turn in curating“<sup>100</sup> gelten, der die Tendenz beleuchtet, dass vor allem in prozessorientierten Ausstellungsprojekten zeitgenössischer Kunst nicht nur die Museumspädagogik kritisches Wissen weitergeben kann, sondern sich Kurator\*innen immer mehr mit Bildungsfragen auseinandersetzen. Dass die kuratorische Praxis über eine große Bandbreite an Paradigmen verfügt, verdeutlicht auch Beatrice von Bismarck. Im Zuge des ersten Jahres des Studiengangs „Kulturen des Kuratorischen“ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig sah sie das Prozesshafte als das Elementare im Diskurs, beeinflusst durch die aktuellen Tendenzen im Bereich der kuratorischen Praxis. „Das Kuratorische versteht sich dabei als eine kulturelle Praxis, die über das Ausstellungsmachen selbst deutlich hinausgeht

---

98 Statements der Academy. Learning from Art/Learning from the Museum. Online im Internet: URL: <http://www.e-flux.com/announcements/academy-learning-from-art-academy-learning-from-the-museum/> [zuletzt aufgerufen am 20.9.2014]. Übersetzung d. Verf.

99 Vgl. ebd.

100 Der „educational turn in curating“ bezieht sich auf den im Einleitungskapitel beschriebenen „educational turn“.

[...].<sup>101</sup> Nora Sternfeld fasst diese genannten Ansichten in ihrem Aufsatz „Kuratorische Praxis“ unter dem Schlagwort „postrepräsentatives Kuratieren“ zusammen. Sie bezeichnet die Ausstellungsräume als „Handlungsräume des Kuratorischen“<sup>102</sup>, in denen nicht mehr wertvolle Objekte geplant gehängt werden, sondern der Prozess, die „unerwarteten Begegnungen“ und Diskussionen im Zentrum stehen.<sup>103</sup> Die Frage, wie Kurator\*innen in diesen Handlungsfeldern verortet werden können, welche Rolle bzw. Funktion sie dabei einnehmen und was im Zuge dessen mit dem Ausstellungsraum als Ort sozialer Interaktion passiert, wird in den nächsten Kapiteln dargestellt.

### 3.2.1 „SCHLUSS MIT DEN HELDEN“: POSITIONEN ZUR KURATORISCHEN FUNKTION BEI DER AUSSTELLUNG MODERNER KUNST

Die Schwierigkeit, die Profession des Ausstellungsmachens auf ein Ideal festzulegen, ist im aktuellen Diskurs prägend. Im letzten Kapitel wurde deutlich, dass die Zuordnung des Begriffs „Kuratieren“ oder „Curating“ zwischen den einzelnen Personen dynamisch bleibt und es nun mehr um Funktionen und Prozesse geht, die inhaltlich genutzt werden:<sup>104</sup> „Die Aufgabe des Kurators besteht darin, mit den Künstlern zusammenzuarbeiten (und sie nicht als Illustratoren seiner/ihrer Vorstellungen zu gebrauchen), Ideen und Leute in Kontakt zu bringen, er wird zu jemanden, der einen Prozess bearbeitet.“<sup>105</sup> In diesem Prozess ist es wichtig, eine Position einzunehmen, wie die ehemalige Leiterin des Museums für Zeitgenössische Kunst in Leipzig, Barbara Steiner, erklärt: „Kuratieren bedeutet deshalb auch mehr als künstlerische Arbeiten auszustellen, es heißt: Stellung zu beziehen, sie aber auch an anderer Stelle wieder aufzugeben, eine Haltung zu haben, aber durchaus Kompromisse einzugehen, vor allem aber Räume zu

---

101 Statement der Verantwortlichen des Studiengangs „Kulturen des Kuratorischen“ an der HGB Leipzig. Online im Internet: URL: <http://www.kdk-leipzig.de/programm.html> [zuletzt aufgerufen am 20.9.2014].

102 Sternfeld 2013 (wie Anm. 3), S. 77.

103 Vgl. ebd., S. 76-77.

104 Vgl. Bismarck, Beatrice von: Curating. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 110.

105 Tannert, Christoph: Montse Badia. Wie bestimmen Sie die Unterschiede zwischen freien und institutionsgebundenen Kuratoren – falls es welche gibt? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 153.

schaffen, in denen Auseinandersetzungen um den Stellenwert von Kunst [...] stattfinden können.“<sup>106</sup> Dieses Stellung-Beziehen soll nicht statisch, sondern flexibel sein, um das Selbstbild als Kurator\*in zu reflektieren. „Die Fähigkeit zum widerständischen Denken, zu reflektieren, was man macht, in welchem Bereich man arbeitet und sich engagiert, sich als Bestandteil und Subjekt einer kritischen Zivilgesellschaft zu verstehen, das würde ich mir allerdings für jede Person wünschen.“<sup>107</sup> Ute Meta Bauer, Kuratorin der „3. berlin biennale“, fordert kritische Ausstellungsmacher\*innen, bezweifelt jedoch, dass Selbstreflexion heutzutage mehr gefragt ist als Managementqualitäten.<sup>108</sup> Gleichzeitig ist sie eine sehr selbstbewusste Frau, die sich als „künstlerische Leitung“ sieht, „verantwortlich bis in die Details“.<sup>109</sup> Dieser traditionelle Ansatz beißt sich mit der Ansicht des New Yorker Kurators Carlos Basualdo, der bei der „documenta 11“ Mitglied der Kurator\*innengemeinschaft war. Er spricht über Kollaborationen und Teamarbeit in der kuratorischen Praxis, die er vor allem noch bei den großen Biennalen und Kunstausstellungen vermisst: „In den meisten Fällen funktioniert eine Gruppe [Kurator\*innen] noch sehr stark im Sinne einer Struktur, die den Horizont des Hauptkurators unterstützen und natürlich bereichern soll, ohne dabei aber Alternativen zu entwickeln, die die Autorität des Einzelnen in Frage stellen könnten.“<sup>110</sup> Einen anderen Aspekt beschreibt Suzanne Cotter, ehemals Chefkuratorin am „Museum for Modern Art Oxford“. Sie versteht Kuratieren als etwas Ungewisses, das sich ständig ändert und immer wieder neu erfunden werden muss: „Beim Kuratieren geht es um die permanente Ungewissheit, in die einen jeder Künstler und jede Ausstellung mit neuen Fragestellungen und Herausforderungen hineinführt.“<sup>111</sup> Daran knüpft die Idee an,

---

106 Tannert, Christoph: Barbara Steiner. Was bedeutet es, eine Ausstellung oder ein Projekt zu kuratieren? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 268.

107 Babias, Marius: Easy Looking – Kuratorische Praxis in der neoliberalen Gesellschaft. Ein Interview mit Ute Meta Bauer von Marius Babias. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 308.

108 Vgl. ebd.

109 Vgl. Babias 2007 (wie Anm. 107), S. 300.

110 Tannert, Christoph: Carlos Basualdo. Nach ihren jüngsten Erfahrungen als Mitglied der Kuratirengemeinschaft der documenta 11, worin sehen Sie die Vorzüge der Teamarbeit – abgesehen von praktischen Aspekten? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 158.

111 Tannert, Christoph: Suzanne Cotter. Sie haben das Kuratieren mehr als „Faktor ständiger Ungewissheit“ beschrieben. Würden Sie diesen Begriff bitte ausführen? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 179.

dass der Ausstellungsraum wie ein Labor fungiert, in dem Experimente stattfinden: „Museen können endlich zu Versuchslaboren werden, in welchen Versuchsanordnungen, Experimente, Spiele mit den Dingen, Tiere, Menschen und Bedeutungen aller Art gemacht werden können.“<sup>112</sup> Franz Xaver Baier, Kurator bei der Ausstellung „30 Künstler/30 Räume“ in Nürnberg verdeutlicht mit dieser Aussage, was in einem Raum des Probierens und Versuchens möglich wird. Der/die Kurator\*in kann hier als Laborant\*in moderner Kunst fungieren, wie Necmi Sönmez, ehemals Leiter der Städtischen Galerie im Museum Folkwang in Essen, bestätigt: „Die Rolle des Kurators ist heute als Experimentierfeld zu begreifen, auf dem neue Ansätze analog zur künstlerischen Praxis und zum Diskurs der aktuellen Kunst gefunden werden sollten.“<sup>113</sup> Den Prozess als das zentrale Charakteristikum kuratorischer Praxis betont auch Maria Lind, Direktorin des Kunstvereins München von 2001 bis 2004: „Für mich als Kuratorin ist es wichtiger denn je, dass ich am Anfang eines Projekts das Gefühl habe, das Ergebnis nicht voraussagen zu können. Es muss ein Element der Erforschung, der Recherche, der Verwirklichung von etwas Neuem geben.“<sup>114</sup>

Kurator\*innen sind somit Laborant\*innen, Kritiker\*innen, Forscher\*innen, Teil eines Kollektivs, Unterstützer\*innen, Vermittler\*innen sowie selbstreflexiv, stellungbeziehend, prozesshaft, ambitioniert und selbstbewusst. Dabei stellt sich die Frage, „wie er/sie es schafft, [...] die notwendige Stabilität für so fragile Räume wie Kunstprojekte herzustellen, damit sie lebendig und ihre Ideen von einem interessierten Publikum geteilt werden.“<sup>115</sup> Folglich ist die Hauptaufgabe des Kuratierens immer noch Räume zu schaffen, in denen diese Teilhabe gelingt. Denn als Innenarchitekt\*innen des Ausstellungsraumes können sie bewusst beeinflussen, wie das

---

112 Baier, Franz Xaver: Kommende Freiheiten. Neue Möglichkeiten für Kunst, Museum und unsere auf Kunst angelegte Existenz. In: Rothenberger, Manfred (Hg.): 30 Künstler/30 Räume. 17. März – 17. Juni 2012, Neues Museum Nürnberg. Nürnberg 2012, S. 95.

113 Tannert, Christoph: Necmi Sönmez. Wie belebt man mit kuratorischer Praxis heute ein Museum? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 266.

114 O’Neill, Paul: Jenseits des Displays – Die Zeit im Münchner Kunstverein. Ein Interview mit Maria Lind von Paul O’Neill. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 162.

115 Tannert, Christoph: Solvey Ovesen Helweg. Wie produktiv sind Kollaborationen mit KünstlerInnen beim Kuratieren? Wem gehört die AutorInnenschaft von Ausstellungen? In: Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 248.

zerbrechliche Gedankenkonstrukt der Kunst durch Vermittlung stabilisiert werden kann. Diesen Ort transformieren Kurator\*innen zu einem Raum der Pluralität, in dem sich alle Beteiligten treffen und miteinander agieren. Dabei werden Ausstellungen als zentrales Vermittlungsmedium aufgefasst, in denen alle Teilnehmenden gleichberechtigt behandelt werden und Position bezogen wird. Am Ende blicken wir auf einen Raum, der von den unterschiedlichen Meinungen über die ausgestellte Kunst belebt wird und sich zu einem Ort politischer und sozialer Interaktion entwickelt.

### 3.2.2 VON DER BLOßEN AUSSTELLUNG ZUR EXPOSITION: RÄUME UND ÖFFENTLICHKEIT UNTER DER GESTALTUNGSMACHT DER KURATOR\*INNEN

„Sowohl das klassische Kuratieren der Artefaktenverwaltung, der ‚Sorge‘ um die Sammlung, als auch das moderne post-Szeemann’sche individuelle Geniekuratieren des Kunstbetriebs sind ‚traditionelle‘ und nicht ‚organische‘ Tätigkeiten.“<sup>116</sup> Unter Rückbezug auf Gramscis Hegemonietheorie<sup>117</sup> erklärt Marchart, wie sich die kuratorische Funktion weiterentwickelt hat: Die klassischen oder „traditionellen“ wurden durch „organische“ Kurator\*innen ersetzt. Nun ist dies im Hinblick auf die letzten Kapitel nichts Neues. Doch Marchart geht noch einen Schritt weiter. Er verortet die Funktion organischer Kurator\*innen dort, wo man sie nicht vermutet: außerhalb des Kunstfelds. Soziale und politische Kontexte seien wichtig, um unterschiedliche Positionen bei der Ausstellung moderner Kunst mit einzubeziehen. Deswegen sei die kuratorische Funktion selten etwas, das im Alleingang geschehe, sondern im Kollektiv.<sup>118</sup> Darüber hinaus lässt sich die Frage stellen, welche Aufgaben diese „organischen“ Kurator\*innen übernehmen. Wie in den zahlreichen Zitaten im vorherigen Kapitel deutlich wurde, entwickelte sich die Bedeutung des Kuratierens als bloße Archivverwaltung hin zu einer Organisation der Sammlung. Nun gilt es zu vermitteln und dadurch eine Öffentlichkeit herzustellen, die sich mit den

---

116 Marchart 2008 (wie Anm. 96), S. 176.

117 Die Hegemonietheorie Antonio Gramscis beschreibt, dass „organische Intellektuelle“ im Wesentlichen Hegemonie organisierten, während die Gegenposition der „traditionellen Intellektuellen“ diese Funktion nicht mehr innehätten und unparteilich seien. Vgl. Gramsci, Antonio: Intellektuelle, Hegemonie und Bildung. In: Merckens, Andreas (Hg.): Antonio Gramsci. Erziehung und Bildung. Hamburg 2004, S. 60-92.

118 Vgl. Marchart 2008 (wie Anm. 96), S. 175-176.

Kunstwerken, Positionen und Prozessen auseinandersetzt.<sup>119</sup> Marchart drückt in seinem Aufsatz sehr präzise aus, dass unter Öffentlichkeit nicht nur allgemeine Zugänglichkeit zu verstehen sei, sondern dass unter den Teilnehmenden eine Debatte entstehen solle. Ein bloßes „An-die-Wand-Glotzen“ und Herumstehen reiche nicht aus, um Öffentlichkeit herzustellen und somit eine Auseinandersetzung mit der Kunst zu bewerkstelligen.<sup>120</sup> Jedoch erweise es sich als schwierig bzw. unmöglich, etwas wie einen „Konflikt“ zu „organisieren“.<sup>121</sup> Ein Lösungsansatz, den Marchart vorstellt, wäre eine Gegenposition zum allgemeinen Konsens zu erarbeiten, der oft stillschweigend akzeptiert wird. Damit erreiche man die gewünschte Reibung, die zu einem Konflikt führe. Innerhalb eines Museums oder einer Galerie könne dies durch die Ausstellung generiert werden – aber auch nur, laut Marchart, wenn der/die Kuratorin eine Position beziehe – eine Stellungnahme, die im Bereich des Politischen bzw. Kollektiven fußt. Dies bedeutet, dass eine solche Position nicht von vornherein bestimmt ist, sondern aktiv bezogen werden muss.<sup>122</sup> Claire Doherty als Vertreterin des „New Institutionalism“<sup>123</sup> unterstützt diese These durch das Beispiel der „Ausstellung als Situation“. Den Austausch und Dialog zwischen Künstler\*innen, Kurator\*innen und Besucher\*innen innerhalb einer Ausstellung begreift sie „als Austausch- und Kollisionspunkte“, wo sich unterschiedliche soziale, ökonomische, politische und kulturelle Positionen trafen.<sup>124</sup> Darüber hinaus verliere der/die Kurator/in durch eine aktive Positionierung seine/ihre Neutralität, die der scheinbar allwissenden Berufsgruppe häufig zugeschrieben wird. Denn das Sammeln, Zeigen und Klassifizieren von Kunstwerken kann weder als neutral noch als unabhängig von den Werten, welche die Kunstvermittler\*innen mitbringen, betrachtet werden. Kuratorische Praxis bzw. Position ist aktiv am Prozess der Wissens- und Wertevermittlung beteiligt, welche durch eine Ausstellung an die Öffentlichkeit getragen wird.<sup>125</sup> Maren Ziese hält in ihrer Publikation „Kuratoren und Besucher“ ähnliche Aspekte fest

---

119 Vgl. Ziese 2010 (wie Anm. 12), S. 60.

120 Vgl. Marchart 2008 (wie Anm. 96), S. 173.

121 Marchart verwendet in seinem Aufsatz den Begriff Antagonismus, um den Konflikt bzw. die Debatte zu beschreiben, die zwischen den Teilnehmer\*innen einer Ausstellung ausbrechen soll. Ich möchte jedoch vornehmlich die Begriffe Debatte oder Konflikt verwenden. Vgl. ebd.

122 Vgl. Marchart 2008 (wie Anm. 96), S. 177.

123 Der „New Institutionalism“ ist vergleichbar mit der deutschen Institutionskritik, die aus dem „reflexive turn“ entstanden ist.

124 Vgl. Doherty 2006 (wie Anm. 70), S. 70.

125 Vgl. Osten, Marion von: Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit. In: Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 248.

und beschreibt, dass Ausstellungsräume weder natürlich noch neutral seien. Trotzdem legten Verantwortliche selten ihre Vorgehensweisen und Präsentationsarten offen und ließen stattdessen die Besucher\*innen im Unklaren. Sie vermutet, dass der Kreis der Eingeweihten möglichst klein bleiben soll, wodurch dadurch eine Öffnung der Institution verhindert werde. Des Weiteren erweise sich der museale Umgang mit den Kunstwerken immer noch als sehr zurückhaltend, weshalb sich viele Kurator\*innen darauf beschränkten, die Werke bloß an die Wand zu hängen.<sup>126</sup> Für die Position, die Marchart in seinem Aufsatz fordert, seien viele zu schüchtern und daher gestalteten sie ihre Ausstellungen eher klassisch. Den Unterschied zwischen einer bloßen Ausstellung, die nur ein Ort des Bilderzeigens sei, und einer „Aus-Stellung“ bzw. „Ex/position“, die als Ort der Begegnung und des Konflikts fungieren könne, beschreibt er anhand des Wortes „ex-position“. Marchart sieht die größte Gestaltungsmöglichkeit der Kurator\*innen in der Aus-Stellung, „[d]ie [...] zur *Öffnung der Institution* [führt].“<sup>127</sup>

Ein kontroverses Beispiel für eine solche Exposition ist eine Ausstellung, die im November/Dezember 2003 in der Chisenhale Gallery in London stattfand. Mit der Ausstellung „I am a Curator“ luden Per Hüttner und Gavin Wafe die Öffentlichkeit zum Kuratieren ein. Der Fokus lag hierbei auf den Kunstwerken, die vorher von einem Team zusammengestellt worden waren. Die Kurator\*innen des Tages, wie Hüttner sie bezeichnete, beschäftigten sich mit Fragestellungen und Problemen, bei denen die Kunstwerke ihnen Hilfestellungen boten.

Im Interview gibt Hüttner zu, dass es sich hierbei um eine sehr klassische Art des Kuratierens handelte. Die Tageskurator\*innen konnten aus einer vorher zusammengestellten Serie von Kunstwerken auswählen. Viele Kritiker\*innen meinten, dass dadurch das Ausstellungsmachen zu stark heruntergebrochen worden sei. Diese Kritik ist verständlich, jedoch mussten die Laien Arbeiten aus einem Pool von 57 Künstler\*innen selektieren. Dies könnte sich für Unerfahrene komplizierter gestalten als für erfahrene Kurator\*innen. Viele Kunstwerke waren zudem interaktiv und mussten erst zusammengesetzt oder zu Ende gebracht werden (vgl. Abb. 4). Hüttner verschließt sich dieser Kritik nicht, argumentiert aber, dass dadurch ein großes Potenzial an Kreativität im Umgang mit den zur Verfügung stehenden Kunstwerken möglich geworden sei. Trotz vieler Gegenstimmen war dieses Ausstellungsprojekt eine herausragende

---

126 Vgl. Ziese 2010 (wie Anm. 12), S. 57-59.

127 Marchart 2008 (wie Anm. 96), S. 178, Hervorhebung durch die Verf.

Möglichkeit für Laien, in die Arbeitswelt eines Kurators einzutauchen. Die Kritik, Per Hüttner als einen „Über-Kurator“ zu sehen, der sein Projekt als Solo-Show zu nutzen schien, mag an Szeemann'sche Zeiten erinnern.<sup>128</sup> Trotzdem hat er versucht, für alle Teilhabenden einen Raum zu schaffen und ihre Ideen und Positionen bei der Ausstellung moderner Kunst zu verwirklichen. Interaktion mit Künstler\*innen, Kunstwerk und dem Raum wurde den Kurator\*innen des Tages durch eine innovative Form der Partizipation vermittelt.



Abb. 4: Blick in die Ausstellung „I am a Curator“ in der Chisenhale Gallery in London. Dezember 2003.

### 3.2.3 NICHT NUR KNÖPFE DRÜCKEN: PARTIZIPATIVE ANSÄTZE

In einer Ausstellung, die zu einer „Ex/Position“ geworden ist, kann der/die Kurator\*in einen sozialen Interaktionsraum schaffen. Dadurch entwickeln sich die Besucher\*innen zu einem Rädchen im Getriebe, das den Prozess antreibt und passive Konsument\*innen in aktive Rezipient\*innen transformiert.<sup>129</sup>

Partizipation meint grundsätzlich Teilhabe bzw. Beteiligung. „In dem Begriff sind also die Perspektive des Künstlers (er beteiligt Rezipienten/Publikum an etwas) und die Perspektive des Rezipienten (er hat an etwas teil, er nimmt an etwas teil) vereint.“<sup>130</sup> Silke Feldhoff leitet so

---

128 Vgl. Drabble, Barnaby: Experimente entlang des Weges – I am a Curator und Support Structure. Ein Interview mit Per Hüttner und Gavin Wade von Barnaby Drabble. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt 2007, S. 92-94.

129 Vgl. Doherty 2006 (wie Anm. 70), S. 65.

130 Feldhoff, Silke: *Zwischen Politik und Spiel. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*. Bielefeld 2013, S. 21.

ihre Publikation zu Partizipation in der Kunst ein. Sie beschreibt einen partizipatorischen Kunstbegriff, der auch für dieses Kapitel von Bedeutung ist. Kunst ist kollaborativ, dialogisch oder auch relational.<sup>131</sup> Diese Auffassung wird mit Maren Zieses Definition von Teilhabe vereint, da sie selbst schreibt – und dabei Christian Kravagna zitiert –, dass „[d]er Partizipationsbegriff [...] eine Synthese mehrerer Definitionen [ist].“<sup>132</sup> Grundsätzlich steht im Mittelpunkt, dass eine Distanz bzw. Barriere zwischen Kunst- und Alltagsraum, Besucher\*in und Produzent\*in oder auch zwischen Besucher\*innen untereinander abgebaut werden soll. Die kuratorische Funktion bzw. Rolle, die in den vorherigen Kapiteln konkretisiert wurden, ist hier von immenser Wichtigkeit. Um eine Interaktion bzw. Debatte überhaupt anzustoßen und den Rahmen dafür, den Ausstellungsraum, zu schaffen, sind die Kurator\*innen ein ausschlaggebendes Element. Dabei sollen keine hierarchischen Rollenverteilungen im Vordergrund stehen. Beispielsweise soll die Position der Kurator\*innen nicht unveränderbar als Ausgangspunkt genommen werden, sondern die Besucher\*innen sollen zu eigenständigem Handeln animiert werden: Betrachter\*in, Kurator\*in und Ausstellung werden „gleichwertige Dialogpartner“.<sup>133</sup> Im Gegensatz zu Per Hüttners Ausstellung „I am a Curator“ soll bei Ziese nicht aktives Handanlegen und Den-Raum-Gestalten im Mittelpunkt stehen. Es geht ihr vielmehr darum, dass sich die Besucher\*innen „empowered“, also motiviert und befähigt fühlen, im Ausstellungsraum etwas aktiv zu erleben.<sup>134</sup>

Den Kurator\*innen stehen verschiedene Techniken zur Verfügung, partizipatorische Aspekte in ihre Ausstellungen einzubauen. Die körperliche Einbindung durch „hands-on“-Stationen wie Medienpulte kann nur eine Möglichkeit bieten, die Teilhabe zu generieren. Für Maren Ziese ist besonders Graham Blacks Auffassung von Partizipation elementar.<sup>135</sup> Statt „hands-on“ soll eine Anregung des Verstandes zur Beteiligung führen. Mit „mind-on“, einer Aktivierung des Kopfes und des Gefühls von Entdeckung, werde das Lernen der Besucher\*innen am besten

---

131 Die Relationale Kunst wurde im Kapitel 2.3 beschrieben und soll hier ebenfalls von Bedeutung sein. Darüberhinaus finden sich in Silke Feldhoffs Publikation Kapitel zur partizipativen Kunst. Vgl. Feldhoff 2013 (wie Anm. 130), S. 19-34.

132 Ziese 2010 (wie Anm. 12), S. 76.

133 Vgl. ebd., S. 77-78.

134 Vgl. ebd.

135 Vgl. Black, Graham: The Engaging Museum. Developing museums for visitors involvement. New York 2005.

gewährleistet. Eine Mischung aus verschiedenen Tätigkeiten, wie Lesen, Sehen, Handeln, Diskutieren und Interagieren, hilft dabei, diese Art von Partizipation durchzusetzen.<sup>136</sup>

Vorausgesetzt werden dafür Eigenschaften, die die Besucher\*innen mitbringen, wie zum Beispiel Selbsttätigkeit und natürliche Begabung. So scheinen etwa Kinder aus dem gebildeten Bürger\*innentum, die schon durch ihre Sozialisation mit Kunst und Kultur in Berührung gekommen sind, als „natürlich begabt.“ Seit der Öffnung der Museen im 19. Jahrhundert sind die Vermittlungsansätze bis in die Gegenwart von der „freien Entfaltung des Einzelnen“ und der natürlichen Begabung geprägt. Der individuelle Zugang zu einer Ausstellung wäre immer möglich, wenn genügend Anknüpfungspunkte vorhanden sind. Der „Taxispielertrick“ umreißt diese Tendenz in der Partizipationsdebatte. Fast alle zeitgenössischen Vermittlungsangebote setzen darauf, „die Leute, dort abzuholen, wo sie stehen.“<sup>137</sup> Das Problem, welches sich hierbei ergibt, wurde schon vielfach kritisiert. Ziese fasst zusammen, indem sie auf Walter Benjamin und Pierre Bourdieu rekurriert, dass bei der natürlichen Begabung der gesellschaftliche Aspekt und die soziale Schicht ausgeblendet würden.<sup>138</sup> Gleichzeitig stütze man sich auf einen allgemeinen „Wissenskanon“, der allen gleichermaßen vermittelt werden könne. Gerade Kunstmuseen pochten auf Vorkenntnisse, die notwendig sind, um die ausgestellte Kunst und die inhaltlichen Verknüpfungen zu verstehen. Die Sprache, die vor allem in Museen häufig als *das* Vermittlungsmedium gilt, kann hier nur den Zugang für etablierte Besucher\*innen ermöglichen, die mit den spärlichen Objektbeschriftungen von Künstlernamen und Jahreszahl umgehen können. Dies entspricht kaum der gesellschaftlichen Realität und deswegen sollten Kurator\*innen vielmehr darauf achten, dass sie Platz für Interaktion, Fragen und Diskussionen einräumen, damit die gestaltete Umgebung die Vermittlung des Wissens unterstützt und nicht verhindert.<sup>139</sup>

---

136 Vgl. Ziese 2010 (wie Anm. 12), S. 86.

137 Sternfeld, Nora: Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung. In: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien 2005, S. 21.

138 Vgl. ebd., S. 22-23.

139 Vgl. Ziese 2010 (wie Anm. 12), S. 87-89.

Weitere Wege, die die Kurator\*innen gehen können, damit sich die Besucher\*innen „empowered“ fühlen, fangen bei ganz banalen Dingen, wie einer angenehmen begrüßenden Atmosphäre, an. Barbara Wenk spricht in dieser Beziehung von einer Gastgeber\*innenhaltung der Verantwortlichen, die Besucher\*innen als Gäste einladen und Räumlichkeiten anbieten, die sich an die jeweiligen Gruppen anpassen können. Dadurch fühlen sich die Eingeladenen willkommen und nicht deplatziert. Darüber hinaus muss geklärt werden, an wen man eine Einladung zu einem bestimmten Diskussionsthema verschickt. Um eine möglichst große Vielfalt zu erreichen, sollten die Kurator\*innen alle Gäste einladen, die im Alltag oder in ihrem Beruf mit dem Thema zu tun haben, um zu unterschiedlichen Lösungsansätzen zu kommen und eine größtmögliche Diversität zu erreichen.<sup>140</sup> Unter Gastgeber\*innenhaltung fallen neben einer freundlichen Begrüßung ausreichende Orientierungsmöglichkeiten wie ein Leitsystem, Übersichtspläne und Pfeile, damit sich die Besucher\*innen natürlich und ungezwungen bewegen können, ohne Angst zu haben, falsche Wege zu gehen. Darüber hinaus erreicht man Komfort durch angemessene Beleuchtung, Farbigkeit der Räume und Sitzmöglichkeiten. Der nicht vorhandene Wissenskanon, den trotzdem noch zahlreiche Museen voraussetzen, kann durch unterschiedliche Zugänge überwunden werden. Dabei ist nicht nur an unterschiedliche Hängungshöhen, Podiumsdiskussionen oder Workshops zu denken, sondern auch daran, dass der Zugang zu einem Ausstellungsprojekt leichter wird, wenn ein Kollektiv an der Gestaltung beteiligt war. Das hängt damit zusammen, dass Kurator\*innen mit pluralistischen Positionen zu einem Thema verschiedene Ansichten in eine Ausstellung einbringen können, in denen sich die Besucher\*innen wiederfinden.<sup>141</sup>

Die Kernaufgabe von Kurator\*innen, um Partizipation in Ausstellungen zu ermöglichen, ist vergleichbar mit der Auffassung von Marcharts kuratorischer Funktion. Die Art und Weise der Präsentation kann die soziale Interaktion beeinflussen und somit die Partizipation unterstüt-

---

140 Obwohl Barbara Wenk in Hinblick auf historische Museen und Stadtmuseen schreibt, ist ihr Ansatz von Gastgeber\*innenhaltung auch auf Kunstmuseen anwendbar. Vgl. Wenk, Barbara: „Kuratorenteam 2.0“ für Partizipation an historischen Museen und Stadtmuseen. Objektbewahrer, Ausstellungsmacher, Vermittler und Facilitator in Kollaborationen. In: Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012, S. 188-189.

141 Vgl. Ziese 2010 (wie Anm. 12), S. 90-91.

zen. Kurator\*innen sollten einen Raum schaffen, in dem Kunstwerke von einer Gruppe gemeinsam betrachtet werden und die Besucher\*innen sogar darüber ins Gespräch kommen können. Natürlich kann und sollte für eine Person, welche die Ausstellung allein begeht, die Ausstellungsaufsicht als Gesprächspartner\*in dienen.<sup>142</sup>

Ein interessantes Projekt lief vom 13. September 2014 bis 11. Januar 2015 im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt. Die Kuratorinnen Eva Linhart und Mahret Kupka konzipierten in Kooperation mit dem Frankfurter DJ Ata Macias und seinen Partnern die Ausstellung „Give Love Back“. Im Zentrum stand hier Macias' Werk, das kein konkretes Kunstwerk behandelte, sondern Räume zum Thema hatte, die von ihm und seinen Partner\*innen genutzt und gestaltet wurden. Beispielsweise gründete Macias den Club „Robert Johnson“ in Offenbach, das Café bzw. die Bar „Planks“ im Frankfurter Bahnhofsviertel und den Club „Michel“. Seine Intention war dabei, einen Raum für Musik und Kunst, aber auch für Begegnungen zu schaffen. Sehr interessant ist, dass die Besucher\*innen hier eine besondere Rolle einnahmen, indem sie nicht nur in der Ausstellung verschiedene Welten erlebten, sondern selbst Interpret\*innen der Projekte werden konnten. Matthias Wagner K, Direktor des Museums Angewandte Kunst in Frankfurt, schreibt darüber in der Zeitung zur Ausstellung: „Es sind wir, jedoch nicht die KünstlerInnen, sondern die BesucherInnen einer von Ata Macias und Partnern gestalteten Bar, wir, die wir ein Plakat als Erinnerung an eine durchtanzte Nacht im Robert Johnson uns schenken lassen und mitnehmen, wir, die wir seine Einladung zum Essen im Club Michel folgen – wir werden zu InterpretInnen und entscheiden so über den Stellenwert des von Ata Macias und Partner Geschaffenen, wir produzieren die affirmative oder manchmal auch kritische Aufladung seiner Objekte, Räume und Lebenswelten mit.“<sup>143</sup>

Darüber hinaus haben die Kuratorinnen und Ata Macias in der Ausstellung einen „Concept Store“ eingerichtet, in dem die Besucher\*innen die Möglichkeit hatten, die Ausstellungsgegenstände nicht nur anzusehen, sondern diese auch zu kaufen und mit nach Hause zu nehmen.

---

142 Man sollte dabei den Kritikpunkt, dass immer noch große Hemmungen vorhanden sind, die Aufseher\*innen überhaupt anzusprechen, nicht außer Acht lassen. Jedoch kann dies in dieser Arbeit nicht weiterführend behandelt werden.

143 Wagner K, Matthias: Vorwort. Über die Liebe oder keine Halbheiten in der angewandten Kunst zu machen. In: Linhart, Eva u.a. (Hg.): Give Love Back – Newspaper. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zur Frage, was angewandte Kunst heute sein kann. 13.09.2014 bis 11.01.2015, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt. Frankfurt am Main 2014, S. 20.

Dieses „taktile Schauen“ löste noch etwas ganz anderes aus, wie Mahret Kupka schreibt: „Ich glaube darüber hinaus, dass die Möglichkeit des Kaufs schon den Unterschied ausmacht. Selbst wenn ich mir das Ding nicht kaufen kann, weil es zu teuer ist, so wirft es die Imaginationsmaschine an. Zu was für einem Menschen würde mich der Besitz dieses Dings wohl machen? [...] Im sterilen Raum wird geschaut und bestenfalls bewundert. Geträumt wird erst wieder im Museumsshop am Ausgang.“<sup>144</sup> Der „Concept Store“ ist eine ganz neue Art der Teilhabe, wie Kupka es festhält. Kaum ein/e Museumsbesucher\*in würde auf die Idee kommen, eine Aufsicht zu fragen, welchen Wert das ausgestellte Objekt besitzt. Man muss sich meist mit einem Ausstellungskatalog oder einem bedruckten Regenschirm begnügen. Aber ein Ausstellungsstück, das man mit nach Hause nehmen kann, erinnert uns an Erlebnisse, die wir mit einem Museumsbesuch verbinden – wie ein Poster zu einer Party, das wir am Ende des Abends geschenkt bekommen haben.<sup>145</sup> Es wird ersichtlich, dass Partizipation auf ganz unterschiedliche Weise passieren kann und die Kurator\*innen den Raum durch ihre Gestaltung erlebbar und begreifbar machen. Die Kuratorinnen und Ata Macias und Partner zeigen die Möglichkeiten, was angewandte Kunst heute sein und wie man sie auf innovative Weise ausstellen kann. „Give Love Back“ ist nicht nur ein Exempel für Museen mit einer Sammlung angewandter Kunst, sondern kann auch für weitere prozesshafte Projekte ein Vorbild sein.

#### 4. FAZIT: DIE KURATOR\*INNEN DER GEGENWARTSKUNST: VERSUCH EINER BESTANDSAUFNAHME

„Das Kunstmuseum ist ein sonderbarer Ort, gleichzeitig ein Ort der Nähe und ein Ort der Ferne zur Kunst. Einerseits laden die Museen durch prachtvolle Architekturen und aufwendige Ausstellungen dazu ein, der Kunst zu begegnen, andererseits beschleicht mich als Betrachter bei jedem Museumsbesuch das Gefühl, ein fremdes [...] Kunstreich [zu betreten], das im Grunde unüberbrückbar weit entfernt ist von der Welt des Alltäglichen, wie ein Zoo, der mit der Wirklichkeit auch nichts zu tun hat.“<sup>146</sup>

---

144 Linhart, Eva/Kupka, Mahret: Gimme! Gimme! Gimme! Die Kuratorinnen der Ausstellung im Gespräch über Ata, das Museum und angewandte Kunst. In: Linhart, Eva u.a. (Hg.): Give Love Back – Newspaper. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zur Frage, was angewandte Kunst heute sein kann. 13.09.2014 bis 11.01.2015, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt. Frankfurt am Main 2014, S. 13.

145 Vgl. ebd.

146 Wall 2006 (wie Anm. 13), S. 19.

Das Kunstmuseum ist seit seinen Anfängen ein Ort der Distanz. Wurde früher die Entfremdung durch einen Unterschied zwischen Kult- und Alltagsobjekten etabliert, rühmten sich die Herrscher\*innen des 17. und 18. Jahrhunderts mit reich ausgestatteten Kunstkammern, die nur für einen ausgewählten Teil der Bevölkerung zugänglich waren. Selbst im Zuge der Museumsreform verloren die Kunstmuseen nicht ihr herrschaftliches Antlitz: Die heiligen Hallen waren mit Ehrfurcht zu betreten, die Kunstwerke gedankenvoll abzuschreiten und es war stillschweigend vor einem ausgewählten Gemälde auszuharren. Bis heute hat sich an diesem Ausstellungskanon kaum etwas geändert. Besonders ist hier an die Kunstmuseen zu denken, welche die „alten Meister“ präsentieren. Wie verhält es sich jedoch mit der Gegenwartskunst? „Ich bin ein Sender, ich strahle aus.“<sup>147</sup> So zitieren die Kurator\*innen Joseph Beuys in der Ausstellung „Ich bin ein Sender“ in der Pinakothek der Moderne vom 26. Juni 2014 bis 11. Januar 2015 und beschreiben damit seine Vorstellung von Kunst. Für Beuys war Kunst Gegenwartsgestaltung. Dabei stand die Beschäftigung mit dem Selbst und dem daraus resultierenden Einfluss auf das Umfeld im Mittelpunkt. Er löste den herkömmlichen Begriff komplett auf, der vornehmlich in einem klassischen Gemälde seine Verwirklichung gefunden hatte. In dieser Zeit, in der fast alles „Kunst“ ist, wird es besonders für die Kurator\*innen schwierig, geeignete Räume für solche Prozesse zu schaffen. Museen müssen sich vom passiven Archiv zu Laboratorien oder Arbeitsplätzen verändern, in denen Experimente stattfinden. Die Rolle der Kurator\*innen hat sich besonders auf dem Gebiet der Gegenwartskunst stark gewandelt. Früher nur als fürsorglicher Vater oder Mutter der Sammlung im Hintergrund des Museums tätig, werden Kurator\*innen heutzutage immer häufiger ins Rampenlicht der Museumsbühne gestellt. Vor allem die Tendenz der 1960er Jahre unterstützt die Sichtweise auf die Kurator\*innen als Genies, die es schaffen eine Ausstellung im Alleingang auf die Beine zu stellen. Es reicht jedoch nicht aus, Künstler\*innen um sich zu scharen und die Kunstwerke an die Wand zu hängen. Positionen sind gefragt, um Experimente innerhalb des Labors Museum zu wagen: weg von der scheinbaren Neutralität der hohen Räume innerhalb der Institution hin zu neuen Präsentationsformaten, die Stellungnahmen erlauben und es möglich machen, sich selbst und das Werk in der Gesellschaft zu verorten. Diese freien Autorenkurator\*innen mit Harald Szeemann

---

147 Flyer zur Ausstellung: Ich bin ein Sender. Multiples von Joseph Beuys. 26.06.2014-11.01.2015, Pinakothek der Moderne. München 2014.

als Gipfelstürmer eroberten die Gegenwartskunst und ihre Rezipient\*innen wie im Flug. Dabei vergaßen sie die Argumente der Institutionskritik und ihre eigene Arbeit zu reflektieren, die sich gegen den Kanon hierarchischer Strukturen wandte: Waren sie wirklich noch Vermittler\*innen der Kunst oder stellten sie sich schon selbst als hegemoniale Kraft über die Künstler\*innen? Die Kritik, die vor allem innerhalb der zweiten Generation der Institutionskritik der 1990er Jahre laut wurde, ist heute etablierter Konsens und kuratorische Praxis definiert sich nun weniger über eine/n Einzelkämpfer\*in als über eine Rolle, die spielbar bleiben soll. Vor allem hat sich herauskristallisiert, dass Kunstaussstellungen mehr und mehr im Team angepackt werden. Gleichzeitig arbeiten die Kurator\*innen nicht nur untereinander stärker zusammen, um unterschiedliche Positionen miteinzubeziehen. Sie gestalten darüber hinaus dynamische Vorgehensweisen, welche die Profession des Kuratierens hin zu einer prozesshaften Funktion transformiert. Nicht mehr die einzelnen Personen stehen im Zentrum, sondern die inhaltlichen Möglichkeiten kollaborativer Arbeit. Sie wollen nicht nur weiße Räume schaffen, in denen man andächtig vor den Kunstwerken ausharrt. Sie wollen Debatten, Austausch, Konflikte. Die heiligen Hallen sollen durch Gespräche belebt werden, die nur dadurch möglich werden, dass die Distanz gebrochen wird und Besucher\*innen das Museum nicht als Ort des ästhetischen Seh-Erlebens wahrnehmen. Kurator\*innen müssen die Besucher\*innen aktivieren, dadurch, dass sie öffentlich Position beziehen und kein allgemein gültiges Wissen vermitteln wollen. Das kann durch partizipative Projekte geschehen, in denen die Besucher\*innen selbst Hand anlegen dürfen, oder dadurch, dass man die Kunstwerke als dreidimensionale Diskussionsobjekte betrachtet. Wichtig ist, dass die Verantwortlichen versuchen, Barrieren abzubauen, Informationen liefern, welche die Besucher\*innen zur Rezeption der Kunst benötigen und keine Scheu vorhanden ist, Fragen zu stellen. Mit einem/r Besucher\*in, der/die sich „empowered“ fühlt, können Kurator\*innen ihre Ausstellungsräume zu Handlungsräumen machen, in denen Kunst und Kultur erfahren werden können. Denn die Begegnungen und Erlebnisse der Menschen in Räumen, die nicht nur durch die Kurator\*innen und Künstler\*innen gestaltet wurden, sondern darüber hinaus von Pluralismus und veränderbaren Strukturen durchzogen sind, beleben die Kunstmuseen der Gegenwartskunst.

## 5. ANHANG

### 5.1 LITERATURVERZEICHNIS

- Alberro, Alexander/Stimson, Blake: Institutional critique. An anthology of artists' writings. Cambridge 2009.
- Anderfuhren, Martine: „Einige Leute werden sich wohl von ihren Stühlen erheben müssen...“. Interview mit Ute Meta Bauer geführt von Martine Anderfuhren. In: Richter, Dorothee/Schmidt, Eva (Hg.): curating degree zero. Ein internationales Kuratorensymposium. Nürnberg 1999, S. 73-84.
- ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/Köln/Weimar 2013.
- Babias, Marius: Easy Looking – Kuratorische Praxis in der neoliberalen Gesellschaft. Ein Interview mit Ute Meta Bauer von Marius Babias. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 298-314.
- Bär, Frank P. u.a.: Barocke Pracht: Hofkultur im 18. Jahrhundert. In: Hess, Daniel/Hirschfelder, Dagmar (Hg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 322-335.
- Baier, Franz Xaver: Kommende Freiheiten. Neue Möglichkeiten für Kunst, Museum und unsere auf Kunst angelegte Existenz. In: Rothenberger, Manfred (Hg.): 30 Künstler/30 Räume. 17. März – 17. Juni 2012, Neues Museum Nürnberg. Nürnberg 2012, S. 90-95.
- van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens. München 2010.
- van den Berg, Karen: Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums. In: van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens. München 2010, S. 143-167.
- Beßler, Gabriele: Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. Berlin 2012.
- Bismarck, Beatrice von: Curating. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 108-110.
- Bismarck, Beatrice von: Curatorial Criticality – Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 70-78.

- Bismarck, Beatrice von: Kuratorisches Handeln. In: Osten, Marion von (Hg.): Norm der Abweichung. Zürich 2004, S. 81-98.
- Bismarck, Beatrice von /Schaffaff, Jörn/Weski, Thomas (Hg.): Cultures of the Curatorial. Leipzig 2012.
- Bismarck, Beatrice von u.a. (Hg.): Cultures of the Curatorial 2. Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting. Leipzig 2014.
- Black, Graham: The Engaging Museum. Developing museums for visitors involvement. New York 2005.
- Bock, Henning: Naum Gabo. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Berlin 1971.
- Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance. Bonn 2004.
- Bott, Gerhard: Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Köln 1970.
- Bourriaud, Nicolas: Esthétique Rationelle. Dijon 1998.
- Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics. Dijon 2002.
- Brock, Bazon: Das Museum als Arbeitsplatz. In: Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Köln 1970, S. 26-34.
- Brückner, Uwe R.: Scenography. making spaces talk. Ludwigsburg 2011.
- Dernie, David: Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken. Ludwigsburg 2006.
- Dewdney, Andrew/Dibosa, David/Walsh, Victoria: Post-critical museology. Theory and practice in the art museum. London 2013.
- Doherty, Claire: New Institutionalism und die Ausstellung als Situation. In: Pakesch, Peter/Budak, Adam (Hg.): Protections. Das ist keine Ausstellung. Gutshaus Kranz am Landesmuseum Joanneum 23.09.-22.10.2006. Graz 2006, S. 61-77.
- Drabble, Barnaby: Experimente entlang des Weges – I am a Curator und Support Structure. Ein Interview mit Per Hüttner und Gavin Wade von Barnaby Drabble. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 92-102.
- Draxler, Helmut: Der institutionelle Diskurs. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 18-19.

- During, Elie u.a.: *Qu'est-ce le curating? Une conversation manifeste*. Paris 2011.
- Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): *Curating Critique*. Frankfurt am Main 2007.
- Fehr, Michael/Rieger, Thomas W. (Hg.): *Museutopia. Schritte in andere Welten*. 9. Juni bis 31. Oktober 2002 im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. Hagen 2003.
- Feldhoff, Silke: *Zwischen Politik und Spiel. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*. Bielefeld 2013.
- Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. Bielefeld 2012.
- Grasskamp, Walter: *Museumsgründer und Museumsstürmer – zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München 1981.
- Grassi, Ernesto: *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln 1980.
- Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg 1980.
- Hannlúa, Mika (Hg.): *Stopping the process? Contemporary views on art and exhibition*. Helsinki 1998.
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*. Köln 2007.
- Hess, Daniel/Hirschfelder, Dagmar (Hg.): *Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Nürnberg 2010.
- Hopf, Judith: *Revisiting the White Cube*. In: *Texte zur Kunst* (1996), Heft 24, S. 139-141.
- Huber, Hans-Dieter: *Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?* In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*. Frankfurt am Main 2004, S. 134-137.
- Jaschke, Beatrice: *Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation*. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien/Köln/Weimar 2013, S. 139-145.
- Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien 2005.
- Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): *Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012.

- Jascke, Beatrice/Sternfeld, Nora: educational turn. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/Köln/Weimar 2013, S. 157.
- Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940. Dresden 2001.
- Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin 1992.
- Klotz, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne. München 1994.
- Linhart, Eva/Kupka, Mahret: Gimme! Gimme! Gimme! Die Kuratorinnen der Ausstellung im Gespräch über Ata, das Museum und angewandte Kunst. In: Linhart, Eva u.a. (Hg.): Give Love Back – Newspaper. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zur Frage, was angewandte Kunst heute sein kann. 13.09.2014 bis 11.01.2015, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt. Frankfurt am Main 2014, S. 1-15.
- Linhart, Eva u.a. (Hg.): Give Love Back – Newspaper. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zur Frage, was angewandte Kunst heute sein kann. 13.09.2014 bis 11.01.2015, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt. Frankfurt am Main 2014.
- Loers, Veit: Ich kuratiere, du kuratierst, er kuratiert – wir sind kuriert. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 25.
- Marchart, Oliver: Die kuratorische Funktion – Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren? In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 172-179.
- Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Marcuse, Herbert (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Frankfurt 1965, S. 56-69.
- Marcuse, Herbert (Hg.): Kultur und Gesellschaft. Frankfurt 1965
- Merkens, Andreas (Hg.): Antonio Gramsci. Erziehung und Bildung. Hamburg 2004.
- Möntmann, Nina (Hg.): Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations. London 2006.
- Mundt, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München 1974.
- O'Doherty, Brian: Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft

- und Rezeptionsästhetik. Berlin 1992, S. 333-347.
- O'Neill, Paul: Jenseits des Displays – Die Zeit im Münchner Kunstverein. Ein Interview mit Maria Lind von Paul O'Neill. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 152-162.
- O'Neill, Paul/Andreasen, Søren (Hg.): Curating subjects. London 2011.
- O'Neill, Paul/Wilson, Mick: Curating and the educational turn. London 2010.
- Osten, Marion von (Hg.): Norm der Abweichung. Zürich 2004.
- Osten, Marion von: Producing Publics – Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit. In: Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2007, S. 246-261.
- Pakesch, Peter/Budak, Adam (Hg.): Protections. Das ist keine Ausstellung. Gutshaus Kranz am Landesmuseum Joanneum 23.09.-22.10.2006. Graz 2006.
- Richter, Dorothee: „curating degree zero“. In: Richter, Dorothee/Schmidt, Eva (Hg.): curating degree zero. Ein internationales Kuratorensymposium. Nürnberg 1999, S. 13-17
- Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby: Curating Critique – Eine Einleitung. In Eigenheer, Marianne/Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hg.): Curating Critique. Frankfurt 2008, S. 24-31.
- Richter, Dorothee/Schmidt, Eva (Hg.): curating degree zero. Ein internationales Kuratorensymposium. Nürnberg 1999.
- Rogoff, Irit: Was ist ein Theoretiker? In: Sykora, Katharina (Hg.): Was ist ein Künstler? München 2004, S. 273-283.
- Roth, Harriet: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg. Berlin 2000.
- Rothenberger, Manfred (Hg.): 30 Künstler/30 Räume. 17. März – 17. Juni 2012, Neues Museum Nürnberg. Nürnberg 2012.
- Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Braunschweig 1978.
- Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart. München 2001.
- Schöllhammer, Georg: „Kuratiert von ...“. KuratorInnen. Früher forschten sie in den Depots ihrer Sammlungen. In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 31-34.

- Schürer, Ralf: Die Kunst- und Wunderkammer. In: Hess, Daniel/Hirschfelder, Dagmar (Hg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 256-269.
- Scott, Kitty (Hg.): Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents. London 2011.
- Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Sammlung zur modernen Sammlung. München 2002.
- Sternfeld, Nora: Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung. In: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien 2005, S. 15-33.
- Sternfeld, Nora: Kuratorische Ansätze. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Köln/Weimar/Wien 2013, S. 73-78.
- Stolzenberger, Jana: Höfisches Sammeln und internationale Tendenzen der Kunst um 1600. In: Hess, Daniel/Hirschfelder, Dagmar (Hg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 270-283.
- Strauss, David Levi: From head to hand. Art and the Manual. Oxford 2010.
- Sykora, Katharina (Hg.): Was ist ein Künstler? München 2004.
- Szeemann, Harald: Ausstellungen machen. In: te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln/Weimar/Wien 2005, S. 25-35.
- Tannert, Christoph: Barbara Steiner. Was bedeutet es, eine Ausstellung oder ein Projekt zu kuratieren? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 268.
- Tannert, Christoph: Carlos Basualdo. Nach ihren jüngsten Erfahrungen als Mitglied der Kuratoren-gemeinschaft der documenta 11, worin sehen Sie die Vorzüge der Teamarbeit – abgesehen von praktischen Aspekten? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 158-159.
- Tannert, Christoph: Jerome Sans. Hat die gesteigerte Zusammenarbeit zwischen Kuratoren und Künstlern möglicherweise eine neue Art der Ästhetik hervorgebracht? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 258-259.
- Tannert, Christoph: Montse Badia. Wie bestimmen Sie die Unterschiede zwischen freien und institutionsgebundenen Kuratoren – falls es welche gibt? In:

- Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 153.
- Tannert, Christoph: Necmi Sönmez. Wie belebt man mit kuratorischer Praxis heute ein Museum? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 266.
- Tannert, Christoph: Solvey Ovesen Helweg. Wie produktiv sind Kollaborationen mit KünstlerInnen beim Kuratieren? Wem gehört die AutorInnenschaft von Ausstellungen? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 246-248.
- Tannert, Christoph: Suzanne Cotter. Sie haben das Kuratieren mehr als „Faktor ständiger Ungewissheit“ beschrieben. Würden Sie diesen Begriff bitte ausführen? In: Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004, S. 179.
- Tannert, Christoph/Tischler, Ute (Hg.): Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis. Frankfurt am Main 2004.
- Vergo, Peter: The New Museology. London 1989.
- Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung. München 2008.
- Wagner K, Matthias: Vorwort. Über die Liebe oder keine Halbheiten in der angewandten Kunst zu machen. In: Linhart, Eva/Kupka, Maren/Wagner K, Matthias/Macias, Ata (Hg.): Give Love Back – Newspaper. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zur Frage, was angewandte Kunst heute sein kann. 13.09.2014 bis 11.01.2015 im Museum für Angewandte Kunst. Frankfurt am Main 2014, S. 20.
- Wall, Tobias: Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld 2006.
- Wenk, Barbara: „Kuratorenteam 2.0“ für Partizipation an historischen Museen und Stadtmuseen. Objektbewahrer, Ausstellungsmacher, Vermittler und Facilitator in Kollaborationen. In: Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012, S. 186-191.

Ziaja, Luisa: Institutionskritik. In: ARGE schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien/Köln/Weimar 2013, S- 162-163.

Ziese, Maren: Kuratoren und Besucher. Bielefeld 2010.

## 5.2 QUELLENVERZEICHNIS

### 5.2.1 PRIMÄRQUELLEN

Flyer zur Ausstellung: Ich bin ein Sender. Multiples von Joseph Beuys. 26.06.2014-11.01.2015, Pinakothek der Moderne. (München 2014)

Flyer zur Manifesta 1 in Rotterdam. 9.8.-19.8.1996. (Rotterdam 1996)

### 5.2.2 INTERNETQUELLEN

Website des Studiengangs „educating. curating. managing.“ Online im Internet: URL: <http://ecm.ac.at/aktuell/> [zuletzt aufgerufen am 30.9.14].

Statement der Verantwortlichen des Studiengangs „Kulturen des Kuratorischen“ an der HGB Leipzig. Online im Internet: URL: <http://www.kdk-leipzig.de/programm.html> [zuletzt aufgerufen am 20.9.2014].

Statements der Academy. Learning from Art/Learning from the Museum. Online im Internet: URL:<http://www.e-flux.com/announcements/academy-learning-from-art-academy-learning-from-the-museum/> [zuletzt aufgerufen am 20.9.2014]. Übersetzung d. Verf.

Statement des Kunstmuseum Stuttgart auf der eigenen Website. Online im Internet: URL: <http://www.kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Museum;Konzept&1410447890> [zuletzt aufgerufen am 11.9.2014].

Strauss, David Levi: The Bias oft the World: Curating After Szeemann & Hopps. Online im Internet: URL: <http://brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world> [zuletzt aufgerufen am 12.8.14].

### 5.3 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Johann Michael Bretschneider, Gemäldegalerie, Öl auf Leinwand, 195 x 342,4 cm, Prag 1702. Aus: Hess, Daniel/Hirschfelder, Dagmar (Hg.): Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg 2010, S. 322.

Abb. 2: Albert Renger-Patsch. Blick in das Museum Folkwang um 1930. Online im Internet: URL: [http://www.dw.de/image/0,,5369019\\_4,00.jpg](http://www.dw.de/image/0,,5369019_4,00.jpg) [zuletzt aufgerufen am 14.10.2014].

Abb. 3: Harald Szeemann, porträtiert von Baltasar Burkhard am 8.10.1972, dem letzten Tag der „documenta 5“. Online im Internet: URL: [http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-19/Dorothee%20Richter/Abb.1\\_szeemann\\_opt.jpg](http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-19/Dorothee%20Richter/Abb.1_szeemann_opt.jpg) [zuletzt aufgerufen am 14.10.2014]

Abb. 4: Blick in die Ausstellung „I am a Curator“ in der Chisenhale Gallery in London. Dezember 2003. Online im Internet: URL: [http://www.perhuttner.com/data/wp-content/uploads/2013/05/I.am\\_.a.curator.14.12.03.jpg](http://www.perhuttner.com/data/wp-content/uploads/2013/05/I.am_.a.curator.14.12.03.jpg) [zuletzt aufgerufen am 14.10.2014].