

Alice Creischer & Andreas Siekmann

AUSSTELLUNGEN GEGEN DAS KURATIERT-WERDEN

Ein Gespräch von Eva Kernbauer



Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und Andreas Siekmann, 2010, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Foto: Sebastian Bolesch/HKW

Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und Andreas Siekmann, Ausstellungsansicht: *Principio Potosí*, 2010, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Foto: Joaquín Cortés/Román Lores, Courtesy: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Praxen beziehen und arbeiten. Es bestand eher das Problem, wie man beiden Begehren nachkommen kann: einerseits in kollektiven kommunikativen Prozessen etwas gegen die Logik der eingefahrenen institutionellen Apparate zu setzen, andererseits nicht auf eine individuelle „autonome“ künstlerische Arbeit verzichten zu können. Am besten funktioniert das im Wechsel beider Tätigkeiten. Die Zusammenarbeit des kollektiven Kuratierens ist erschöpfend. Ihm droht oft ein kommunikativer Verschleiß. Im Monolog-Atelier lädt sich dann diese Batterie wieder auf, und umgekehrt erschöpft sich die Arbeit im Atelier und braucht wieder Austausch und Konfrontation.

Wie stehen eure gemeinsam kuratierten Ausstellungen im Verhältnis zu eurer jeweils individuellen künstlerischen Praxis?

Die eigene künstlerische Arbeit wird oft überprüft durch das Gemeinsame und reflektiert die eigene Position. Die gemeinsamen Ausstellungsprojekte waren immer auch ein Statement von etwas Gemeinsamen, das über unsere beiden Positionen hinausging und eher ein ganzes Feld von Freund*innen und Diskussionszusammenhängen meinte. Zugleich floss darin viel individueller Widerstand gegen das *comme il faut* institutioneller Formen ein, um etwas zu probieren, was über die Einzelpositionen hinausging und im Idealfall etwas verändern konnte, z.B. wie man Ausstellungen begreift, wie sie sich vermitteln und was untereinander bei den Beteiligten passiert.

Gibt es innerhalb der facettenreichen Genealogie künstlerischen Ausstellens von Informationsausstellungen bis zur Institutionskritik Positionen, denen ihr euch näher bzw. ferner fühlt?

Wir tun uns schwer, unsere Praxen begrifflich einzugrenzen. Künstlerische Recherche und Institutionskritik wurden ja schnell als Praxis kanonisiert und akademisiert. Sie haben dabei oft das Unvorhersehbare, das im kollektiven Prozess wie in der Arbeit im Atelier liegt, verloren und wurden bloße Rezepte oder schlimmer noch Diziplinkataloge. Uns ist es eher wichtig, dass es bei einer kollegialen und künstlerisch offenen Fragestellung bleibt, bei der jede/r bereit ist, etwas neues/anderes zu probieren, weil diese Erfahrung eigentlich das Wesentliche ist, was bleibt. Denn Inhalte und Positionen können immer vereinnahmt oder konterkariert werden.

1995 habt ihr gemeinsam mit Dierk Schmidt und anderen im Rahmen der Art Cologne die Diskussionsveranstaltung „Messe20k“ veranstaltet, ein diskursives Format zur Diskussion politischer und ökonomiekritischer Aspekte der Art Cologne.

„Messe 20k“ war nicht nur eine Diskussionsveranstaltung, sondern auch eine künstlerische Praxis, die sich je nach Tagesthema veränderte. Die Veranstaltung war natürlich auch abhängig von der Zeit, der politischen Geschichte und der Bereitschaft auf

Alice Creischer und Andreas Siekmann haben seit den 1990er-Jahren eine Reihe von Ausstellungen gemeinsam und mit anderen konzipiert, die das professionelle Regelwerk des Kuratierens gekonnt unterlaufen. Beide sind zudem unabhängig voneinander als Künstler/innen aktiv, darunter unter anderem bei der documenta 11 (Siekmann) und bei der documenta 12 (beide).

Eva Kernbauer: Unser Gespräch bezieht sich primär auf eure gemeinsamen künstlerischen Ausstellungsprojekte, also „Die Gewalt ist der Rand aller Dinge“ (2002), „Ex Argentina“ (2004) und die gemeinsam mit Max Hinderer kuratierte Ausstellung „Principio Potosí“ (2010). Woher kommt euer Interesse am Ausstellen, gerade in der Abgrenzung vom Professionalismus des Kuratierens?

Alice Creischer & Andreas Siekmann: Ende der 1980er- und in den 1990er-Jahren war es für uns wichtig, den arbeitsteiligen Beruf des/r KünstlerIn zu hinterfragen und das Kuratiert-Werden, die Vermittlung etc. in die Praxis miteinzubeziehen: Wer spricht für wen, wer lädt wen wie ein? Das Kuratiert-Werden kam uns in dieser Zeit vor wie ein passiver Prozess. Wir nannten uns deswegen auch scherzhaft 3K-Künstler (Kritiker-Kuratoren-Künstler), weil wir darin ein Motiv sahen, eine eigene selbstbestimmte künstlerische Praxis zu entwickeln, die auch die Deutungshoheit über die eigene Arbeit miteinschloss. In den Neunzigerjahren konnten wir uns auf viele selbstorganisierte



Alice Creischer und Andreas Siekmann, Ausstellungsansicht *ExArgentina, Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun*, Museum Ludwig, Köln 2004, Courtesy: Museum Ludwig, Köln; oben: Im Vordergrund: Die Glücklichen Arbeitslosen (Berlin/Köln), Tisch mit Essensresten, bedruckten Tassen, Servietten und anderen Requisiten. Der Tisch ist ein Nachbau des Verhandlungstisches des G8 Gipfeltreffens, das im Juni 1999 im Museum Ludwig stattfand; linke Seite: mit einer Installation mit Vogelkäfig und Foto von Léon Ferrari, 2004

Leute und Bewegungen zu stoßen, die etwas Ähnliches wollten: Nie wieder Deutschland, Misstrauen gegenüber der neoliberalen Euphorie, und wie sie die Städte veränderte, die Strukturen und das Selbstverständnis in der Kunstwelt und natürlich auch das eigene Selbstverständnis als KünstlerIn, die sich nun eher als „Organisator*in/Netzwerker*in/Unternehmer*in“ verstehen sollte. Es braucht viele Faktoren, das so etwas geht. Vielleicht geht so etwas jetzt wieder nach der Isolation durch Corona etc.

Selbst bei dem ja recht groß angelegten Ausstellungsprojekts „Principio Potosí“ wird der Bezug zur künstlerischen Selbstorganisation deutlich. Wie verläuft denn die Zusammenarbeit mit den ausstellenden Künstler*innen? Wie weit ist es möglich, Aufgaben und Verantwortungsbereiche für Zusammenarbeit zu öffnen?

Ja, dieser Prozess scheint erstmal wie ein Riesenberg und Sisyphos. Natürlich muss man erst einmal in Vorleistung gehen und vieles initiieren, viele Gedanken und Ideen in die Kollektivität hineingeben, um auch die Isolation zu überwinden oder das Misstrauen der einzelnen, sich auf so was einzulassen. Es gibt in kollektiven Projekten ja auch oft den Mikadoeffekt (wer sich zuerst bewegt, hat verloren), wo man sich aufeinander verlässt und wartet, bis nichts

Es gibt in kollektiven Projekten ja auch oft den Mikadoeffekt (wer sich zuerst bewegt, hat verloren) ...

passiert ist. Aber es gibt auch immer wieder Überraschungen in der Reaktion der Künstler*innen und Freund*innen, in ihrer Herangehensweise und den inhaltlichen Verschiebungen, die dann im Projekt auftauchen, und das macht es lohnenswert, weil sich dann etwas in der eigenen Vorstellung verändert. Ein solches Projekt ist nie fertig und wird dann umgesetzt, sondern es wächst die ganze Zeit. Diese Prozesse werden im Kunstbereich durch die Professionalisierung und Arbeitsteilung oft gestoppt. Kuratoren machen „Studiovisits“ und vermitteln dann das, was sie dort antreffen in einer Art geopolitischen Mapping oder in identitätsverkürzenden Narrativen. Diskussionen und Differenzen werden dann zu schnell abgeschliffen. Gerade Ausstellungen, die mit Narrativen von Globalität umgehen, werden oft sensationalisiert und demonstrieren dann Weltzugriff und auch eine Übermacht, die erdrückt. Es kam uns aber gerade bei „Principio Potosí“ so vor, dass wir eher vom Scheitern und von den Missverständnissen, eben vom Nicht-Verstehen-Können erzählen mussten.



Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und Andreas Siekmann, Ausstellungsansicht: *Principio Potosi*, 2010, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Foto: Joaquín Cortés/Román Lores, Courtesy: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Die Ausstellung wurde im Museo Reina Sofía in Madrid eröffnet, war im Berliner Haus der Kulturen der Welt zu sehen und ist dann in das Museo Nacional de Arte in La Paz weitergewandert. Die Exponate aber waren an allen drei Orten unterschiedlich, weil manche der aus europäischen Häusern stammende Exponate nicht für die Reise nach Bolivien freigegeben wurden, und umgekehrt manche der bolivianischen Leihgeber*innen Vorbehalte dagegen hatten, ihre Arbeiten überhaupt nach La Paz, und dann weiter nach Europa reisen zu lassen. Ihr habt in der Ausstellung –

zumindest in Berlin, wo ich sie sah – die Fehlstellen sichtbar gemacht, die sich durch den asymmetrischen Leihverkehr zwischen den Ländern ergeben haben.

Gerne hätten wir manche Ausleihprozesse noch näher begleitet, was aber in dem diplomatischen Prozedere nicht möglich war. Es war für uns wichtig, die nicht ausleihbaren Bilder in ihrer Originalgröße der Ausstellung zu zeigen, und zwar als Substitute durch Kopien, Vorzeichnungen, Filmscreenings etc. Wir wollten sie zeigen als wichtige Fehlstellen, die davon erzählen konnten, wie die koloniale Geschichte, wie die gegenwärtige Geschichte der Ausbeutung sich in diesen Verhandlungen und Weigerungen ablesen ließ. Das war vor zehn Jahren. Wir glauben, dass jetzt die institutionellen Verkehrswege besser gelegt sind. „Postkoloniale Ausstellungen“ sind häufiger geworden und werden auch ein Genre. Allerdings bezweifeln wir, dass in Corona-Zeiten die Bereitschaft (das Geld) für solche Praxen da ist.



Logo für die Ausstellung *Das Potosi-Prinzip*, 2010, Courtesy: Alice Creischer und Andreas Siekmann

Bei euren Ausstellungen geht es oft auch um die Integration aktivistischer Positionen, wie etwa diejenige John Dunns für „Die Gewalt ist der Rand aller Dinge“ oder bei „Ex Argentina“ 2004 in Köln der Bezug auf den dort veranstalteten G8 Gipfel des Jahres 1999. Wie steht ihr zu Versuchen, Aktivismus direkt in den Ausstellungsraum zu integrieren, wie dies etwa im Rahmen der 7. Berlin Biennale geschehen ist? Wie kann man aus eurer Sicht sinnvoll mit dem Mitteln des Ausstellens Kunst und Politik zusammenbringen?



diese Seite: Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und Andreas Siekmann, Ausstellungsansicht: *Das Potosí-Prinzip*, 2010, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Foto: Sebastian Bolesch/HKW



Eigentlich haben wir das nie großartig als Gegensatz empfunden, den man integrieren muss, sondern das ist ja durch bildnerische Praxen miteinander verbunden. Viele Ausstellungsbeiträge basierten auf der Erfahrung, dass Künstler*innen Teil von politischen Bewegungen sind. Das ist ja nicht neu, wenn man z.B. die Künstler*innen sieht, die in der Pariser Commune engagiert waren, Courbet zum Beispiel. Wir denken eben nicht in Begriffspaaren von „Kunst und ...“, sondern gehen von den künstlerischen Praxen und Ideen und Ansprüchen der Teilnehmer*innen aus und versuchen das in den Projekten so ernst zu nehmen, dass das zu Ausstellungsformaten führt, die das eben nicht integrieren müssen. Eher umgekehrt werden dann die Ausstellungsformate an politischen Ansätzen modifiziert, damit sie nicht zu einem Display werden.

Mich würde der Wissensbegriff interessieren, der euren politischen Ausstellungen zugrunde liegt, gerade weil ihr euch kritisch gegenüber den Verwertungslogiken der Informationsökonomie gezeigt habt. Ich denke da an die durchaus spannende Diskussion der Begriffe „Theorie“, „Information“, „Wissen“, „(künstlerische) Forschung“ ...

Wir sind sehr skeptisch in der Benennung solcher Kategorien, weil es wie oben schon gesagt, zu einer Standardisierung von „Issues“ und Disziplinen führt, die bestimmt wichtig sind an den Unis, aber in der Kunst zu einem Stereotyp führen. Wir fragen uns auch, ob die Akademisierung vormals aktivistischer Themen nicht auch kompensativ ist dafür, dass sich politisch nichts ändert. Dann werden diese Inhalte in den Seminaren zwar besprochen, aber zugleich auch entfernt. Vielleicht konnten solche Formate wie Ausstellungen diesbezüglich etwas liquider und uneindeutiger erreichen, weil sie noch eine andere Öffentlichkeit erreichten. Aber wir sind uns da nicht mehr so sicher.

Wie würdet ihr eure Arbeiten in Bezug auf die Ausstellungspraxis der russischen Avantgarde sehen, mit ihrem Brückenschlag zu den Informationsausstellungen der Weimarer Republik, vermittelt durch El Lissitzky? Ich denke dabei an den Umstand, dass Ausstellungen gleichwertig mit Plakaten, Theater, Kino und Massenumzügen als Mittel zur Massenkommunikation eingesetzt wurden. Schon da war der Konflikt zwischen Dienstleistungsformaten wie Werbung/Propaganda und künstlerischem Bildungsanspruch offensichtlich. Sind eure Ausstellungen auch Instrumente zur Entwicklung von Kommunikationsstrategien, Informationsdesign also?

Der Bezug zu „propagandistischen“ Medien hat sich durch Social Media und Smart Phones relativiert und birgt die Gefahr, zu einer Art Effizienzschneffelei zu verkommen, den man ja in vielen Curricula und Managementplänen antrifft. Das hat uns wenig interessiert, weil es erstmal um die

Sprache, den Sprechakt und die Möglichkeit geht, sich selbst zu formulieren und dann zu schauen, wie das im anderen klingt. Propagandisten und Coaches nehmen an, dass sie ihr Publikum und seine Reaktionen schon kennen. Sie nehmen das Publikum nicht ernst, vielleicht nehmen sie ihre eigene Sprache auch nicht ernst, sondern nehmen sie nur als Instrument wahr. Uns waren die Zweifel an der Gewissheit politischer Inhalte wichtig, um zu anderen Fragestellungen und Sprachen und kollegialen Zusammenhängen zu stoßen.

In einer Feuilletonkritik zum Potosí-Projekt wurden die zahlreichen Stellagen, Leitern, Gerüste, Lupen, Ferngläser als didaktisch kritisiert, wobei sich die Frage stellt, ob das überhaupt ein Vorwurf sein muss ...

Diese Kritik kam meistens von Vermittler*innen, Journalist*innen, Kunsthistoriker*innen, Kurator*innen – also von Leuten, die sich vielleicht auch angegriffen fühlten in ihrem Vermittlungs- und Deutungsmandat. Wir haben die umgekehrte Erfahrung gemacht, dass das Publikum in der Ausstellung etwas wissen wollte und sich gerne durch die komplizierten Wege arbeitete, wie eben durch ein kompliziertes Spiel. Ein Spiel, das kompliziert sein muss, weil die Inhalte auch kompliziert sind.

Schlussendlich möchte ich nochmals auf die aktuelle Situation von Politik im Kunstbetrieb sprechen zu kommen. Wie haben sich aus eurer Sicht die Bedingungen des politischen Ausstellens bzw. politischer Kunst geändert? Meine persönliche Beobachtung ist, dass aktivistische oder auf Identitätspolitik fokussierende Positionen viel Aufmerksamkeit erhalten, komplexere Zugänge aber wenig wahrgenommen werden, so dass die politische Debatte im Bereich der Kunst zwar ubiquitär, aber stark verflacht ist.

Das würde die Notwendigkeit von politisch engagierter künstlerischer Praxis unterstreichen. Im Moment birgt unsere Lebensweise – und die Inanspruchnahme einer ganzen Welt für diese – so viel Sprengstoff an Zumutungen, Verkennungen und Leid, dass wir vielleicht eher innehalten müssen, um das alles neu zu begreifen und neue Bilder dazu zu suchen. Der Ausstellungsstopp in Coronazeit ist genauso eine Erleichterung wie geschlossene Autokonzerne und Flughäfen. Aber leider wird es nicht lange dauern. Wir hätten in dieser Pause vielleicht Zeit, ein neues Selbstverständnis zu entwickeln, von Politik, von einer Ausweitung oder Konzentration der Praxen, die wir eben noch nicht kennen, sondern vielleicht wieder *peer to peer* neu aufbauen und verhandeln müssen. Wir müssen auf jeden Fall die Nähe zu Staat und Institution hinterfragen, um nicht wieder als Ressentiment einer eingetüteten Kritik vor einen Karren gespannt zu werden, der dadurch nicht aus der Bahn gebracht wird.



Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und Andreas Siekmann, *Ausstellungsansicht: Principio Potosí*, 2011, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Foto: Alice Creischer und Andreas Siekmann

„Postkoloniale Ausstellungen“ sind häufiger geworden und werden auch ein Genre.

ALICE CREISCHER

*1960 in Gerolstein/D, lebt und arbeitet in Berlin sowie in Buenos Aires als Konzeptkünstlerin, Malerin und Bildhauerin. Seit den 1990er-Jahren initiierte Creischer eine Vielzahl kollektiver Projekte, Publikationen und Ausstellungen mit Fokus auf Institutions- und Ökonomiekritik. In jüngerer Zeit konzentrierte sie sich auf die Frühgeschichte des Kapitalismus und der Globalisierung. Zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen, zuletzt u. a. in der Galerie Wedding (2019), KOW, Berlin (2018), Museum der Moderne, Salzburg (2014) und documenta 12, Kassel (2007).

ANDREAS SIEKMANN

*1961 in Hamm/D, lebt und arbeitet in Berlin. In seinen Werken beschäftigt er sich mit Fragen der Ökonomisierung des öffentlichen Raums und der sie legitimierenden Rhetorik. Siekmann arbeitet mit verschiedenen Medien, darunter Zeichnung, Malerei, Film, Objekten und Interventionen im öffentlichen Raum. Zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen, u. a. International Biennial of Contemporary Art of South America, Buenos Aires (2017), LWL Museum, Münster (2016), 13. Istanbul Biennale (2013), Museum Abteiberg, Mönchengladbach (2012) und Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (2010).