

Ludger Schwarte
Politik des Ausstellens

Wer mit Künstlern spricht, wer Kuratoren befragt, wer sich unter Kunstfreunden umhört, wird schnell feststellen, dass Kunst in Ausstellungen gedacht wird: Warst du da? Hast du's schon gesehen? Wie war's? Schließlich kommen nicht nur die zuletzt so populären performativen Formate, sondern auch Installationen, Objekte und Gemälde abhängig von den Zusammenhängen ihrer Aufführung ganz unterschiedlich zur Geltung. Allein deshalb ist es naheliegend, die Ausstellung als *den* grundlegenden Ort zeitgenössischer Kunst zu bezeichnen.

Ob etwas zur Kunst wird – dieses Prinzip hat Marcel Duchamp der Moderne auferlegt –, hängt im Wesentlichen davon ab, was der Künstler als solche bestimmt. Dieser Akt der Bestimmung ist nach Ludger Schwarte die Ausstellung und nicht eine ihr vorgelagerte Entscheidung des Künstlers. »Eine Skulptur, die niemand gesehen hat, ein Gemälde, das in einem Tresor verschwindet, eine Performance, die niemand bemerkt, wird man als Versuche wertschätzen können; doch erst wenn sie zur Kenntnis gebracht, aufgeführt oder ausgestellt werden, können sie als Kunstwerke gelten.« (S. 8)

Nicht zufällig nahmen und nehmen die großen Zäsuren der jüngeren Kunstgeschichte ihren Anfang in Ausstellungen. Und dank der wachsenden

Dokumentation derselben lassen sie sich auch retrospektiv immer tiefer durchleuchten und sezieren. Warum leistet Ludger Schwarte mit seiner Diskussion des Phänomens Ausstellung dennoch Pionierarbeit? Vielleicht, weil sich weite Teile der Kunstwelt fortwährend nach anderen Maßstäben organisieren. So lässt man, aller Dematerialisierung von Wertschöpfungsprozessen zum Trotz, den Kunstmarkt gerne weiter im Glauben darüber, man könne Kunst auch in Kisten, Depots oder geistig verödeten Wohnzimmern bunkern. Hier wird die Schimäre von den magischen Objekten aufrechterhalten. Doch auch jenseits des Kunsthandels verlieren wir – kontraintuitiv zur praktischen Kunsterfahrung – oft leichtfertig aus dem Blick, dass Kunst ohne den Umstand ihrer Aufführung keine ist.

Was bedeutet es nun, diesen performativen Akt zum Ausgangspunkt für theoretische Überlegungen zu machen? Schwarte liefert ein Modell, mit dem wir die Ausstellung nicht als deskriptive, sondern kritische Kategorie gebrauchen können. Er tut dies mit einem äußerst verdichteten und durchaus diskussionswürdigen Beitrag, der keine Angst davor hat, Zusammenhänge auf den Begriff zu bringen. Seine normative Qualität verbindet den vorliegenden Text mit weiteren dieser Reihe, wenn der Autor dabei

auch ein völlig anderes Verständnis vom Verhältnis zwischen Kunst und Politik anlegt als etwa Michael Hirsch in »Logik der Unterscheidung« (Uhlenhorst Bd. 1). Beide eint dagegen ihr vehementes Eintreten für die Selbstbestimmtheit der Kunst. Gerade weil Kunst sich gegen ihren eigenen Kontext auflehnen und behaupten kann, hat sie Potenzial, über sich selbst hinauszudeuten.

Wenn Schwarte dieses Potenzial als ein »Terrain der Kritik« beschreibt, das sich mit einer Ausstellung entfaltet, ist auch das eine folgenreiche Setzung. So überlässt seine »Politik der Ausstellung« die Eigenlogik der Kunst gerade nicht jenen Stimmen, die sie als bedingungslose Autonomie missverstehen und damit jeden politischen Diskurs im Umfeld von Kunst verdächtig erscheinen lassen. Vielen Polemiken gegen Biennalen und Großausstellungen, wie zuletzt im Fall der Documenta 14, ist ein solch verkürztes Autonomieverständnis anzumerken. Schwartes Essay lässt sich auch als Plädoyer dafür lesen, bei der Rezeption weniger Rücksicht auf diskursive Nebelkerzen zu nehmen, sondern Ausstellungen vielmehr vor Ort und aus sich heraus zu begreifen. Das macht die meisten Großausstellungen nicht besser, aber es lässt sie deutlicher als das erscheinen, was sie zuweilen eben sind: schlechte Ausstellungen.

Wer das Phänomen der Ausstellung und seine Bedingungen durchdringt, gewinnt das theoretische Rüstzeug, um Fragen der Qualität zu diskutieren. Nicht nur das macht diesen Text relevant. Im Anschluss wie auch in seinen Abgrenzungen zu Theorien des Performativen und erfahrungsästhetischen Überlegungen liefert der vorliegende Band hoffentlich einen Beitrag dazu, die Ausstellung als politischen Akt endlich ins Zentrum des theoretischen Gesprächs über Kunst zu rücken. Dahin, wo sie in unseren alltäglichen Gesprächen über Kunst schon lange steht.

Hamburg, im März 2019
Die Redaktion

Aufführung/Ausstellung

Damit etwas zu einem Kunstwerk wird, ist die Gestaltungsweise zwar nicht unerheblich, sie ist aber nur *eine* Grundbedingung. Musik wird vorgespielt, interpretiert; Theaterstücke werden aufgeführt. Analog lautet meine These: Der performative Akt, durch den ein Objekt (im Bereich der bildenden Kunst) zum Kunstwerk wird, ist nichts anderes als die Ausstellung. Denn genau wie der Akt der Taufe jemandem einen Namen verleiht und die Aufführung gleichsam aus dem Nichts ein Theaterereignis hervorbringen kann, lässt der Akt der Ausstellung irgendetwas zu einem ästhetischen Objekt werden, das gute Chancen hat, von Kunstliebhabern sehr gründlich und etwas verzückt angesehen zu werden. Anders gesagt: Eine Skulptur, die niemand gesehen hat, ein Gemälde, das in einem Tresor verschwindet, eine Performance, die niemand bemerkt, wird man als Versuche wertschätzen können; doch erst, wenn sie zur Kenntnis gebracht, aufgeführt oder ausgestellt werden, können sie als Kunstwerke gelten. Anders als Hegel und später Benjamin bin ich daher nicht der Ansicht, dass verborgene, magische Gegenstände auch als Kunstwerke aufgefasst werden sollten.*

Der Akt der Ausstellung gelingt, wenn er einer Sache oder Situation künstlerische Bedeutung verleiht. Doch genauso wie Proben, Bühnenbild und Inszenierung nicht garantieren können, dass ein Theaterereignis gelingt, kann auch eine Ausstellung scheitern, denn künstlerische Bedeutung kann man nicht dekretieren. Zur Ausstellung gehören auch die Reaktionen der Betrachter sowie der derzeit vorherrschende Kunstbegriff, von dem sich das Kunstwerk womöglich abstößt. Es liegt daher nicht in der Macht eines genialischen Subjekts, eine Ausstellung zuwege zu bringen und ein Kunstwerk zu realisieren. Genau deshalb sind Kunstwerke ereignishaft Prozesse und keine Produkte. Sie sind an intersubjektive Ausstellungsbedingungen gebunden.

Die performative Erzeugung von *kultureller* Bedeutung kann durch den Aufführungsbegriff analysiert werden. Aufführungen gibt es in vielen Lebensbereichen, vom alltäglichen Reinigungs- oder Essensritual bis hin zu politischen Akten wie der Amtseinführung.

* »Die schöne Kunst ist [...] in der Kirche selbst entstanden, [...] obgleich [...] die Kunst schon aus dem Principe der Kirche herausgetreten ist.«, G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hg. von Eduard Gans (= *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, Bd. 9), Berlin 1837, S. 414; vgl. Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 443.

Im Rahmen einer Theorie des Performativen hat man sich bisher am Muster der musikalischen Interpretation und der Theateraufführung orientiert, um auch Happenings, Aktionskunst, Installationen und Performances zu analysieren. Der Akt der Ausstellung aber, für die bildende Kunst womöglich viel entscheidender, ist der theoretischen Aufmerksamkeit weitgehend entgangen.¹ Aufführungen und Ausstellungen divergieren an entscheidenden Stellen.

Damit von einer Aufführung die Rede sein kann, müssen Akteure leiblich präsent sein und aus dieser Konfrontation mit Zuschauern die Funken des künstlerischen Ereignisses schlagen.² Diese Gegenwart eines Publikums ist aber bei einer Ausstellung nicht erforderlich. Denn ich kann etwas ausstellen, ohne dass ein Publikum dieses Ausgestellte bereits erwartet. Ich kann etwas irgendwo ausstellen, ohne dass die Lebendigkeit gegenseitiger Wahrnehmung eine Rolle spielte. Während (der Theorie nach) nur humane Körper aufführen können, indem sie interagieren, treten bei einer Ausstellung die Dinge auf. Sie sind dann von jemandem an einem besonderen, anderen Ort platziert und aufgestellt worden, sie übernehmen den Betrachtern gegenüber ein Quasi-Handlungspotenzial. Die Dinge treten als Akteure des Visuellen auf, vor allem

aber treten sie in Kontrast zueinander und zu dem Raum, in dem sie stehen. Gerade das Spiel der Dinge untereinander ist dabei von erheblicher Bedeutung für das Gelingen des Ausstellens. Die Dinge treten in eine Relation, durch die unterschiedliche Qualitäten, Räumlichkeit, Zeitlichkeit, Farblichkeit, Stofflichkeit, Intensität usw. entscheidend werden.

Der Akt des Ausstellens bezieht ästhetische Aspekte der Gestaltung des Exponats auf einen Wahrnehmungsparcours, den die Architektur des Ausstellungsraums programmiert. Das ästhetische Objekt, zum Beispiel das Gemälde, ist nichts weiter als ein Dispositiv der Ausstellung, das im Akt der Ausstellung einen singulären Ausstellungsraum heraufschält.³ Und wenngleich das Ausstellungsereignis oft von beschränkter Dauer sein mag: Die Ausstellung ist daher gerade nicht räumlich und zeitlich kompakt wie das Aufführungsereignis, sondern diffus. Es erstreckt und verstreut sich; und es existiert oftmals intensiver im Echo, das es hervorruft, als in der Präsenz.

Wenn es vor allem Dinge sind, die ausgestellt werden, aber eben auch Dinge, die andere Dinge ausstellen – wie das Podest, der Rahmen, der Monitor etc. –, so ist die Analyse des Ausstellungsaktes zentral für eine Theorie der Performanz der Dinge, das