

- *holding*

-

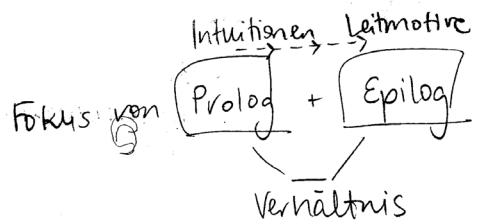
- *the trouble*

Eine Tragetasche
kuratorischer
Leitmotive

Anna-Lena Panter

holding the trouble
Eine Tragetasche
kuratorischer Leitmotive

Abstract



DE Wie können wir über etwas sprechen, von dem wir noch nicht wissen, was es ist? Wie lässt sich die Unruhe aufgrund des eigenen nicht-Wissens über die kuratorischen Geste des Zeigens hinaus vermitteln? Und welche Rolle spielt das Kuratorische bei der Verhandlung von gesellschaftlichem Dissens? Ausgehend von einem Verständnis von Ausstellungsmachen und Programarbeit als Medium der Forschung, schlägt der vorliegende Text das Kuratorische als Strategie der Annäherung an und Navigation von unterschiedlichen Wissens- und Erfahrungsformen und als kritische Methodik im Umgang mit Dissens vor. *holding the trouble* versucht die Entwicklung von anfänglichen Intuitionen hin zu kuratorischen Leitmotiven nachvollziehbar zu machen. Das Kuratorische wird so in seinen verschiedenen Wirkweisen und Handlungsmotivationen anhand von drei Ausstellungsprojekten beispielhaft beleuchtet: der Bergen Assembly 2022, der Kyiv Biennale '23 / Perenniale '24 und den Protozonen 2020-2025. Im Vordergrund dieser Betrachtungen stehen ihre jeweiligen kuratorischen Konzepte und wie sich diese in Strategien der Praxis übersetzen. Dieser Text stellt eine Notizsammlung dar, die nicht abgeschlossen, sondern vielmehr als Ausgangs- und Startpunkt für die fortlaufende Arbeit an der eigenen schwankenden kuratorischen Praxis zu lesen ist.

EN How can we discuss something when we don't yet know what it is? How can the unease stemming from our own lack of knowledge be conveyed beyond the curatorial gesture of display? And what role does the curatorial play in negotiating social discontent? Starting from an understanding of exhibition-making and programming as a research medium, this text proposes the curatorial as a strategy for approaching and navigating different forms of knowledge and as a critical methodology for engaging with dissent. *holding the trouble* tries to render the development of initial intuitions into guiding curatorial principles understandable. The curatorial is thus examined in its various effects and motivations through three exhibition projects: the Bergen Assembly 2022, the Kyiv Biennale '23 / Perennial '24, and the Protozones 2020-2025. Central to these reflections are each project's curatorial concepts and how they translate into practical strategies. This text is not a finished work but rather serves as a collection of notes, a starting point for ongoing engagement with a curatorial practice in flux.

Inhalt

(0) Die Situierung des troubles: Prolog	1
(1) Kuratorisch handeln: Notizen zum Diskursstand	8
(2) Kuratieren als kollektives Experimentierfeld: Protozonen 2020-2025 in der Shedhalle Zürich	15
(2.1) Prozessbasierte Kunst zwischen situiert Praxis und kuratorischer Forschung	26
(3) Kuratieren jenseits der Ausstellung: Bergen Assembly 2022 in Bergen und im Side Magazine	30
(3.1) Dramaturgisches Denken zwischen redaktioneller und kuratorischer Praxis	41
(4) Kuratieren als Stellung-beziehen: Kyiv Biennale '23 / Perenniale '24 in Wien und Berlin	53
(4.1) Das Potenzial des Kuratorischen zwischen Kunst und Politik	61
(5) Kuratieren als Praxis des (Aus)Haltens oder eine Tragetasche kuratorischer Leitmotive: Epilog	69
Literatur	75

(0) Die Situierung des *troubles*: Prolog

Die letzten zwei Jahre markieren den Beginn meiner kuratorischen Praxis und zugleich den bewussten Versuch einer auto-ethnographischen Beobachtung: Welche Formen und Formate von Ausstellungen und Programmarbeit finde ich spannend? Und welche Aspekte daran haben mich weiterführend gedanklich beschäftigt? Es ist der Versuch meinem kuratorischen Interesse auf die Spur zu kommen, um es in Worte fassen zu können und (m)eine Sprache dafür zu finden. Ausgehend vom Verständnis von Ausstellungen als Orte der Zusammenkunft und des gemeinsamen (Ver)Lernens schließt sich ein Reigen miteinander verzweigter Fragen an: Wie können wir uns mit dem Medium der Ausstellung einer Fragestellung nähern, die aus dem produktiven Zusammenwirken unterschiedlicher künstlerischer Formen und Inhalte erwächst? Wie können wir über etwas sprechen, von dem wir noch nicht wissen, was es ist? Wie lässt sich Dissens-verstanden als Uneinigkeit auf Diskursebene, die zur Folge hat, dass etwas verhandelt werden muss – nicht „nur“ anhand der kuratorischen Geste des Zeigens erzählen, sondern aktiv verhandeln im Dialog mit künstlerischen Positionen? Welche Rolle spielt die institutionelle Ebene in diesem Konglomerat? Und was daran ist eigentlich kuratorisch? Alle diese Überlegungen umkreisen letztlich die Kernfrage nach den Leitmotiven meiner eigenen kuratorischen Praxis und ihrem vermittelnden Anspruch im Sinne einer gemeinsamen Aus- und Verhandlung von etwas, das im Ausstellungskontext stattfinden kann.

Die Unschärfe der gesamten Thematik und die unzähligen Anknüpfungsmöglichkeiten in Theorie und Praxis rufen durchaus eine Art von beunruhigender Schwankung, von Unsicherheit hervor. Die dringliche Frage nach der

Verhandlung von gesellschaftlichem Dissens im kuratorischen und künstlerischen Kontext schürt diese Unsicherheit und verweist auf einen weiteren Resonanzraum, in dem sich das ebenfalls schwankende Verhältnis von Kunst und Politik bewegt. Wie lässt sich Dissens in einen konstruktiven Dialog überführen? Diese Unsicherheit und die damit einhergehende Interpretations- und Gestaltungsoffenheit in der Praxis bildet die Grundlage von dem, was im Englischen als *trouble* bezeichnet wird und als geflügelter Begriff unterdessen Einzug in den deutschen Sprachgebrauch gefunden hat. Der Titel dieser Arbeit, *holding the trouble*, ist Donna Haraways wegweisendem ökofeministischem Buch *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*¹ entlehnt und borgt sich Haraways Impetus des Durchhaltens, des Verweilens mit den unangenehmen Fragen und Herausforderungen unserer Zeit. Das in der deutschsprachigen Übersetzung verwendete *unruhig bleiben* verweist auf den Prozesscharakter und die Anstrengung, die mit einer kontinuierlichen Auseinandersetzung einhergeht. Eine Aufgabe, die keine zu bewältigende ist, sondern stets im Prozess unabgeschlossen bleiben wird und damit ein (Aus)Halten impliziert. *Trouble*, die Unruhe, beinhaltet die Reaktion und das Agieren innerhalb einer unklaren Situation, um mit dieser umzugehen, ihr habhaft zu werden. Im Kontext feministischer Theorien stellt sich dieses Überwinden von Unruhe als ein Prozess in kontinuierlicher Bewegung dar, der mit der Befragung des Selbst und damit der eigenen Praxis einhergeht²

Die offene Frage ohne klare Antwort—in Anlehnung an Karen van den Berg lässt sich hier womöglich vereinfacht von der Unterscheidung zwischen Recherche und Forschung sprechen³—, das sogenannte *not knowing yet*⁴, der Prozess und auch die Offenheit in Bezug auf das, was daraus entstehen kann, sind der Ausgangspunkt meiner persönlichen Auseinander-

1 Donna J. HARAWAY, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016. Die deutschsprachige Ausgabe des Buches trägt den Titel: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt 2018.

2 Vgl. Donna J. HARAWAY, *Staying with the Trouble*, S. 38.

3 Vgl. Karen VAN DEN BERG, *Kuratieren als forschende Praxis*, Vortrag im Rahmen des ecm diskurs 68, November 2023, Universität für Angewandte Kunst Wien. Siehe auch: Marie ARTAKER, *What is Curatorial Research? On Defining and Undefining Between and Beyond Theory and Practice*, Master Thesis, Wien 2020.

4 Vgl. *Toward the Not-Yet: Art as Public Practice*, Jeanne VAN HEESWIJK, Maria HLAVAJOVAVAN, Rachael RAKES (Hg.), Cambridge 2021.

setzung mit dem Kuratorischen. So wie jede Ungewissheit eine Handhabe erfordert, verlangt die offene, prozessorientierte Forschungsfrage nach kuratorischen Strategien, welche sich in unterschiedlicher Weise vermitteln und in der Praxis umsetzen lassen können. Diese jeweiligen Übersetzungen von einer fragenden, forschenden Haltung in kuratorische Konzepte, Gestaltungs- und Handlungsweisen sind es, denen ich in den folgenden Beobachtungen nachgehen möchte. Die Situierung meiner eigenen Beunruhigung, meines persönlichen *toward the not-yet* eröffne ich mit den Worten von Raqs Media Collective: „The point is not to render all things and each other transparent and legible, but to insist on the interpretative worth and value of margins of error, of accidents and serendipity, of uncanny resonances and speculative layering, of doubt and ambiguity as the foundations of an epistemology that does not have to ground itself in the dead habit of certainty.“⁵ Die folgenden Beobachtungen sind aus eben solchen glücklichen Zufällen oder auch bemerkenswerten Resonanzen während der Auseinandersetzung mit der Frage nach der eigenen kuratorischen Praxis entstanden. Nach einer skizzenhaften Sondierung des Diskurses um das Kuratorische besteht der Hauptteil dieser Arbeit in der genaueren Betrachtung von drei Ausstellungsprojekten, die mir im Gedächtnis geblieben sind: die Protozonen 2020–2025 in der Shedhalle in Zürich, die Bergen Assembly im norwegischen Bergen sowie die Kyiv Biennale mit ihren Stationen in Wien und Berlin. Ausstellungen, die ich zum Teil selbst erlebt habe oder an denen ich über andere Zugangsmöglichkeiten teilhaben konnte. Zunächst bin ich lediglich einer Intuition gefolgt: dem Eindruck, dass diese Projekte mit der Art und Weise, wie ich das mit und durch Kunst Arbeiten—also Kuratieren?!—verstehe, resonieren und dass sie mir so helfen können, bestimmte Leitmotive auszumachen, die meine kuratorische Praxis bestimmen.

5 RAQS MEDIA COLLECTIVE, *To Culture: Curation as an Active Verb*, in: Beatrice von BISMARCK, Jörn SCHAFAFF, Thomas WESKI (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin/New York 2012, S. 103.

In Anlehnung an die Kuratorin, Autorin und Kunsthistorikerin Chus Martínez⁶ versuche ich mich also zunächst im Anfangen: In ihren Überlegungen zu einer Theorie der künstlerischen – und meinem Verständnis nach auch der kuratorischen – Forschung stellt sich Martínez die Frage, womit eine Ausstellung eigentlich beginnt. Sie spricht in diesem Zusammenhang zunächst von Intuitionen, die die Weichen einer Ausstellung stellen. Intuitionen sind dabei nicht schlicht oberflächliche Gefühle; eine Intuition hat vielmehr „eine Geschichte, sie stellt sich ein, nachdem bestimmte Verhältnisse, die Rezeption bestimmter Kunstwerke, Lektüren, Ideen, Anblicke und anderes unser Denken bereits in Anspruch genommen haben.“⁷ Die Intuition verlangt keine Beweise für den Nachvollzug eines Gedankenganges, sondern nach einem Weg, um sich verständlich zu machen. Sie verlangt nach einer Verortung im Rhizom der Verweise, Inspirationen und Bezugspunkte und verweist so über das rein Subjektive hinaus, erhebt dabei jedoch keinerlei Anspruch auf Universalität oder einen abschließenden Punkt. Martínez Gedanken zufolge liegt das reizvolle einer Ausstellung genau in diesem Dazwischen als Möglichkeitsraum: Es ist die Schwankung des Wissens, die sich im Vielleicht und in der Ungewissheit äußert.⁸ Etwas erahnen und von etwas Ahnung haben: Anstatt eine These zu exemplifizieren, wird vielmehr eine Verkettung von Intuitionen – die sich idealerweise später als Leitmotive herauskristallisieren – sichtbar.

Mit der Besprechung der drei Ausstellungsprojekte gehe ich meinen Intuitionen nach und nähere mich den Leitmotiven an, zwischen denen sich meine kuratorische Praxis bewegt oder eher: die sie zusammenhalten. Im Vordergrund dieser Untersuchungen steht das, was meist nur palimpsesthaft durchscheint: das kuratorische Konzept und die daraus resultierenden Strategien im Umgang mit der eigenen Unruhe.

6 Chus Martínez war 2012 Teil des kuratorischen Teams der dOCUMENTA (13), in dessen Rahmen der hier zitierte Text als Teil der Publikationsreihe *100 Notizen – 100 Gedanken* erschienen ist. Aktuell leitet Martínez das Institut Kunst Gender Natur an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel und ist Kuratorin des Ocean Space in Venedig, ein von der TBA21-Academy initierter Raum. Davor war sie u.a. Chefkuratorin am El Museo Del Barrio in New York sowie am MACBA in Barcelona und Direktorin des Frankfurter Kunstvereins.

7 Chus MARTÍNEZ, *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird. Verspätete Ästhetik, Politik und belebte Materie: Unterwegs zu einer Theorie der künstlerischen Forschung*, in: dOCUMENTA (13) Katalog 1 / 3 *Das Buch der Bücher*, Berlin 2012, S. 53.

8 vgl. Chus MARTÍNEZ, *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird*, S. 49.

(1)

Kuratorisch handeln: Notizen zum Diskursstand

Zurückgehend auf das lateinische *curare*, das für ‚sich sorgen, Sorge tragen, sich kümmern um‘ steht, ist der Begriff des Kuratierens und sein Bedeutungsspektrum stets verbunden mit organisatorisch-praktischen Tätigkeiten sowie mit dem Anspruch daran, dass etwas anderes entstehen oder fortbestehen kann. Die Entwicklung vom Begriff der Kurator:in über das Verb ‚kuratieren‘ hin zur adjektivischen Form ‚kuratorisch‘ und letztlich ‚dem Kuratorischen‘ macht deutlich, dass es sich um eine sich im stetigen Wandel befindende Praxis handelt: Bereits in den 1960er Jahren lässt sich ein Wendepunkt im Diskurs ausmachen, der zunehmend dazu beiträgt, dass sich eine Kultur des Kuratierens entwickelt, in der Kuratieren als transformative, selbstreflexive und kritische Praxis verstanden wird, deren stetige Neuverortung ihr inhärent ist.⁹ Dem liegt auch die Lösung sowohl von der Museumspraxis, die die Kurator:in primär als diejenige Person verstanden hat, die Sorge für eine Sammlung trägt als auch von der singulären Figur der Kurator:in inklusive ihrer alleinigen Autor:innen-schaft – sogenannte Star-Kurator:innen – zugrunde. Die zweite signifikante Zeitspanne in der Theoriebildung um kuratorische Praxis sind die 1990er Jahre, die auch von der zweiten Welle der Institutionskritik geprägt sind. Vor dem Hintergrund repräsentations- und institutionskritischer künstlerischer Praktiken wird die Ausstellung mehr und mehr zum diskursiven Aushandlungsfeld, indem sie kuratorische Kritikalität in den Fokus rückt. Der von Paul O'Neill betitelte *curatorial turn* beschreibt den Übergang, bei dem das Kuratieren selbst zu einer kritischen Disziplin wird, die eigene Ideen und Diskurse schafft und

9 vgl. Paul O'NEILL, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012, S. 7.

damit über die Geste des Zeigens hinausgeht.¹⁰

Das zeitgenössische Verständnis des Kuratorischen umfasst entsprechend Praktiken, die sich kritisch der Frage nach Repräsentation und institutionellen Strukturen annehmen und Diskursivität sowie Prozessualität als zentrale Elemente von Ausstellungen annehmen. Jean-Paul Martinon und Irit Rogoff beschreiben in ihrer 2010 erschienenen, einschlägigen Publikation *The Curatorial. A Philosophy on Curating* das Kuratorische in Abgrenzung von dem Verb kuratieren und legen damit den Grundstein für ein durchlässigeres Verständnis von kuratorischer Praxis: „[...] it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally [...]. [It is about the] shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance.“¹¹ Im Zentrum des Diskurses steht entsprechend das, was über die Ausstellung hinausgeht, was um sie herum und durch sie entsteht. Dieses zeitgenössische Verständnis von Ausstellungen und – breiter gefasst – Programmarbeit als Medium der Forschung und des kollektiven (Ver)Lernens wirkt sich darauf aus, wie wir das Kuratorische begreifen: Es zeigt sich als Strategie der Annäherung an und Navigation von unterschiedlichen Wissens- und Erfahrungsformen, womöglich sogar an das, was wir nicht konkret in Worte zu fassen vermögen.

Die Kuratorin und Kunsthistorikerin Elena Agudio¹² nutzt das Bild der Zwiebel und den häufig undankbaren Akt des Zwiebelschneidens als Metapher zur Annäherung an ihre kuratorische Haltung.¹³ So wie beinahe jedes Rezept mit dem Schneiden von Zwiebeln – begleitet von beißendem Geruch und bisweilen sogar kullernden Tränen – anfängt, lässt sich der Beginn eines kuratorischen Prozesses beschreiben: Ihm eigen ist eine gewisse Schärfe. Agudio sieht ihre kuratorische Praxis als den bewussten Versuch, sich in eine Position des kritischen Unbehagens zu begeben, in-

10 Vgl. Paul O'NEILL, *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*, in: Judith RUGG, Michèle SEDGWICK (Hg.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago 2007, S. 13 f.

11 Jean-Paul MARTINON, Irit ROGOFF, Preface, in: dies. (Hg.), *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, London/New York 2013, S. 10.

12 Elena Agudio war fast zehn Jahre künstlerische Co-Direktorin von SAVVY Contemporary in Berlin, wo sie unzählige Ausstellungsprojekte und Diskursprogramme verantwortet hat. Sie lehrt an verschiedenen Universitäten und in kuratorischen Programmen und ist Mitglied der *foundationClass an der Kunsthochschule Weissensee in Berlin. Seit 2022 ist sie Leiterin des Kunsthause Villa Romana in Florenz.

13 Elena AGUDIO, *Zwiebelschneiden, oder: Das Kuratieren kritischen Unbehagens und die Arbeit der Reparatur*, in: Martina GRIESSESTERMSCHEG, Christine HAUPT-STUMMER, Renate HÖLLWART, Beatrice JASCHKE, Monika SOMMER, Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA (Hg.), *Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis*, Berlin/Boston 2023, S. 84-99.

dem sie die eigene Komfortzone verlässt, um sich durch neue Kontaktzonen zu bewegen.¹⁴ Der Historiker und Ethnologe James Clifford hat Ende der 1990er Jahre das Museum als Kontaktzone¹⁵ definiert und damit das Verständnis des Ausstellungsmachens und dessen Erleben maßgeblich geprägt. Clifford bezieht sich dabei auf Überlegungen der Sprach- und Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt, die die Kontaktzone in den wissenschaftlichen Diskurs der Postcolonial Studies eingeführt hat. Eine Kontaktzone im kuratorischen Sinne ist darauf ausgelegt, ein Raum des Austauschs, der Verhandlung und gar der (An)Spannung zu sein, in dem Ideen und Erfahrungen geteilt sowie Machtstrukturen und vorherrschende Dynamiken sichtbar gemacht und hinterfragt werden können. Konflikt und mögliche Widersprüche verstanden als produktiver Dissens sind elementarer Bestandteil dieser Konzeption der Ausstellung als Kontaktzone. Agudio bezeichnet dieses sich auf neue Wege begeben jenseits der eigene Komfortzone als Strategie des Ausprobierens hin zu Konstellationen, „in denen neue Bedeutungen und Werte noch nicht entstanden sind.“¹⁶ In ihrem Text *Zwiebelschneiden, oder: Das Kuratieren kritischen Unbehagens und die Arbeit der Reparatur* formuliert Agudio ihr Verständnis von und ihren Anspruch an das Kuratorische als ein kuratorisches Handeln, das sich kritisch mit den Fragen und Herausforderungen eines jeden Prozesses auseinandersetzt, sich dem sogar explizit aussetzt und dabei stets die eigene Positionierung und Selbstverständlichkeit hinterfragt. Dies kann natürlich nur ein Prozess sein, der nicht alleine stattfindet oder auf dem Konzeptpapier, sondern im Ausstellungsraum und über ihn hinaus und insbesondere in den relationalen und performativen Aspekten des Kuratorischen, in dessen Beziehungsgefügen und Vermittlungsweisen.

Die Situierung des Kuratorischen im Bereich der epistemologischen Praxis geht auf

14 Elena AGUDIO, *Zwiebelschneiden, oder: Das Kuratieren kritischen Unbehagens und die Arbeit der Reparatur*, S. 87.

15 James CLIFFORD, *Museums as Contact Zones*, in: *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 188-219.

16 Elena AGUDIO, *Zwiebelschneiden, oder: Das Kuratieren kritischen Unbehagens und die Arbeit der Reparatur*, S. 86.

die Theoretikerin und Kuratorin Irit Rogoff¹⁷ zurück. Sie versteht das Kuratorische in erster Linie als eine Form des Wissens, das sich im Zusammenspiel aus verschiedenen Feldern bzw. Wirkungs- und Handlungsweisen speist. Das Kuratorische fungiert entsprechend als eine Methodik und Form des kritischen Denkens, in dem unterschiedliches Wissen nicht nur zusammengebracht wird, sondern vielmehr verhandelt und so im eigentlichen Sinne generiert wird. Diese diskursive Verhandlung von Wissen schafft erstmalige Verbindungen und Umstrukturierungsmöglichkeiten, die Platz für neue Ideen und Entfaltungsweisen bergen. Rogoff verortet die kuratorische Praxis in einem *expanding field*, was zum einen die stetige und disziplinenübergreifende Erweiterung von Aufgaben, Rollen und Anforderungen an das konkrete Berufsbild der:s Kurator:in meint, zum anderen auf die Organisation und Strukturierung von kultureller Produktion und den damit einhergehenden multiplen Wissensfeldern referiert.¹⁸ Deutlich wird hierbei insbesondere die Auflösung jedes klaren Rollenverständnisses und Arbeitsgebiets: „We work in an expanding field, in which all definitions of practices, their supports and their institutional frameworks have shifted and blurred.“¹⁹ Diesen fortlaufenden Prozess bezeichnet Rogoff als epistemologische Krise, die dem erweiterten Feld inhärent ist. In Anbetracht der Tatsache, dass wir in unserem Denken und Handeln an Grenzen gebracht werden, stellt Rogoff eine existenzielle Frage: „Do they [die Praxen und Denkweisen] collapse or do they expand?“²⁰ Rogoff jedenfalls ist überzeugt, dass diese aufgezeigten Grenzen neu verhandelt werden können und sich so neue Bedeutungsfelder erschließen. Der eigentliche Beitrag, der Mehrwert des Kuratorischen als epistemologischer Praxis liegt entsprechend in der Sphäre der Aus- und (Neu)Verhandlung von Wissen, dessen Generierung und Vermittlung. Mit der Kontextualisierung des Kuratorischen

17 Irit Rogoff ist Professorin für Visuelle Kulturen und Mitinitiatorin des transdisziplinären Forschungsbereichs Visual Culture am Goldsmith College in London. 2011 gründete sie u.a. mit Stefano Harney und Nora Sternfeld das freethought collective, das 2016 die Bergen Assembly kuratiert hat.

18 Vgl. Irit ROGOFF, *The Expanding Field*, in: Jean-Paul MARTINON, Irit ROGOFF (Hg.), *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, London/New York 2013, S. 41-48.

19 Irit ROGOFF, *The Expanding Field*, S. 41.

20 Irit ROGOFF, *The Expanding Field*, S. 43.

It means that one can no longer be content with taking positions within a given definition, but one has to make it stretch and twist itself inside out to become significant again.

The limits of multiplicity

Would it not be simpler to settle for a celebration of multiplicity? A proliferation has about it a measure of happy mutuality, a multiplicity of things coexisting and not disturbing one another, multiculturalism being a fabled example of such happy harmony! But the confusion about what the hell do they mean when they say 'art', the epistemological disorientation, has to imply a contested ground

So not wanting to operate in this impoverished mode of 'the limits of the possible', I need to think of how to go beyond the pluralistic model, an additive mode at whose heart is a very old Enlightenment conceit that cultural institutions are universalist and infinitely expandable – that they can stretch and expand to include every one of the excluded, elided and marginalized histories. This conceit updated to the realm of post-slavery, postcolonialism, post-communism insists that we must deal with issues of cultural difference and cultural exclusion by practising their opposite, namely inclusion and compensation. Of course the problem with this infinitely expandable model is that it promises no change whatsoever, simply expansion and inflation.

parallelität zum
Multi kulturalitäts Quelle



we have tried to map the movement of knowledges in and out of the field and how they are able to challenge the very protocols and formats that define it: collecting, conserving, displaying, visualizing, discoursing, contextualizing, criticizing, publicizing, spectacularizing, etc. If curating can be the site of knowledge to rehearse its crises then it has the potential to make a contribution rather than enact representation.

post
representation

post
definition

Going back to the question I began with, asking 'What on earth do they mean when they say art?', this epistemological crisis allows us not to choose between different definitions, but to make the curatorial the staging ground of the development of an idea or an insight. Ideas in the process of development, but subject to a different set of demands than they might bear in an academic or in an activist context – not to conclude or to act, but rather to speculate and to draw a new set of relations.

"rehearsing
crisis"

im Resonanzfeld einer epistemologischen Krise, verdeutlicht Rogoff den intervenierenden Charakter des Kuratorischen, der sich insbesondere in Abgrenzung zum klassischen Begriffsverständnis des Kuratierens als Praxis des Zeigens ausdrückt.

Die Kunsthistorikerin und -kritikerin sowie Kuratorin Maria Lind²¹ unterstreicht diese katalysatorische Funktion des Kuratorischen in ihren Überlegungen, in dem sie eine Analogie zu Chantal Mouffes Verständnis des Politischen zieht: „The curatorial involves not just representing but presenting and testing; it performs something here and now instead of merely mapping something from there and then. It is serious about addressing the query, What do we want to add to the world and why? In this sense, the curatorial is a qualitative concept, just like the political in Mouffe.“²² Das Kuratorische zeigt sich hier in seiner multidimensionalen Rolle als Methodik zur Bildung, Revision und Verhandlung von Konfliktualität und Dissens. Denn eines ist dabei sicher, so Lind: „The curatorial does not stop at the status quo.“²³ Diese kritische Herangehensweise begreift das Ausstellungsmachen als kuratorischen Handlungsansatz, der in einem Spannungsfeld zwischen Aus- und Neuverhandlung des Status quo agiert. Die Frage nach der Praxis und damit auch des ‚Wie‘ stellt Lind in den Mittelpunkt und verortet damit den Diskurs des Kuratorischen auf einer Metalebene: „How things are organized, how an exhibition is put together, how a symposium is orchestrated—these [are] all essential aspects of ‚Performing the Curatorial‘.“²⁴

Während Rogoff und Lind sich vorwiegend mit den Bedeutungs- und Wirkungsfeldern des Kuratorischen beschäftigen, mit deren Verschiebungen und Herausforderung, legt Beatrice von Bismarck²⁵ den Fokus auf die Beziehungsweisen innerhalb der kuratorischen Arbeit. Das Kuratorische versteht die Professorin und Kuratorin primär als das Herstellen

²¹ Seit den 1990er Jahren publiziert und lehr Maria Lind in verschiedenen Kontexten. Sie war u.a. Direktorin der Tensta konsthall in Stockholm sowie des Kunstverein Münchens und hat die 11. Gwangju Biennale geleitet sowie die Manifesta 2 co-kuratiert.

²² Maria LIND, *The Curatorial*, in: Artforum, Vl. 48, NO. 2, October 2009, URL: <https://www.artforum.com/columns/the-curatorial-192127/> (Stand: 18.06.2024).

²³ Maria LIND, *Situating the Curatorial*, in: e-flux Journal Issue #116, März 2021, URL: <https://www.e-flux.com/journal/116/378689/situating-the-curatorial/> (Stand: 18.06.2024).

²⁴ Maria LIND, *Performing the Curatorial: An Introduction*, in: Maria LIND (Hg.), *Performing the Curatorial. Within and Beyond Art*, Berlin 2012, S. 11.

²⁵ Beatrice von Bismarck lehrt Kunsthgeschichte, visuelle Kultur und Kulturen des Kuratorischen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und leitet dort den Masterstudiengang Kulturen des Kuratorischen. Sie war u.a. Kuratorin in der Abteilung Kunst des 20. Jahrhunderts am Städel Museum in Frankfurt am Main, hat den Kunstraum der Leuphana Universität Lüneburg mitgegründet und war Co-Direktorin der reisenden TRANScuratorial Academy (Berlin, Mumbai, Phnom Penh 2017-2018). Von Bismarck publiziert regelmäßig grundlegende Texte für das Feld der kuratorischen Praxis und Theorie.

von Situationen, die verschiedene Aktivitäten versammeln und Teil des Öffentlich-Werdens von Kunst sind.²⁶ So entsteht ein dynamisches Feld der Konstellationen, das es zu navigieren gilt. Ganz im Sinne Haraways definiert Bismarck den Begriff der Konstellation durch das grundlegende kollektive Selbstverständnis jeder kuratorischen Situation, das menschliche und nicht-menschliche Akteur:innen als gleichwertige Entitäten setzt und Objekt- und Subjektpositionen nicht voneinander trennt.²⁷ Jede kuratorische Situation sei ein Akt der Gastfreundschaft, so Bismarck. Gastfreundschaft verstanden als Dispositiv des Kuratorischen, durch welches die Voraussetzungen und Bedingungen beschrieben werden, die zur Herstellung, Umsetzung und Veränderung von kuratorischen Situationen benötigt werden.²⁸ Konfliktive Interessen, Abgrenzungsmechanismen und schlicht Dissens sind natürlicherweise Teil einer jeden Zusammenkunft und gerade der Fokus auf das Dispositiv der Gastfreundschaft lasse konfliktive Dynamiken und Neuverhandlungen zu: „[Es] liegt gerade darin das Potential, die gastfreundschaftliche Situation zu nutzen, um die Konventionen, Ordnungen, Regularien, Glaubenssätze und Gesetze, die diese ästhetischen, sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnisse innerhalb von Kuratorialität diktieren, zu formen, zu verändern und neu zu fassen.“²⁹ Kuratorialität umfasst also die Auseinandersetzung mit den kulturellen, sozialen und politischen Implikationen des Kuratierens und steht entsprechend für eine praxis- und handlungsorientierte Theorie des Kuratorischen.

Im Hinblick auf die Prämisse des Öffentlich-Werdens von Kunst als konstitutiver Bestandteil dessen, was das Kuratorische ausmacht, organisieren kuratorische Prozesse neue Öffentlichkeiten. Oliver Marchart, Philosoph und Soziologe sowie Professor für Politische Theorie, geht sogar so weit zu sagen, die kuratorische Funktion bestehe in der Organisation

26 Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Curating/Curatorial*, in: Beatrice von BISMARCK, Jörn SCHAFFAFAFF, Thomas WESKI (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin 2012, S. 24.

27 Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, S. 99.

28 Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, S. 185 ff.

29 Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, S. 223.

von Öffentlichkeit.³⁰ Dabei ist es wichtig, sich das wesentliche Kriterium von Öffentlichkeit vor Augen zu führen: eine konfliktive Debatte. Ähnlich wie auch Lind bezieht sich Marchart dabei auf die politische Theorie und den Begriff des Antagonismus, welcher immer dann entsteht, wenn die bestimmende Ordnung eines Diskurses in Frage gestellt wird. Öffentlichkeit entsteht wiederum nur dann, so Marchart, wenn eine Debatte unter den Beteiligten beginnt: „Erst im Moment des Ausbruchs eines Konflikts entsteht Öffentlichkeit und zerbricht der Konsens, der ansonsten stillschweigend immer schon vorausgesetzt wird.“³¹ Das hier zugrundeliegende Verständnis von Öffentlichkeit bildet die Brücke zwischen politischer Sphäre und Kunstdiskurs und so steht auch jede kuratorische Situation durch ihre Funktion der Öffentlichkeitsbildung immer in Verbindung mit Konflikt sowie dessen Aus- und Neuverhandlung.

Die skizzierten Eckpunkte der kuratorischen Forschung im europäischen Raum seit den 1990er Jahren verbinden die repräsentations- und institutionskritischen Ansätze miteinander und zeigen zugleich unterschiedliche Modi des Kuratorischen in der jeweiligen Auslegung auf. Die gemeinsame Richtung dessen lässt sich einhellig als post-repräsentatives Kuratieren beschreiben.³² Nora Sternfeld und Luisa Ziaja³³, beide Teil des Leitungsteams des Masterlehrgangs Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für Angewandte Kunst in Wien, machen in ihrem Text *What comes after the show? On post-representational curating* einen historischen Abriss und fassen den post-repräsentativen Zugang folgendermaßen zusammen: „Emphasizing the referential and relational dimensions of presenting art transforms exhibitions into spaces where things are ‚taking place‘ rather than ‚being shown‘. [...] [W]e now propose the ‚post-representational‘ as a concept of intervention into classical curatorial tasks. This implies a

30 Vgl. Oliver MARCHART, *Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?* Manuscript deutschsprachig ohne Seitenangaben, Wien 2005, in: Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), *OnCurating: Curating Critique*, Issue #9 Zürich 2007, S.43-46. Siehe auch englischsprachige Ausgabe, URL: <https://www.on-curating.org/issue-9-reader/the-curatorial-function-organizing-the-ex-position.html> (Stand: 18.06.2024)

31 Oliver MARCHART, *Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?* S. n.n. Siehe auch englischsprachige Ausgabe, URL: <https://www.on-curating.org/issue-9-reader/the-curatorial-function-organizing-the-ex-position.html> (Stand: 18.06.2024).

32 Vgl. Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *What comes after the show? On post-representational curating*, in: Sáša NABERGOJ, Dorothee RICHTER (Hg.), *OnCurating: From The World Of Art Archive*, Issue #14 Zürich 2012, S.21-24.

33 Nora Sternfeld ist Kunstmittlerin und Kuratorin. Aktuell ist sie Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Zuvor war sie documenta Professorin an der Kunsthochschule Kassel sowie Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Sie ist Mitbegründerin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion in Wien und Teil des freethought collective. Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus. Luisa Ziaja ist Kunsthistorikerin und Chefkuratorin für zeitgenössische Kunst an der Österreichischen Galerie

revision of the role of history and research, of organizing, creating a public and education.³⁴ Diese Neucodierung beinhaltet ein Verständnis des Kuratorischen als epistemologischer Praxis, das in kollektiver Weise, mit und durch Beziehungsarbeit zwischen allen Beteiligten neue Wissensformen generiert und sich ergebnisoffen den drängenden Fragen und Herausforderungen stellt, die es öffentlich zu verhandeln gilt. Kuratieren ist dabei ein aktiver, kritisch agierender Prozess, der die Gestaltung kuratorischer Handlungsräume im Sinne der Kontaktzone als Konfliktzone zum Ziel hat und dabei in Resonanz mit den sozialen und politischen Anforderungen der Zeit steht: „[A] critical post-representational practice of curating should be defined as a practice that challenges what can be seen, said, and done by taking a position of solidarity with what is outside of the institution, with actual social debates, fights and movements.“³⁵

Belvedere in Wien.
Sie unterrichtete an verschiedenen Hochschulen und ist Autorin und Mit Herausgeberin von Katalogen und Sammelbänden zu zeitgenössischer künstlerischer und kuratorischer Praxis, Kunst- und Ausstellungstheorie.

³⁴ Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *What comes after the show? On post-representational curating*, S. 22 f.

³⁵ Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *What comes after the show? On post-representational curating*, S. 24.

(2) Kuratieren als kollektives Experimentierfeld: Protozonen 2020-2025 in der Shedhalle Zürich

Mit dem kuratorischen Konzept der Protozonen 2020-2025 haben Thea Reifler und Phila Bergmann 2020 die Shedhalle in Zürich als künstlerisches Leitungsduo übernommen. Die Protozonen sind ein Ausstellungsformat, das Prozess als Werkzeug versteht, „um der Kunst unbekannte Handlungs- und Denkräume zu erschließen.“³⁶ Die Shedhalle wird damit zum Raum für prozessbasierte Kunst. In einer Zeit, in der von Kunst- und Kulturinstitutionen erwartet wird, sich dynamisch mit dem sozialen, technologischen und ökologischen Wandel und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Anforderungen auseinanderzusetzen, verschreiben sich Reifler und Bergmann einer Entwicklung, bei der Kunst erst im konkreten Zusammenspiel von Publikum mit Künstler:innen und Institutionen erwächst und entsteht.

Prozessbasierte Kunst ist seit Mitte des 20. Jahrhunderts Teil der Kunstgeschichte und versteht die Entstehung eines Werkes, den Prozess im, am und um das Werk als genauso wichtig—wenn nicht sogar als wichtiger—wie das Kunstwerk selbst. Es geht also nicht mehr primär um das Objekt im Sinne der Präsentation von gegenständlicher Kunst, sondern vielmehr um die Art und Weise der künstlerischen Auseinandersetzung und Annäherung an ein gesellschaftlich relevantes Thema.

Der Dachbegriff prozessbasierte Kunst bietet entsprechend Raum für die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom fertigen Kunstwerk zur künstlerischen Praxis: „The term process-based art serves us as a guideline to stress the value of practice over objects.“³⁷ Wichtig ist dabei die klare Abgrenzung zur Prozesskunst der 1970er

³⁶ Kuratorisches Statement/About Protozonen 2020-2025, Webseite Shedhalle, siehe URL: <https://shedhalle.ch/about/2020-2025/> (Stand: 25.06.2024).

³⁷ Thea REIFLER, Phila BERGMANN, *When Context Comes From Process: The Protozones Method*, in: Monia ACCIARI, Philipp RHENSIUS (Hg), *Politics of Curatorship: Collective and Affective Interventions*, Bern 2023, S. 141.

Jahre, so Phila Bergmann, bei der ausschließlich der Prozess gezeigt wurde: „Wir sehen eher das Ausstellungsmachen und Institutionenleiten als einen Prozess an. Das heißt, dass wir nicht immer alles komplett vorgeplant haben oder genau wissen, was von Künstler:innen in einer Ausstellung landen wird. Wir gehen oft in ein Gespräch mit ihnen und schauen dann gemeinsam. [...] Prozesshaft ist also auch, was zwischen den Arbeiten und den Menschen, die anwesend sind, passiert.“³⁸

Die Kernfrage lautet an dieser Stelle natürlich, wie sich diese Auffassung von Kunst in den Ausstellungsraum übersetzen lässt. Um den Prozesscharakter von künstlerischem Arbeiten und entsprechend den Fokus auf künstlerische Praktiken im institutionellen Kontext sicht- und erfahrbar zu machen, konzipieren Reifler und Bergmann die Protozone als „Raum für Zusammenarbeit und Ausstellungen, denen ihre Offenheit noch anzusehen ist.“³⁹ Der Begriff Protozone verweist zum einen auf eine Art Vorstufe, einen Testlauf. Die Zone ist außerdem ein geläufiges Konzept der Science Fiction und birgt stets das Potenzial der Utopie: „These zones have their own rules, relationship models, aesthetics, and atmospheres. They constitute a shared time-space.“⁴⁰ Reifler und Bergmann verorten ihre Praxis thematisch generell und insbesondere die Protozone zwischen feministischer Science-Fiction, ökofeministischen Theorien und queerer Clubkultur. Dem zugrunde liegt die geteilte Überzeugung, dass alle Wesen sich stets im Zustand des Werdens befinden und in ständigem Austausch miteinander stehen. Utopie ist entsprechend nicht etwas, was in der Zukunft verortet ist, sondern wird vielmehr zu einer Bedingung, an der im Hier und Jetzt gearbeitet wird – sowohl in Bezug auf die inhaltliche Ausrichtung der Protozone als auch im Hinblick auf die Organisationskultur und Arbeitsstruktur der Shedhalle.

³⁸ Von Fiktion und Prozess. Interview von Noemi PARISI mit Thea REIFLER und Phila BERGMANN, in: Fabrikzeitung Zürich, 31.03.2021, siehe URL: <https://www.fabrikzeitung.ch/von-fiktion-und-prozess/#> (Stand: 26.06.2024).

³⁹ Kuratorisches Statement/ About Protozonen 2020-2025, Webseite Shedhalle, siehe URL: <https://shedhalle.ch/about/2020-2025/> (Stand: 25.06.2024).

⁴⁰ Thea REIFLER, Phila BERGMANN, *When Context Comes From Process: The Protozones Method*, S. 141.

Pro Jahr gibt es vier Protozonen, die einen thematischen Schwerpunkt setzen und entsprechend einem eigenen Regelwerk folgen. Jede Protozone gliedert sich in zwei Phasen: HI (high) und LO (low) Intensity Phasen. Die erste Phase dauert einige Tage bis zu einer Woche und dient insbesondere der Sichtbarmachung der jeweiligen Praxis der eingeladenen Künstler:innen und der Initiierung künstlerischer Prozesse. Die soziale Komponente ist dabei von Bedeutung, denn integraler Bestandteil der High Intensity Phase ist das gemeinsame Zeitverbringen und Arbeiten. Die Shedhalle bleibt dabei durchgehend geöffnet und die Künstler:innen sind vor Ort; die Phase erinnert an eine Ausstellung im Aufbau oder auch an einen Residency Aufenthalt. Der physische Raum der Shedhalle – bereits seit den 1980er Jahren ein Raum für experimentelle Ausstellungsformate auf dem Gelände der Roten Fabrik in Zürich – befindet sich stets im Wandel und wird tatsächlich als geteilter Arbeitsraum genutzt. Nicht nur die Künstler:innen arbeiten vor Ort, auch die Büroräume des Shedhalle-Teams sind Teil der Infrastruktur. Künstler:innen, Kurator:innen und Kulturarbeiter:innen nutzen, gestalten und bespielen den gleichen Ort. Die zweite, Low Intensity Phase hingegen ähnelt vielmehr einer konventionellen Präsentation im Sinne einer Ausstellung. Niedrig ist die Intensität, weil der Arbeitsprozess für den Moment der Präsentation meist vorläufig abgeschlossen ist. Die Ausstellungsphase wird von regelmäßigen Veranstaltungen begleitet und aktiviert die Ausstellung in unterschiedlichen Formen und Erfahrungsweisen.

Ein Blick durch die Fotodokumentationen der verschiedenen Protozonen sowie auf die Webseite der Shedhalle⁴¹ zeigt, dass der Ausstellungsraum als solcher häufig nicht unbedingt bemerkenswert gestaltet ist. Vielmehr erschließt sich der Ausstellungsraum als ein Ort der Begegnung, der Zusammenkunft und des gemeinsamen sich Beschäftigens. Parti-

⁴¹ Archiv der Shedhalle, siehe URL: <https://shedhalle.ch/agenda/protozonel3/> (Stand: 26.06.2024) sowie Instagram-Account der Shedhalle IG: <https://www.instagram.com/shedhalle/?hl=de> (Stand: 26.06.2024).

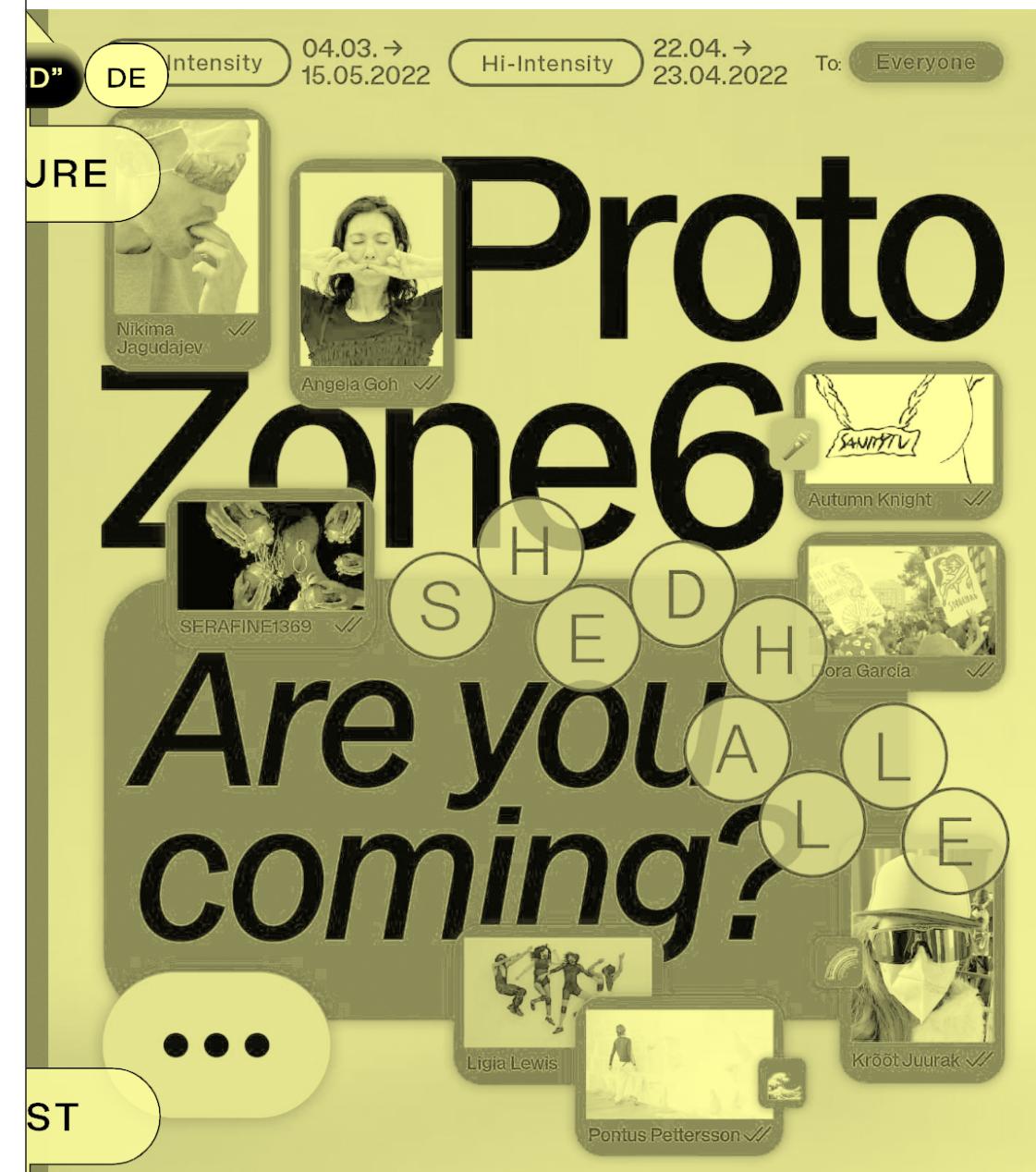
zipative Formate, wie Workshops, Collective Reading Sessions und gemeinsame Mahlzeiten, sind regelmäßige Programmformate. Reifler und Bergmann sind verortet in den Performance Studies und im Theater. Die beiden kollaborieren seit vielen Jahren in ihrer Performancepraxis wie auch im Organisieren und Programmieren von Performance-, Theater- und Tanzveranstaltungen miteinander. In ihrer Position als künstlerische Leitung der Shedhalle nähern sie sich erstmals dem Ausstellungskontext an und bringen inszenatorisches und choreographisches Denken in die Konzeption und Wirkungsweise der Protozonen ein. So waren in der Protozone 4 mit dem Titel *Extra Worlding*⁴² drei großformatige Videoarbeiten von Shu Lea Cheang in verschiedenen Bereichen des Raumes installiert, die nacheinander abgespielt wurden. Die Installationsweise der Arbeit lässt die Betrachter:innen eine choreographierte Bewegung durch den sonst leeren Raum vollziehen, in dem diese den jeweils bespielten Bildschirm ansteuern. Die Gestaltung des Raumes und die angeleitete Bewegung der Besuchenden referieren auf eine Art Ökosystem, von dem sich die beiden Kurator:innen erhoffen, dass es den Besuchenden ermöglicht, Wechselwirkungen und Resonanzräume nachzuvollziehen und zu erleben.⁴³

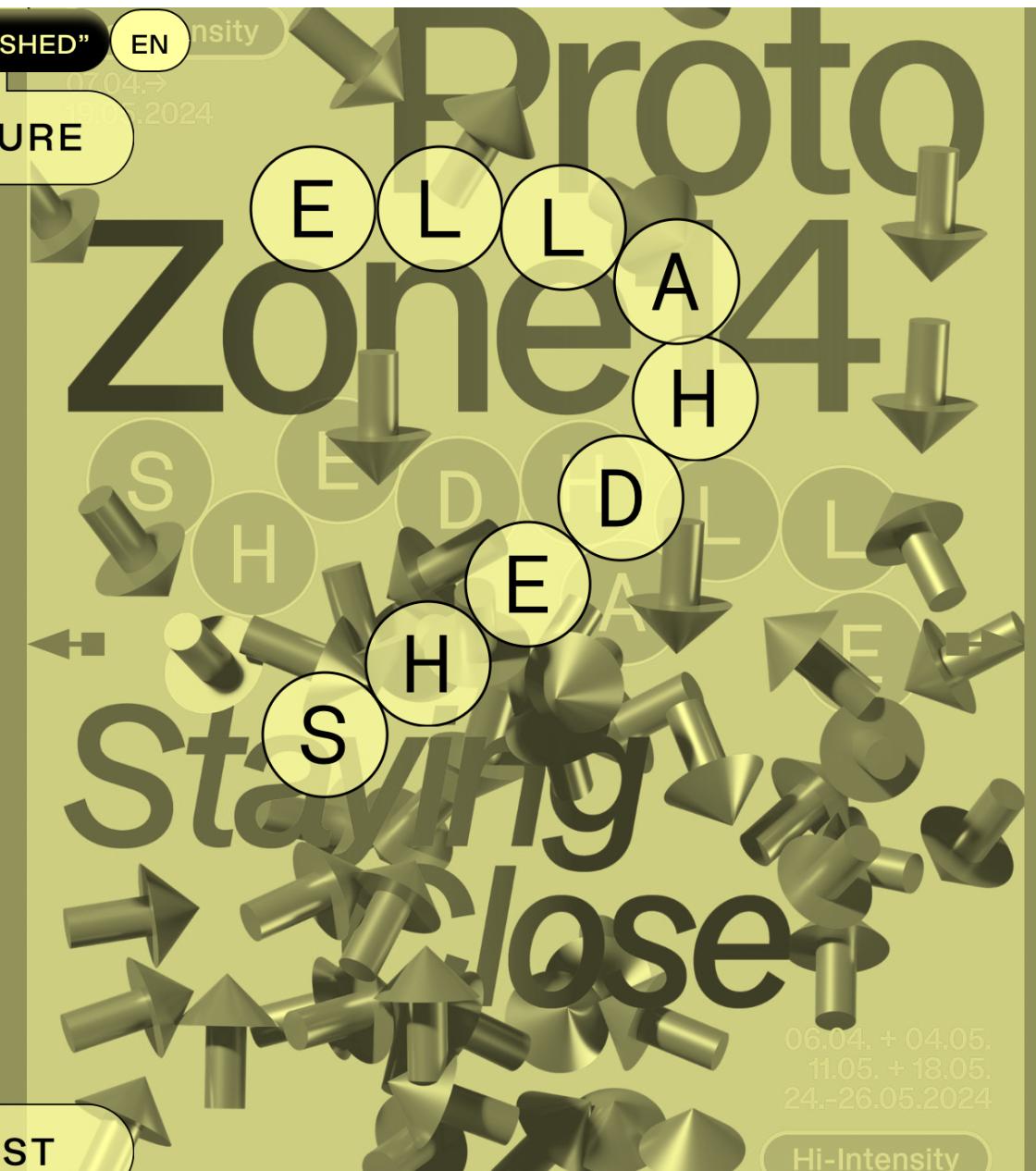
Der Wunsch, Wechselwirkung und Ein gebundenheit erfahrbar zu machen wird insbesondere in den Protozonen 6 *Are you coming?* und 14 *Staying Close* deutlich. Beide Ausstellungsiterationen stellen das Publikum, die Zusammenkunft und den Austausch zwischen Publikum, Künstler:innen und dem institutionellen Kontext ins Zentrum: „Der Titel von Protozone 6 *Are you coming?* [...] ist eine direkte Ansprache an das Publikum. [...] Wir wollen die Floskeln durchbrechen und zu dem vordringen, was den Kern von Performance ausmacht – nämlich die Einladung, sich zu versammeln, Gäst:innen und Zeug:innen zu sein, gemeinsam.“⁴⁴ Die räumlichen Bestandteile der

42 Siehe URL: <https://shedhalle.ch/agenda/protozone4-hi-intensity/> (Stand: 26.06.2024).

43 Vgl. Thea REIFLER, Phila BERGMANN, *When Context Comes From Process: The Protozones Method*, S. 143.

44 Siehe URL: <https://shedhalle.ch/agenda/protozone6-are-you-coming/> (Stand: 26.06.2024).





Protozone 6 sind allesamt video- und performancebasierte Arbeiten, die für die gesamte Laufzeit der Ausstellung im Sinne der LO Intensity Phase in der Shedhalle installiert sind. Die Zusammenkunft, der Austausch und Dialog mit und über die Werke kulminiert in den HI Intensity Phasen, die sich für die Protozone 6 über ausgewiesene Wochenendtage zwischen Anfang März und Mitte Mai 2022 erstreckten. Eine inhaltliche Besonderheit ist außerdem, dass die Arbeiten der teilnehmenden Künstler:innen anders konzipiert und geplant waren, aufgrund der Pandemie jedoch im Video- oder Filmformat entstanden sind. So war Ligia Lewis' *deader than dead* ursprünglich als Live-Performance in Auftrag gegeben worden; während des Lockdowns wurde die Performance zu einem Video umgearbeitet und so schon während der Pandemie einem Online-Publikum zugänglich gemacht.⁴⁵

Die wiederkehrende Zusammenarbeit mit Künstler:innen, die zu verschiedenen Formaten eingeladen werden und so wiederholt in der Shedhalle präsent sind, ist im Netzwerk- und Beziehungscharakter der Protozonen intentional angelegt. Dies baut zum einen auf der Art und Weise auf, wie die Shedhalle als Institution vor dem Hintergrund der Protozonen auftritt, die stark von der kollektiven Arbeitsweise und dem Inszenierungsbewusstsein der Darstellenden Künste und Theaterarbeit inspiriert ist. Zum anderen geht es um die Zusammenarbeit mit künstlerischen Positionen, die diese Art von Offenheit im Prozess und im eigenen Arbeiten praktizieren und das Angebot der utopischen Zone für sich fruchtbar machen können: „The Protozone, from its outset, was conceived as a space for unconventional practices and experiments, which accommodates practitioners with complex biographies and identities, as well as ever-evolving artistic practices.“⁴⁶ Die wiederholte Einladung von Isabel Lewis mit ihrem fortlaufenden Projekt *The Institute for Embodied Practices*

45 Siehe URL: <https://shed-halle.ch/ligia-lewis-deader-than-dead-2020/> (Stand: 28.06.2024).

46 Thea REIFLER, Phila BERGMANN, *When Context Comes From Process: The Protozones Method*, S. 143.

steht für diese Art von Zusammendenken von künstlerischer und institutioneller Praxis. Im Rahmen der Protozone 14 veranstaltete die Shedhalle zum zweiten Mal eine Iteration des Instituts, das von Isabel Lewis 2016 initiiert wurde und unter verschiedenen Namen operiert. Das experimentelle Institut widmet sich (hinter)fragend dem Format der Institution und spekuliert darüber, wie eine Institution der Zukunft aussehen könnte, die sich mit Fragen der kulturellen und künstlerischen Bildung befasst.⁴⁷

Die Programmatik der Protozone 14 *Staying Close* drückt ein Kernelement der Protozonen aus: die Zusammenkunft und das dialogische, praxisorientierte Aushandeln von Perspektiven auf Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart. Entsprechend ist auch hier die räumliche Manifestation der Ausstellung sekundär: Zwar beherbergt die Protozone 14 einen Film sowie eine ortsspezifische Installation, „[d]er Rest des Raums und der Zeit ist dem gewidmet, was wir jetzt für am dringlichsten halten: live zusammenzukommen. [...] Wir suchen nach einem veränderten Verständnis von Zeit und Zusammenarbeit, von Geschichte(n) und Praxis. Für uns bedeutet dies, dass wir trotz und gerade wegen unserer Unterschiede nach Formen der Solidarisierung suchen.“⁴⁸ Damit reagieren Reifler und Bergmann unter anderem dynamisch auf die politisch aufgeladene Stimmung im Kunst- und Kulturbetrieb angesichts des Krieges in Gaza und nutzen den Raum der Ausstellung als Ort der Verhandlung verschiedener Perspektiven und insbesondere als Ort des Zuhörens. So hat die Artist-in-Residence Naghmeh Manav unter dem Titel *Sitting With Death*⁴⁹ sowohl eigene als auch Texte, die sie in den letzten Monaten beeinflusst haben, vorgestellt. Manav ist eine Theatermacherin, Performerin und Autorin, die an der Schnittstelle von Kunst und Theorie arbeitet. Ihre künstlerische Forschung übersetzt Manav häufig in das Format Lecture-

47 Siehe URL: <https://shed-halle.ch/the-institute-for-embodied-creative-practices-2024/> (Stand: 28.06.2024).

48 Siehe URL: <https://shed-halle.ch/agenda/protozone14-staying-close/> (Stand: 26.06.2024).

49 Siehe URL: <https://shed-halle.ch/naghmeh-manavi/> (Stand: 26.06.2024).

نامه به یک جنگجو آتنا فرخزاد

کودک من، ای جنگجوی لگدن، ای زندگی کوچک در شکم من!
تا چند ماه دیگر سر انجام پا به دنیا خواهی گذاشت.

اگر در زایمان حالا هم شروع می شد بختی برای نجات وجود داشت.
احساس می کنم جنبش های تو درونم شدت گرفته است
مثل موحی که جلو می آید و باز تند می رود عقب
مثل باله ماهی که ناگهان به سطحی آرام می کوبد.

رویدروی تختم عکس هایی از تو گذاشته ام.
اولین چیز که وقت بیدار شدن می بینم پرهیب سیاه و سفید توست.

آخرین چیز که وقت خوابیدن می بینم تویی که مثل هلال ماه در من آرمیده ای.

بسته هایی برای تو می رسد از قاره های دیگر.
چگونه کسی می تواند پیش از آنکه به دنیا آید اینهمه عزیز باشد؟

چگونه کسی می تواند پیش از آنکه به هستی در آید مرا دگرگون کند؟
چگونه کسی می تواند پیش از آنکه پا به دنیا گذارد اینهمه جا بگیرد؟

نمی دام چه شکل خواهی بود.
نمی دام با چه دردی تو را خواهم زانید.

نمی دام که خواهی شدی از من چه خواهی ساخت.
نمی دام روزهایمان با هم دیگر چگونه خواهد گذشت.

نمی دام شب هایمان کی مرا به جنون خواهد رساند.
از خودم می برسم وقت تولد مو به سر خواهی داشت.

از خودم می برسم ضربان قلب تو نگران خواهد کرد.

از خودم می برسم زندگی را با سکوت آغاز خواهی کرد یا با جیغ.

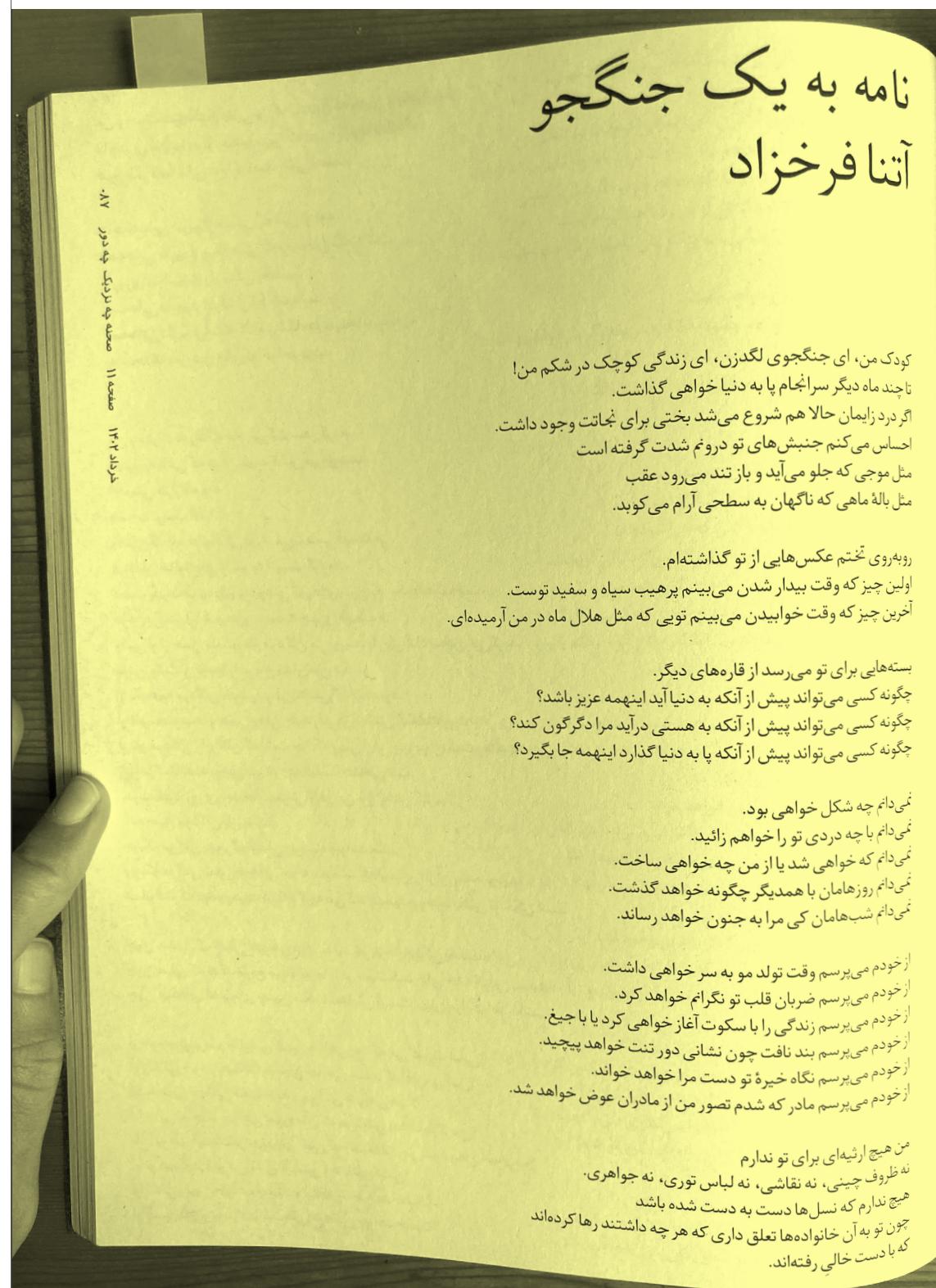
از خودم می برسم بند نافت چون نشانی دور تخت خواهد پیچید.

از خودم می برسم نگاه خیره تو دست مرا خواهد خواند.

از خودم می برسم مادر که شدم تصور من از مادران عوض خواهد شد.

من هیچ ارثیایی برای تو ندارم
نه طرور چیزی، نه ناشی، نه لباس توری، نه جواهری.

هیچ ندارم که نسل ها داشت به دست شده باشد
چون تو به آن حانواده ها تعلق داری که هر چه داشتند رها کرده اند
که با داشت خالی رفته اند.



Letter to a Warrior

Athena Farrokhzad

My child, kicking warrior, little life inside my stomach.

In a few months you will finally arrive in the world.

If the contractions began now there would be a chance to save you.

I feel your movements reproduced inside me.

Like a wave that flows and as quickly ebbs again.

Like the fin of a fish suddenly breaking a calm surface.

Opposite the bed I have mounted pictures of you.

The first thing I see when I wake is your black and white silhouette.

The last thing I see when I fall asleep is you resting inside me like a half moon.

Packages for you arrive in the mail from other continents.

That someone can be so loved before their birth.

That someone can change me before they have begun to exist.

That someone can occupy so much space before they intervene in the world.

I don't know what you will look like.

I don't know with what pain I will deliver you.

I don't know who you will become or what you will make me.

I don't know what our days together will be like.

I don't know when our nights will drive me insane.

I wonder if you will be born with hair on your head.

I wonder if your heart will beat with a rhythm that worries me.

I wonder if you will begin your life silently or with a scream.

I wonder if the umbilical chord will be coiled as a sign around your body.

I wonder if your gaze will see through me from the beginning.

I wonder if my conception of mothers will change when I become one.

I have no inheritance for you.

No china, no paintings, no lace cloth, no jewelry.

I have nothing that has been passed between generations.

For you belong to families that have abandoned everything.

That have left with nothing.

Neither of your parents grew up in the same place as our parents.

081 JUNE 2023 PAGES 11 STAGE SO NEAR SO FAR

Performance. Die Veranstaltung in der Shedhalle ist zunächst als eine Übung im Zuhören angekündigt. Es wird um die Auseinandersetzung mit politischer Gewalt gehen sowie mit ihren Auswirkungen—auf das Leben angegriffener, entführter, vertriebener und verfolgter Menschen und ihrer Angehörigen, auf globale und lokale Politik, auf Körper, emotionale Landschaften und unsere Beziehungen. Für die Veranstaltung an einem Samstagnachmittag im Frühsommer 2024 kommen etwa 15 Personen zusammen. Zur Einstimmung teilt Manav das Gedicht *Letter to a Warrior* der Dichterin, Dramatikerin und Literaturkritikerin Athena Farrokhzad mit uns. *Letter to a Warrior*⁵⁰ erzählt den monologartigen Gedankenstrom über die transgenerationale Weitergabe von Widerstand und Hoffnung einer Frau an ihr noch ungeborenes Kind. Die Sprache des Gedichts ist kraftvoll und eindringlich; Farrokhzad thematisiert die Idee von Kampf nicht nur als körperlichen Akt, sondern auch als einen mentalen und spirituellen Widerstand. Das Gedicht vermittelt eine Ahnung davon, was Solidarität bedeuten könnte, und versucht Hoffnung zu spenden, dass die Kämpfe einer Generation in die nächste weitergetragen werden—sei es im Kontext von sozialer Gerechtigkeit, politischen Auseinandersetzungen oder persönlichen Kämpfen gegen Unterdrückung. Im Anschluss an die Lesung folgt ein angeleiteter Austausch in Kleingruppen von drei bis vier Personen. Die Kleingruppen suchen sich Orte zum Konversieren außerhalb des Ausstellungsraums und verteilen sich auf dem Gelände der Roten Fabrik. Nach einer Weile finden sich die Teilnehmenden erneut zusammen und wir bereiten ein Abendessen vor. Später am Abend wird es eine weitere Lesung von Manav geben. Erneut wird es einen Austausch in Kleingruppen dazu geben. Dem Publikum ist es jederzeit möglich, dazuzukommen oder zu gehen. Was entsteht, ist ein Tag des Zusammenseins und des Aus-

50 Athena FARROKHZAD, *Letter to a Warrior*, in: Pages 11: *Stage so near so far*, Farsi/English Magazine for Art & Culture—Special Issue, Rotterdam June 2023. S. 081 ff.

tausches—ohne Festhalten, Teilen oder gar Präsentieren von Ergebnissen.

Das Format der Protozone lässt Raum, um auf aktuelle Thematiken, Tendenzen oder Ereignisse—auf Dissens—zu reagieren, denn, wie bereits im Vorfeld zitiert, beinhaltet das Verständnis der Protozone auch ein prozess-orientiertes Konzipieren von Programm, was bedeutet, dass offen ist, wann etwas wie innerhalb der Ausstellung passiert. Die Protozone ist dementsprechend zu verstehen als „ein Prototyp, [...] ein erstes Modell, ein Versuch. Etwas nicht Endgültiges oder Abschliessendes. Es soll eine Fiktion kreieren, die von verschiedenen Leuten auf unterschiedliche Art interpretiert werden kann. So, dass es etwas Offenes bleibt.“⁵¹ Die Offenheit bezieht sich dabei sowohl auf den künstlerischen Prozess, also was „für“ die Ausstellung entstehen soll, als auch auf den kuratorischen Prozess, d.h. in Bezug auf die Frage, wofür eine gezeigte Arbeit im Kontext einer Ausstellung eigentlich stehen soll.

(2.1)

Prozessbasierte Kunst zwischen situiert Praxis und kuratorischer Forschung

„Es geht uns auch darum, die Gedanken, dass etwas fix oder unveränderlich ist, aufzulösen. Wir haben gemerkt, dass etwas passiert, wenn wir den Künstler:innen sagen: Es geht um prozessbasierte Kunst und nicht um das Produkt. Das erzeugt ganz andere Herangehensweisen“⁵², so Thea Reifler auf die Frage, was prozessbasierte Kunst bedeute. Diese veränderte Herangehensweise, die das Konzept der Protozone eröffnet, umfasst sowohl das künstlerische Arbeiten selbst wie auch die Zusammenarbeit zwischen Künstler:innen und Kurator:innen, die Resonanz- und Partizipationsmöglichkeiten des Publikums wie auch die Organisationsstruktur der Sheldhalle

51 *Von Fiktion und Prozess*. Interview von Noemi PARISI mit Thea REIFLER und Phila BERGMANN, in: Fabrikzeitung Zürich, 31.03.2021, siehe URL: <https://www.fabrikzeitung.ch/von-fiktion-und-prozess/#> (Stand: 26.06.2024).

52 *Von Fiktion und Prozess*. Interview von Noemi PARISI mit Thea REIFLER und Phila BERGMANN, in: Fabrikzeitung Zürich, 31.03.2021, siehe URL: <https://www.fabrikzeitung.ch/von-fiktion-und-prozess/#> (Stand: 01.07.2024).

als gastgebende Institution. Der Fokus auf den Prozess nimmt entsprechend den Ausstellungs-komplex mit seinem Innen- und Außenleben, d.h. mit seinen internen Strukturen sowie mit seinem vermittelnden Anspruch an die Öffentlichkeit in den Blick.

Während Elena Agudio das Bild des Zwiebelschneidens als Anfangspunkt jeden kuratorischen Prozesses zeichnet, verbindet die Museumsdirektorin und Autorin Zdenka Badovinac⁵³ die persönliche Unsicherheit eines jeden Anfangs mit den infrastrukturellen Bedingungen kuratorischen Arbeitens. In ihrem Text *Unannounced Voices: Curatorial Practice and Changing Institutions* ruft sie die situierten Stimmen an, um Kunst, kuratorische Praxis und Institutionen neu zu denken. Der Ausgangspunkt von Badovinac ist die Stimme in ihren unterschiedlichen Bedeutungsebenen: zum einen der rein physische Aspekt als Äußerungsorgan unseres Körpers, zum anderen als ein Medium der Bedeutung, ein metaphorischer Begriff für unseren jeweiligen soziopolitischen Standpunkt. Im Kontext der Kunstwelt fungiert die Stimme außerdem „as a metaphor of participation and interdependence within contemporary curatorial and institutional practices.“⁵⁴ In Anlehnung an den Begriff *embodied curating*—also verkörpertes Kuratieren oder auch eine kuratorische Praxis, die auf Körperwissen basiert—schlägt Badovinac den Begriff *envoiced curating* vor, denn „[l]ike voice, curating too has a performative power—it always creates an effect in real time; its duration doesn't end with some self-contained event.“⁵⁵ In den Protozonen wird dieser Ansatz von einem geradezu ganzheitlichen Blick auf kuratorisches Arbeiten deutlich. Die performative Ebene umfasst dabei sowohl die Inszenierung der Protozonen 2020-2025 als Gesamtprojekt mit den HI- und LO Intensity Phasen als auch die jeweiligen Choreographien einzelner Protozonen, welche die körperliche und sinnliche Erfahrungsebene stets wirksam machen.

53 Zdenka Badovinac leitet aktuell das Museum für Zeitgenössische Kunst in Zagreb. Über 20 Jahre hat sie die Moderna galerija in Ljubljana geleitet, wo sie die erste Sammlung osteuropäischer Kunst gegründet hat. Ihr Fokus liegt auf Möglichkeiten der Rekonzeptualisierung und -historisierung Osteuropäischer Kunst vom Zerfall Jugoslawiens über die Jahrhundertwende bis heute.

54 Zdenka BADOVINAC, *Unannounced Voices: Curatorial Practice and Changing Institutions*, New York/London 2022, S. 9.

55 Zdenka BADOVINAC, *Unannounced Voices: Curatorial Practice and Changing Institutions*, S. 9.

Badovinac geht in ihrem Text der Frage nach, wie eine situierte kuratorische Praxis aussehen kann, d.h. wie sie sich übersetzt sowohl in die Zusammenarbeit mit Künstler:innen und die daran geknüpfte Erwartungshaltung als auch auf institutioneller Ebene im Sinne einer entsprechenden Gestaltung von infrastrukturellen Gegebenheiten. Das konkrete Zusammendenken von kuratorischer und institutioneller Praxis schlägt eine Brücke zum Verständnis von prozessbasiert Kunst und ist inhärent in die Protozonen eingeschrieben: „[A]rt isn't merely an object of curatorial treatment: artists are partners in the curatorial process, which [...] is focused not on any concrete artwork as such but on producing subjectivity and creating a different rhythm of life.“⁵⁶ Badovinac wie auch Reifler und Bergmann situieren die kuratorische und künstlerische Praxis in unserer realen Erfahrungswelt mitsamt ihren Echzeiterlebnissen und -zeitlichkeiten sowie ihrem Stimmengewirr aus allen Richtungen. In ihrem Verständnis von Situiertheit und Verortung bezieht sich Badovinac auf Donna Haraways Überlegungen zu *situated knowledges*. Das Konzept begreift Wissen als immer aus spezifischen, kontextgebundenen Perspektiven entstehend. Anstatt objektive, universelle Wahrheiten zu beanspruchen, betont Haraway, dass Erkenntnisse von den sozialen, kulturellen und materiellen Bedingungen der Forschenden bzw. fragenden Personen geprägt sind. Badovinac hebt hier besonders die eigenständige Handlungsmacht von Wissen hervor, dass also Wissen im Entstehen nicht bloß als Objekt betrachtet wird, sondern vielmehr als Akteur für sich selbst steht⁵⁷ – Überlegungen, die auch stark mit Bismarcks Setzung der Auflösung von Subjekt- und Objektposition innerhalb der kuratorischen Situation resonieren.

Vor diesem Hintergrund schreiben sich die Protozonen in ein Verständnis des Kuratorischen als forschender Ansatz, als fragende Haltung ein. Die kuratorische Praxis wird dabei

56 Zdenka BADOVINAC, *Unannounced Voices: Curatorial Practice and Changing Institutions*, S. 19.

57 Vgl. Zdenka BADOVINAC, *Unannounced Voices: Curatorial Practice and Changing Institutions*, S. 11 f.

verstanden als Methodik, um sich einem Thema zu nähern, zu einem Diskurs beizutragen und diesen zu gestalten. In ihrem Text *To Culture: Curation as an Active Verb* zeigen Raqs Media Collective auf, wie sich diese Haltung auf unser Verständnis von Ausstellung auswirkt: „[...] curatorial practice has the potential of being seen today as the skilled and sympathetic interlocution between the varying vantage points of the different parties (artist, critic, public) engaged in this encounter with a view to producing a body of ideas, proposals, counter-proposals, concepts, affects, annotations and interpretations that can expand the horizons of an artwork way beyond the formal and conceptual footprint of its original presence. This attitude takes an exhibition to be a point of departure, not as the port of arrival.“⁵⁸ Die Ausstellung wird hier verstanden als Ausgangspunkt, der zu weiterführenden Gedanken anregt und Interpretationsmöglichkeiten anbietet ohne dabei unbedingt Bedeutungen festzuschreiben. Die fortwährende Aktivität, die ergebnisoffene Tätigkeit verschiedener Akteur:innen an einem gemeinsamen Prozess steht im Vordergrund. Der Fokus auf prozessbasierte Kunst ist die kuratorische Strategie, die Reifler und Bergman in den Protozonen anwenden, um sich den Fragestellungen der Zukunft anzunähern.

Inspiriert von James Baldwin hält Agudio fest, dass der Zweck von Kunst nicht darin liege, Antworten zu geben. Es gehe vielmehr darum, zu den bereits gegebenen Antworten die entsprechenden Fragen zu finden.⁵⁹ Baldwin und Agudio und insbesondere die Protozonen laden uns ein, eine fragende, forschende Haltung einzunehmen. Den Prozesscharakter von Kunst in den Mittelpunkt von kuratorischer Praxis zu stellen, verdeutlicht die Parallelität in der Herangehensweise von künstlerischer und kuratorischer Forschung und eröffnet einen neuen Blick auf das Ausstellungsmachen und die Ausstellung als Medium der Prozessbegleitung.

58 RAQS MEDIA COLLECTIVE, *To Culture: Curation as an Active Verb*, S. 105.

59 Vgl. Elena AGUDIO, *Zwiebeln schneiden, oder: Das Kuratieren kritischen Unbehagens und die Arbeit der Reparatur*, S. 85 f.

(3)

Kuratieren jenseits der Ausstellung: Bergen Assembly 2022 in Bergen und im Side Magazine

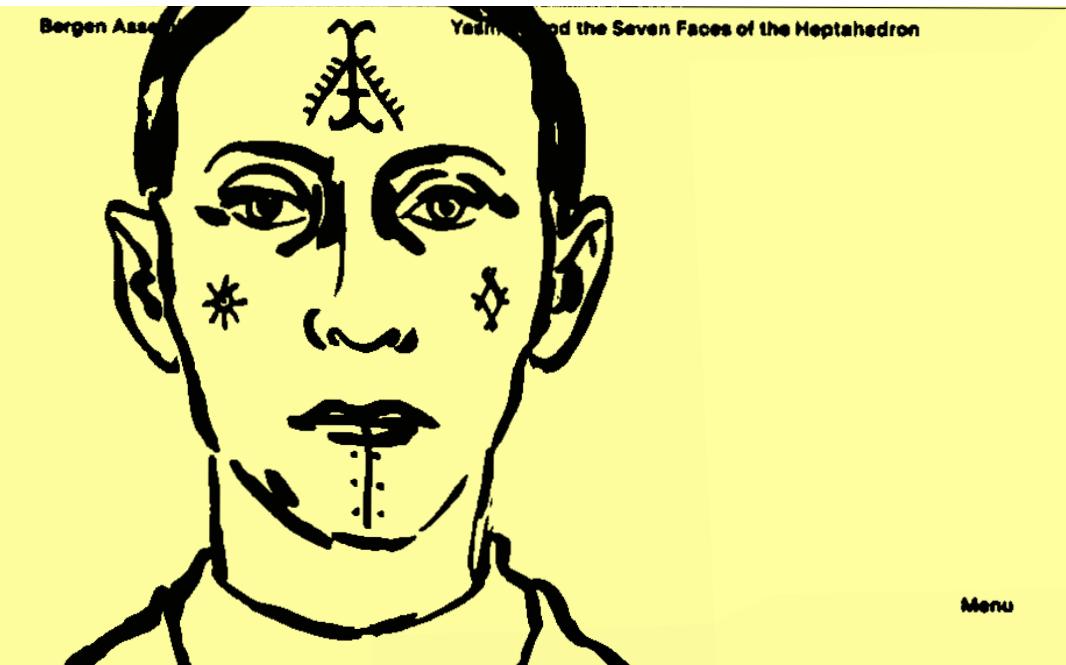
Yasmine left Marrakech a few years ago in search of a mysterious seven-sided form called the Heptahedron. On her way she meets seven characters. The Professor, The Bonimenteur, The Moped Rider, The Fortune Teller, An Acrobats, The Coalman, and The Tourist. Each one reveals secrets of one of the seven faces of the Heptahedron. Feeling the end of her quest to be immanent, Yasmine disappears. The seven characters come together in Bergen merging into the Heptahedron. Join Bergen Assembly and follow Yasmine's footsteps.⁶⁰

Die poetische Einladung zur Bergen Assembly 2022 mit dem Titel *Yasmine and the Seven Faces of the Heptahedron* setzt den Ton, den Rhythmus und die Ausrichtung der Triennale im norwegischen Bergen und präsentiert das zugrundeliegende kuratorische Konzept *in a nutshell*. Die im Text genannte Person bezieht sich auf Yasmine d'O., die Kuratorin der Assembly, die von Saâdane Afif, dem für die Bergen Assembly 2022 berufenen Kurator und Künstler, eingeladen wurde. Yasmine d'O. wiederum fügt in den kuratorischen Text ihr Alterego Yasmine ein. Spätestens beim Lesen des offiziellen Ankündigungstextes sowie des beigefügten Bildmaterials⁶¹ von Yasmine d'O. bestätigt sich die Ahnung, dass wir als Publikum Teil einer Geschichte sind, die bewusst mit den vermeintlichen Grenzen von (Auto)Fiktion und Realität spielt. Daniel Völzke bezeichnet das kuratorische Konzept der Bergen Assembly 2022 in seiner Rezension für Monopol als „begehbarer Roman [...] voll von Gegenwart und echtem Leben.“⁶²

⁶⁰ Siehe URL: <https://2022.bergenassembly.no/interim/> (Stand: 10.07.2024).

⁶¹ Announcing Yasmine d'O. as Curator of Bergen Assembly 2022, 12.08.2021, siehe URL: <https://en.bergenassembly.no/Announcing-Yasmine-d-O-as-Curator-of-Bergen-Assembly-2022> (Stand: 11.07.2024).

⁶² Daniel VÖLZKE, *Kunsttriennale Bergen Assembly. Komm mit in meine freie Welt*, in: Monopol—Magazin für Kunst und Leben, 18.09.2022, siehe URL: <https://www.monopol-magazin.de/bergen-assembly> (Stand: 11.07.2024).



Yasmine and the Seven Faces of the Heptahedron

My name is Yasmine, Yasmine d'O. Yasmine d'Oran, d'Oslo, Yasmine d'O... I'm from all the places whose names begin with O.

My identity is scattered and centred by this single sound, O.

An open O, with the tongue low and the mouth round.

Initials, Y.d'O. Why do? The question of a lifetime!



Zunächst eine Einordnung des Figurenkabinetts: Der Künstler und Kurator Saâdane Afif wurde im Sommer 2020 als künstlerische Leitung der Bergen Assembly 2022 berufen. In der institutionellen Sprache der Bergen Triennale wird diese Position als Convener⁶³ bezeichnet. Etwa ein Jahr später veröffentlicht die Bergen Assembly zusammen mit Saâdane Afif die Ernennung von Yasmine d’O. als Kuratorin der Bergen Assembly 2022. Die Figur Yasmine d’O. ist inspiriert von der historischen Persönlichkeit Yasmine d’Ouezzan, Starlet der 1930er Jahre und Frankreichs erste Billiardmeisterin. Seit Jahren umkreist Afif in seinen künstlerischen Arbeiten wie auch in seinen kuratorischen Projekten diese Figur, die bereits in verschiedenen Ausstellungen auftauchte. In der Bergen Assembly nimmt sie eine tragende Rolle ein: „Yasmine d’O. is a semi-fictional person or a semi-real character... Without her, without the intimate relationship she has with this story, with this quest, nothing could have happened“⁶⁴, so Afif.

Die initiale Idee für das kuratorische Konzept der Bergen Assembly speist sich aus verschiedenen Elementen von Afifs künstlerischem und kuratorischem Schaffen und bringt—ganz im wörtlichen Sinne des Begriffs der Assembly—verschiedene Elemente zusammen, um etwas Neues entstehen zu lassen: „Things are always under your nose. Bergen Assembly is the idea of putting things together. I had this piece that tells the story of someone who is looking for a form—an artist is looking for a form, a curator is looking for a form. She meets seven characters who in the end come together to become this form. [...] This idea, born in Marrakech, began to migrate slowly to the north of Europe. Shared, it would hybridize and grow in contact with other contexts.“⁶⁵ Kollaboration ist eine Antriebsfeder von Afifs kuratorischer Denkweise, die sich darin äußert, Künstler:innen zu Beginn des Prozesses einzuladen, um gemeinsam herauszufinden, worum

⁶³ Der englischsprachige Begriff *to convene* sowie das daraus abgeleitete Substantiv *convener* haben keine eindeutige deutschsprachige Entsprechung. Es handelt sich dabei um die Einberufung von etwas oder jemandem, das Versammeln oder auch Zusammenbringen. Die Bergen Assembly nutzt den Begriff für die Aufgabe der künstlerischen Leitung. Vgl. e-flux Announcements, 06.07.2020, siehe URL: <https://www.e-flux.com/announcements/337584/sadane-afif-appointed-as-convener-of-bergen-assembly-2022/> (Stand: 11.07.2024). Die Aufgabe der inhaltlichen und programmativen Gestaltung der Bergen Assembly wird durch diese Begriffswahl maßgeblich geprägt, denn die primäre Aufgabe der künstlerischen Leitung besteht darin, Menschen zusammenzubringen. Afif nimmt diese Aufgabe beim Wort und entwickelt entsprechend ein kuratorisches Konzept, das verschiedene Charaktere zusammenbringt.

⁶⁴ *Saâdane Afif and Yasmine d’O. in search of the Heptahedron*. Interview von Tristan BERA mit Saâdane AFIF, in: *Hémisphèreson*, 25.10.2022, siehe URL: <https://hemisphereson.com/en/saadane-afif-et-yasmine-do-en-quete-de-lheptaedre/> (Stand: 11.07.2024).

⁶⁵ *Saâdane Afif and Yasmine d’O. in search of the Heptahedron*. Interview von Tristan BERA mit Saâdane AFIF, in: *Hémisphèreson*, 25.10.2022, siehe URL: <https://hemisphereson.com/en/saadane-afif-et-yasmine-do-en-quete-de-lheptaedre/> (Stand: 11.07.2024).

es überhaupt gehen und wie es aussehen soll. Afif hat dabei ein klares Selbstverständnis seiner Rolle als Convener: „Once [an] order is placed and accepted, I have no idea what I'm going to get and I never interfere in the creative process.“⁶⁶ So hat Afif bereits für die Biennale in Marrakesch 2014 mit dem Schriftsteller und Theaterautor Thomas Clerc für ein Stück zusammengearbeitet, das auf einem Prompt von Afif beruht. In der Wiederaufnahme dieser Kollaboration ist Yasmine entstanden: „I asked Thomas if he could add her to his character list and then waited. [...] A few weeks later, I had the pleasure of reading *L'Heptaèdre* in which Yasmine d'Quezzan became the heroine, Yasmine. So appears the second Yasmine, the fictional one. The plot is simple, it is a quest. Yasmine is looking for a shape, a seven-sided solid, a heptahedron.“⁶⁷ Afifs Arbeitsweise gleicht geradezu der Vorgehensweise eines Regisseurs, der nach der thematischen und gestalterischen Impulsetzung beobachtet, wie sich die grundlegende Idee in den verschiedenen Gewerken und Disziplinen weiterentwickelt und so das Ganze zu konstituieren beginnt. Von den Rändern her, von verschiedenen Knotenpunkten im Geflecht der Verbindungen fügt sich so Yasmine als Ausgangspunkt des kuratorischen Konzeptes ein und bleibt zugleich dessen Leerstelle.

Das Heptaeder ist eine Form des Vielflächner⁶⁸, der sogenannte Siebenflächner. Schauen wir auf Bilder des Heptaeders wird schnell deutlich, dass es sich um eine wandelbare und von der jeweiligen Perspektive abhängige Form handelt. Die ebenen Oberflächen und die geraden Kanten schaffen zum einen Klarheit, zum anderen gibt die Zusammensetzung des Ganzen Rätsel auf. In ihrem kuratorischen Statement beschreibt Yasmine d'O. diese Form als geheimnisumwoben oder gar rätselhaft und verweist auf die Analogie zum Assoziationsraum eines Tarotkartendecks: „As you might have noticed, these characters resemble a game—a tarot deck—and that's

66 *Saâdane Afif and Yasmine d'O. in search of the Heptahedron*. Interview von Tristan BERA mit Saâdane AFIF, in: *Hémisphèreson*, 25.10.2022, siehe URL: <https://hemisphereson.com/en/saadane-afif-et-yasmine-do-en-quete-de-lheptahedre/> (Stand: 11.07.2024).

67 *Saâdane Afif and Yasmine d'O. in search of the Heptahedron*. Interview von Tristan BERA mit Saâdane AFIF, in: *Hémisphèreson*, 25.10.2022, siehe URL: <https://hemisphereson.com/en/saadane-afif-et-yasmine-do-en-quete-de-lheptahedre/> (Stand: 11.07.2024).

68 Vgl. Polyeder, in: Duden, siehe URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Polyeder> (Stand: 12.07.2024).

handy, because my work as a curator requires a certain level of divination.“⁶⁹ Die Einladung zur Interpretation und die Offenheit in Bezug auf die Perspektive auf das Ganze sind in die spielerische Form des Heptaeders gefasst. Die sieben Seiten wiederum repräsentieren eine Vielzahl an Zugängen zum kuratorischen Konzept durch sieben Figuren in Form von Ausstellungen und dem Side Magazine als Publikation.

Die Bergen Assembly 2022 besteht insgesamt aus sieben Ausstellungen, die jeweils einem Charakter aus *L'Heptaèdre* gewidmet sind und an verschiedenen Orten in der Stadt präsentiert werden. Jede Ausstellung bringt Arbeiten von drei Künstler:innen zusammen. Die performative Ebene und die Gesamtdramaturgie beschreibt Afif treffend in einem Interview: „Bergen is the stage, the exhibitions are the characters, the works of the invited artists are the actors who give life to the characters and the main role, the most important one, that of the character of Yasmine, is assigned to the public who is invited to replay her quest. And what remains in the head of the visitor is the Heptahedron, it is what [they] will have built from [their] perception of the whole.“⁷⁰ In einem Gespräch über die Konzeption der 2024 Ausgabe der Wiener Festwochen bezeichnet Theaterregisseur und Autor Milo Rau die performativen Elemente seiner Arbeitsweise als bildpolitischen Überbau, der im Zusammenspiel mit der inhaltlichen Ausrichtung, also der Programmierung und Kuration, die Gesamtzählung bildet.⁷¹ Rau ist bekannt für seine ereignis- oder auch skandalorientierte dramaturgische Arbeitsweise. Wir müssen etwas erleben, nur dann kann die Kunst für uns erfahrbar sein und hat das Potenzial, Veränderung hervorzubringen. „Wie wir wissen“, so Rau, „führt zwar nicht jede extreme Erfahrung zu einer Revolution, aber jede Revolution beginnt mit einer extremen Erfahrung.“⁷² Der Glaube an die Fiktion, an die Inszenierung

69 *Announcing Yasmine d'O. as Curator of Bergen Assembly 2022*, 12.08.2021, siehe URL: <https://en.bergenassembly.no/Announcing-Yasmine-d-O-as-Curator-of-Bergen-Assembly-2022> (Stand: 12.07.2024).

70 *Saâdane Afif and Yasmine d'O. in search of the Heptahedron*. Interview von Tristan BERA mit Saâdane AFIF, in: *Hémisphèreson*, 25.10.2022, siehe URL: <https://hemisphereson.com/en/saadane-afif-et-yasmine-do-en-quete-de-lheptahedre/> (Stand: 12.07.2024).

71 Vgl. Milo RAU, Wiener Festwochen / Freie Republik Wien. Gespräch mit Milo RAU und Thomas KASEBACHER im Rahmen des ecm Modul 22, Juni 2024, Volkskundemuseum Wien.

72 Milo RAU, *Die Rückeroberung der Zukunft. Ein Essay*, Hamburg 2023, S. 81.

und damit an das Potenzial von Kunst ist der Motor von Raus Praxis. Was auch ihn letztlich interessiert ist eine Frage der Übersetzung, nämlich die nach dem Umschlagpunkt von der Theorie ins Engagement.⁷³ Um Kunst und vor allem ihr Potenzial der Veränderung für das Publikum erfahrbar zu machen, setzt Rau den Schwerpunkt auf ein bildstarkes und handlungsanregendes Narrativ.

Der bildhafte Überbau der Bergen Assembly 2022 ist besonders stark und im wörtlichen Sinne sprechend. Die Polyphonie in Afifs kuratorischem Ansatz kommt nicht von ungefähr; auch in seinem künstlerischen Schaffen geht es ihm stets darum, Wege zu finden, um nicht in der auferlegten Rolle des Künstlers, der allein vor seinem Werk steht, zu verharren.⁷⁴ Dies überträgt sich nahtlos auf die kuratorische Ebene, in dem Afif die Figur Yasmine d'O. als Kuratorin und Wortführerin auftreten lässt. Yasmine drückt dies wie folgt aus: „I am a curator. That is to say, I take care of artists and artworks which help me to tell stories, my stories, History.“⁷⁵ Die Geschichte(n) der Kuratorin ist dabei ein Angebot in vielen Facetten für das Publikum, um der zugrundeliegenden Suche anhand der verschiedenen Programmteile des Bergen Assembly näher zu kommen.

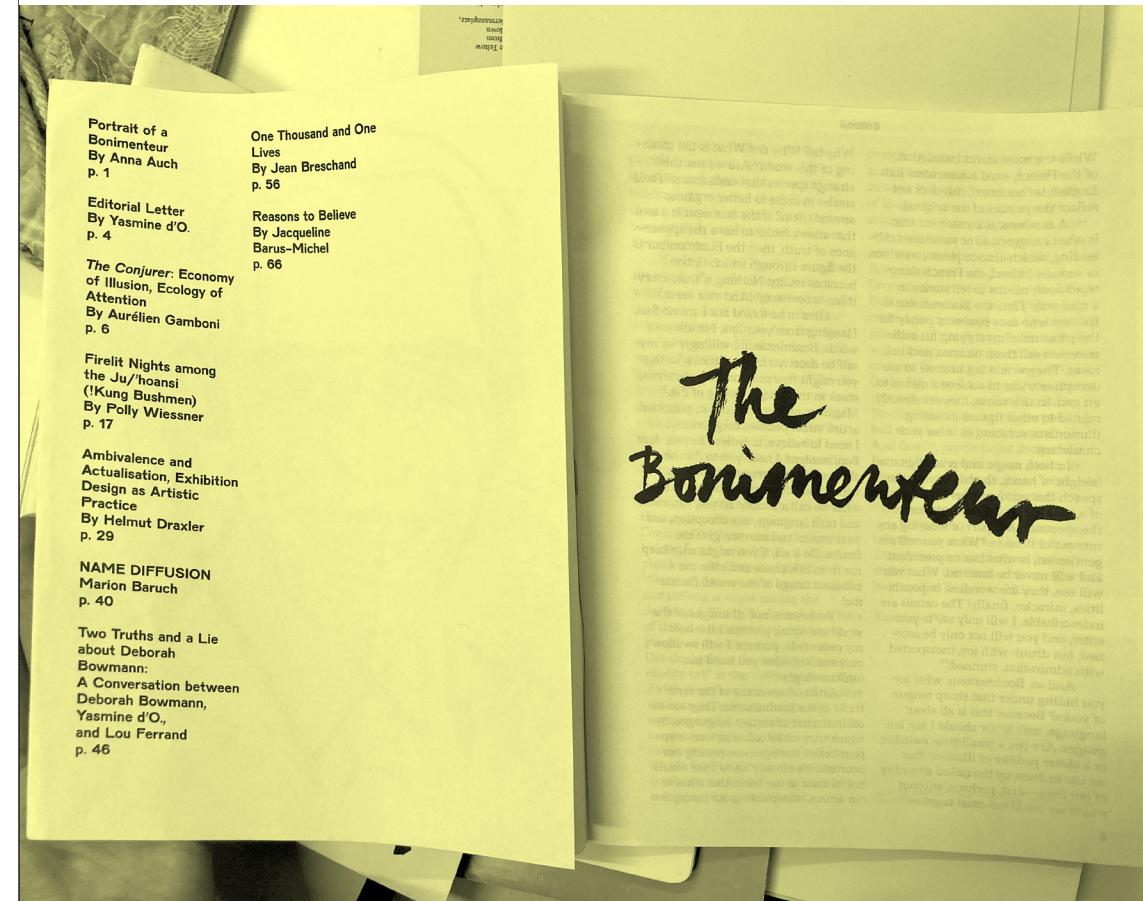
Neben den Ausstellungen und dem dazugehörigen Programm während des Festivals bildet das Side Magazine einen wichtigen Zugang zur Bergen Assembly 2022.⁷⁶ Im Vorfeld der Festivaleröffnung wurden sieben Magazine veröffentlicht, die jeweils einer Figur aus *L'Heptaèdre* gewidmet sind und die sieben Gesichter des Heptaeders repräsentieren: The Professor, The Bonimenteur, The Moped Rider, The Fortune Teller, An Acrobats, The Coalman und The Tourist. Jede Ausgabe skizziert eine der sieben Figuren und steckt deren thematische Assoziationsfelder auf textlicher Ebene ab. Das Side Magazine, veröffentlicht von Wirklichkeit Books und gestaltet von Neue Gestaltung Berlin, wird dabei explizit als Medium

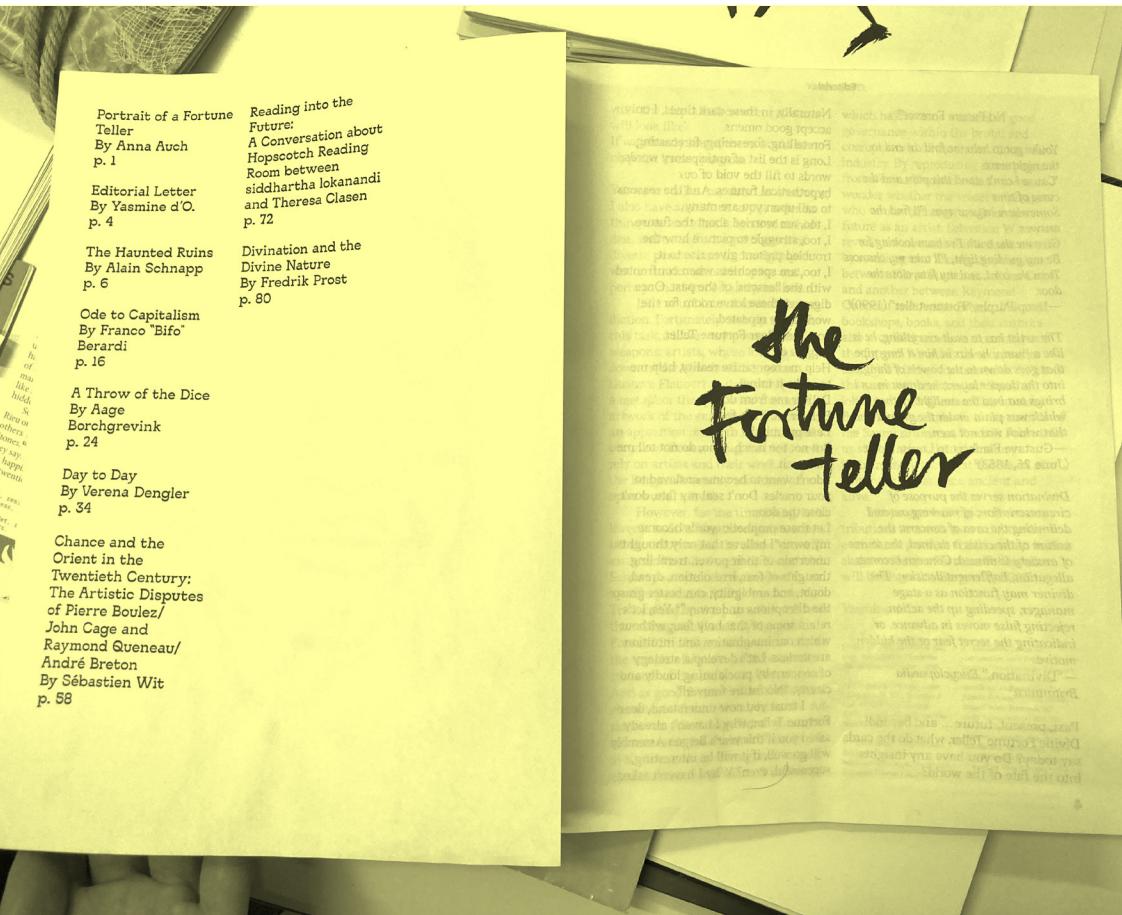
⁷³ Vgl. Milo RAU, *Die Rückeroberung der Zukunft*. S. 81.

⁷⁴ Vgl. *Saâdane Afif and Yasmine d'O. in search of the Heptahedron*. Interview von Tristan BERA mit Saâdane AFIF, in: *Hémisphèreson*, 25.10.2022, siehe URL: <https://hemisphereson.com/en/saadane-afif-et-yasmine-do-en-quete-de-lheptaedre/> (Stand: 12.07.2024).

⁷⁵ Announcing Yasmine d'O. as Curator of Bergen Assembly 2022, 12.08.2021, siehe URL: <https://en.bergenassembly.no/Announcing-Yasmine-d-O-as-Curator-of-Bergen-Assembly-2022> (Stand: 12.07.2024).

⁷⁶ Mein persönlicher Zugang zur Bergen Assembly 2022 ist das Side Magazine, das ich im Rahmen einer Veranstaltung von Wirklichkeit Books in Berlin, gehostet von KW, kennengelernt habe. Das Side Magazine hat mehrere Launch Veranstaltungen ausgerichtet in verschiedenen Städten Europas. Ich konnte mir die physischen Ausstellungen der Bergen Assembly nicht ansehen, sondern habe die Triennale über das Magazin, die Webseite sowie Presse- und Öffentlichkeitsarbeit verfolgt. Über die Ausgabe von *The Bonimenteur* habe ich mich ich die Welt der Bergen Assembly eingelesen.





der Forschung verstanden: „Side Magazine is conceived of as a site of research, each issue giving shape to one of the seven characters that will be staged at Bergen Assembly in 2022.“⁷⁷ Yasmine d’O. ist als Editorin der Magazine gelistet, sie wählt also die verschiedenen Textbeiträge aus und stellt diese für die jeweilige Magazinausgabe zusammen. Die Suche der Yasmine d’O. als Leitmotiv des kuratorischen Konzepts findet ihre Übersetzung auf redaktioneller Ebene in Form des Side Magazines.

Auch die Konzeption des Side Magazines nimmt die magische Zahl sieben auf: Jede Ausgabe vereint sieben Beiträge um die jeweilige Figurenthemmatik. So skizziert die zweite Ausgabe des Side Magazines ein Porträt des Bonimenteur. Basierend auf dem französischen Wort *bonir*, was so viel bedeutet wie Geschichten auf eine schöne Weise erzählen, ist die Rede des Bonimenteurs oft übertrieben und zielt darauf ab, zu gefallen, zu überzeugen und zu verführen—illusionäre Tricks, die oft als Mittel zum Zweck eingesetzt werden. Die sieben Beiträge erkunden „the soul of this talkative figure.“⁷⁸ So analysiert beispielsweise Aurélien Gamboni Hieronymus Boschs Gemälde *Der Gaukler* (1502/2014) und ein Nachdruck von Marion Baruchs *NAME DIFFUSION* (1991–1994) steht neben Helmut Draxlers Text über Ausstellungsgestaltung und künstlerische Praxis (2008/2009). Die Figur des Bonimenteurs ist auf verschiedenen Ebenen interessant und evoziert die unwillkürliche Assoziation, ob diese nicht eine Selbstbeschreibung Afifs sein könnte.⁷⁹ Ist Afif womöglich selbst ein Bonimenteur, der Yasmine als illusionären Trick einsetzt, um uns eine gute Geschichte zu erzählen und uns so zu verführen?

Die vierte Ausgabe des Side Magazines wiederum gibt der Figur der Wahrsagerin Gestalt. Die sieben Beiträge in *The Fortune Teller*⁸⁰ reflektieren über Praktiken des Vorphersagens: So sind unter anderem Franco “Bifo” Berardis vollständig transkribierter orakel-

77 Siehe URL: <https://2022.bergenassembly.no/en/sidemag> (Stand: 13.07.2024).

78 Editorial, siehe URL: <https://2022.bergenassembly.no/en/sidemag/the-bonimenteur> (Stand: 13.07.2024).

79 Ich danke Lina Brion für das Gedankenspiel.

80 Editorial, siehe URL: <https://2022.bergenassembly.no/en/sidemag/the-fortune-teller> (Stand: 13.07.2024).

hafter Text *Ode an den Kapitalismus* (2018) und Auszüge aus Verena Denglers Tagebüchern (1994–2003) zu lesen, während siddhartha lokanandi und Theresa Clasen über Buchhändler:innen als Wahrsager:innen sprechen (2022). Die Zusammenstellung der Texte im Side Magazine lässt durch eine Kombination aus historischen und zeitgenössischen Perspektiven auf die jeweilige Thematik blicken. Auffällig ist, dass es kaum Auftragsarbeiten im Sinne von neu geschriebenen Texten gibt. Vielmehr stellen die Magazine eine Assemblage dar, die verschiedene Zugänge von künstlerischer und theoretischer Praxis thematisch gruppieren. Geradezu unorthodox präsentiert in Form eines Magazins bildet das Side Magazine den (kunst)historischen, bildpolitischen und diskursiven Kontext der physischen Ausstellungen. Diese nämlich fokussieren sich auf zeitgenössische Positionen inklusive Auftragsarbeiten, die sich sowohl in Installationen und objektbasierten Arbeiten äußern wie auch in Form von durational Performances. So ist eine der drei geladenen Positionen zur Ausstellung *The Fortune Teller* die Komponistin, Künstlerin und DJ Jessika Khazrik. Aus ihrer interdisziplinären Praxis gespeist, initiiert und gestaltet Khazrik für die Bergen Assembly einen Club, der über die Dauer des Festivals in vier Nächten mit Musik- und Performanceprogramm aktiviert wird. Die Techno-Rave-Performance Reihe betrachtet Clubräume neu als tempelartige und zufällige Orte technopolitischer Versammlungen und kollektiver Einstimmung mit der Fähigkeit, verschiedene Zeitlichkeiten und Begierden in die Gegenwart zu bringen.⁸¹

Ausstellung und Magazin gleichermaßen schaffen Räume der Versammlung, des gemeinsamen Verhandelns und der Zusammenkunft. „Magazine sind Felder, auf denen Formulierungen aufgestellt sind, auf denen die Gedanken sich formen, die Gestalt

81 Siehe URL: <https://2022.bergenassembly.no/en/artists/jessika-khazrik> (Stand: 13.07.2024).

sich äußert. Magazine sind Foren, in denen die Beziehungen zwischen Kunst, Publikum und Theorie unentwegt untereinander verhandeln werden“⁸², so der Redakteur, Autor und Kurator Georg Schöllhammer im Editorial des Documenta 12 Magazins. In ihrer grundlegenden Beschaffenheit sind Magazine offene Formen, die durch ihre inhaltliche und formale Zusammenstellung sich ständig weiter entwickelnde Beziehungen und Assoziationsräume erzeugen. Die sieben Ausstellungen und das Side Magazine bilden ein Resonanzfeld miteinander, lassen Querverweise zu und bilden verschiedene Zugangsmöglichkeiten zur Geschichte von Yasmins Suche. In der Gesamt-dramaturgie betrachtet lassen sich die sieben Side Magazine als eine Art Vorlese begreifen, die ihre Manifestation in den Ausstellungen während des Festivals haben und später von einem achten Magazin mit dem übergreifenden Titel der Bergen Assembly 2022 *Yasmine and the Seven Faces of the Heptahedron* abschließen. Die achte Ausgabe des Side Magazins enthält Installationsansichten von allen Kunstwerken sowie die Fotodokumentation der verschiedenen Programmteile des Festivals – eine vorwiegend in visuellen Eindrücken strukturierte Nachlese. „When collected together“, so heißt es im Editorial, „they constitute the exhibition catalogue and guide.“⁸³

82 Georg SCHÖLLHAMMER, Editorial Documenta 12, Magazine N° 1: *Modernity?*, Kassel 2007.

83 Siehe URL: <https://2022.bergenassembly.no/en/sidemag> (Stand: 13.07.2024).

(3.1) Dramaturgisches Denken zwischen redaktioneller und kuratorischer Praxis

Die Bergen Assembly wie auch andere Projekte im Reigen der Biennalen und Triennalen fordern das Verständnis von Ausstellung und Ausstellungsmachen heraus. Das rahmengebende Narrativ der Bergen Assembly 2022 sowie die Übersetzungen dessen in verschiedene inhaltliche und formale Aspekte

der Ausstellung lassen durchaus die Frage aufkommen, wo die Ausstellung anfängt und wo sie aufhört – wenn es denn überhaupt ein Ende davon gibt. Chus Martínez geht in ihrem Text *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird. Verspätete Ästhetik, Politik und belebte Materie: Unterwegs zu einer Theorie der künstlerischen Forschung* diesen Fragen anhand der DOCUMENTA (13) nach: Was ist die Aufgabe einer Groß-Ausstellung wie der documenta? Was ist die Aufgabe einer Ausstellung generell? Ausgehend vom Verständnis des Kuratorischen als epistemischer Struktur und Praxis verknüpft Martínez die Frage nach der Aufgabe einer Ausstellung mit Überlegungen zur künstlerischen Forschung. In Abgrenzung zum vorwiegend naturwissenschaftlich besetzten Begriff der Forschung, der sich insbesondere darum bemüht, verifiziertes Wissen auszudrücken, spricht sie von der Geste des Vielleicht, die es im Bereich des Wissens zu platzieren gilt. Martínez versteht die Erfassung von Wissen als inhärent schwankende Bewegung, als ein stetiges Oszillieren zwischen Möglichkeitsräumen.⁸⁴ Die Bewegung innerhalb des Möglichen verdeutlicht den Fokus auf den Prozess anstelle des Endprodukts: „[D]ieses Inszenieren des Möglichen ist ein Wissen, das nicht als Produkt, sondern als Ereignis gedacht wird, oder noch besser, im Kontext der Kunst, ein Erscheinen, eine manifeste Form von Ideen, die bedeutend sind, ohne eine feste Bedeutung anzunehmen.“⁸⁵ Es geht also in erster Linie um Interpretationsmöglichkeiten, die Anhaltspunkte und Zugänge anbieten, ohne dabei einen universellen Erklärungsanspruch zu verfolgen.

Teil des Ausstellungskonzepts der DOCUMENTA (13) ist die Notizbuch-Publikationsreihe *100 Notizen – 100 Gedanken*. Mit Referenz auf Adornos Anmerkungen zum Essay als Form des Schreibens, die der Denkbewegung am ehesten entspricht, begreift Martínez Notizen als

⁸⁴ Vgl. Chus MARTÍNEZ, *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird*, S. 49 f.

⁸⁵ Chus MARTÍNEZ, *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird*, S. 51.

Vielleicht-Texte „– nicht Fragmente, nicht in einer Position der Schwäche gegenüber einem Ganzen; sie dienen einfach noch nicht dazu, eine bereits im Vorhinein bekannte Argumentation oder philosophische Schlussfolgerung zu illustrieren.“⁸⁶ Die Notiz als eine Spur, die Teil des Denkens wird und sich in eine Idee verwandelt. Das Publikationsprojekt folgt diesen Spuren und präsentiert Gedanken-gänge in einem Prologzustand, in einer Art Vor-Öffentlichkeit. Als Auftakt und zentrales Element der DOCUMENTA (13) nimmt *100 Notizen – 100 Gedanken* die Form von ein-hundert Notizbüchern an und kombiniert Texte in kleiner Form, also vorwiegend in einem Format, das in die Handtasche oder einen Beutel passt und durchschnittlich 15 Seiten umfasst. Versammelt sind Faksimiles bestehender Dokumente, in Auftrag gegebene Essays, Briefe, Korrespondenzen und Gespräche von Autor:innen aus verschiedenen Disziplinen wie Kunst, Philosophie und Psychologie, Anthropologie, Politikwissenschaften, Sprach- und Literaturwissenschaften sowie Poesie. Die Kladden in verschiedenen Farben wurden über zwei Jahre hinweg veröffentlicht (2010–2012) und von Carolyn Christov-Bakargiev, Chus Martínez und Bettina Funcke konzipiert und herausgegeben.⁸⁷

Ähnlich wie auch beim Side Magazine handelt es sich bei den einzelnen Beiträgen der Notizbücher vielmehr um thematische Assoziationen, denn um eine stringente inhaltliche Zusammensetzung von Texten. Die Publikationsformate stellen in beiden Ausstellungen eine Aktivierung des breiteren thematischen wie auch formal-ästhetischen Kontextes dar. Zum einen werden Gedanken- und Rechercherichtungen transparent gemacht, wodurch Querverweise und die rhizomatische Struktur von künstlerischem und kuratorischem Diskurs nachvollziehbar werden. Zum anderen bietet die spezifische Form sowohl von Notizbüchern als auch von Magazinen – im Gegensatz zum Ausstellungskatalog oder der

⁸⁶ Chus MARTÍNEZ, *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird*, S. 51 f.

⁸⁷ Eine Übersicht des Projektes mit allen 100 Beiträgen findet sich online, siehe URL: <http://bettinafuncke.com/notes.html> (Stand: 16.07.2024).

Buchveröffentlichung – eine Herangehensweise, die die Offenheit und Unabgeschlossenheit des Prozesses hervorhebt. Dies wird ebenfalls deutlich dahingehend, dass die Publikationen nicht ausschließlich dem Erleben der Ausstellung nachgestellt sind und als vorwiegend informatives Begleitheft oder als Nachlese fungieren. Durch die Veröffentlichung im Vorfeld der physischen Ausstellung wird die Publikation eingereiht in verschiedene Manifestations- und Inszenierungsformen der Ausstellung und eröffnet außerdem einen weiteren Zugang zur Thematik bzw. dem Gesamtkonzept. Denn sowohl die Notizbücher als auch das Side Magazine können unabhängig von der Ausstellung gelesen werden; sie sind eine Ausstellung in sich. Diese Auffassung spiegelt sich auch in der Distributionsstrategie des Side Magazines wider. Im Grunde geht es weniger um das Produkt – sei es das fertige Kunstwerk, die Ausstellung als Ganze oder eben ein Text – an sich, als vielmehr darum, sich einer Fragestellung durch Kunst und mit Kunst denkend anzunähern.⁸⁸

Das Publikationsformat Magazin, verstanden als alternativer Raum der Ausstellung geht zurück auf die 1960er und 1970er Jahre. Insbesondere die Konzeptkunst nutzte das Format Magazin als neuen Ausstellungsort, der es einem breiteren Publikum ermöglichte, diese Kunst zu erleben, als nur den wenigen Menschen, die tatsächlich anwesend waren, um ein temporäres Objekt, eine Idee oder eine:n Akteur:in zu sehen.⁸⁹ Vor dem Hintergrund institutionskritischer Ansätze wird das Magazinmachen auch als politischer Akt empfunden, denn das Anprangern neoliberaler Ökonomien in der Kunstwelt sowie das Auflehnen gegen institutionelle Praktiken waren stets Teil dieser Begehrungen: „Inexpensive and accessible, the magazine was an ideal expressive vehicle for art that was more concerned with concept, process, and performance than with final marketable form. Indeed, the

88 Vgl. Chus MARTÍNEZ, *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird*, S. 60.

89 Vgl. Gwen ALLEN, Introduction, in: Gwen ALLEN (Hg.), *Artist's Magazines. An Alternative Space For Art*, Cambridge 2011, S. 1.

ephemerality of the magazine was central to its radical possibilities as an alternative form of distribution that might replace the privileged space of the museum with a more direct and democratic experience.”⁹⁰ Ganz im Sinne von Bismarcks und Marcharts Verständnis der Funktion des Kuratorischen als Strukturierung und Verhandlung von Öffentlichkeit, kann das Magazin als ein Medium für diesen Aushandlungsprozess verstanden werden.

Etwas neu zu verhandeln, erfordert unterschiedliche Perspektiven. Einem Aushandlungsprozess geht stets ein Moment des Dissenses und – im dramaturgischen Jargon – des Konflikts voraus, der eine einwandfreie, widerspruchsfreie Erzählung torpediert: „Der Text [...] muss *conflicted* sein, er (sie) muss sich bereitwillig ins Schwierige begeben.”⁹¹ Jedes Theaterstück, jeder Film oder jede Erzählung beruht auf einer Form von Konflikt oder Herausforderung, damit eine Handlung nicht schlicht auf ihr Ziel hinausläuft. Yasmines Suche nach der ‚richtigen‘ Form lässt sich als diese Art von Herausforderung lesen, die der Antrieb der Geschichte ist. Die konstruktive Nutzbarmachung von Konfliktpotenzialen ist eingeschrieben in das Verständnis des Kuratorischen als kritische Handlungsmotivation. Afif übersetzt diese Handlungsmotivation in eine polyphone Herangehensweise seiner Gesamt-narration. Es gibt keine singuläre Stimme, die die Geschichte Yasmins erzählt – es gibt vielmehr eine Vielzahl an Stimmen und Perspektiven. Angefangen mit der Verschiebung der Vormachtstellung des alleinigen Kurators hin zum Convener, der eine weitere, noch dazu semi-fiktive Kuratorin einlädt, um die Rolle der sagenumwobenen Kuratorin zu übernehmen. Auf redaktioneller Ebene hat sich der polyphone Ansatz in die sieben Charaktere übersetzt, die jeweils einen thematischen Ankerpunkt in Yasmins Geschichte darstellen.

Innerhalb der Ausstellungen ist dies beispielsweise in *The Coalman* zu sehen. In

90 Gwen ALLEN, Introduction, S. 1 f.

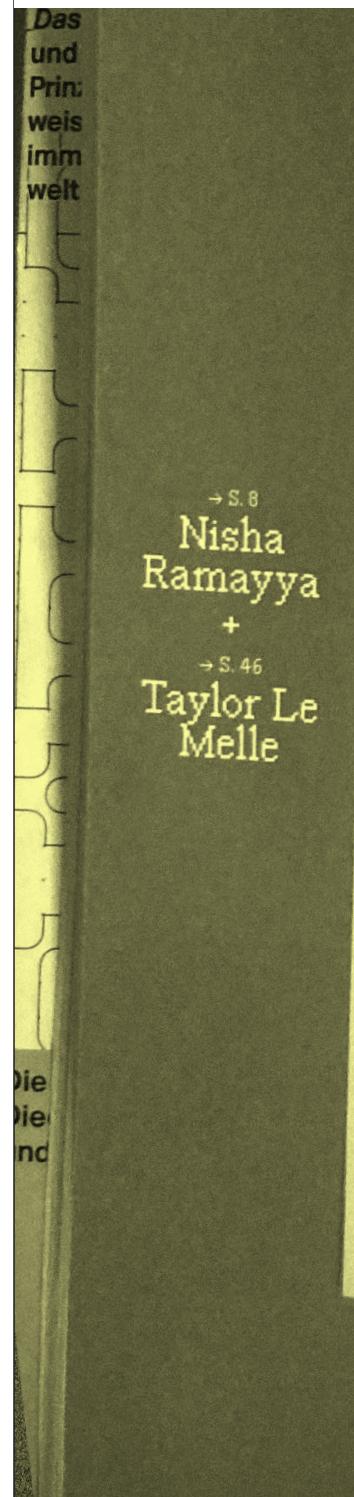
91 Dorothee ELMIGER, *Das Problem des Jägers / (Magic) Pocket Theory of Fiction*, in: Sarah SHIN, Mathias ZEISKE (Hg.), *Carrier Bag Fiction*, Leipzig 2021, S. 76 f.

der Gyldenpris Kunsthall ist eine Sammlung Steinkohle-Skulpturen präsentiert, die nahezu alle von unbekannter Herkunft sind, geschnitten und bearbeitet von Bergbauarbeitern. Diese Darstellungen des Lebens einer sehr spezifischen Arbeitergemeinschaft erinnern uns eindringlich an die Bedeutung der Kunst als Grundlage gemeinschaftlichen Zusammenhalts und der Solidarität. Im frühen 19. Jahrhundert verbreitete sich die Industrialisierung in Europa rasant und begründete eine wirtschaftliche Abhängigkeit von Kohle, die bis heute anhält. Bald schon löste die körperlich anstrengende und gefährliche Arbeit der Bergleute zahlreiche Streiks aus und es entstand ein starkes Gemeinschaftsgefühl unter den Arbeitern. Überall dort, wo der Untergrund ausgebeutet wurde, haben Bergleute auch Kohle geschnitten und ihre eigene handwerkliche und künstlerische Praxis entwickelt. Mit der Ausnahme des Gebiets Schlesien, das nach wie vor Europas größtes Zentrum für den Abbau und die Verarbeitung von Dampf- und Kokskohle ist, ging der Bergbau ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark zurück. Die Selbstrepräsentationen in diesen Skulpturen—geformt aus einem Material, das Millionen von Jahren alt ist und dessen Gewinnung so mühsam ist—erzählen eine verstrickte, polyphone Geschichte. Dass wir es hier nicht mit einer zeitgenössischen Arbeit zu tun haben, die sich mit der Geschichte des Kohleabbaus in Europa auseinandersetzt, sondern die Bergleute selbst ihre Geschichten erzählen, ist ein auffälliger Kniff in einer Triennale für zeitgenössische Kunst. Gleichermassen spielerisch wie liebevoll lautet die Information zur Skulpturensammlung: *Art from the Depths of the Mines, vernacular sculptures by coal miners*.⁹²

Den Unterschied, so Ursula K. Le Guin in ihrem Text *Die Tragetaschentheorie der Fiktion*,⁹³ mache die Geschichte und entsprechend, wie wir etwas erzählen. Nicht Stock oder Speer, sondern Behältnis: Das ist

92 Vgl. siehe URL:
<https://2022.bergenassembly.no/en/artists/coal-miner-sculptures#slide-1> (Stand: 16.07.2024)

93 Vgl. Ursula K. LE GUIN, *Die Tragetaschentheorie der Fiktion*, aus dem Englischen von Philipp Albers, in: Sarah SHIN, Mathias ZEISKE (Hg.), *Carrier Bag Fiction*, Leipzig 2021, S. 36-45.



Ursula K. Le Guin
Die Tragetaschentheorie
der Fiktion

In den gemäßigten und tropischen Gegenden, in denen sich höchstwahrscheinlich die evolutionäre Entwicklung der Hominiden zum Menschen vollzogen hat, waren die vorrangigen Nahrungsquellen dieser Spezies pflanzlichen Ursprungs. Fünfundsechzig bis achtzig Prozent der Nahrung, die die menschlichen Bewohner*innen dieser Regionen in paläolithischen, neolithischen und prähistorischen Zeiten verzehrten, wurden gesammelt. Nur unter den extremen Bedingungen der Arktis bildete Fleisch das Grundnahrungsmittel. Die Mammutjäger beherrschten in geradezu spektakulärer Weise die Höhlenwände und faszinierten bis heute den menschlichen Geist. Aber um unser Überleben zu sichern und wohlgenährt zu bleiben, waren wir in der Wirklichkeit damit beschäftigt, Samen, Wurzeln, Sprossen, Triebe, Blätter, Nüsse, Beeren, Früchte und Getreidekörner zu sammeln. Hinzu kamen Käfer und Weichtiere; Netze oder Schlingen dienten dazu, Vögel, Fische, Ratten, Kaninchen und anderes Kleingetier ohne Stoßzähne zu erbeuten, um den Eiweißanteil zu steigern. Und dafür mussten wir nicht einmal hart arbeiten – deutlich weniger hart als die Bäuerinnen und Bauern, die nach der Erfindung der Landwirtschaft zur Schuftei auf fremden Äckern gezwungen wurden, deutlich weniger hart auch als die Lohnarbeiter*innen seit der Erfindung der Zivilisation. In prähistorischen Zeiten konnte der Durchschnittsmensch mit etwa fünfzehn Arbeitsstunden pro Woche sein Leben auf recht angenehme Weise bestreiten.

Bei fünfzehn Stunden Arbeit in der Woche zur Existenzsicherung bleibt jede Menge Zeit für andere Dinge. So viel freie Zeit, dass möglicherweise die Rastlosen – diejenigen, deren Leben nicht durch ein Baby bereichert wurde, oder denen die Fähigkeit zu hand-

werklicher Betätigung, zum Kochen oder Singen abging, oder die keine besonders interessanten Gedanken hegten – den Entschluss fassten, sich aus dem Staub zu machen und lieber Mammuts zu jagen. Die geschickten Jäger kehrten dann taumelnden Schrittes zurück, schwer beladen mit einem Berg Fleisch, jeder Menge Elfenbein und einer Geschichte. Nicht das Fleisch machte den Unterschied. Sondern die Geschichte.

Es fällt schwer, eine richtig packende Geschichte davon zu erzählen, wie ich ein Korn wilden Hafers aus seiner Hülse gelöst habe, und dann noch eins, und dann noch eins, und dann noch eins, und dann noch eins, und mir dann die Mückenstiche aufkratzte und Ool etwas Lustiges sagte und wie wir dann zum Bach gingen, um zu trinken, und eine Weile lang den Molchen zuschauten, und wie ich dann eine weitere Stelle mit Hafer fand ... Nein, das ist kein Vergleich, das kann gar nicht standhalten gegen die Geschichte, wie ich meinen Speer tief in die gigantische, behaarte Flanke bohrte, während sich Oob schreiend krümmte, aufgespießt auf einem riesigen durch die Luft peitschenden Stoßzahn, und wie überall das Blut in tiefroten Sturzbächen heraussprotzte, und wie Boob zu Brei zermalmt wurde, als das Mammut auf ihn niederstürzte, nachdem ich meinen unfehlbaren Pfeil abgeschossen hatte, geradewegs durchs Auge mitten ins Hirn.

Diese Geschichte strotzt nicht nur vor Taten, sie hat auch Einen Helden. Helden sind mächtig. Und ehe man sich's versieht, sind die Männer und Frauen im wilden Hafer mit ihren Kindern und die Fertigkeiten der Handwerker und die Gedanken der Nachdenklichen und die Lieder der Sänger*innen alle zu einem Teil dieses Konstruks geworden – alle wurden sie dazu gedrängt, ihre Rolle in der Geschichte des Helden zu spielen. Aber es ist nicht ihre Geschichte. Sondern seine.

Im Zuge der Planungen für das Buch, das schließlich als *Three Guineas* veröffentlicht werden sollte, vermerkte Virginia Woolf in ihrem Notizbuch die Überschrift

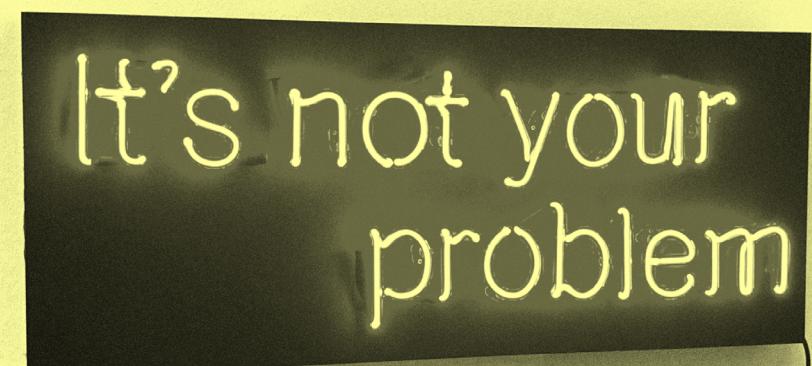


der Ausgangspunkt von Le Guins alternativer Theorie über den Beginn der Historie der Menschheit. Das Gefäß repräsentiert nicht nur ein elementares frühes Werkzeug, es steht vielmehr für das Sammeln und Erzählen multiperspektivischer Geschichten und als Symbol für das Teilen und die Gemeinschaft. Indem der Beutel und nicht die Waffe den Anfang einer Geschichtsschreibung markiert, vollzieht die frühe Feministin und heute als Science-Fiction gelesene Autorin Le Guin einen fundamentalen Perspektivwechsel: Es ist der Vorschlag, das Denken rund um unser Sein mit einem Behältnis, einem Instrument zu beginnen, das dem Sammeln von Nahrung und Geschichten dient. Der Fokus vom Helden-narrativ, von der singulären Protagonist:in, von der:m Künstler:in, wird verschoben hin zum Beziehungsgefüge der Dinge und ihrer Zusammenkunft. Mit Beatrice von Bismarck gesprochen geht es um die Konstellation, die ihrem Verständnis nach ein Grundelement jeder kuratorischen Situation und damit Versammlung im Öffentlichen ist.⁹⁴ Die Tragetasche ist dabei sowohl Kulturtechnik als auch Narrativ und stößt einen Prozess an, der unterschiedlichste Stimmen, Perspektiven und stetige Veränderung in sich aufnimmt und transformiert – der Versuch, eine Geschichte zu erzählen, die nicht an ein Ende kommt.

Übertragen wir Le Guins Tragetaschentheorie auf die Kunstwelt, liest sich die Ausstellung organisch als Behältnis und Raum für ein Nebeneinander von Geschichten und als Instrument und Methodik, um Geschichte(n) auf eine bestimmte Art und Weise zu erzählen. Insbesondere vor dem Hintergrund post-repräsentativer Strategien kuratorischen Handelns wird der polyphone Ansatz, der sich durch alle Ausstellungsebenen zieht, als Leitmotiv deutlich. Die bildpolitische Entsprechung, um noch einmal Milo Rau zu bemühen, findet sich im leitenden Narrativ um Yasmine und ihre Suche nach der richtigen Form. Dieses Narrativ und das sich daraus ableitende kuratori-

⁹⁴ Vgl. Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, S. 99 ff.

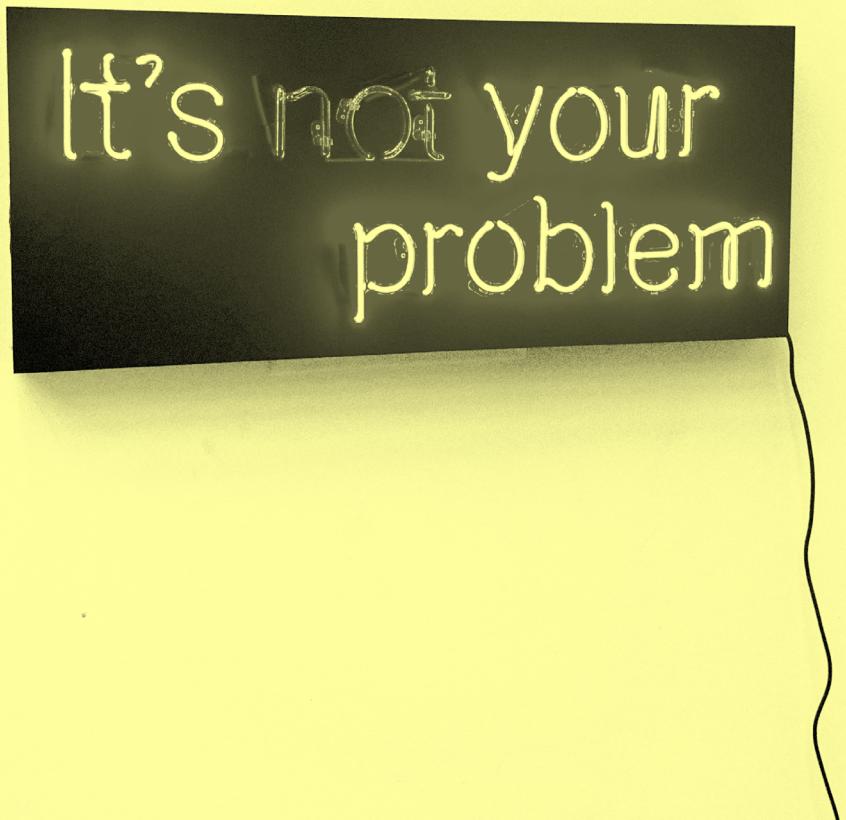
sche Konzept – sieben Ausstellungen und Side Magazineausgaben, die jeweils einen Charakter der Figurenkonstellation zum Ausgangspunkt haben und ihn sich anhand von künstlerischen Positionen erarbeiten sowie die im Zentrum stehende, bedeutungsgenerierende Rolle der suchenden Yasmine, die an das Publikum abgegeben wird – bilden die Tragetasche der Bergen Assembly 2022, in der sich die Geschichten und Interpretationsmöglichkeiten unendlich fortfabulieren können. Nicht von ungefähr beschreibt Yasmine in ihrem kuratorischen Statement ihre hauptsächliche Aufgabe mit dem Erzählen von Geschichte(n), von ihrer eigenen, der von anderen und von Historie im Allgemeinen.



It's not your
problem

(4)

Kuratieren als Stellung-*beziehen*: Kyiv Biennale '23 / Perenniale '24 in Wien und Berlin



Bereits die erste Ausgabe der Kyiv Biennale im Herbst 2015 stand unter den Vorzeichen von politischem Konflikt: Nach der Besetzung der ukrainischen Halbinsel Krim verkündete der russische Präsident im März 2014 deren Anschluss an die Russische Föderation.⁹⁵ Von Beginn an hatte die Kyiv Biennale ein explizit politisches Selbstverständnis innerhalb des Kunst- und Kulturbetriebs vertreten und dies auch so in ihrem Mission Statement verankert: „Die Kyiv Biennale ist ein internationales Forum für Kunst, Wissen und Politik [...]. Sie wählt eine interdisziplinäre Perspektive an der Schnittstelle von Geisteswissenschaften, gesellschaftlich engagierter Kunst und politischem Aktivismus, um über zentrale Fragen der heutigen Welt nachzudenken.“⁹⁶ Die Annexion der Krim markierte den Beginn des Konflikts, den Russland seit dem 24. Februar 2022 als offenen Angriffskrieg gegen die Ukraine führt. Die fünfte Ausgabe der Kyiv Biennale findet daher in Teilen im Exil statt. Die Stationen der dezentralen, paneuropäischen Biennale sind Kyiv, Iwano-Frankiwsk, Uschhorod, Warschau, Lublin, Antwerpen, Wien und Berlin. Diese in Reaktion auf die Kriegsbedingungen entwickelte Umstrukturierung stellt eine wichtige symbolische Geste dar und bildet zugleich einen „Auftakt, der auf persönlicher und institutioneller Ebene Brücken für eine langfristige Beziehung mit der Ukraine schlägt, die auch nach Ende dieser fünften Ausgabe weiter bestehen werden.“⁹⁷ Die kulturpolitische Agenda der Kyiv Biennale 2023 wird damit deutlich: Es geht um die Verortung und Etablierung der Ukraine innerhalb der europäischen Ge-

95 Die Verwendung des Konfliktbegriffs referiert im Rahmen der Kyiv Biennale / Perenniale auf den politischen Kontext, weshalb hier nicht der Begriff des Dissenses weiterhin verwendet wird. Die begriffliche Trias von Dissens-Konflikt-Krieg wird hierbei als Eskalationsleiter deutlich. Vgl. siehe URL: <https://www.bpb.de/themen/kriege-konflikte/dossier-kriege-konflikte/54499/was-ist-ein-konflikt/> (Stand: 02.11.2024).

96 Siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/about> (Stand: 17.07.2024).

97 Siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/about> (Stand: 17.07.2024).

meinschaft. Die folgenden Beobachtungen und Analysen der Kyiv Biennale beziehen sich auf die Stationen Wien und Berlin.

Wien – sowie insgesamt die Geschichte Österreichs – sei, so die einführenden Worte des kuratorischen Statements zur Ausstellung in Wien, eng verwoben mit der Geschichte und Gegenwart der Ukraine und insbesondere mit der Gründung der Kyiv Biennale. Der als Hauptausstellung gelabelte Teil der Kyiv Biennale in Wien ist organisiert und kuratiert von Serge Klymko, Hedwig Saxenhuber und Georg Schöllhammer, dem Gründungsteam der Biennale, und findet im Augarten Contemporary sowie weiteren Kunst- und Kulturoorten in der Stadt statt. Die Ausstellung umfasst die Arbeiten von 60 ukrainischen und internationalen Künstler:innen und trägt entschieden keinen Titel. Stattdessen verbindet die von geopolitischer Ruptur und Verwerfung gezeichnete Kriegsrealität die Inhalte der Ausstellung: „künstlerische Arbeiten und Interventionen, Installationen und investigative Dokumentation, welche im Kontext der katastrophischen Realität des Krieges stehen, aber auch solche, die mögliche Ausstiegsstrategien aus der gegenwärtigen Sackgasse von Krieg, Autoritarismus und Kolonialismus erforschen.“⁹⁸ Das Anliegen der Kyiv Biennale war es stets über die Abbildung und Verhandlung von Konflikt und Krieg hinauszublicken und so Handlungsmöglichkeiten zu erwirken: „Wir glauben fast naiv an die Kraft der Kunst, dass sie einen dritten Möglichkeitsraum schafft, über dessen Vermittlung neue Horizonte geöffnet werden können“⁹⁹, so Georg Schöllhammer in einem Interview zur Gründung der Kyiv Biennale 2015. Die Vernetzung auf individueller, wie auch auf institutioneller Ebene für die Zukunft der Ukraine steht nun noch viel mehr im Vordergrund; es ist der Versuch, kulturpolitische Solidarität in Infrastruktur zu übersetzen und das Bewusstsein für Krieg in einem transnationalen Kontext zu schärfen. Pointiert

formuliert die Arbeit von Anton Shebetko diese Fragilität einer solidarischen Haltung in Kriegszeiten. Ein rot leuchtendes Neonschild, wechselnd zwischen dem Schriftzug *It's your problem / It's not your problem* (2022), konfrontiert Besuchende im Augarten mit der Frage nach der eigenen Positionierung in Bezug auf das Kriegsgeschehen.¹⁰⁰ Die poetisch anmutende Leuchtreklame fragt nach dem Ausmaß und den sozialen, wirtschaftlichen und politischen Konsequenzen des Krieges und ob diese auch über die unmittelbar beteiligten Länder hinaus spürbar sind. Shebetkos künstlerische Praxis befasst sich zudem mit den Problemen und Herausforderungen der LGBTQ+ Community in der Ukraine. *It's (not) your problem* verweist auf das Schicksal queerer Menschen in Kriegszeiten und auf die brutale alltägliche Realität, wenn die eigenen Liebsten sich nicht in Sicherheit befinden.

Der dezentrale Ansatz der Biennale zeigt sich in Wien nicht nur in den verschiedenen Ausstellungsorten, sondern insbesondere im Umgang mit den architektonischen Gegebenheiten des lange leerstehenden Augarten Contemporary. Ursprünglich wurden die Gebäude in den 1950er Jahren als Arbeits- und Wohnraum für den heute umstrittenen österreichischen Bildhauer Gustinus Ambrosi gebaut. Nach dessen Tod Mitte der 1970er Jahre wurde das Gebäude und Areal sporadisch für Ausstellungen genutzt. So hatte unter anderen TBA21 eine Dependance im Augarten. Das Architekturkollektiv AKT, beauftragt mit der Ausstellungsarchitektur, bezeichnet die Örtlichkeit als Zwischenraum, denn der Augarten steht bis auf kurzfristige Ausnahmen seit Jahren meist leer: „Ein Gebäudekomplex, der auf eine Wiedereingliederung in sein gesellschaftliches Umfeld wartet, wird zum Zwischenraum einer über Europa zerstreuten Gesellschaft.“¹⁰¹ Ein Ort, von dem unklar ist, für was er genutzt werden und wie er gestaltet werden soll, bildet also das Zentrum der Kyiv Biennale in

¹⁰⁰ Vgl. Kunswerkbeschreibung *It's not your problem*, 2022, Anton Shebetko, in: Begleitheft zur Ausstellung kyiv '23biennal im Augarten Contemporary 2023. Shebetkos Arbeit war sowohl im Augarten Contemporary als auch in der nGbK in Berlin zu sehen.

98 Serge KLYMKO, Hedwig SAXENHUBER, Georg SCHÖLLHAMMER, Kuratorisches Statement, in: Begleitheft zur Ausstellung kyiv '23biennal im Augarten Contemporary 2023.

99 *Der Balken in meinem Auge. Die Schule der Ortlosen.* Interview von Damian CHRISTINGER mit Georg SCHÖLLHAMMER, in: Zollfreilager, 01.09.2015, siehe URL: <https://zollfrei-lager.net/artikel/die-schule-der-ortlosen-interview-mit-georg-schoellhammer/> (Stand: 18.07.2024).

¹⁰¹ AKT, Zwischenraum, in: Begleitheft zur Ausstellung kyiv '23biennal im Augarten Contemporary 2023.

Wien. Natürlich handelt es sich dabei nicht um einen unbeschriebenen Ort, jedoch um einen, der zum gemeinsamen Denken über und Arbeiten an Zukunftsvisionen einlädt. Das Ausstellungsgeschehen sieht entsprechend vor, den eigentlichen Leerstand und das Zwischenstadium nicht zu verdecken, sondern offen und geradezu offensiv mit dem Provisorium umzugehen. Die Ausstellungsräume sind vorwiegend in ihrem Originalstadium belassen, d.h. raue Betonwände und -böden, teils gebretterte Fenster, kein Mobiliar abseits der Arbeiten—die Kunstwerke fügen sich ohne weitere Displayelemente in den Raum ein. Der Zugang zur Ausstellung erfolgt ausschließlich über die Nebentüren; der prestigeträchtige Eingang des Komplexes bleibt verbarrikadiert. Womöglich ist es diese Manipulation im Betreten des Gebäudes, die zunächst nicht ins Auge fallen lässt, dass keine der tragenden Wände des Gebäudekomplexes künstlerische Arbeiten präsentieren. Stattdessen zieht AKT Querwände in das Gebäude ein, die eine „Verschiebung der autoritären Achse in eine Vielfalt kommunizierender Räume und Wege“¹⁰² erzeugen. Ausschließlich die neuen, Weichenstellenden Wände sind die Träger der Kunst und sollen die verschobenen Gegebenheiten erlebbar machen. Anton Shebetkovs oben beschriebene konfrontative Leuchtreklame ist an einer dieser neuen Querwände installiert und blinkt dem Publikumfordernd entgegen.

Im Kontrast dazu befindet sich eine geradezu ausufernde, den rohen Raum komplett einnehmende Installation aus tausenden Scherben und Splitterteilen in einem der inneren Räume des Hauptgebäudes. Wie viele der ausgestellten Arbeiten versucht auch *Salute* (2022) Wege zu finden, die Fragmente eines Landes zusammenzuhalten, das die Künstler:innen verlassen mussten. Gleichzeitig eröffnet die Arbeit einen Resonanzraum in tiefere Schichten der ukrainischen Vergangenheit. Die Installation eines stark beschädigten brutalistischen

102 AKT, Zwischenraum, in: Begleitheft zur Ausstellung kyiv '23biennal im Augarten Contemporary 2023.

Kronleuchters bezieht sich auf die historische Architektur der Sowjetzeit: Mitte der 1970er Jahre wurde in der ostukrainischen Stadt Dnipro das Kino Salute erbaut—ein repräsentativer Ort der Kultur, für den die beauftragten Architekten 1983 den Staatspreis der Ukrainischen SSR für Architektur erhielten. Das Foyer des Kinos wurde mit einem Kronleuchter ausgestattet—eben jenem, den wir im Augarten in Scherben zertrümmert noch erahnen können —, ein brillantes Beispiel für sowjetisches Industriedesign.¹⁰³ Als das Kino vor einigen Jahren abgerissen wurde, um Platz für ein Hochhausprojekt zu machen, bewahrte der Künstler Danylo Halkin Teile des ursprünglichen Interieurs heimlich auf, die nun Teil der Installationsarbeit von DE NE DE geworden sind. DE NE DE ist ein selbstorganisiertes künstlerisches Kollektiv, das 2015 gegründet wurde und sich mit Fragen um kulturelles Erbe im Kontext ideologischer Veränderungen beschäftigt. In der Ukraine geht es dabei vor allem um nationale Narrative und Geschichtserzählung vor dem Hintergrund der Sowjetzeit.

AKT beschreibt in ihrem Text zum architektonischen Konzept die Handlungsfähigkeit der Ausstellenden, die die sorgsam gewählte und minimale Gestaltung der Räumlichkeiten evozieren soll. Entstanden sei so ein Ort der Solidarität, unabhängig von einem übergreifenden Konsens.¹⁰⁴ Der Impetus von Solidarität steht bereits seit ihrer Gründung 2015 im Zentrum der Biennale und stützt die inhaltlich stark politische Ausrichtung des Projekts. Eine der antreibenden Fragen der Kyiv Biennale 2023 und des Kunst- und Kulturbetriebs im Ganzen ist wohl jene, was echte kulturpolitische Solidarität in Zeiten des Krieges bedeuten und bewirken kann. In diesem Sinne hält AKT fest, dass Solidarität am Beginn eines solchen Aushandlungsprozesses stehe. Die Kyiv Biennale in Wien versteht sich entsprechend als eine einleitende Geste für diesen Prozess.

103 Vgl. Kunstwerkbeschreibung *Salute*, 2023, DE NE DE/Danylo Halkin in: Impressum von *springerin* Issue 4/2023 *Imperiale Gewalt*, siehe URL: <https://springerin.at/en/2023/4/impressum/> (Stand: 18.07.2024).

104 Vgl. AKT, Zwischenraum, in: Begleitheft zur Ausstellung kyiv '23biennal im Augarten Contemporary 2023.

Die Kunst liegt in Scherben titelt die FAZ¹⁰⁵ in ihrer Rezension über die Berliner Station der Kyiv Biennale, wo der zerbrochene Kronleuchter aus dem Sowjetkino ebenfalls zu sehen ist. Berlin bildet den Abschluss der Reise der Biennale durch europäische Nachbarländer und umfasst neben der nGbK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst) am Alexanderplatz drei weitere Ausstellungsorte sowie ein Posterprojekt in der Stadt. Ins Auge fällt sofort die Namensänderung: Kyiv Perenniale '24 Berlin. Die Eröffnung der Berliner Station im Februar 2024 steht im Zeichen des zehnten Jahrestages der Maidan-Revolution sowie des zehnten Jahres des russischen Krieges gegen die Ukraine.¹⁰⁶ Die Namensänderung resoniert mit der anhaltenden Kriegsrealität und macht deutlich, dass dieses Projekt nicht abgeschlossen, sondern im Gegenteil fortlaufend ist. Denn *perennial*, *pə'renɪəl*, bedeutet so viel wie lange oder unbegrenzt andauernd, bleibend oder stetig wiederkehrend. Unvergänglichkeit wird mit dem Begriff hervorgerufen, denn im Botanischen wird die Bezeichnung auch für ausdauernde, mehrjährige Pflanzen oder eine Wasserquelle, die ganzjährig fließt, verwendet.¹⁰⁷

Nicht nur der Titel, auch der realpolitische Anspruch des Projekts hat eine Veränderung durchlaufen. Während in Wien noch von einer internationalen Solidaritätsveranstaltung die Rede ist, sprechen der künstlerische Leiter Vasyl Cherepanyn und das kuratorische Team, bestehend aus Jörg Heiser, Serge Klymko, Constanze Musterer, Viktor Neumann, Lena Prents, Can Mileva Rastovic, Wolfgang Tillmans und Shahin Zarinbal, vom Kuratieren im Ausnahmezustand und dem Projekt der Biennale als kollektive Aufgaben des politischen, sozialen und kulturellen Überlebens.¹⁰⁸ Die Aufgabe des Kuratorischen findet so einen explizit politischen und äußerst dringlichen Ausdruck. Zugleich knüpft dieses Verständnis des Kuratorischen an seine ursprüngliche Bedeutung von

¹⁰⁵ Vgl. Yelizaveta LANDENBERGER, *Die Kunst liegt in Scherben*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.03.2024. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/kiewer-kunstbiennale-in-berlin-offene-bauchdecken-und-zerstoerte-kronleuchter-19557911.html> (Stand: 19.07.2024).

¹⁰⁶ Vgl. siehe URL: <https://archiv.ngbk.de/projekte/kyiv-perenniale/> (Stand 20.07.2024) sowie Eröffnungsrede von Vasyl Cherepanyn am 23.02.2024 in der nGbK.

¹⁰⁷ Vgl. siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/program/kyiv-perennial> (Stand: 19.07.2024).

¹⁰⁸ Vgl. siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/program/kyiv-perennial> (Stand: 19.07.2024).

,Sorge tragen, sich sorgen, kümmern oder auch pflegen' an. Wiederherstellung, Rehabilitation und Unterstützung ist der Fokus der Kyiv Perenniale; das Kuratorische wird zu nichts weniger als zu einer „ausdauernden, langfristig angelegten Strategie für die vom Krieg zerstörten Gebiete Osteuropas.“¹⁰⁹ Methodologisch bedeutet dies, so der übergreifende kuratorische Text, künstlerisches Arbeiten, kritisches Wissen und soziales Engagement miteinander zu verbinden. Das thematische Spektrum umfasst die Zerstörung der Natur durch den Krieg sowie Ökologien des Überlebens, den Umgang mit dem historischen und modernen architektonischen und kulturellen Erbe und der Geschichte der Ukraine sowie die psycho- und soziopolitischen Auswirkungen des Krieges auf Zurückgebliebene und diasporische Communities. Der politische Appell äußert sich im Fokus auf die dokumentarische Herangehensweise der präsentierten Arbeiten, die das Ziel haben, Beweismaterialien der verheerenden Folgen des Krieges zu sammeln, um Rechenschaft einzufordern: „Die Kyiv Perenniale präsentiert und fordert diese dokumentarischen künstlerischen Praktiken und richtet sie neu aus – weg von einer bloßen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und hin zu Vorstellungen einer würdigen Zukunft. Dokumentarische Herangehensweisen, nicht im Sinne einer Dokumentation künstlerischer Aktivitäten, sondern als (Re-)Präsentation von Beweisen für die Verheerungen des Krieges, bergen das unterschätzte Potenzial der politischen Kraft von Wahrheit.“¹¹⁰ In seiner Rede zur Eröffnung der Kyiv Perenniale in der nGbK schärft Vasyl Cherepanyn dieses Verständnis von politischer Kraft und nimmt dabei insbesondere den zukunftsbildenden Aspekt in den Blick. Gemeint ist damit die kollektive Arbeit an der zukünftigen Erinnerung: Wie werden wir die Ukraine erinnern? Welche Geschichte(n) wollen wir erzählen? Und wie können wir diese Erinnerungen mit ihren vielen Schichten

¹⁰⁹ Siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/program/kyiv-perennial> (Stand: 19.07.2024).

¹¹⁰ Siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/program/kyiv-perennial> (Stand: 20.07.2024).

in eine transnationale und diasporische Zukunft transportieren? Cherepanyn spricht von „planting the seeds for the society of the future“ und verbindet den politischen Appell der Kyiv Perenniale mit präfigurativem Denken: „Im Sinne einer präfigurativen Politik untersucht und entwickelt die Kyiv Perenniale gemeinschaftlich institutionelle Praktiken, investigative Dokumentationen und künstlerische Bildsprachen. Diese sollen aus der aktuellen Sackgasse von Krieg, Autoritarismus und kolonialer Dominanz herausführen, indem sie neue Formen der politischen Vorstellungskraft und Entwürfe postimperialer Zukünfte hervorbringt.“¹¹¹

Exemplarisch für den investigativen und forschungsbasierten dokumentarischen Ansatz steht die multimediale Installation *The Reckoning Project: Ukraine Testifies*. Das Projekt ist eine Initiative von internationalen und ukrainischen Reporter:innen, Analyst:innen und Forscher:innen, die Kriegsverbrechen anhand von Zeug:innenaussagen dokumentiert, um diese, in narrative Formen und multimediale Formate übersetzt, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Grundlage dieser Arbeit ist eine Datenbank mit den Aufzeichnungen und gesammelten Evidenzen von Kriegsverbrechen, die genutzt werden für journalistische Artikel, Filme, Audiospuren, Publikationen, Ausstellungen und juristische Verfahren. Im Fokus des Projekts stehen Menschen—Zeug:innen—and ihre Erlebnisse, denn, wie Raji Abdul Salam in der Projektpräsentation erläutert, hängt die Wirkkraft der Evidenz vor Gericht von menschlichen Zeug:innen ab.¹¹² In der nGbK werden vier Geschichten in Filmformaten präsentiert.¹¹³ So erzählt der knapp neunzehn minütige Film *Chernihiv. 03.03.2022* wie die Familie Hrytsyk im März 2022 das Bombardement in ihrer Stadt Chernihiv erlebt und welche unmittelbaren Auswirkungen es auf sie hat.

¹¹¹ Siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/program/kyiv-perennial> (Stand: 20.07.2024).

¹¹² Vgl. *The Reckoning Project: Ukraine Testifies*. Präsentation von Nataliya Gumenyuk, Lyuba Knorozok und Raji Abdul Salam, 29.02.2024, nGbK Berlin. Siehe auch Videoaufzeichnung: <https://vimeo.com/945735774> (Stand: 20.07.2024).

¹¹³ Vgl. siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/participants/the-reckoning-project-ukraine-testifies> (Stand: 20.07.2024).

(4.1) Das Potenzial des Kuratorischen zwischen Kunst und Politik

Die Kyiv Biennale befasst sich seit ihrer Gründung mit zivilgesellschaftlichen Fragen zu Krieg, Gewalt, Vertreibung und Solidarität und konfrontiert uns darüber hinaus mit einer Bedrohung, die sich seither zunehmend über nationale Grenzen hinweg abzeichnet: die Sorge um den Verlust einer demokratischen Zukunft. Mit dieser Programmatik nimmt die Kyiv Biennale einen Sonderstatus innerhalb der großen Kunstschaufen, Festivals und Biennalen ein, denn natürlich geht es auch immer um eine kritische Haltung in der und aus der Kunst heraus, jedoch wird die Aufgabe der konkret politischen Forderungen meist den Künstler:innen überlassen. „Politisch sein heißt [...] explizit sein“¹¹⁴, so drückt es Milo Rau aus, der sich stets an der Schnittstelle von Kunst und Politik bewegt. Das Beeindruckende wie auch Irritierende an Raus programmatischer Inszenierungspraxis liegt im ungebrochenen Glauben an das utopische Potenzial von Kunst. Sie setzt der harten Realität einen Möglichkeitsrealismus gegenüber, „der Situationen schafft, in dem das Unmögliche nicht nur denkbar wird, sondern sich tatsächlich realisiert.“¹¹⁵ Aus dem Theater kommend, geht es bei Rau um die Inszenierung von alternativen Realitäten, um die Schaffung von Tatsachen innerhalb einer selbst gestalteten Welt. Diese jedoch ist—and das ist elementar wichtig, um jegliche Form von politisch motivierter Kunstpraxis zu verstehen—sehr eng mit real-politischen Fragen und Herausforderungen verbunden. Die Aufgabe der Kunst beschreibt Rau als die Erforschung der Vergangenheit und die Rückeroberung der Zukunft. Dies kann nur geschehen, wenn wir dazu in der Lage sind, die Gegenwart und ihre Umstände zu beschreiben bzw. diese darzustellen: „Denn nur eine [...]“

¹¹⁴ Milo RAU, *Die Rückeroberung der Zukunft*, S. 150.

¹¹⁵ Milo RAU, *Die Rückeroberung der Zukunft*, S. 56.

Gegenwart, in der man [...] zum Geschehen Stellung nehmen kann, ist darstellbar. Und nur eine darstellbare Gegenwart kann als veränderbar begriffen werden.“¹¹⁶ Der Fokus der Kyiv Perenniale auf dokumentarische Herangehensweisen, auf investigative und forschungsorientierte Ansätze der künstlerischen Arbeiten entspricht dem: Es ist der Versuch, die Gegebenheiten der Gegenwart darstellbar zu machen, diese festzuhalten und ausdrücken, so explizit wie möglich, um dadurch Veränderung zu erwirken.

Stellung nehmen oder Position beziehen sind Praktiken, die primär im Politischen verankert sind. Allzu leicht und mit großer Skepsis beobachtet, wird auch in der Kunstwelt von vermeintlichen Positionen gesprochen, wie Tom Holert in seinem Text *Vom P-Wort. Der Positions begriff im Jargon der Kunstkritik*¹¹⁷ veranschaulicht. Seinem Verständnis nach hat sich der Begriff der Position im Gebrauch für die Beschreibung von künstlerischen Arbeiten, oder vielmehr dem dahinterstehenden Impetus der Künstler:innen, völlig entpolitisert. Verstehen wir jedoch sowohl die Kunst als auch die Politik als symbolische Sphären, die dazu dienen, Zukunftsvisionen und alternative Realitäten zu erzeugen, kurzum Veränderungen hervorzubringen, erfordert dies eine Art von Verortung, von Bezugnahme und Haltung. Im Ausstellungskontext wird dies umso deutlicher, wie die einzelnen Elemente des Begriffs der Ausstellung, insbesondere in seiner französischen Form *ex/position*, nahelegen. Laut Jérôme Sans impliziert der Begriff, eine Position einzunehmen – eine theoretische Position und eine kuratorische Haltung – die von den Teilnehmenden gemeinsam vereinbart wird.¹¹⁸ Oliver Marchart spricht vor diesem Hintergrund von der politischen Funktion von Kunst und der daran geknüpften Aufgabe des Kuratorischen: „Als Praxis des Ausstellens ist die kuratorische Funktion eine Form des Stellung-beziehens, eine Stellungnahme: das

¹¹⁶ Milo RAU, *Die Rückeroberung der Zukunft*, S. 20 f.

¹¹⁷ Vgl. Tom HOLERT, *Vom P-Wort. Der Positions begriff im Jargon der Kunstkritik*, in: *Texte zur Kunst*, Issue No. 45/März 2002, *Verriss*, siehe URL: <https://www.textezurkunst.de/en/45/vom-p-wort/> (Stand: 21.07.2024)

¹¹⁸ Vgl. Jérôme SANS, *Exhibition or Ex/position?* in: *Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, Carin KUONI (Hg.), New York 2001, S. 146.

bewußte Einnehmen einer Position [...], einer an politisch-kollektive Praxen angekoppelten antagonistischen Position.“¹¹⁹ Marchardts wie auch Maria Linds Verständnis des Kuratorischen, seiner Funktionen und Potenziale, steht in direkter Verknüpfung mit dem Politischen und dessen Verhandlung im Öffentlichen.

Diese Überschneidung der Sphären wird ausgedrückt im Verständnis vom Kuratieren als Stellung-*beziehen*. Damit einher geht in erster Linie die Hinterfragung des so genannten Status quo, d.h. eine Befragung, ob ein vorherrschendes Narrativ das einzig gültige sein kann; ob die Art und Weise, wie Dinge gehandhabt werden, die einzig mögliche ist; ob die Welt, wie sie gerade abgebildet wird, eigentlich eine sinnvolle oder anschlussfähige Darstellungsform ist? Lind geht so weit zu sagen, sie suche nach den bestmöglichen Formen, welche die Kunst einnehmen kann, um eine Veränderung anzuzetteln: „My personal drive is to look at art, to think about art, to take care of and use the potential that is in art, by thinking about how it can exist in the best possible ways. ‚Best‘ in this case also means challenging and stimulating. [...] This is what I mean by working curatorially, which also includes the horizon of not accepting the status quo.“¹²⁰ Mit dem Anspruch des Kuratierens im Ausnahmestand setzt das kuratorische Team der Kyiv Perenniale eine Neudefinition des Status quo und unterstreicht seine Position: Wir befinden uns nicht mehr in einem Konflikt, sondern im Krieg. Dieser neue Status quo „bringt vollkommen neue Bedingungen für die Produktion und Wahrnehmung von Kunstwerken und Diskursen mit sich.“¹²¹ Es geht also um nichts weniger als um eine Reformulierung der kuratorischen Aufgaben in Zeiten des Krieges. Diese neuen Bedingungen gehen einher mit dem Verständnis von Ausstellung als Positionierung, als Stellung-*beziehen*, denn so führt diese „hinaus aus den Institutionen der Kunst und des Kunstfelds – und hinein in politische Praxis.“¹²²

¹¹⁹ Oliver MARCHART, *Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Ausstellung organisieren?*

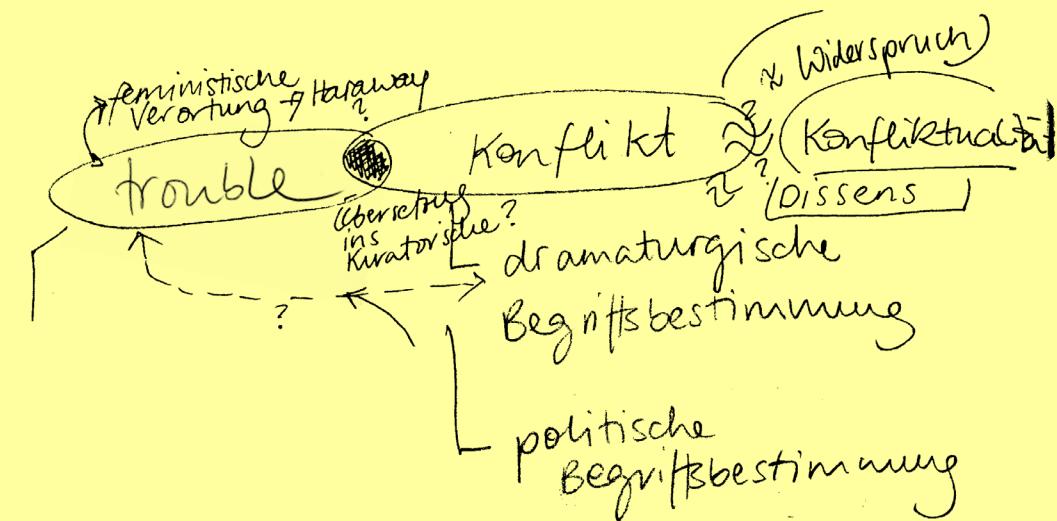
¹²⁰ *We want to become an institution*. Interview von Lucie KOLB und Gabriel FLÜCKINGER mit Maria LIND, in: Dorothee RICHTER, Michael BIRCHALL, Silvia SIMONCELLI (Hg.), *OnCurating: (New) Institution(alism)*, Issue #21 Zürich 2013, S.29-34. Siehe auch URL: <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-want-to-become-an-institution.html> (Stand: 23.07.2024)

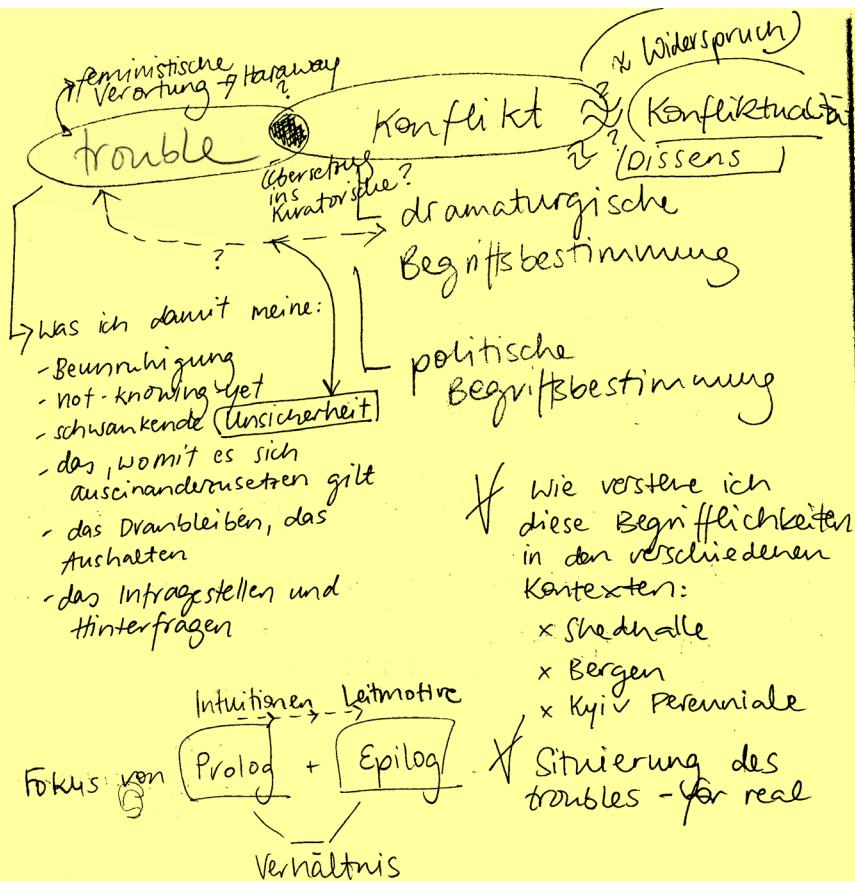
¹²¹ Siehe URL: <https://2023.kyivbiennial.org/de/program/kyiv-perennial> (Stand: 23.07.2024)

¹²² Oliver MARCHART, *Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Ausstellung organisieren?*

The Battle over Mazepa (2023), eine Filmarbeit und Installation von Mykola Ridnyi, geht spielerisch mit der Frage nach Positionierung sowie der Interpretation und Wirkkraft von historisch dominanten Narrativen um.¹²³ Der Film konzeptualisiert die historische Bedeutung und zeitgenössische Wahrnehmung von Ivan Mazepa, einem politischen und militärischen Führer der Saporoger Kosaken im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert. In sagenumwobene Geschichten verstrickt, die von verschiedenen Seiten zur nationalen Mythenbildung genutzt werden, bot die historische Figur des Mazepa bereits früh Material für literarische Aneignungen: Eine romantische Verklärung als ukrainischer Nationalheld erfährt er im Gedicht Lord Byrons mit dem Titel *Mazeppa* (1819). Der kolonialen Haltung des Russischen Reiches Ausdruck verleihend, wird er im Langgedicht *Poltava* (1828–29) von Alexander Puschkin als Verräter gezeichnet. Ridnyi arbeitet mit der flagranten Gegensätzlichkeit dieser zwei Perspektiven und übersetzt das historische Material in die Form eines Rap Battles. Vier Performer:innen treten gegeneinander an und tragen die Schlacht um Mazepa neu aus – mit Worten. Während Mazepa in der Ukraine als entscheidende Figur im Kampf des Landes um Unabhängigkeit von Russland angesehen wird, wird er in der russischen Historiografie größtenteils als Überläufer charakterisiert, der während des Großen Nordischen Krieges gegen das Königreich Schweden die Seiten wechselte. Es war in der Zeit von Mazepas Popularität während der Romantik, dass Puschkin, ein großer Bewunderer Byrons, ein Gedicht als Antwort schrieb, das Mazepa als Antihelden darstellt. Sympathie und Antipathie für die historische Figur sind allein abhängig von der jeweiligen Position und Sichtweise auf Geschichte. Ausgehend von dieser Gemengelage entwickeln Elie, Moh, Caxxianne und Exo Neuinterpretationen der historischen

123 Vgl. siehe URL: <https://www.mykolaridnyi.com/thebattleovermazepa>
(Stand: 23.07.2024)





Ausformulierung der Leitmotive
Kann ich diese konkret benennen?

- × Prozesshaftigkeit
- × polyphonies Erzählen (???)
- × Stellung beziehen

siehe Kap. Titel: auf was will ich hinaus? Was ist Gegenstand und was Methodik bzw. Leitmotive?
Polyphonie ist so ... 2+10?!

Texte. Der Film – zu sehen im Projekt- und Ausstellungsraum Between Bridges – zeigt das inszenierte Rap Battle. Teil der Installation sind außerdem *behind the scenes* Aufnahmen mit den Performer:innen, in denen Ridnyi mit ihnen über ihre persönliche Auseinandersetzung mit dem Material spricht.

Was Eleni Agudio als die unbequeme Aufgabe des Zwiebelschneidens vor jedem Kochakt beschrieben hat, spiegelt die Aufgabe der Infragestellung des Status quo und dessen Implikationen zu Beginn eines jeden kuratorischen Prozesses wider. Die Auswahl der künstlerischen Arbeiten mit dem Fokus auf dokumentarische Herangehensweisen, die eng verknüpft ist mit politischen Forderungen, jedoch trotzdem – und dies lässt sich insbesondere anhand von *The Battle over Mazepa* erleben – in der künstlerischen Sphäre agieren, macht die Wirkkraft der Kyiv Perenniale aus. Das kuratorische Konzept und die künstlerischen Arbeiten gehen Hand in Hand, sie erzeugen gemeinsam und stützen gegenseitig die Stellungnahme, die Haltung und das Selbstverständnis der Ausstellung als explizit politischer und aktivistischer Raum, in dem Platz ist für die Neu- und Ausverhandlung der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Ukraine. Die Geste des Zeigens und das primär formal-ästhetische Erleben von Kunst treten dabei in den Hintergrund. Vielmehr wird die Kyiv Perenniale als Ausstellung zum Handlungsort, zur Kontaktzone, deren Ausgangspunkt im Konflikt bzw. Dissens liegt.

Ausstellungen erzeugen Situationen, so Chus Martínez, in denen als gesetzt verstandene Beziehungen und Wissensformationen erneut in Frage gestellt, umgekehrt und wieder in Bewegung gebracht werden können. Das bedeutet auch, dass eine lineare Schlussfolgerung, ein im klassischen Sinne zum Schluss oder zum Punkt kommen, nicht unbedingt möglich oder gar erwünscht ist. Damit die Kunst und ihre Institutionen

wieder zivilgesellschaftlich, also auch politisch, sinnvoll agieren können, müssen diese „den Traum hinter sich lassen, durch [die Kunst] zu irgendeiner Form von Konsens zu gelangen.“¹²⁴ Die Aufgabe der Kunst und im Allgemeinen der Kultur liegt dementsprechend nicht in der Konsensfindung. Vielmehr geht es darum, Dissens produktiv zu machen, ihn als Katalysator, als Antrieb für Veränderung zu nutzen. Das Kuratorische zeigt sein Potenzial in diesem Feld als Methodik zur Bildung, Revision und Verhandlung von Konfliktualität und Dissens. Als kritische Vermittlungsposition geht es in der kuratorischen Arbeit darum, differenzierte und nuancierte Standpunkte und Rahmenbedingungen zu schaffen. Kuratieren zeigt sich so als Strategie, als Methodik sich einem Diskurs—oder auch einem Konflikt—anzunähern. „[T]he curatorial goes beyond ‚roles‘ and takes the shape of a function and a method, even a methodology“,¹²⁵ so Lind.

124 Chus MARTÍNEZ, *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird*, S. 55.

125 Maria LIND, *Situating the Curatorial*, in e-flux Issue #116 März 2021, siehe URL: <https://www.e-flux.com/journal/116/378689/situating-the-curatorial/> (Stand: 23.07.2024).

(5)

Kuratieren als Praxis des (Aus)Haltens oder eine Tragetasche kuratorischer Leitmotive: Epilog

Was hält (m)eine kuratorische Praxis zusammen? So die Ausgangsfrage dieser hier aufgefächerten Überlegungen und Beobachtungen. Ein unruhiges Schwanken lag dem von Anfang an zugrunde, denn das Ziel liegt nicht in der Antwort, sondern vielmehr in der Verortung von Intuitionen, von losen Enden und aufblitzenden Anknüpfungspunkten, die sich als Verkettung zeigen und in ihrem Dazwischen kuratorischen Gestaltungsraum eröffnen. In Anlehnung an Ursula K. Le Giuns *Tragetaschentheorie der Fiktion* lässt sich das Bild der Tragetasche—bei Le Guin ist es der Behälter im Gegensatz zur Waffe, der als elementares frühes Werkzeug zum Sammeln von Nahrung und Geschichten dient—auf den Ausstellungskontext übertragen. Le Guin lädt mit ihrer Theorie dazu ein, die Perspektive zu wechseln und genau darüber nachzudenken, wie eine Geschichte, ein Sachverhalt, eine Idee oder eben eine Ausstellung erzählt werden will. Die Frage der Perspektive ist eine besonders herausfordernde, wenn ihr Ergebnis, also das, was vermittelt werden soll, (noch) nicht ersichtlich ist. Wie über etwas sprechen, von dem wir noch nicht wissen, was es ist? Wie lässt sich der Inhalt eines Behälters vermitteln, der eine fortlaufende Verkettung von Intuitionen darstellt, anstatt eine Erzählung mit Anfang und Ende?

Verstehen wir Ausstellungen und Programmarbeit als Medien der kuratorischen Forschung, verschiebt sich geradezu organisch der Fokus auf den Prozess, auf die Zusammenkunft der Dinge und ihre jeweiligen Beziehungsgefüge. Die Ausstellung präsentiert

sich als kollektiver und öffentlicher Denk- und Lernraum, in dem etwas verhandelt wird. Die Methodik, um diese Verhandlung zu navigieren und zu gestalten zeigt sich für mich als elementarer Teil der kuratorische Praxis, als das, was es bedeutet zu ku-ra-tie-ren und entsprechend Sorge für etwas zu tragen. Die treibende Kraft, die Motivation des Kuratorischen, ist die offene Frage, der Prozess der Annäherung an das *not knowing yet*. Die Formulierung *holding the trouble*, der übergeordnete Titel dieser Arbeit, versucht diese flexible und—wie es Chus Martínez benennt—schwankende Grundbewegung im Denken, Konzipieren und Erleben von Ausstellungen in Worte zu fassen. Es geht darum, sich der Ungewissheit des Dazwischen, der unzähligen Möglichkeiten und Perspektiven auszusetzen und diese Kophonie auch auszuhalten. Mehr noch geht es darum, diese Unruhe und den Zweifel, die sich häufig in Form von Dissens präsentieren, als Katalysator zu verstehen. Denn die Herausforderung besteht gerade darin, jenseits von einseitigen Narrativen Geschichte(n) zu erzählen und für diese multiplen Perspektiven Formate zu finden, die diese Polyphonie amplifizieren. Im Sinne des post-repräsentativen Kuratierens beruht dieses Verständnis von Ausstellung vielmehr darauf, was in ihrem Kontext passiert bzw. geschehen kann, als auf dem, was gezeigt wird. Diese Haltung zeigt sich in den drei Projekten—den Protozonen, der Bergen Assembly und der Kyiv Biennale—and gestaltet sich in verschiedenen Formaten, Narrativen und Strategien kuratorisch aus.

Die Bergen Assembly erweitert das Verständnis von Ausstellung in den Bereich der Publikationen und besinnt sich spielerisch auf einen grundlegenden Aspekt kuratorischer wie auch künstlerischer Arbeit: das Erzählen von Geschichten. Die Suche der fiktiven Kuratorin Yasmine nach der perfekten Form wird zum Ausgangspunkt für die Narration der Bergen Assembly 2022. Wir, das Publikum, werden

dazu eingeladen, Yasmine auf ihrem Weg zu folgen. Die sieben Side Magazines stellen einen elementaren Bestandteil der Gesamtdramaturgie von *Yasmine and the Seven Faces of the Heptahedron* dar und führen uns neben den sieben Ausstellungen vor Ort thematisch an die Figuren um Yasmine heran. Was durch die Vor- und Nachlese der Magazine sichtbar wird, sind die Verkettungen und Möglichkeitsräume, die vielen Stimmen und Perspektiven. Die Hefte bilden dabei nicht nur einen inhaltlichen Zugang jenseits der Ausstellungen in Bergen, sie sorgen auch für eine weitreichende Öffentlichkeit des Projekts durch die internationale Distribution und Veranstaltungen um die Publikation herum im Vorfeld des Festivals. Das redaktionelle Arbeiten präsentiert sich außerdem als elementarer Bestandteil der kuratorischen Praxis: Eine Zusammenkunft verschiedener Positionen findet nicht ausschließlich im Ausstellungsraum statt, sondern auch auf den Seiten des Magazins. Das Side Magazine ist kein Ausstellungskatalog mit Dokumentationscharakter, sondern ein Medium der Recherche und Forschung, das die Entstehung und den Arbeitsprozess als dokumentarische Fiktion erfahrbar macht und auf die Ausstellung hinarbeitet. Die Publikationspraxis wird damit zur kuratorischen Strategie im Sinne der Erweiterung des Narrativs. Mit Le Guin gelesen, zeigt sich die Geschichte um Yasmine als fiktionale Tragetasche der Bergen Assembly 2022. Diese kuratorische Handlung ist vom polyphonen Ansatz durchzogen und wird gehalten von der Selbstbeschreibung der Triennale, eine Assembly, ein Ort der Zusammenkunft, zu sein. Die Dramaturgie der Bergen Assembly setzt entsprechend Vielstimmigkeit als Grundprinzip voraus und entwickelt dadurch eine subtile und zugleich offensichtliche Eigendynamik in der Verhandlung von Dissens.

Kuratorisches Handeln im Kontext der Kyiv Biennale in Wien bzw. der Perenniale in

Berlin äußert sich als ein Stellung-*beziehen*. Die Ausstellung wird verstanden als Ort, an dem etablierte Beziehungsgefüge und Wissensformationen, historische wie gegenwärtige Narrative und ihre Widersprüchlichkeiten verhandelt werden. Der Anspruch einer solch politisch motivierten Haltung an das Potenzial von Kunst und auch an das Kuratorische hat nichts weniger zum Ziel als eine Veränderung der Gegenwart und der Zukunft. Vor dem Hintergrund des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine lotet die erstmals paneuropäisch organisierte Biennale Möglichkeiten aus, was kulturpolitische Solidarität in Zeiten des Krieges bedeuten und bewirken kann. Mit dem Ausspruch ‚Kuratieren im Ausnahmestand‘ benennt das kuratorische Team den neuen Status quo und setzt mit dem Fokus auf dokumentarische Herangehensweisen eine klare Leitlinie für die Arbeit an der Zukunft. Die verschiedenen Stationen der Kyiv Biennale werden jeweils zu Handlungsräumen, die mit ihren spezifischen, lokal situierten Beiträgen den Verlauf des Krieges begleiten und versuchen, den ständig neu entstehenden Anforderungen Sorge zu tragen. Dissens und Widerspruch fungieren dabei als Katalysatoren für Veränderungen, die die Brücke bilden können zwischen der Sphäre der Kunst und der Politik. Das Kuratorische im Sinne eines übergreifenden und zugleich vermittelnden sowie interdisziplinär agierenden Handlungsfeldes zeigt sich so als Strategie, als Methodik im Umgang mit Dissens.

Die Arbeit an der Zukunft und das Entwerfen alternativer Welten der Gegenwart sind auch elementarer Bestandteil der Protozonen. Der Fokus der Protozonen 2020-2025 liegt auf prozessbasierter Kunst und dem gemeinsamen Experimentieren sowohl im und mit dem Format der Ausstellung als auch in der Art und Weise der Zusammenarbeit. Die Protozonen als Ausstellungslaboratorium funktionieren nicht primär ergebnis- oder outputorientiert,

sondern verstehen sich als Raum-Zeit-Gefüge mit jeweils eigenen Rahmenbedingungen, in dem es möglich ist, sich gemeinsam einer Thematik, einer Frage zu nähern, von der wir zuweilen nicht wissen, in welcher Form sie Gestalt annehmen wird. Der Fokus auf Prozess und prozessbasierte Kunst ist eine Strategie, um mit Unsicherheit und Wissen, das es erst noch zu erarbeiten gilt, umzugehen. Den Prozess ins Zentrum der Aufmerksamkeit einer Ausstellung – oder auch eines ganzen institutionellen Gefüges – zu stellen, eröffnet Möglichkeiten der Partizipation und verschiebt den alleinigen Fokus von den kunstschaaffenden Personen auf das Zusammenspiel von Künstler:innen, Publikum und Institution. Das fünfjährige Ausstellungskonzept in der Shedhalle in Zürich ist gekoppelt an die Leitung der Institution und verweist auf Überlegungen bezüglich der Gestaltung von kuratorischer Praxis innerhalb eines institutionellen Kontextes: Was für eine Art von Institution brauchen wir, damit sich eine Praxis, die sich selbst als fortwährender Prozess und kollektiver Lernraum versteht, entfalten kann? Das Format der Ausstellung stellt sich hier als Medium der Prozessbegleitung und -visualisierung dar. Die Protozone mit ihren jeweiligen Eigenheiten fungiert als kuratorische Strategie mit offenem Ausgang.

Wie bringe ich nun diese vielstimmigen Ausgestaltungen, Herangehensweisen und Praxen mit der Frage nach meiner eigenen kuratorischen Praxis zusammen? Den schwankenden Bewegungen meiner Intuition weiter folgend bin ich auf einen Text der Kuratorin und früheren Direktorin der Kunsthalle Bern Kabelo Malatsie gestoßen. Unter dem sonoren Titel *A Stuttering Institution*¹²⁶ erzählt sie über ihre Suche nach Öffnungen, nach Kontaktzonen zwischen kuratorischer Praxis und institutionellem Rahmen, nach dem, was es eigentlich braucht, um eine Praxis zu entwickeln und diese zu nähren. Sie beschreibt ihre kuratorische Arbeit als eine Praxis des

126 Vgl. Kabelo MALATSIE, *A Stuttering Institution*, in: MOUSSE Magazine, 08.06.2023, siehe URL: <https://www.mousse-magazine.it/magazine/a-stuttering-institution-kabelo-malatsie-2023/> (Stand: 25.07.2024).

Haltens, die sich darin äußert, infrastrukturell zu denken und Bedingungen zu schaffen, die kollaboratives Arbeiten ermöglichen: „Eine Praxis des Haltens ist ein Halten der Praxis; ist eine Praxis, die hält, die sich in der Art und Weise, wie sie hält, verändert; die das hält, was sich immer verändert. Es ist kein Festhalten, sondern ein flexibles Halten, ein Halten, das ins Wanken gerät.“¹²⁷ Vielleicht ist es das, was die Bedeutung des lateinischen Wortes *curare* auszudrücken vermag; das Kuratorische liegt in der (Für)Sorge darum, etwas anderes entstehen oder fortbestehen zu lassen, im Raum halten für die Entstehung einer gemeinsamen Praxis. Diese Geste als andauernden Anspruch an das Kuratorische zu verstehen, trägt (für) mich.

127 Kuratorischer Text zur Ausstellung *Punya 2.0* in der Kunsthalle Bern, kuratiert von Kabelo MALATSIE, siehe URL: <https://kunsthalle-bern.ch/-ausstellungen/2024/punya-20/> (Stand: 25.07.2024).

Literatur

Monografien

Marie ARTAKER, *What is Curatorial Research? On Defining and Undefining Between and Beyond Theory and Practice*, Master Thesis, Wien 2020.

Zdenka BADOVINAC, *Unannounced Voices: Curatorial Practice and Changing Institutions*, New York/London 2022.

Beatrice von BISMARCK, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021.

James CLIFFORD, *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*, Cambridge 1997.

Donna J. HARAWAY, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016. / *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt 2018.

Paul O'NEILL, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012.

Milo RAU, *Die Rückeroberung der Zukunft. Ein Essay*, Hamburg 2023.

Sammelände

Artist's Magazines. An Alternative Space For Art, Gwen ALLEN (Hg.), Cambridge 2011.

Carrier Bag Fiction, Sarah SHIN, Mathias ZEISKE (Hg.), Leipzig 2021.

Dorothee ELMIGER, *Das Problem des Jägers / (Magic) Pocket Theory of Fiction*, S. 75-81. Ursula K. LE GUIN, *Die Tragetaschentheorie der Fiktion*, aus dem Englischen von Philipp Albers, S. 36-45.

Cultures of the Curatorial, Beatrice von BISMARCK, Jörn SCHAFAFF, Thomas WESKI (Hg.), Berlin/New York 2012.

RAQS MEDIA COLLECTIVE, „To Culture‘: *Curation as an Active Verb*, S. 99-118. Beatrice von BISMARCK, Irit ROGOFF, *Curating/Curatorial*, S. 21-40.

Das Buch der Bücher, dOCUMENTA (13) Katalog 1/3, Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Berlin 2012.

Chus MARTÍNEZ, *Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird. Verspätete Ästhetik, Politik und belebte Materie: Unterwegs zu einer Theorie der künstlerischen Forschung*, S. 48-60.

Issues in Curating Contemporary Art and Performance, Judith RUGG, Michèle SEDGWICK (Hg.), Chicago 2007.

Paul O'NEILL, *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*, S. 13-28.

OnCurating: *Curating Critique*, Issue #9, Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), Zürich 2007.

Oliver MARCHART, *Die kuratorische Funktion. Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?* S. n.n.

OnCurating: *From The World Of Art Archive*, Issue #14, Saša NABERGOJ, Dorothee RICHTER (Hg.), Zürich 2012.

Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA, *What comes after the show? On post-representational curating*, S. 21-24.

OnCurating: *(New) Institution(alism)*, Issue #21, Dorothee RICHTER, Michael BIRCHALL, Silvia SIMONCELLI (Hg.), Zürich 2013.

We want to become an institution. Interview von Lucie KOLB und Gabriel FLÜCKINGER mit Maria LIND, S. 29-34.

Performing the Curatorial. Within and Beyond Art, Maria LIND (Hg.), Berlin 2012.

Politics of Curatorship: Collective and Affective Interventions, Monia ACCIARI, Philipp RHENSIUS (Hg.), Bern 2023.

Thea REIFLER, Phila BERGMANN, *When Context Comes From Process: The Protozones Method*, S. 139-144.

The Curatorial. A Philosophy of Curating, Jean-Paul MARTINON, Irit ROGOFF (Hg.), London/New York 2013.

Irit ROGOFF, *The Expanding Field*, S. 41-48.

Toward the Not-Yet: Art as Public Practice, Jeanne VAN HEESWIJK, Maria HLAVAJOVAVAN, Rachael RAKES (Hg.), Cambridge 2021.

Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis, Martina GRIESER-STERNSCHEG, Christine HAUPT-STUMMER, Renate HÖLLWART, Beatrice JASCHKE, Monika SOMMER, Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA (Hg.), Berlin/Boston 2023.

Elena AGUDIO, *Zwiebeln schneiden, oder: Das Kuratieren kritischen Unbehagens und die Arbeit der Reparatur*, S. 84-99.

Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art, Carin KUONI (Hg.), New York 2001. Jérôme SANS, *Exhibition or Ex/position?* S. 145-146.

Weitere Quellen

Tom HOLERT, *Vom P-Wort. Der Positions begriff im Jargon der Kunstkritik*, in: Texte zur Kunst Issue No. 45/März 2002 *Verriss*.

Yelizaveta LANDENBERGER, *Die Kunst liegt in Scherben*, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.03.2024.

Maria LIND, *Situating the Curatorial*, in: e-flux Issue #116, März 2021.

Maria LIND, *The Curatorial*, in: Artforum, VI. 48, NO. 2, October 2009.

Kabelo MALATSIE, *A Stuttering Institution*, in: MOUSSE Magazine, 08.06.2023.

Kuratorischer Text zur Ausstellung *Punya 2.0* in der Kunsthalle Bern, kuratiert von Kabelo MALATSIE.

Lutz SCHRADER, *Was ist ein Konflikt?* in: Bundeszentrale für politische Bildung, 17.07.2018.

Daniel VÖLZKE, *Kunsttriennale Bergen Assembly. Komm mit in meine freie Welt*, in: Monopol-Magazin für Kunst und Leben, 18.09.2022.

Von Fiktion und Prozess. Interview von Noemi PARISI mit Thea REIFLER und Phila BERGMANN, in: Fabrikzeitung Zürich, 31.03.2021.

Saâdane Afif and Yasmine d'O. in search of the Heptahedron. Interview von Tristan BERA mit Saâdane AFIF, in: Hémisphèreson, 25.10.2022.

Der Balken in meinem Auge. Die Schule der Ortlosen. Interview von Damian CHRISTINGER mit Georg SCHÖLLHAMMER, in: Zollfreilager, 01.09.2015.

Pages 11: *Stage so near so far*. Farsi/English Magazine for Art & Culture—Special Issue, Nasrin TABATABAI, Babak AFRASSIABI (Hg), Rotterdam June 2023.

Athena FARROKHZAD, *Letter to a Warrior*, S. 081-087.

Webseite/Archiv Bergen Assembly 2022: <https://2022.bergenassembly.no/en>

Webseite/Archiv Shedhalle: <https://shedhalle.ch/>

Webseite/Archiv Kyiv Biennale/Perenniale: <https://2023.kyivbiennial.org/eng> , <https://ngbk.de/de/programm/programm/kyiv-perenniale> Literatur

Abbildungsverzeichnis

Das Bildmaterial besteht aus Handyaufnahmen und Screenshots von den verwendeten Arbeitsmaterialien und erweitert die Notizsammlung auf visueller Ebene.

Abb. 1/2, Collage aus bearbeitetem Text von Irit ROGOFF, *The Expanding Field*

Abb. 2/3, Screenshots von der Webseite der Shedhalle

Abb. 4/5, Handybilder vom Pages Magazine, Farsi/English

Abb. 5/6, Collage aus Screenshots der Webseite der Bergen Assembly

Abb. 7/8, Handybilder vom Side Magazine

Abb. 9/10, Handybilder von Ursula K. Le Guin, *Die Tragetaschentheorie der Fiktion*

Abb. 11/12, Handybilder von Anton Shebetko, *It's your problem / It's not your problem*, aufgenommen in Wien 2023

Abb. 13/14, Handybild des Notizbuchs von Anna-Lena Panter

Anna-Lena Panter ist Kulturarbeiterin und Lektorin und arbeitet kuratorisch zwischen Berlin und Wien. Seit 2020 ist sie Teil des Teams von transmediale—festival for art & digital culture in Berlin. Mit einem Hintergrund in Publikationspraktiken organisiert sie Ausstellungen und Public Programs. Ihr kuratorisches Interesse umfasst Formen der Zusammenkunft und kollektive Lernräume, Bewegtbildpraktiken und künstlerische/kuratorische Forschung in para/institutionellen Kontexten und darüber hinaus.

Colophon

Diese Notizsammlung ist The Curators gewidmet <3

Lesende

Lina Brion, Djamilia Grandits, Konstantin Münzel

Korrektorat

Gabriele Schlüter-Kerkhoff

Design

Bárbara Acevedo Strange

