

Chantal Mouffes Demokratietheorie im Ausstellungsdiskurs der Biennalen

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Gürsoy Doğtaş

aus Hannover

2017

Erstgutachterin: Prof. Dr. Burcu Dogramaci, München

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Kerstin Pinther, München

Datum der mündlichen Prüfung: 18. Juli 2017

INHALTSVERZEICHNIS

1. Zur Einführung.....	1
1.1 Forschungsperspektive und Fragestellungen	6
1.2 Umgrenzung des Untersuchungsgegenstands	10
1.3 Methodische Herangehensweise	15
1.4 Forschungsstand	17
1.5 Inhaltlicher Grundriss	24
2. Chantal Mouffes Theorien im Ausstellungsdiskurs	26
2.1 Die Dynamiken der Biennalisierung	27
2.2 Das diskurstheoretische Demokratiekonzept Chantal Mouffes	36
2.3 Mouffes Theorien im Ausstellungsdiskurs	52
2.3.1 Partizipation.....	53
2.3.2 Plattformen	64
2.3.3 New Institutionalism.....	70
2.3.4 Agonistische öffentliche Räume.....	78
3. Die 7. Berlin-Biennale und das agonistische Kuratieren.....	89
3.1 Das Ausstellungskonzept.....	90
3.1.1 Überblick der Ausstellungskomponenten und -strategien	94
3.2 Öffentlichkeitswirksame Konflikte	101
3.3 Die Platzbesetzungsbewegungen im Ausstellungsraum.....	110
3.4 Die Überdeterminierung des Konflikts.....	136
4. Die 13. Istanbul-Biennale und die Öffentlichkeit als Schlachtfeld.....	145
4.1 Das Ausstellungskonzept.....	146
4.1.1 Überblick der Ausstellungskomponenten und -strategien	148
4.2 Konflikte der 13. Istanbul-Biennale mit der Gegenöffentlichkeit.....	160
4.3 Die 13. Istanbul-Biennale und die Gezi-Protteste	175
4.4 Die Unverträglichkeit des Rückzugs mit der Theorie des Agonismus.....	200
5. Zusammenfassung und Fazit.....	208
6. Auswahlbibliografie	222
7. Abbildungen.....	229
7.1 Abbildungsverzeichnis und -nachweise	235

1. Zur Einführung

Das verstärkte gesellschaftspolitische Engagement der Kunstbiennalen besonders der letzten Jahre hat den Status der Biennalen verändert.¹ Zunehmend verstanden sie sich nicht mehr als bloße Kunstausstellungen, sondern positionierten sich vielmehr als „Motor des sozialen Wandels.“² Folgt man dem Diskurs über die Biennalen, können diese sogar Konflikte zwischen Politik und Zivilgesellschaft lösen.³ Dieses Narrativ setzte sich mit den Protesten der Platzbesetzungsbewegungen ab 2011 fort. Einige Biennalen nutzen diese, um ihre politischen Ambitionen zu steigern und beanspruchten für sich selbst eine wichtige Funktion im demokratischen System. Zu den äußerst heterogenen Protesten, die vom kunstpolitischen Diskurs aufgegriffen wurden, zählte beispielsweise der sogenannte „Arabische Frühling“; hier richteten sich die Proteste unter anderem gegen die autokratischen Staatsoberhäupter und die Diktaturen in Ländern wie Tunesien, Ägypten, Libyen, Bahrain und Syrien.⁴ In Europa formierten sich Bewegungen wie das Movimiento 15-M und ¡Democracia Real YA! in Spanien oder die „Bewegung empörter Bürger“ auf dem Syntagma-Platz in Athen. Diese richteten ihre Proteste gegen die Austeritätspolitik der EU infolge der Finanzkrise, die bereits 2008 ihren Anfang genommen hatte, und setzten sich für eine direktere Demokratie ein.⁵ Die Türk*innen wehrten sich während der so-

Wenn nicht anders angegeben, wurden die URL's zuletzt am 04.03.2017 abgerufen.

¹ In diesem Zusammenhang ließe sich die 11. Havanna-Biennale (11.05.–11.06.2012) anführen, die unter dem Titel *Artistic Practices and Social Imaginaries* die Bedingungen der menschlichen Beziehungen zu einem zentralen Thema ernannte. (Vgl. <http://u-in-u.com/en/biennials/havana-biennial/2012/tema/>). Die 10. Dakar-Biennale (Dak'Art) *Contemporary Creation and Social Dynamics* (11.05.–10.06.2012) griff in ihrem Titel das Thema der sozialen und politischen Umbrüche auf, die sich im Vorfeld der Biennale in vielen Teilen Afrikas ereignet hatten. (Vgl. <http://biennaledakar.org/2012/spip.php?article5>). Die Sektion „A World Where Many Worlds Fit“ der 6. Taipei-Biennale (03.09.2008–4.01.2009) warb für soziale Subjekte, die eine radikale Transformation der Gesellschaft anstreben. (Vgl. <http://www.ressler.at/de/a-world-where-many-worlds-fit/>). Auch die 17. Cerveira-Biennale *Crisis and Transformation* (27.07.–14.09.2013) griff Themen wie soziale Transformation auf. (Vgl. <http://bienaldecerveira.org/assets/uploads/2014/11/Programa-17%C2%AA-Bienal-de-Cerveira.pdf>).

² Die Konferenz *Biennials: Prospect and Perspectives* (27.02.–01.03.2014) im ZKM Karlsruhe sprach von den Biennalen als Motor des sozialen Wandels und betitelte so eines ihrer Gesprächspanels („Biennials as Motor for Social Change“). Vgl. Andrea Buddensieg; Elke aus dem Moore; Peter Weibel (Hg.): *Biennials: Prospect and Perspectives*, 2015, S. 62f.: <http://zkm.de/publikation/biennials-prospect-and-perspectives>.

³ So Elke aus dem Moore in ihren einleitenden Worten zum Auftakt der Konferenz *Biennials: Prospect and Perspectives*, vgl. Buddensieg u. a. (Hg.): *Biennials: Prospect and Perspectives*, S. 33.

⁴ Manche dieser Proteste erwirkten einen Regimewechsel, bei dem die autokratischen Staatsoberhäupter abgesetzt wurden; in Syrien folgte auf die Proteste ein verheerender Bürgerkrieg, der bis heute andauert. Vgl. u. a. Anwar Alam (Hg.): *Arab Spring: reflections on political changes in the Arab world and its future*, Neu-Delhi 2014; Sonia Alianak: *The transition towards revolution and reform: the Arab Spring realised?*, Edinburgh 2014; ‘Adīd Dawīša: *The second Arab awakening: revolution, democracy, and the Islamist challenge from Tunis to Damascus*, New York 2013.

⁵ Vgl. u. a. Marcos Ancelovici; Pascale Dufour; Héloïse Nez (Hg.): *Street politics in the age of austerity: from the Indignados to Occupy*, Amsterdam 2016; Cristina Flesher Fominaya; Laurence Cox (Hg.):

genannten Gezi-Park-Proteste unter anderem gegen die neoliberale Stadtpolitik Istanbuls und gegen den autoritären Stil der türkischen Regierung.⁶ Die von New York als ausgegangene und in kürzester Zeit zu einem globalen Phänomen aufgestiegene Occupy-Bewegung bezog Stellung unter anderem gegen die Macht der Banken und der Finanzwelt sowie deren schädlichen Effekt auf die Demokratie.⁷ Sie alle demonstrierten für Demokratie oder artikulierten Forderungen nach *mehr* beziehungsweise einer *anderen, direkteren* Demokratie. Trotz ihrer unterschiedlichen Beweggründe, Kontexte und Zielsetzungen organisierten sie ihre Proteste auf ähnliche Weise, indem sie nämlich dauerhaft einen zentralen öffentlichen Platz einer Groß- oder der Hauptstadt eines Landes besetzten.⁸ Auch suchten sie teilweise untereinander den Austausch.⁹ Wegen dieser kennzeichnenden Gemeinsamkeit spreche ich hier und im Folgenden von ihnen als Platzbesetzungsbewegung. Ihre Form des Protests ist in den vergangenen Jahren geradezu populär geworden.¹⁰

Die Plätze im öffentlichen Raum dienten jedoch nicht allein der Versammlung; auf ihnen wollten die Demonstrant*innen – von denen einige temporär dort „wohnten“ – jene gerechtere Form der Demokratie ausleben, für die sie bereits protestierten. Typisch für die Platzbesetzungsbewegungen ist der Wunsch nach einer anti-institutionellen und anti-repräsentatio-

Understanding European movements: new social movements, global justice struggles, anti-austerity protest, London 2013; Simon Winlow u. a. (Hg.): *Riots and political protest: notes from the post-political present*, London 2015.

⁶ Vgl. u. a. Isabel David; Kumru Toktamis (Hg.): *„Everywhere Taksim“: Sowing the seeds for a new Turkey at Gezi*, Amsterdam 2015; Wolfgang Gieler: *Konflikte der türkischen Gesellschaft. Hintergründe der Proteste um den Gezi-Park*, Bonn 2014; Tayfun Guttstadt: *Çapulcu. Die Gezi-Park-Bewegung und die neuen Proteste in der Türkei*, Münster 2014. Werden im Folgenden Frauen und Männer gemeinsam bezeichnet, wird ein sogenanntes „Gendersternchen“ verwendet: „Türk*innen“, „Künstler*innen“ usw.

⁷ Vgl. u. a. David Graeber: *Inside Occupy*, Frankfurt a. M. 2012; Peter Mörtenböck; Helge Mooshammer: *Occupy. Räume des Protests*, Bielefeld 2012; Noam Chomsky: *Occupy!*, Münster 2012.

⁸ Der Zucotti Park in New York, auf den die Gruppe Occupy Wall Street nach ihren Protesten vor der Börse ausweichen musste, ist kein städtischer Park, sondern ein „öffentlich zugängliches Privatgrundstück.“ (Mörtenböck; Mooshammer: *Occupy*, S. 9.).

⁹ So informierte beispielsweise Asmaa Mahfouz, eine wichtige Aktivistin aus Ägypten, die Gruppe Occupy Wall Street über die Abläufe der Besetzung des Tahrir-Platzes in Kairo. (Vgl. Amy Goodman: „Globalizing Dissent, from Tahrir Square to Liberty Plaza“, in: Don Hazen; Tara Lohan; Lynn Parramore (Hg.): *The 99 %: How the Occupy Wall Street Movement is Changing America*, San Francisco 2011, S. 132–133, hier S. 133).

¹⁰ Am 31.03.2016, mehrere Jahre nach den ersten Platzbesetzungsbewegungen von 2011, formierte sich in Frankreich die Protestbewegung „Nuit debout“ (etwa: „Die Aufrechten der Nacht“) um gegen den neuen Gesetzesentwurf zur Änderung des Arbeitsrechts und für direkte Demokratie zu protestieren. Sie besetzten zunächst den „Platz der Republik“ in Paris, später weiteten sich die Proteste auf weitere französische Städte aus. (Vgl. Georg Blume: „Die Schlaflosen von Paris“, *Die Zeit*, 12.04.2016: <http://www.zeit.de/politik/ausland/2016-04/frankreich-paris-platz-der-republik-demonstration>). Die offizielle Webseite der Bewegung ist <https://nuitdebout.fr/>.

nenalen Ausrichtung der Demokratie.¹¹ Dem repräsentativen demokratischen System mit seinen traditionellen politischen Institutionen wie zum Beispiel Parteiarbeit oder Parlamenten – die scheinbar nicht mehr die Interessen des Volkes vertreten – setzten die Platzbesetzungsbewegungen die inhomogene und offen disparate, kollektive Bewegung eines horizontalen, rhizomatischen und dezentralisierten Netzwerks entgegen, die ohne fixe Ideologien und ohne die Idee der Repräsentation auskommen sollte.¹²

Unter den internationalen Kunstbiennalen setzten sich die 3. Athen-Biennale *Mono-drome* (2011), 7. Berlin-Biennale *Forget Fear* (2012), 13. Istanbul-Biennale *Mom, am I barbarian?* (2013), *Manif D'art 7: Resistance – And Then, We Built New Forms* (Quebec-Stadt/Kanada, 2014), die 10. Manifesta in St. Petersburg (2014) und einige mehr mit dem neuen Demokratieverständnis der Platzbesetzungsbewegungen auseinander. Diese Biennalen suchten auf vielfältige Weise die Nähe zu den Besetzungsbewegungen: Sie integrierten aktivistische Künstler*innen aus den Besetzungsbewegungen in die Ausstellung oder in das diskursive Programm, organisierten selbst Proteste oder boten den Aktivist*innen den Ausstellungsraum als Raum für ein „Protestcamp“ an, in dem sie ihre Zelte aufschlugen und ihre Aktionen planen konnten. Insgesamt, so schien es auf den ersten Blick, würden die politisch engagierten Biennalen im Geiste der Platzbesetzungsbewegungen – ebenso außerhalb der repräsentativen Demokratie wie jenseits des Parlamentarismus angesiedelt – sich stärker als ein wichtiges Organ der Demokratie in Stellung bringen können.

Allerdings beruhte das große Interesse der Biennalen an den Platzbesetzungsbewegungen nicht auf Gegenseitigkeit. Zwar kooperierten die Protestierenden partiell mit den Biennalen, distanzierten sich aber zugleich von diesen, war deren Finanzierungs- und Organisationsstruktur doch allzu oft mit ebenjenen Banken und Firmen verzahnt, gegen die die Aktivist*innen in den Platzbesetzungsbewegungen demonstriert hatten und noch demonstrierten. Für viele Aktivist*innen stand das Ausstellungsformat der Biennale für eine entgegengesetzte Denkrichtung; die Biennalen würden sich – so der Vorwurf – nicht nur in den Dienst von wirtschaftlichen Interessen stellen, sondern agierten selbst nach einer wirtschaftlichen Logik, wenn sie die soziopolitische und historische Spezifität der sie austragenden Stadt (Region) als Diffe-

¹¹ Die Gruppe ¡Democracia Real YA! postuliert es in ihrem Manifest so: „Democracy belongs to the people (demos = people, krátos = government) which means that government is made of every one of us.“ (<http://www.democraciarealya.es/manifiesto-comun/manifiesto-english/>).

¹² Isabell Lorey: „Demokratie statt Repräsentation. Zur konstituierenden Macht der Besetzungsbewegungen“, in: Jens Kastner u. a. (Hg.): *Occupy! Die aktuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen*, Wien 2012, S. 7–49.

renz vermarkteten.¹³ Die Logik des Neoliberalismus durchsetze die gesamte Organisationsform Biennale, diese agiere nicht nur wie eine globale Firma, sondern produziere auch ähnlich prekäre Arbeitsverhältnisse.¹⁴ Mit dem Begriff der „Biennalisierung“¹⁵ hat Simon Sheikh diese symbolische, kulturelle Kapitalisierung der Biennalen bezeichnet. Die Biennalen erfüllten zudem nicht die soziopolitischen Forderungen der Aktivist*innen nach einer fairen Bezahlung für Mitarbeiter*innen und Praktikant*innen. Die Arbeitsaufteilung der Biennalen widersprach der Arbeitsweise der Besetzungsbewegungen, die bewusst eine axial-hierarchische Arbeitsaufteilung umgehen wollten.¹⁶ Zudem unterstützten die Biennalen aus der Perspektive der Aktivist*innen die kommerziellen Strukturen des Kunstbetriebs und somit auch ein falsches Kunstverständnis.

Die Proteste weiteten sich aus und richteten sich sogar gegen die Biennalen. Eine Sektion von Occupy Wall Street gründete eigens hierfür die Protestgruppe Occupy Museums, um ihr Anliegen gegenüber dem Kunstbetrieb im Allgemeinen und den Biennalen im Besonderen zur Sprache zu bringen.¹⁷ Sie protestieren zum Beispiel gegen Museen wie das Museum of Modern Art (MoMA) oder das Solomon R. Guggenheim Museum in New York, weil in deren Vorständen und Aufsichtsräten jene Finanzspekulant*innen operierten, die eine Mitschuld an der weltweiten Finanzkrise ab 2008 trugen.¹⁸ Aber der Protest richtete sich ebenfalls gegen die 76. Whitney-Biennale (2012). Diese Biennale bediene das reichste Prozent unserer Gesellschaft, habe die falschen Sponsoren und zwingt Künstler*innen, die an ihr teilnehmen, sich zu verschulden, da weder alle Produktionskosten von der Biennale gedeckt werden, noch die Ausstellenden ein Honorar erhalten.¹⁹

Die so erzeugte Sensibilität entwickelte auch außerhalb von Occupy Museums eine hohe Strahlkraft und ihr folgten Proteste gegen die Sponsoren der 19. Sydney-Biennale *You*

¹³ Vgl. Simon Sheikh: *Exhibition-Making and the Political Imaginary: On Modalities and Potentialities of Curatorial Practice*, Diss. Malmö Art Academy, Malmö 2012, S. 108–134.

¹⁴ Pascal Gielen: *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*, Amsterdam 2009, S. 36.

¹⁵ Simon Sheikh: „Was heißt Biennalisierung?“, 12/2011: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de8622843.htm>.

¹⁶ Vgl. Panos Kompatsiaris: *Curating Resistances: Crisis and the limits of the political turn in contemporary art biennials*, Diss. University of Edinburgh, Edinburgh 2015, S. 91.

¹⁷ Ihre Aktionen finden sich aufgelistet unter: <http://www.occupymuseums.org/index.php/actions>.

¹⁸ Vgl. u. a. Yates McKee: *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, New York 2016, S. 1–5 und 173–179; Barbara Pollack: „Occupy MoMA“, 01/2012: <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/pollack/occupy-moma-1-17-12.asp>.

¹⁹ Hrag Vartanian: „OWS Arts & Labor Working Group Calls for End to Whitney Biennial By 2014“, 27.02.2012: <http://hyperallergic.com/47554/ows-arts-labor-working-group-calls-for-end-to-whitney-biennial-by-2014/>.

imagine what you desire (2014), der 31. São Paulo-Biennale *How to (...) things that don't exist* (2014) sowie der 13. Istanbul-Biennale.

Die Proteste beschränkten sich jedoch nicht nur auf die Finanzierungs- und Organisationsstrukturen der Biennalen sowie die Tatsache, dass diese als Agenten des Neoliberalismus angesehen wurden, sondern richteten sich auch gegen eine vermeintlich „falsche“ Vorstellung der Biennalen von Demokratie und demokratischem Engagement.

Die 10. Manifesta in St. Petersburg, die in ihrer Ausstellung und ihrem öffentlichen Programm kritische Stimmen zusammentrug, um über politische Zusammenhänge hauptsächlich in Russland zu verhandeln, wurde selbst Angriffsziel der Gegenöffentlichkeit. Weil die Manifesta sich aus der Perspektive der Gegenöffentlichkeit nicht eindeutiger gegen das anti-demokratische Verhalten ihres Gastgeberlands Russland positionierte, wurde sie von Künstler*innen boykottiert²⁰ und mit Petitionen²¹ zu einer Kurskorrektur aufgefordert.

In einer vergleichbaren Situation befanden sich auch die 3. Athen-Biennale,²² die 7. Berlin-Biennale²³ und die 13. Istanbul-Biennale.²⁴ Trotz ihrer abweichenden Ausstellungskonzepte und -strategien sowie unterschiedlicher ortspezifischer Anforderungen teilten alle drei Biennalen den Wunsch, ihre Ausstellung mit den Aktivitäten der Platzbesetzungsbewegungen zu verbinden. Dieser Wunsch ging nicht wie erhofft in Erfüllung; die Aktivist*innen richteten sich mit Protesten gegen die Biennalen selbst.

Ein weiteres Beispiel für den Widerspruch zwischen dem politischen Vorhaben einer Biennale und ihren konkreten Aktivitäten findet sich bei der Sharjah-Biennale in dem gleichnamigen Emirat am Persischen Golf. Die 10. Sharjah-Biennale *Plot for a Biennial* (2011), die während des „Arabischen Frühlings“ eröffnete, war von dem künstlerischen Leiter der Ausstellung, Jack Persekian, dem „Geist der Revolution“ gewidmet worden.²⁵ Dieser „Geist der Revolution“ wurde jedoch durch die Zensur eines politischen Kunstwerks

²⁰ Gegen diese Manifesta protestierten auch diverse Künstler*innen, wie Pawel Althamer, Dan Perjovschi, Nikita Kadan oder das Künstlerkollektiv Chto Delat? indem sie ihre Teilnahme zurückzogen. (Vgl. Sean Snyder; Olga Bryukhovetska: „Drawing a Blank“, 29.05.2014: <http://www.frieze.com/article/drawing-blank>).

²¹ Die Petition, adressiert an die Gründungsdirektorin der Manifesta Hedwig Fijen, ist hier nachzulesen: <https://www.change.org/p/hedwig-fijen-we-ask-that-manifesta-2014-reconsider-st-petersburg-as-their-next-location>.

²² Vgl. Kompatsiaris: *Curating Resistances*, S. 175f.

²³ Vgl. ebd., S. 113f.

²⁴ Vgl. Tom Snow: „13th Istanbul Biennial: A Retreat to the Institution“, 21.11.2013: <http://www.afterall.org/online/13th-istanbul-biennial-mom-ami-barbarian/>.

²⁵ Sabine B. Vogel: „Art Dubai: Wie die Revolution zur Kunst wird“, *Die Presse*, 26.03.2011: http://diepresse.com/home/kultur/kunst/645122/Art-Dubai_Wie-die-Revolution-zur-Kunst-wird.

konterkariert.²⁶ Sowohl diese Zensur durch die Direktorin der Biennale, Hoor Al-Qasimi, als auch die Kündigung Persekians, weil er das besagte Kunstwerk nicht gleich im Vorfeld aussortiert hatte, lösten Proteste in Form von Petitionen aus. Doch noch auf einer weiteren Ebene unterliefen die Strukturen der Biennale das angekündigte Vorhaben einer „revolutionären“ Ausstellung schon in deren Vorfeld, als der Emir von Sharjah und Gründer der Biennale, Scheikh Sultan bin Mohammed al-Qasimi, dem damals noch amtierenden ägyptischen Präsidenten Mubarak – unmittelbar vor dessen Sturz durch die Besetzungsbewegung vom Tahrir-Platz – militärische Hilfe anbot.²⁷ Auf nahezu schematische Weise tritt hier der Widerspruch zu Tage zwischen dem visionären Wunsch einer Ausstellung nach einer „Revolution“ für mehr Demokratie einerseits und den konkreten machtpolitischen Aktivitäten des Gründers der Biennale, die eine Revolution gerade verhindern wollten, andererseits.

Angesichts dieser hohen Anzahl von Konflikten zwischen 2011 und 2014 ließ sich der Binnendiskurs der Biennalen, in dem sie sich als „soziale Motoren“ präsentiert hatten, nicht mehr aufrechterhalten. Zu sehr hatten die Kritiken und Proteste gegen die Biennalen sie selbst als einen Teil des soziopolitischen Problems markiert und sogar das Format der Biennale überhaupt in Frage gestellt, als dass die Biennalen diese Umstände einfach hätten übergehen können. Die vorliegende Arbeit geht von der Notwendigkeit aus, dass diese Konflikte aufgearbeitet, eingeordnet, analysiert und debattiert werden müssen. Schließlich stellen sie – im Vergleich zum bisherigen Selbstverständnis der Biennalen – eine deutliche Zäsur dar.

1.1 Forschungsperspektive und Fragestellungen

Die vorliegende Arbeit will die komplizierten Frontverläufe einer politisch ausgerichteten Biennale darstellen. Zu ihnen zählen einerseits deren Positionskämpfe im Binnendiskurs der Biennalen. Auf der Suche nach einer progressiven Ausstellungspraxis gleichen die

²⁶ Hierbei handelte es sich um die 2011 entstandene Arbeit *Maportaliche/Ecritures sauvages (It Has No Importance / Wild Writings)* des algerischen Künstlers Mustapha Benfodil. Im Innenhof eines Austragungsortes der Biennale sollten 23 kopflose Mannequins wie zwei gegnerische Fußballteams unter freiem Himmel aufgestellt werden. Auf den Trikots der einen Mannschaft sind Befodils eigene Texte gedruckt, die Entführung und Vergewaltigungen von Frauen während des algerischen Bürgerkriegs von 1990 verarbeiten, auf den anderen Trikots sind Volkslieder, Witze und Sprichwörter zu lesen. Zudem beinhaltete die Installation einen Sound-Part, hierfür hatte der Künstler Aufnahmen von Protesten in Algerien und dem „Arabischen Frühling“ genutzt, so als würde sich im Innenhof ein umstürzlerischer Protest formieren. Zu den Geschehnissen um die Zensur dieses Werks vgl. Hanan Toukan: „Boat Rocking in the Art Islands: Politics, Plots and Dismissals in Sharjah’s Tenth Biennial“, 02.05.2011: <http://www.jadaliyya.com/pages/index/1389/boat-rocking-in-the-art-islandspolitics-plots-and>; H.G. Masters: „United Arab Emirates Director’s Ouster Jeopardizes Sharjah Art Foundation’s Future“, 18.04.2011: <http://artasiapacific.com/News/DirectorsOusterJeopardizesSharjahArtFoundationsFuture>.

²⁷ Vgl. Toukan: „Boat Rocking in the Art Islands“ (wie Anm. 26).

aufgezählten Biennalen die Differenzen zwischen Ausstellung und Politik an. Hierfür flechten sie Konzepte aus den Politikwissenschaften wie Agonismus, Dissens oder Subversion in ihre Ausstellungsstrategien ein, streichen die Funktion der Biennaleausstellungen in der Demokratie heraus und setzen sich so von den vielen anderen Biennalen ab. Andererseits werden diese Biennalen beispielsweise von den Aktivist*innen mit denen sie teilweise das gleiche politische Vokabular teilen, nicht als Verbündete angesehen, sondern als Gegnerinnen abgelehnt. Hieraus ergibt sich für die Biennalen eine äußerst ambivalente Situierung zwischen – auf der einen Seite – den erwünschten Konflikten im Sinne des Ausstellungskonzepts und – auf der anderen – unerwünschten Konflikten, die sich außerhalb der Planungsstruktur der Biennalen ereignen und sich gegen die Biennale selbst richten.

Die erstrangige Stellung der Praxis der Demokratie zum einen für die Biennaleausstellungen, zum anderen für die Platzbesetzungsbewegungen und zuletzt für deren Verknüpfung untereinander macht eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Begriff der Demokratie notwendig. Aus einer großen Anzahl von relevanten Demokratietheorien liegt der vorliegenden Arbeit das Demokratieverständnis der belgischen Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe zugrunde. Innerhalb ihrer diskursorientierten, postmarxistischen und poststrukturalistischen Demokratietheorie teilt sie dem Konflikt, den sie als „Agonismus“ definiert, eine Schlüsselrolle zu. Mouffes Konzept des Agonismus ist für die Aktivist*innen und den Ausstellungsdiskurs gleichermaßen attraktiv, bedeutungsvoll und nützlich. Seit der Veröffentlichung von Mouffes Studie *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*,²⁸ die sie zusammen mit dem Politikwissenschaftler Ernesto Laclau 1985 veröffentlichte, reflektiert sie über die diversen Herausforderungen der Demokratie, sei es durch die verschobenen Machtkonstellationen nach dem Ende des Kalten Krieges oder die Aushöhlung der Demokratie durch den Neoliberalismus.

Aus der Festlegung auf die Theorien von Mouffe ergibt sich die Wahl der zu erforschenden Biennalen: die 7. Berlin-Biennale und die 13. Istanbul-Biennale. Mouffes Demokratietheorie nimmt in deren Ausstellungskonzepten eine hervorgehobene Stellung ein und begründet das politische Vorhaben beider Biennalen. Dies unterscheidet sie von den anderen politisch engagierten Biennalen im ungefähren Zeitraum der Besetzungsbewegungen, wie zum Beispiel der 10. Manifesta in St. Petersburg oder der 10. Sharjah-Biennale. Die 7. Berlin-Biennale und die 13. Istanbul-Biennale bezogen eine kämpferische Position für die Demokratie und wollten vorhandene Hegemonien agonistisch herausfordern – hier ließe sich von erwünschten

²⁸ Ernesto Laclau; Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 2006 [1991] (*Hegemony and socialist strategy*, London, New York 1985).

Konflikten sprechen –, aber gegen beide Biennalen opponierten Aktivist*innen, die durch ihren Protest die Bestrebungen der Biennalen zu disqualifizieren suchten – hier ließe sich analog von unerwünschten Konflikten sprechen. Die Erforschung der beiden Biennalen erscheint auch deshalb lohnend, weil sie sich auf gegensätzliche Weise für die agonistische Demokratie engagierten. Während die 7. Berlin-Biennale jegliche Grenzen zwischen Ausstellung, Kunstwerk, Politik und Aktivismus aufheben wollte, auf der dringlichen Suche nach einer „realen“ politischen Wirksamkeit, trennte die 13. Istanbul-Biennale den politischen und künstlerischen Aktivismus voneinander und gab einer Kunst den Vorzug, die ohne Aktivismus auskam. Die Auseinandersetzung mit diesen beiden Biennalen verspricht auch deshalb besonders ertragreich zu sein, weil sich ihre Gründungszusammenhänge und die lokalen Spezifitäten des deutschen und des türkischen Kunstbetriebs deutlich voneinander absetzen.

Für den Fokus auf die Demokratietheorie von Chantal Mouffe sprechen aber noch weitere Gründe: Innerhalb des Kunst- und Ausstellungsdiskurses werden ihre Theorien seit Anfang der 2000er-Jahre vermehrt rezipiert. Die vorliegende Arbeit betrachtet den Zeitraum von 2001 bis 2013. Ihr Ansatz ermöglicht es den Ausstellungen, sich als Glied einer Kette von demokratischen Kämpfen zu verstehen, die bestehende Hegemonien mit neuen Narrativen der Gleichheit herausfordern. Mit dem Rekurs auf Mouffe radikalisiert sich der Charakter der Ausstellungspraxis. Bereits deutlich vor der 7. Berlin-Biennale und der 13. Istanbul-Biennale wurden ihre Theorien von Biennalen wie der 4. Bukarest-Biennale *Handlung. On Producing Possibilities* (2010), die 9. Istanbul-Biennale *Istanbul* (2005) oder der 11. Documenta (2002) aufgegriffen. Schon zu jener Zeit beflügelte Mouffe die Hoffnungen der Biennalen, im Dienste einer emanzipativen Politik die ökonomischen und ideologischen Rahmen der Biennale selbst unterminieren zu können.

Der Ausstellungsdiskurs unter den Vorzeichen der Demokratietheorie von Mouffe geht davon aus, so die erste These dieser Untersuchung, dass das politische Engagement der Biennalen einen tiefreichenden und durchdringenden Effekt auf die Funktionsweise der Biennale gehabt habe, sie sich von innen heraus in Richtung eines besseren Formats verändert und sich in der Folge ihren neoliberalen Verflechtungen mit deren negativen Implikationen erfolgreich entzogen habe. Besonders der Begriff des Agonismus erfüllt eine wichtige Funktion innerhalb dieser politischen Wende. Statt die Beteiligung an den Biennalen als kompromittierte Institutionen zu verweigern, so das Narrativ, hätten die Kurator*innen diese für sich einnehmen und dann mit einer fortschrittlichen, sowohl oppositionellen als auch radikalen Politik eine soziale Transformation unterstützen können. Auf diesem Weg hätten die bestehenden

Ideologien der Biennalen herausgefordert und verwandelt werden können. Das zweite Kapitel untersucht, wie Mouffes Theorien vom Ausstellungsbetrieb für diese Zwecke angeeignet wurden und wie sie beispielweise als Rednerin auf Biennalen oder mit der Erweiterung ihrer Theorien auf das Kunstfeld diese Dynamik befördert hat. Daher lauten die ersten Fragen: Auf welche Weisen und mit welchen Erwartungen vollzog sich die agonistische Wende im Ausstellungsdiskurs? Und: Wie verbinden sich diese Entwicklungen mit den Hauptthesen von Mouffes Theorie?

Die erzielten Antworten und Einsichten bilden die Grundlage, um im dritten und vierten Kapitel die Funktion von Mouffes Theorie bei den zwei untersuchten Biennalen zu beleuchten. Die Auseinandersetzung der 7. Berlin-Biennale und der 13. Istanbul-Biennale mit den Aktivist*innen, so die zweite These, dämpfte nicht nur die Zuversicht der Biennalen, sich mit agonistischen Strategien von innen heraus selbst verändern zu können und sich hierdurch institutionellen Legitimität zu sichern, sondern ganz im Gegenteil *verfestigte* dies jene neoliberalen Funktionsweisen, die eigentlich überwunden werden sollten. Hier wäre erstens zu klären, *auf welche Weise* die Kurator*innen den Agonismus stark machten: Wie ermöglichte es die Theorie des Agonismus den Biennalen, sich als Instrument der radikalen Demokratie zu präsentieren? Wie versuchten sie, über die Ausstellung die Bedingungen der Biennalen zu verändern? Wie definierten sie ihre Konfliktlinien? Wie verknüpfte die Ausstellung sich mit dem öffentlichen Raum? Diese Fragen zielen auch darauf ab, zu klären, woran sich die Konflikte der Biennale mit der Gegenöffentlichkeit entzündet haben. In diesem Zusammenhang soll erörtert werden, wie die Theorie des Agonismus eingesetzt wurde, um die politische Dimension der Konflikte zwischen Biennale und Gegenöffentlichkeit zu konzeptualisieren.

Im nächsten Schritt wird die Rolle der Kurator*innen analysiert. „Ausstellung“ beschreibt nicht allein das Resultat einer Zusammenarbeit der Kurator*innen mit Künstler*innen, sondern auch mit Wissenschaftler*innen, Aktivist*innen etc. Paradoxerweise hat die Vervielfältigung der beteiligten Akteursklassen dazu geführt, dass die Rolle der Kuratorin beziehungsweise des Kurators – als der Figur, die das komplexe Ausstellungskonzept mit ihrem politischen Impetus entwirft und sich als dessen Vermittler*in begreift – eine erheblich größere Prominenz bekommen hat. Vor diesem Hintergrund ergibt sich ebenfalls eine Reihe von Fragen: Wie vermittelte das Kuratorenteam bei den jeweiligen Biennalen zum einen zwischen der Ausstellung und der (Gegen-)Öffentlichkeit und zum anderen zwischen der konkreten Ausstellung und der Institution der Biennale? Wie fädelten die Kurator*innen den gewollten Konflikt ein? Dann aber auch: Wie gingen sie mit den ungewollten Konflikten um? Wo zeichneten sich zwischen all den Konflikten die Grenzen der kuratorischen Kompetenz ab?

Die Ermittlung der möglichen Grenzen der kuratorischen Befugnisse kann wiederum verstehen helfen, wo auch die Grenzen von Chantal Mouffes demokratiethoretischem Ansatz im Rahmen einer theoretisch informierten Ausstellungspraxis liegen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, beide Biennaleausstellungen auf ihre politischen Möglichkeiten hin zu befragen und die Ergebnisse dieser Untersuchung in Relation zu der Funktionsweise der Institution der Biennale zu setzen. Eine solche Perspektive kann die Erzählung der Biennalen von dem scheinbar unbegrenzten soziopolitischen Potenzial ihrer Ausstellung, das sich teilweise beträchtlich von den Ausstellungsprotokollen der Museen entfernt, kritisch zur Disposition stellen, indem sie die Ausstellungsvorhaben und die konkreten Ereignisse (besonders Konflikte) der Biennalen in einen Betrachtungszusammenhang rückt. Die Diskrepanz zwischen dem Ausstellungsvorhaben und der konkreten Umsetzung fasst die Dissertationsschrift nicht nur als individuelles Problem der jeweiligen Biennale auf, sondern als Ausdruck grundlegender und struktureller Defizite des Biennaleformats. Zwar haben die Akteur*innen der Biennalen in den letzten zwanzig Jahren bewiesen, dass sie sehr wohl von der Notwendigkeit einer selbstkritischen Auseinandersetzung mit dem Biennaleformat überzeugt sind und das Format an die jeweils anstehenden Erfordernisse anpassen können, beides aber nur, um die vermeintlich unbegrenzten Möglichkeiten des Formats zu bestätigen.

1.2 Umgrenzung des Untersuchungsgegenstands

Diese Dissertationsschrift will sich, als eine Untersuchung der 7. Berlin- und der 13. Istanbul-Biennale, in das Forschungsfeld der *Biennalogie* einreihen. Den Begriff „Biennalogie“ prägen die Herausgeberinnen Elena Filipovic, Marieke van Hal und Solveig Øvstebø des Sammelbands *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* (2010). Die Biennalogie fasst die Biennalen als Studienobjekte an der Schnittstelle von Kunstgeschichte, Kulturwissenschaft, Curatorial Studies und Kunstsoziologie auf. Ihre Anthologie will kritisch die Biennalen lokalisieren und historisieren, um in diesem Prozess ihre Vergangenheit einzuschätzen, ihre mögliche Zukunft zu beurteilen und ihre gegenwärtige Relevanz zu definieren.²⁹ So blickt die Biennalogie auf die geopolitischen, institutionellen, räumlichen und diskursiven Rahmenbedingungen der Ausstellung.³⁰ Sie berücksichtigt internationale Großausstellungen im Mehrjahresabstand, wie die Biennalen, Triennalen oder auch die Documenta, deren Spezifik einer im mehrjährigen Abstand und in theoretisch unbegrenzter Folge erfolgenden Reihe von Veranstaltungskomplexen mit dem Begriff der

²⁹ Vgl. Marieke van Hal; Solveig Øvstebø; Elena Filipovic (Hg.): *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Bergen 2010.

³⁰ Ebd., S. 17.

„Perennials“ präzisiert wird. Weder das Format noch der Begriff der Biennale sind wiederum geschützt, daher gibt es keine Beschränkungen für die Anzahl möglicher Biennalen, und zugleich entzieht sich diese formalen Bestimmungen sowie Festlegungen oder Qualitätskriterien für ihre Inhalte³¹ – abgesehen davon, dass sie sich in einem Turnus von zwei Jahren ereignet, temporär und festivalartig ist. Die Felder Architektur, Design, Theater etc. haben ebenfalls ihre eigenen Biennalen.

Von den bisherigen Forschungen zu Biennalen bzw. Perennials unterscheidet sich die vorliegende Untersuchung dadurch, dass sie die Reichweite der Demokratietheorie (vor allem der Agonistik) von Mouffe untersucht. So erforscht eine umfangreiche Publikation wie die Studie *Istanbul Biennale: Geschichte, Position, Wirkung* (2013)³² von Marcus Graf eine einzelne Biennale und setzt die Gründung jener Biennale in Beziehung zum Kunstfeld der Türkei bzw. der Stadt Istanbul und ihrer Geschichte. Graf stellt die Veränderungen der Istanbul-Biennale in einem Zeitraum von 24 Jahren dar. Die vorliegende Studie will nicht den Entwicklungsverlauf verschiedener Politiken aufzeigen, diese miteinander vergleichen und gegeneinander abwägen, sondern spitzt die Forschungsperspektive allein auf den Einsatz der Theorie von Mouffe zu. Daher wird Politik nicht in den Plural gesetzt, sondern es werden allein die radikaldemokratischen Ambitionen der 7. Berlin- und der 13. Istanbul-Biennale untersucht. Ähnlich ist das Verhältnis der vorliegenden Arbeit zu den großen Überblickspublikationen über die Biennalen, wie etwa der Darstellung von Bruce Altshuler in seinen zwei Bänden *Exhibitions That Made Art History*³³ oder etwas schmalere bei Anthony Gardner und Charles Green, *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art* (2016).³⁴ Hier verschieben sich die Größenverhältnisse von der Stadtpolitik hin zur Weltpolitik, wie z. B. auf die Deutungskämpfe der Biennalen während des Kalten Krieges zwischen der damals so genannten ersten und zweiten Welt, aber auch zwischen der Nord- und Südhemisphäre.

Eine weitere Gruppe von Arbeiten diskutiert einzelne Biennaleausgaben unter entwicklungspolitischen oder postkolonialen Perspektiven, so etwa Ugochukwu-Smooth Nzewis Dissertation über *The Dak'Art Biennial in the Making of Contemporary African Art*,

³¹ Ronald Kolb; Shwetal A. Patel: „Editorial“, *OnCurating* 39 (2018), S. 2.

³² Marcus Graf: *Istanbul Biennale. Geschichte, Position, Wirkung*, Berlin 2013.

³³ Bruce Altshuler: *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History*, Volume 1: 1863–1959, London/New York 2008; ders.: *Biennials and beyond 1962-2002*, London/New York 2013.

³⁴ Anthony Gardner; Charles Green: *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Chichester 2016, S. 3.

1992–Present³⁵ (2013). Zwar ließen sich die postkolonialen Debatten ebenfalls mit der Theorie des Agonismus analysieren, die vorliegende Untersuchung legt ihren Schwerpunkt jedoch auf die ökonomisch-ideologischen Funktionsweisen von Biennalen.

Themenkomplexe wie die Studentenproteste von 1968 auf der 34. Venedig-Biennale oder der 14. Triennale in Mailand, die ebenfalls die Biennalen zum Austragungsort von Konflikten werden ließen, lässt die vorliegende Untersuchung aus.³⁶ Dieser Protest entsprach dem politisch linksgerichteten Geist der 68er-Bewegung gegen „Autorität, Konservatismus, Militarismus, Imperialismus, Bürokratie [und] Kapitalismus“ und richtete sich gegen die „nationalstaatliche Repräsentationslogik“ der Biennale und ihre Vereinnahmung durch den Kapitalismus.³⁷ Wie folgenreich diese Proteste waren, lässt sich auch daran ablesen, dass die Venedig-Biennale infolge dieser Proteste einige ihrer Statuten änderte. Sie hörte auf, eine Verkaufsausstellung zu sein, setzte auf Themenausstellungen und vergab nicht mehr ihre bisherige Auszeichnung, den Goldenen Löwen (dies allerdings nur bis 1986).³⁸

Vergleichbare Szenen ereigneten sich im Rahmen der zehnten Ausgabe der São Paulo-Biennale; dort riefen Künstler*innen und Kritiker*innen sowie Mitglieder der Kunstkritikervereinigung ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) zum Boykott der Biennale auf, um gegen die politischen Repressionen der brasilianischen Militärregierung zu protestieren. Das sowohl von Mouffe als auch während der Platzbesetzungsbewegungen entwickelte Verständnis von Politik und Demokratie unterscheidet sich indes erheblich von den Protesten der 68er-Generation.

Die Biennalen waren jedoch nicht nur ein Ort für die Proteste von Bürger*innen und den Akteur*innen des Kunstbetriebs, sondern sie wurden von Regierungen politisiert, um ihre Macht und ideologischen Vorstellungen durchzusetzen. Die brasilianische Regierung ließ 1968

³⁵ Nzewi, Ugochukwu-Smooth: *The Dak'Art Biennial in the Making of Contemporary African Art, 1992–Present*, Diss. Emory University (Druid Hills/Atlanta/USA), 2013.

³⁶ Vgl. Michele Robecchi: „Lost in Translation: The 34th Venice Biennale“, *Manifesta Journal* 2 (2003/04), S. 170–175; Lawrence Alloway: „The Biennial in 1968“, in: van Hal (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 136–149; Chiara Di Stefano: „The 1968 Biennale. Boycotting the exhibition: An account of three extraordinary days“, in: Clarissa Ricci u. a. (Hg.): *Starting from Venice: studies on the Biennale*, Mailand 2010, S. 130–133, hier S. 130; Paul Grinke: „La Biennale e [sic] morte“, *The Spectator*, 27.06.1968: <http://archive.spectator.co.uk/article/28th-june-1968/21/la-biennale-e-morte-arts>; Manfred Sack: „Triennale-Tod auf italienisch. Nach der Eröffnung von Studenten und Künstlern okkupiert“, *Die Zeit*, 07.06.1968: <http://www.zeit.de/1968/23/triennale-tod-auf-italienisch>.

³⁷ Elke Krasny: „Über Vermittlung: Vom Verhältnis zwischen Museum und Öffentlichkeit“, in: Elke Gaugele; Jens Kastner (Hg.): *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Cham 2016, 339–355, hier S. 345.

³⁸ Die Venedig-Biennale beschreibt diese Umstellungen auf ihrer Homepage: <http://www.labiennale.org/en/art/history/1970s.html?back=true>.

die 2. Bahia-Biennale kurz nach der Eröffnung schließen, weil zehn der ausgestellten Arbeiten von ihr als subversiv eingestuft wurden.³⁹ Diese Konflikte zwischen Staat und Biennale setzten sich später und andernorts fort. Der Veranstalter „Nicosia for Art“ sagte zusammen mit dem Bürgermeister von Nikosia, Michael Zampelas 2006 die 6. Manifesta in Nikosia ab, weil das Kurator*innenteam auch den untereinander verfeindeten türkischen Norden der geteilten Stadt in die Ausstellung integrieren wollte.⁴⁰ Das jüngste Beispiel für die sehr ungleichen Machtkämpfe zwischen Staat und Biennale ist die Absage der 5. Ausgabe der Çanakkale-Biennale (2016) wenigen Wochen vor der offiziellen Eröffnung. Die Regierung erzwang die Schließung der Biennale, weil sie deren Direktorin Beral Madra als eine unerwünschte oppositionelle Stimme missbilligte.⁴¹

Aus der mittlerweile kaum überschaubaren Menge von Biennalen betrachtet die vorliegende Untersuchung nur jene, die für ihr politisches Vorhaben Mouffes Theorie in ihr Ausstellungskonzept integriert haben; sie lässt Biennalen außen vor, die erst später mittels der Theorien Mouffes analysiert worden sind. So entfernte etwa die 29. São Paulo-Biennale *There is always a cup of sea to sail in* (2010) eine Arbeit des Künstlers Roberto Jacoby, weil sie Wahlwerbung enthielt und es per Gesetz jeder öffentlichen Institution in Brasilien untersagt ist, während eines Wahlkampfes Wahlwerbung zu zeigen. Simon Sheikh bezieht sich in einem Aufsatz auf diesen zensorischen Akt, um über die Politiken der Biennalen zu reflektieren und greift hierbei auf Mouffes Politikverständnis zurück.⁴²

Nicht-Biennale-Ausstellungen, die in der Hochphase der Platzbesetzungsbewegungen stattfanden und wie die im Folgenden untersuchten Biennalen Demokratie, Protest und Aktivismus als Hauptthema hatten, werden aufgrund der angegebenen Schwerpunktsetzung im Folgenden nicht untersucht, sollen aber zur Verdeutlichung der großen Strahlkraft entsprechender Themenstellungen beispielhaft vorgestellt werden.

³⁹ Felix Vogel: „Broodthaers in Bahia – 3. Bienal da Bahia, Brasilien“, *Texte zur Kunst* 98 (2014), S. 216–220, hier S. 217.

⁴⁰ Florian Waldvogel; Anton Vidokle; Mai Abu ElDahab (Hg.): *Notes for an Art School*, Amsterdam 2006.

⁴¹ Vgl. Benjamin Sutton: „Organizers Cancel Turkish Biennial Amid Fears of Government Crackdown“, 09.09.2016: <http://hyperallergic.com/321408/organizers-cancel-turkish-biennial-amid-fears-of-government-crackdown/>; Ingo Arend: „Ein dunkler Tag“, *Süddeutsche Zeitung*, 16.09.2016: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-in-der-tuerkei-ein-dunkler-tag-1.3165137>.

⁴² Simon Sheikh: „Die Politik der Kunst und der Prozess der Biennalisierung“, *Texte zur Kunst* 80 (2010), S. 56–65, hier S. 62.

Eine solche Ausstellung etwa war *Demonstrationen. Vom Werden Normativer Ordnungen* (2012),⁴³ die der Kunstverein Frankfurt zusammen mit dem Exzellenzcluster „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ der Goethe-Universität Frankfurt am Main verwirklichte. Gezeigt wurden Arbeiten von Künstler*innen, die sich mit den neuen globalen Protestbewegungen auseinandersetzen; zudem wurde die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Ausdruck des Protests historisch eingebettet.

Die Ausstellung *Global Activism*⁴⁴ (2014) im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) kartografierte anhand von Medien (Film, Fotos, Dokumenten) den globalen Aktivismus (darunter Pussy Riot, Stuttgart 21, Occupy und andere). Die Ausstellung zeigte auf, wie sich deren Protest in seinem Ausdruck bei Performances aus der Kunst oder künstlerisch-partizipativen Strategien bediente.

In New York trug 2011 *Living as Form*⁴⁵ während der „Creative Time Summit 3“ sozial engagierte Kunst der vergangenen zwanzig Jahre aus aller Welt zusammen, die bewusst die Grenzen zwischen Aktivismus und Kunst verwischte. Später setzte sich für diese Kombination der Begriff des „Artivismus“ durch.

Drei Jahre zuvor hatte die Konferenz *Creative Time* zusammen mit der Park Avenue Armory (einem Areal von gut 5 Quadratkilometern in New York, auf dem überdimensionale Projekte realisiert werden können) eine Ausstellung zur Demokratie gestaltet: *Democracy in America: The National Campaign*⁴⁶ die sich mit der allmählichen Einschränkung bürgerlicher Grundrechte in der Folge von 9/11 auseinandersetzte.

Die Ausstellung *Making things public: Atmosphären der Demokratie* (2005) im ZKM Karlsruhe lud den Soziologen und Wissenschaftshistoriker Bruno Latour als Gastkurator ein, mit dem Ziel, den Begriff der Politik neu zu definieren – und zwar nicht aus der Perspektive der Realpolitik, sondern aus jener der Kunst und Wissenschaft. In diesem Zusammenhang traten nun nicht nur Menschen als politische Akteur*innen auf, sondern auch Objekte.⁴⁷

Wie genau politische oder aktivistische Kunst von den Kurator*innen in die Ausstellung integriert wird, bildet ein Hauptaugenmerk dieser Untersuchung. Hierbei werden sowohl die

⁴³ *Demonstrationen. Vom Werden Normativer Ordnungen*, Ausst.-Kat. Kunstverein Frankfurt, Nürnberg 2012.

⁴⁴ *Global aCtIVISm: art and conflict in the 21st century*, Ausst.-Kat. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Cambridge, Mass. 2015.

⁴⁵ *Living as form: socially engaged art from 1991–2011*, Ausst.-Kat. Creative Time, Cambridge, Mass. 2012.

⁴⁶ <http://creativetime.org/programs/archive/2008/democracy/>.

⁴⁷ Bruno Latour (Hg.): *Making things public. Atmosphären der Demokratie*, Karlsruhe 2005.

Bündnisse zwischen Kunst, Aktivismus und Ausstellung als auch ihre Rivalitäten, Debatten und Konflikte untereinander offengelegt. Mögliche Fragestellungen, die allein auf das Verhältnis zwischen Kunst und Aktivismus oder zwischen Kunst und Politik außerhalb von Ausstellungen abzielen, werden nicht gesondert aufgegriffen. Dies bedeutet unter anderem, dass die vorliegende Arbeit nicht historisch die ideologische Verkettung zwischen Aktivismus, Politik und Kunst beispielsweise von der Französischen Revolution bis heute aufarbeitet. Auch nimmt sie sich nicht vor, die visuelle und konzeptionelle Artikulation des heutigen Protestes an wichtige Vorläufer aus der Kunstgeschichte, seien es die Situationisten, das Happening-Format oder die Performance-Kunst, rückzukoppeln.⁴⁸ Zuletzt lotet sie die grundsätzlichen kunstphilosophischen Fragen, was Ästhetik/Kunst und Politik miteinander teilen beziehungsweise was sie notwendig trennt und was gleichsam „unteilbar“ bleiben muss, nicht isoliert von den zu untersuchenden Ausstellungen aus.⁴⁹

1.3 Methodische Herangehensweise

Die Biennialogie teilt, wie bereits erwähnt, ihr kunstgeschichtliches Interesse an den Biennalen mit weiteren Disziplinen wie den Kulturwissenschaften, Curatorial Studies und der Kunstsoziologie. In der vorliegenden Untersuchung wird der kunstgeschichtliche Ansatz nicht von diesen anderen Wissenschaftsgebieten isoliert. Besonders die Kulturwissenschaften haben erhebliche Vorarbeit geleistet, um über Themenkomplexe wie Macht im Bereich „der Kultur“

⁴⁸ Vgl. Gerald Raunig: *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien 2005; Will Bradley; Charles Esche (Hg.): *Art and Social Change: A Critical Reader*, London 2007; Jens Kastner: „Kunstproduktion und soziale Bewegungen. Zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs“, *Psychologie und Gesellschaftskritik* 35 (2011), S 7–33; Claudia Mesch: *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*, London 2014; Alana Jelinek: *This is Not Art: Activism and Other ,not-art'*, London 2013; Lieven De Cautier; Ruben De Roo; Karel Vanhaesebrouck (Hg.): *Art & Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam 2011; Grant H. Kester: *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from „Afterimage“*, Durham, N. C. 1998; Nina Felshin (Hg.): *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism*, Seattle 1995; Nato Thompson: *Seeing power: art and activism in the 21st century*, London 2015; Brian Holmes: *Escape the overcode: activist art in the control society*, Eindhoven 2009.

⁴⁹ Vgl. Alexander García Düttmann: *Was weiß Kunst? Für eine Ästhetik des Widerstands*, Konstanz 2015; Michaela Ott; Harald Strauß (Hg.): *Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst*, Hamburg 2007; Salim Kemal (Hg.): *Politics and aesthetics in the arts*, Cambridge 2000; Anthony Downey: *Art and politics now*, London 2014; Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013; Helmut Draxler; Tanja Widmann: *Ein kritischer Modus? Die Form der Theorie und der Inhalt der Kunst*, Wien 2013. Verschiedene Zeitschriften und Publikationsreihen sind dem Verhältnis zwischen Kunst und Politik in monothematischen Ausgaben nachgegangen, so zum Beispiel die Reihe *Kunst und Politik* mit dem Schwerpunkt „Politische Kunst heute“ (Band 9, 2007) oder das Heft 80 (2010) von *Texte zur Kunst* unter dem Titel *Politische Kunst?*

zu reflektieren. Sowohl für Mouffe als auch für die Kulturwissenschaften steckt das Konzept der Hegemonie, wie Antonio Gramsci sie versteht, den Denkhorizont ab.⁵⁰

Dieser Ansatz ist besonders erhellend, weil die 7. Berlin- und die 13. Istanbul-Biennale – sicherlich zu unterschiedlichen Graden – für ihre Ausstellungszwecke politische, soziale und kulturelle Diskurse miteinander kombinierten. Darüber hinaus zeigten sie in den konkreten Ausstellungen nicht allein „Kunstwerke“, sondern betteten in sie „Nicht-Kunst“ ein, etwa in Form von Arbeitserzeugnissen und -dokumenten der politischen Aktivist*innen oder ihrer körperlichen Präsenz. Daher würde eine Untersuchung, die sich allein auf die Kunstexponate der beiden Biennalen stützte, den Ausstellungskonzepten zuwiderlaufen, die ja tendenziell die Grenzen zwischen den Feldern Wissenschaft, Politik, Aktivismus, Medien und Kunst überwinden wollten. Aus vergleichbaren Gründen würde der alleinige Blick auf die Szenografie der Ausstellungen oder die Inszenierung der Objekte, Medien, Performances in den Ausstellungssituationen einen Großteil der Problemfelder der beiden Biennalen verfehlen, die sich als eine Arena des Konflikts in den Dienst der Demokratie stellen sollten.

Im Hinblick auf die Forschungsfragen dienen neben den Ausstellungen selbst die Ausstellungskonzepte, Symposien und Diskussionsrunden der jeweiligen Biennalen als Informationsgrundlage. Weitere Quellen sind sowohl wissenschaftliche Publikationen zu den beiden Ausstellungen und deren Besprechung in den nationalen wie internationalen Medien als auch die Auseinandersetzungen und Protokolle der Konflikte, die beispielsweise auf den sozialen Netzwerken ausgetragen wurden. Beide Biennaleausstellungen wurden *in situ* untersucht.

Im Rahmen dieser Forschung kam es zu mehreren Gesprächen mit Chantal Mouffe: So wurde sie zu einem Kolloquium (am 28. Juni 2013) während meiner Zeit im Graduiertenkolleg „Versammlung und Teilhabe“ an der HafenCity Universität Hamburg eingeladen; ein weiteres Mal während der Organisation eines Vortrags (am 30. Juni 2018) in meiner Funktion als Kurator des diskursiven Programms von Public Art Munich (PAM). Ähnlich verhält es sich mit Gesprächen mit Joanna Warsza, der Kuratorin von PAM und – entscheidender für die Untersuchung – Ko-Kuratorin der 7. Berlin-Biennale, oder Maria Lind, einer wichtigen Protagonistin des „New Institutionalism“ (siehe Kapitel 2). Das Gespräch mit Lind wurde im PAM-Reader veröffentlicht.⁵¹ So aufschlussreich diese Gespräche und Diskussionen auch waren, klärt die vorliegende Untersuchung ihre Fragestellung doch nicht durch Interviews. Statt

⁵⁰ Vgl. Paul Bowman: *Post-Marxism Versus Cultural Studies: Theory, Politics and Intervention*, Edinburgh 2007; Ingo Lauggas: „Hegemonie, Kunst und Literatur. Ästhetik und Politik bei Gramsci und Williams“, in: Christina Lutter; Markus Reisenleitner (Hg.): *Cultural Studies*, Band 11, Wien 2013; Stuart Hall: *Cultural studies. Ein politisches Theorieprojekt*, Hamburg 2000.

⁵¹ Maria Lind: „My Munich Years“, Interview mit Chris Fitzpatrick und Gürsoy Doğtaş, in: Joanna Warsza; Patricia Reed (Hg.): *City Curating Reader*, Berlin 2018, S. 383–397.

den vorhandenen, kurator*innen-zentrierten Diskurs durch weitere Gespräche über deren Ausstellungspraxis zu zementieren, sucht sie dazu einen kritischen Abstand.⁵²

Zudem galt es, die Gruppe der Aktivist*innen, die Gegenspieler*innen der Biennale, in die wissenschaftliche Auseinandersetzung zu integrieren. Sie waren meistens in einer Art Kollektiv organisiert, und nicht alle von ihnen traten individuell und namentlich in Erscheinung; einige benutzen auch Pseudonyme (dies wird an den entsprechenden Stellen der Untersuchung kenntlich gemacht). Ihr Beitrag ist dennoch unverzichtbar, um die anti-neoliberalen Transformationsversuche der Biennalen aus der Perspektive der Aktivist*innen zu verhandeln. Daran schließt sich eine weitere methodische Besonderheit an: Die Auseinandersetzungen zwischen Aktivist*innen und Kurator*innen wurden auf sozialen Netzwerken, auf Webseiten etc. ausgetragen. Erst diese Kanäle ermöglichten es den Aktivist*innen, für ihr Anliegen eine lokale und zuweilen auch eine globale Aufmerksamkeit zu erzielen und so die üblichen Informationshierarchien zwischen dem „legitimen“ und autorisierten Wissen der Institutionen und Kurator*innen und dem marginalisierten Wissen der Aktivist*innen zu durchbrechen.

1.4 Forschungsstand

Die vorliegende Untersuchung verknüpft vier Themenbereiche – die agonistische Demokratietheorie Chantal Mouffes, das Ausstellungsformat der Biennalen, die Strategie der diskursiven Ausstellungspraxis und die Platzbesetzungsbewegungen – miteinander. Über jedes dieser Themen für sich liegt eine beachtenswerte Menge an Forschungsliteratur vor. Für den Überblick zum Forschungsstand wurden jene Publikationen zusammengetragen, die diese Themenbereiche miteinander verschränken und somit eine thematische oder methodische Nähe zum Forschungsthema der vorliegenden Arbeit besitzen. Mouffes Theorien sind in der Forschungsliteratur der letzten Jahre eingesetzt worden, um den Wert künstlerischer Praktiken für die Demokratie zu untersuchen und herauszuarbeiten, wie sie Öffentlichkeit erzeugen oder restriktive Öffentlichkeit herausfordern.

⁵² Zeitschriften wie *Manifesta Journal*, *The Exhibitionist*, *Red Hook*, *cura*, *Journal of Curatorial Studies*, *On Curating*, *Curator: The Museum Journal* oder *Bücher und Aufsätze* wie u. a. Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, Mass. 2008; Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, New York 2012; Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann: The Exhibition Maker*, Berlin 2006; Paul O’Neill, „The Curatorial Turn: From Practice“, in: Judith Rugg; Michèle Sedgwick (Hg.): *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol 2007, S. 13–28, belegen die erwähnte Tendenz.

Julia Svetlichnaja, die 2011 an der University of Westminster bei Chantal Mouffe promoviert hat, untersucht in ihrer Dissertation⁵³ die Möglichkeiten künstlerischer und kultureller Praktiken, gesellschaftliche Prozess in soziopolitischer Hinsicht mitzugestalten. Nachdem sie den möglichen kritischen Handlungsradius der Kunst in den Theorien der Frankfurter Schule (besonders Theodor W. Adorno und Max Horkheimer) sowie der postoperaistischen Theorien (Negri/Hardt und Paolo Virno) durchleuchtet hat, argumentiert Svetlichnaja mit Mouffes Theorie, dass die Kritik der künstlerische Praktiken am effektivsten sei, wenn sie sich als eine gegenhegemoniale Intervention ausrichte. So könne sie oppositionelle Identitäten lancieren, existierende Hegemonien untergraben und das demokratische Prinzip der Gleichheit ausweiten.

Oliver Marchart überträgt den Begriff der Hegemonie, wie ihn Mouffe und Laclau in Rekurs auf Gramsci verwenden, auf den Ausstellungsdiskurs. In seiner Studie *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung* (2008)⁵⁴ will er anhand der Hegemonie-Theorie nachweisen, dass Großausstellungen eine „positive politische Funktion“⁵⁵ übernehmen können. Marchart ist deshalb besonders erwähnenswert, weil er durch seine Übersetzungen von Chantal Mouffes Büchern ins Deutsche einen erheblichen Beitrag zur Verbreitung ihrer Denkansätze im deutschsprachigen Raum geleistet hat.⁵⁶

Für Marchart ist die 11. Documenta das Paradebeispiel einer Großausstellung, die sich den damals üblichen Narrativen und Hegemonien dieses Formats (wie zum Beispiel Produktion eines US-eurozentristischen Kanons, der große Teile der Kunst rund um den Globus übersah) widersetzte. Diese Documenta, so Marchart – der an der Ausstellung selbst als Mitarbeiter mitwirkte, indem er die erste Plattform zum Thema Demokratie organisierte⁵⁷ – habe mit einer „Gegenkanonisierung“ gekontert, durch welche es ihr gelungen sei, die westliche Perspektive mit postkolonialen Theorien zu dezentrieren.⁵⁸ Der 11. Documenta sei, so Marchart, ein wichtiger Paradigmenwechsel in der Ausstellungspraxis gelungen. Seine Darstellung der 11. Documenta als einer erfolgreichen gegen-hegemonialen Zäsur in der Ausstellungspraxis

⁵³ Julia Svetlichnaja: *Artistic practices and democratic politics: towards the markers of uncertainty: from counter-hegemonic positions to plural hegemonies*. Diss. University of Westminster, London 2011.

⁵⁴ Oliver Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dx, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung*, Köln 2008.

⁵⁵ Ebd., S. 8.

⁵⁶ Zu diesen Büchern zählen: Chantal Mouffe: *Exodus und Stellungskrieg. Die Zukunft radikaler Politik*, Wien 2005; dies.: *Das demokratische Paradox*, Wien 2008 (*The Democratic Paradox*, London 2000).

⁵⁷ Okwui Enwezor u. a. (Hg.): *Demokratie als unvollendeter Prozess. Documenta11 Plattform1*, Ostfildern-Ruit 2002.

⁵⁸ Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld*, S. 11.

lässt eine größere Einordnung in die Ausstellungsgeschichte vermissen. Es wäre etwa die 3. Havanna-Biennale (1989) zu nennen, die für die diskursive Ausstellungspraxis Formen geschaffen hat, die bis heute Gültigkeit haben;⁵⁹ auch das Konzept der „Kreolisierung“ der 11. Documenta wurde unter dem Terminus der „Anthropophagy“ als zentrales Konzept und Methode bereits von der 24. São-Paulo-Biennale (1998) eingesetzt.⁶⁰ Für die gegenhegemoniale Ausstellungsstrategie argumentiert er nicht allein mit Mouffe, sondern vor allem mit Laclau und Gramsci. Deren Theorien werden als Lösung präsentiert, ohne sie kritisch auf mögliche Limitierungen zu untersuchen.

Lynn Marie Wray rückt die Theorien von Chantal Mouffe in den Fokus ihrer Dissertation *Turning left: counter-hegemonic exhibition-making in the post-socialist era (1989–2014)*, um die Strategien von Ausstellungen darzustellen, die gezielt ihre eigene Hegemonie destabilisieren und somit die neoliberalen Bedingungen von Ausstellungen überhaupt unterwandern wollten.⁶¹ Dabei greift sie aber nicht stringent jene Ausstellungen heraus, die sich explizit auf Mouffe beziehen oder sie in das diskursive Programm einbinden, sondern setzt ihren Schwerpunkt auf die 50. Venedig-Biennale *Dreams and Conflicts – The Viewer’s Dictatorship* (2003), die 11. Istanbul-Biennale *What Keeps Mankind Alive?*, die 28. São-Paulo-Biennale *In living Contact* (2008) sowie die 29. São-Paulo-Biennale *There is always a cup of sea to sail in* (2010). Die Defizite der gegenhegemonialen Strategien dieser Biennalen greift Wray heraus, um nachzuweisen, dass sie in der Ausstellung *Art Turning Left: How Values Changed Making 1789–2013* in der Tate Liverpool (2013/14), die sie selbst mitkuratiert hat, berücksichtigt und behoben gewesen seien. Zugleich argumentiert sie für ihre eigene Ausstellung mit dem Hinweis darauf, dass es ihr gelungen sei, das Thema der Klassenunterschiede stark zu machen, das im Zuge von Mouffes De-Essenzialisierung des Marxismus keine Berücksichtigung mehr gefunden habe, in den gegenwärtigen politischen Auseinandersetzungen aber durchaus noch relevant sei. Ihre Untersuchung übersieht jedoch, dass ein Vergleich zwischen Biennaleausstellungen auf drei Kontinenten (wenn man den asiatischen Aspekt Istanbuls betont) mit ihrer eigenen Ausstellung innerhalb einer europäischen Kunstinstitution aus ideologischen Gründen, aber auch wegen der erheblichen Differenzen in Organisation, Finanzierung und Marketing, eine akribischere theoretische und kontextuelle

⁵⁹ Rachel Weiss: „A Certain Place and a Certain Time: The Third Biennial de La Habana and the Origins of the Global Exhibition“, in: dies. (Hg.) *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, London 2011, S 14–69.

⁶⁰ Pablo Lafuente; Lisette Lagnado (Hg.): *Cultural anthropophagy: The 24th Biennial de São Paulo 1998*, London 2015.

⁶¹ Lynn Marie Wray: *Turning left: counter-hegemonic exhibition-making in the post-socialist era (1989–2014)*, Diss. Liverpool John Moores University, Liverpool 2016.

Einordnung verlangt hätte. Auch ist der Zeitraum, den Wray im Titel ihrer Dissertation angibt, irreführend: Zwar erstreckt sich der Untersuchungszeitraum der Dissertation bis 2014 – weil das der Laufzeit ihrer eigenen Ausstellung entspricht –, aber sie übergeht gänzlich die Platzbesetzungsbewegungen, deren Effekt auf die untersuchten Biennalen sowie deren Wirkung auf den Ausstellungsdiskurs der Biennalen überhaupt.

In seiner Publikation *Politically Unbecoming: Postsocialist Art against Democracy*⁶² aus dem Jahr 2015 problematisiert der Kunsthistoriker Anthony Gardner die Konjunktur einer „Ästhetik der Demokratisierung“ (*aesthetic of democratization*)⁶³ in der Kunst ab Mitte der 90er-Jahre, die demokratische Prozesse zum Beispiel durch die Partizipation des Publikums habe begünstigen wollen. Diese Idealisierung und Universalisierung der Demokratie kontrastiert er mit Kunst aus Ost- und Mitteleuropa (von Ilya Kabakov, dem Künstlerpaar Dan und Lia Perjovshi oder dem Kollektiv Neue Slowenische Kunst [NSK]). Diese Widersprüchlichkeit der Demokratie habe sich besonders kontrastreich in der postsozialistischen Ära offenbart, in der Demokratie eben nicht wirkliche politische Freiheit bedeutet habe, sondern vielmehr die Implementierung eines neoliberalen Regimes, in deren Folge nun die Privatisierung und der Abbau des Sozialstaats betrieben werden.

In Gardners Augen verfolgen diese Künstler und die Ausstellungen, in denen sie ihre Arbeiten zeigen, eine entgegengesetzte Strategie zur „Ästhetik der Demokratisierung“, indem sie „politisch unziemlich“ („politically unbecoming“)⁶⁴ werden: Sie ziehen sich zum einen aus dem überdeterminierten Begriff der Demokratie zurück, sie des-identifizieren sich von dem Wort „Demokratie“. Für Gardner sind die diversen Theoretiker*innen der Politischen Differenz und ihre Demokratietheorien, unter ihnen auch Chantal Mouffe, durch ihre Aneignung seitens der Ausstellung entpolitisiert worden.⁶⁵ Zudem hätten diese Theoretiker selbst sehr viel zu der Universalisierung der Demokratie beigetragen: Statt ein anderes politisches System vorzuschlagen, hätten sie die Demokratie zu einem Meistersignifikanten erhoben.

Im Gegensatz zu Marchart kritisiert Gardner die Theorien von Mouffe. Ein solcher kritischer Abstand zu Mouffes Theorie erscheint zwar produktiv, doch blickt Gardner allein auf Mouffes Demokratieverständnis. Die Dimension des Agonismus wird nicht anhand der konkreten Konflikte der Ausstellungen befragt, und somit werden die internen Konflikte der Ausstellungen und deren Akteur*innen übersehen. Insofern setzt Gardner das

⁶² Anthony Gardner: *Politically Unbecoming: Postsocialist Art against Democracy*, Cambridge, Mass. 2015.

⁶³ Ebd., S. 10.

⁶⁴ Ebd., S. 15.

⁶⁵ Ebd., S. 39.

Ausstellungsvorhaben mit der konkreten Umsetzung gleich, ohne Abweichungen zwischen den beiden zu erfassen.

Der Kunsthistoriker Yates McKee analysiert in *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* (2016)⁶⁶ den Kunstaktivismus, der sich aus der „Occupy Wall Street“-Bewegung entwickelte, und setzt ihn in größere Kontexte, so z. B. in die politisch links ausgerichtete Kunstproduktion in den USA seit den 1980er-Jahren. Seine aktive Teilnahme an Occupy Wall Street ermöglicht ihm in seinen Untersuchungen und Einschätzungen eine Auswertung der Strukturen und Abläufe aus der Innenperspektive der Bewegung heraus. In dieser Funktion beteiligte er sich auch an einer Umfrage zu Occupy Wall Street in der Sonderausgabe der Kunstzeitschrift *October*.⁶⁷ Von Forschungsschwerpunkt meiner Arbeit aus betrachtet, ist sowohl die Sicht der *October*-Ausgabe als auch die Perspektive von McKees Buch eingeschränkt, weil sie aus den vielen internationalen Platzbesetzungsbewegungen nur eine einzige herausgreifen. McKee gelingt es zwar, in diesem Rahmen die Konfliktlinien zwischen den Kunstaktivist*innen und dem Kunstbetrieb fundiert zu beschreiben; vergleichbare Konflikte außerhalb der USA sowie aktivistische kuratorische Strategien bleiben aber unberücksichtigt.

Simon Sheikh, selbst Kurator und Dozent für Curatorial Studies am Goldsmiths College der University of London, nimmt in seiner Dissertation *Exhibition-Making and the Political Imaginary: On Modalities and Potentialities of Curatorial Practice*⁶⁸ (2012) seine eigene kuratorische Praxis als Ausgangspunkt, um daran weitreichende Überlegungen zu den Politiken der Ausstellungspraxis überhaupt anzuknüpfen. Sowohl seine kuratorische Praxis als auch seine theoretischen Reflexionen gehen der Frage nach, wie mit Ausstellungen Weltsichten und „politische Imaginationen“ (Cornelius Castoriadis) erstellt werden. Bei seinen Ausführungen beruft er sich auf eine Vielzahl von Theoretiker*innen wie Agamben, Foucault, Butler, aber auch Mouffe und Laclau. Deren Begriff der Artikulation, also jener Prozess im Diskurs, in dem sich zum Beispiel eine neue politische Forderung formuliert, lässt sich für Sheikh auch auf die Ausstellungspraxis übertragen, um die Politiken des Ausstellungsmachens besser zu verstehen.⁶⁹ Dieser Begriff der Artikulation sei ein politisches Instrument, um sowohl die Politiken der Ausstellungskonzeption und deren Fähigkeit der Herstellung einer politischen Öffentlichkeit zu verstehen und zugleich die Ausstellung mit politischen Kämpfen zu

⁶⁶ Vgl. McKee: *Strike Art*.

⁶⁷ „15 Responses to a Questionnaire on Occupy Wall Street“, Yates McKees Antworten fanden sich auf den Seiten 51–53, *October* 142 (2012).

⁶⁸ Sheikh, *Exhibition-Making and the Political Imaginary*.

⁶⁹ Ebd., S. 151ff.

verbinden.⁷⁰ Leider überträgt Sheikh diese Überlegungen allein auf den Fall seiner eigenen Ausstellung *Capital (It Fails Us Now)*. Es wäre sicherlich interessant, wie er seine Theorie für größere Formate übersetzt und „durchdekliniert“ hätte. Die Perspektive der vorliegenden Arbeit weicht insofern ab, als diese nicht eine Theorie der allgemeinen Ausstellungspraxis entwickeln will, sondern spezifisch nachfragt, worin die Anwendungsprobleme von Mouffes Theorie liegen.

Aus einer ethnologischen Forschungsperspektive untersucht Panos Kompatsiaris in seiner Dissertation *Curating Resistances: Crisis and the Limits of the Political Turn in Contemporary Art Biennials*⁷¹ (2015) die Herausforderungen einiger Biennalen nach dem Aufkommen der Finanzkrise von 2008 mit einem besonderen Schwerpunkt auf der 3. Athen-Biennale (2011) und der 7. Berlin-Biennale (2012). Seine Fragestellungen zielen auf die Beziehungen zwischen den Akteur*innen, Teilnehmer*innen und Gegner*innen der Biennale.⁷² Dabei versteht Kompatsiaris die Biennale nicht allein als eine Institution, die eine symbolische Macht innehat oder künstlerische Praktiken autorisiert, sondern auch als eine Organisation mit spezifischen Arbeitsaufteilungen und hierarchischen Strukturen sowie zusätzlich als ein periodisch wiederkehrendes Ereignis.⁷³ Er kommt zu wichtigen Schlussfolgerungen darüber, wie die beteiligten Akteur*innen im Rahmen der Machtverhältnisse sowie disziplinärer und soziologischer Einschränkungen handeln oder in ihnen erst geformt werden, und kann damit die Limitierungen, denen ihre politischen Aktivitäten bei den untersuchten Biennalen unterlagen, aufzeigen.

Zwar zeichnet Kompatsiaris mit seiner ethnologischen Forschung diverse gravierende Konfliktlinien zwischen der Biennale und den verschiedenen heterogenen Akteur*innen nach – auch unter den Akteur*innen selbst sowie innerhalb der Biennale –, aber diese werden nicht in Relation zu den politischen Theorien der Konflikte gesetzt, die doch gezielt von den Ausstellungskonzepten aufgerufen werden und die temporäre Ausformung der betrachteten Biennalen maßgeblich prägten. Kompatsiaris erwähnt Mouffes Theorie, aber er befragt und problematisiert nicht die Aneignungsweisen ihrer Überlegungen zur Politik seitens der konkreten Ausstellungen; stattdessen wägt er Mouffes Ansatz lediglich als Grundlage für seine Forschung ab, um dann die Vorzüge des ethnologischen Zugangs zu unterstreichen.⁷⁴

⁷⁰ Ebd., S. 153f.

⁷¹ Kompatsiaris: *Curating Resistances*.

⁷² Ebd., S. 48f.

⁷³ Ebd., S. 49f.

⁷⁴ Ebd., S. 43f.

Im Zusammenhang dieser politischen Ausstellungen, die Demokratie anvisieren, ist es wichtig, auch die politische Rolle des Kurators gezielt zu untersuchen. Heidi Bale Amundsen und Gerd Elise Mørland stellen in ihrem Aufsatzband *Curating and Politics Beyond the Curator: Initial Reflections* (2015) wichtige Überlegungen an.⁷⁵ Für sie wurde der politische Handlungsradius immer von seiner Intentionalität her begriffen, aber es seien keine Untersuchungen über die politischen Nebeneffekte der Ausstellungen angestellt worden, die eben nicht auf das Handeln des Kurators zurückzuführen seien. Als Beispiel für eine solche Situation führen Amundsen und Mørland die Sydney-Biennale von 2014 an: Hier sei der Konflikt uneingeladen in die Ausstellungssituation eingebrochen und habe damit das absichtliche Handeln der Kurator*innen ausgehebelt.⁷⁶ Das Unbeabsichtigte, das Unplanbare in ein Verhältnis zu den politischen Absichten der kuratorischen Praxis zu setzen, ist ein wertvolles Vorhaben. Bei Amundsen und Mørland wird das Vorhaben allerdings nur kurz angedacht, nicht an konkreten Beispielen detailliert durchexerziert.

Die Gegenreaktion des Kunstbetriebs auf die Ausbeutung und Instrumentalisierung durch die Machtstrukturen des globalen Kapitalismus müsse, so Nina Möntmann in der von ihr herausgegebenen Aufsatzsammlung *Scandalous: A Reader on Art and Ethics* (2013), in einem bewussten ethischen Handeln liegen.⁷⁷ Zu den Autor*innen zählen die Kuratorin Galit Eilat und der Kurator Nato Thompson, die in ihren Beiträgen versuchen, die ethischen Richtlinien ihres kuratorischen Handels zusammenzufassen. Nato Thompson hat in New York die Ausstellung *Living as Form – Socially Engaged Art from 1991–2011* kuratiert,⁷⁸ bei der er – wie der Titelzusatz angibt – sozial engagierte und aktivistische Kunst zusammentrug und so einer sehr ausdifferenzierten Kunstrichtung eine Übersichtsausstellung ermöglichte, in der die Arbeitsweisen und Themen der Künstler*innen und Kollektive erfassbar wurden. Zugleich engagierte er sich auf der diskursiven Plattform „Creative Time“ in New York, die sich für den öffentlichen Raum als Ort der freien Meinungsäußerung und der Freiheit der Kunst einsetzt.⁷⁹ Seine ethischen Überlegungen in dem Beitrag zu Möntmanns Sammelband beziehen sich auf den Umgang mit politisch-aktivistischer Kunst.⁸⁰ Galit Eilat – unter anderem Ko-Kuratorin der

⁷⁵ Heidi Amundsen; Gerd Elise Mørland (Hg.): *Curating and politics beyond the curator: initial reflections*, Ostfildern 2015.

⁷⁶ Dies.: „Request for a Radical Redefinition: Curatorial Politics after Institutional Critique“, in: ebd., S. 15–30, hier S. 26.

⁷⁷ Nina Möntmann: „Art at the Limits: An Introduction“, in: dies. (Hg.): *Scandalous: A reader on art and ethics*, Berlin 2013, S. 6–25, hier S. 18.

⁷⁸ Nato Thompson: *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, Cambridge, Mass. 2012.

⁷⁹ <http://creativetime.org/about/staff/nato-thompson/>.

⁸⁰ Nato Thompson: „Ethical Considerations in Public Art“, in: Möntmann (Hg.): *Scandalous*, S. 106–123, hier S. 113f.

31. São-Paulo-Biennale – beschreibt ihren Konflikt mit den staatlichen Organen aus ihrer Zeit (2001–2010) als Direktorin des Israeli Center for Digital Art (DAL) in Holon.

Sowohl Eilats als auch Thompsons Ausführungen erhöhen die Sensibilität für ortsspezifische Konfliktkonstellationen und die Handlungsmöglichkeiten der Kurator*innen, aber diese wichtigen und persönlichen ethischen Richtlinien des Kuratierens bleiben vereinzelt. Daher unterscheidet sich deren Ansatz (natürlich auch, was Themen, Ausstellungsformate sowie die konkreten Ausstellungen angeht) von dem der vorliegenden Untersuchung, die die Ausstellungen und ihre Konflikte in größere Zusammenhänge einbettet, wie etwa den der Entwicklung einer kuratorischen Praxis für den Einsatz in der agonistischen Demokratie.

1.5 Inhaltlicher Grundriss

Das Phänomen der Biennialisierung leitet das zweite Kapitel aus der Verwobenheit der Biennalen in die Textur der neoliberalen Wirtschaftsstruktur her. Um qualifizieren zu können, wie mit Mouffes Denkansatz dieser Entwicklung entgegengesteuert werden soll, wird ihre Demokratietheorie in ihren Grundrissen dargestellt. Konzepte wie Hegemonie, Antagonismus und Agonismus migrieren aus der Demokratietheorie in den Ausstellungsdiskurs. Die radikaldemokratischen Veränderungen der Biennale schlagen sich in verschiedenen Aspekten des Ausstellungsdiskurses nieder, wie dem Wunsch nach Partizipation, der Definition von Öffentlichkeit, der Idee des Kuratorischen oder der Organisation von Kunstinstitutionen. Mouffes Theorien sensibilisieren die Ausstellungspraxis für die Machtkonstellationen sowohl im Format der Ausstellung als auch mit Blick auf dort verhandelte gesellschaftliche Themen. Die Verschiebung des Diskurses betrifft die Funktion der Kurator*in gleichermaßen wie die Rollen des Publikums und der Kunstinstitutionen sowie die künstlerische Produktion.

Das dritte Kapitel untersucht die 7. Berlin-Biennale. Es zeigt auf, wie die Biennale das Mouffsche Konzept des Agonismus in ihr Ausstellungskonzept integrierte (die Verantwortlichen sprachen damals vom „agonalen Kuratieren“). Diese Biennale ist besonders aufschlussreich, denn auf der Suche nach politischer Wirksamkeit und aus dem Wunsch heraus, ein Instrument der Demokratie sein zu wollen, verwischte sie bewusst die Unterschiede zwischen Kunst und Aktivismus. In diesem Kapitel wird im Besonderen der Hauptausstellungsraum analysiert, der an Akteur*innen aus den Platzbesetzungsbewegungen vergeben wurde, damit diese dort ihre Zelte aufschlugen sowie beispielsweise kommende Protestaktionen koordinieren konnten. Ebenfalls im dritten Kapitel werden die Konflikte der 7. Berlin-Biennale analysiert: jene, mit denen die Künstler*innen und Aktivist*innen der Biennale politische Hegemonien destabilisieren wollten, und die anderen, in denen

Künstler*innen, Aktivist*innen und eine Gegenöffentlichkeit die Hegemonien der Biennale herausforderten.

Im Blickpunkt des vierten Kapitels steht die 13. Istanbul-Biennale. Der Struktur des dritten Kapitels folgend, wird auch hier zunächst aufgezeigt, wie sie Mouffes Theorie des Agonismus in ihr Ausstellungskonzept einband. Die gewollten und ungewollten Konflikte der Biennale werden zusammengetragen, rekonstruiert und analysiert, um dann ihre politische Ausrichtung und ihren Effekt auf die Biennale zu bewerten. Abschließend werden die Auswirkungen von Mouffes Theorie auf die Ausstellung und den Umgang der Biennale mit ihrer Gegenöffentlichkeit charakterisiert. Die Haltung und das Handeln der Biennale gegenüber den Anti-Biennale-Protesten, den Gezi-Protesten sowie deren Überlappung werden hierfür einer vertieften Betrachtung unterzogen. Anhand der konkreten Konflikte analysiert dieses Kapitel, wie die Istanbul-Biennale auf die kritische Gegenöffentlichkeit reagierte, die seit vielen Jahren Proteste gegen die Biennale organisiert hatte. Hierfür werden die Forderungen und die Protestformen der Aktivist*innen dargestellt. Einen weiteren Schwerpunkt legt dieses Kapitel auf den Umgang der Biennale mit den Gezi-Protesten und ihre Entscheidung, alle künstlerischen Aktionen im öffentlichen Raum abzusagen. Somit verkehrte die Biennale ihr agonistisches Vorhaben innerhalb der Ausstellung. Diese Entscheidung führte das zuvor vertretene Narrativ der Biennale, sich von innen heraus mithilfe agonistischer Strategien verändern zu können, in eine Krise.

Das abschließende fünfte Kapitel fasst das Erforschte zusammen, benennt Probleme des wissenschaftlichen Ansatzes und eröffnet einen Ausblick auf Anknüpfungsmöglichkeiten künftiger Forschung.

2. Chantal Mouffes Theorien im Ausstellungsdiskurs

Bereits vor der 7. Berlin-Biennale und der 13. Istanbul-Biennale, zwischen 2001 und 2013, rekurriert der Ausstellungsdiskurs im Allgemeinen und rekurrieren im Besonderen die Biennalen auf Chantal Mouffes Demokratietheorie. Die 9. Istanbul-Biennale (2005), die den öffentlichen Raum als einen weiteren Austragungsort markiert, begründet dies mit Mouffe: „The potential public sphere that we need to imagine and create within the art field now is an agonistic one, something that Chantal Mouffe talks about regularly.“⁸¹ Auch die 4. Bukarest-Biennale (2010) will den öffentlichen Raum mit Mouffes Agonismus repolitisieren. Im Ausstellungskonzept hebt der Kurator Felix Vogel hervor: „[the] agonistic model can be one possibility in saving or establishing a radically democratic society that is based on various layers of disagreements.“⁸² Mouffes Begriff des Agonismus gibt den Biennalen die politische Richtung vor. Wenn ihre Theorien nicht in das Ausstellungskonzept integriert werden, dann erscheinen sie zumindest in den Begleitpublikationen zu den Biennalen oder aber Mouffe wird gleich als Vortragende zum diskursiven Rahmenprogramm eingeladen. Auf der 2. Moskau-Biennale (2007) sprach Mouffe in ihrem Vortrag *Agonistic public spaces: Democratic politics and the Dynamics of Passions*, wie der Titel es bereits ankündigt, über den agonistischen öffentlichen Raum. Auf der 6. Liverpool-Biennale (2010) legte sie in ihrem Vortrag den Schwerpunkt auf das agonistische Potenzial der Kunst. Im Rahmen der ersten Konferenz des World Biennial Forum, *Shifting Gravity* (2012) in Gwangju, hob sie die Biennalen als mögliche Orte der Widerständigkeit hervor.

Mit Mouffes Theorien können sich die Biennalen als Orte einer dissensuellen und progressiven Politik ausweisen und sich als Verteidigerinnen der Radikaldemokratie positionieren. Sie sind aber auch die Antwort auf die Legitimitätskrise der Biennalen in den 2000er-Jahren. Im Terminus der „Biennalisierung“ komprimiert sich diese Krise als ein ideologisches Problem der Biennalen zwischen Neoliberalisierung und Globalisierung. Auf diesen Begriff geht der nächste Abschnitt ein, um einzuordnen, worauf genau Mouffes Theorien eine Antwort sind.

⁸¹ Pelin Tan: „Utopia, local modernities, imagined public sphere, representation of singularities, the role of contemporary art“, 2006, Interview mit Charles Esche: <http://translate.eipcp.net/Actions/practices/eindhoven-istanbul/interview#redir>.

⁸² Bucharest Biennale 4, Publikation zur Ausstellung, Bukarest 2010, S. 9.

2.1 Die Dynamiken der Biennalisierung

Der Begriff der Biennalisierung beschreibt zunächst die rasante, weltweite Zunahme der Biennalen innerhalb weniger Dekaden.⁸³ Verschiedene, sich zuweilen überschneidende Erklärungsansätze spezifizieren die Vereinheitlichungen, Strukturen und Effekte dieses Phänomens nach wirtschaftlichen und politischen Gesichtspunkten. Für Oliver Marchart schließt die Biennalisierung an die Ideologie des „Nation Building“ der Weltausstellungen der Kolonial- und Industrienationen des 19. Jahrhunderts an und propagiert die Politik des Nationalstaates: „So trägt die Politik der Biennalisierung nicht zuletzt zur Konstruktion lokaler, nationaler und kontinentaler Identität bei.“⁸⁴ Sheikh und Jenny Tang wiederum heben die wirtschaftliche Wertschöpfung (inklusive symbolischem Kapital) der Biennalisierung in einer globalisierten Ökonomie hervor.⁸⁵ Sheikh sieht die Biennale („Biennale“ im Singular meint die generische Vertreterin des Biennalisierungssystems), als einen „Wirtschaftszweig“ in einer „Wachstumsbranche.“ Die Biennalen sind also weit mehr als ein Ausstellungsmodell eingebettet in künstlerische, kuratorische und politische Diskurse, sind zugleich „ein Markt für den Handel und den Tourismus, ein Teil der Erlebniswirtschaft im aktuellen globalen Kapitalismus.“⁸⁶ Auch Tang platziert die Biennalen im Kontext eines globalisierten Kapitalismus. Das Aufkommen der Biennalisierung fällt für Tang mit dem Aufstieg der „Kreativwirtschaft“ und dem Erstarken des Neoliberalismus zusammen.⁸⁷ Was genau sie mit „Neoliberalismus“ meinen, einem zentralen Begriff, der jedoch nicht präzise abzustecken ist, erläutern Tang und Sheikh nicht.

Neoliberalismus ist sowohl eine Wirtschaftspolitik, eine Regierungsmodalität, eine Ideologie als auch eine gesellschaftspolitische Denkweise, die mit ihrer Rationalität selbst persönliche Lebensbereiche ökonomisiert.⁸⁸ Als ein weltumspannendes Phänomen bestimmt er zwar die Politik zahlreicher Länder, verbindet sich aber mit den bestehenden Kulturen und Politiken uneinheitlich: In Schweden beispielsweise fällt er mit der Wohlfahrtspolitik des

⁸³ Diese Entwicklung hat ihren Anfang bereits Mitte der 1980er-Jahre genommen und betrifft nicht allein den Nordwesten des Globus, sondern ist weltumspannend. Vgl. Larissa Buchholz; Ulf Wuggenig: „Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of Contemporary Visual Arts,“ *Art-e-fact* 4 (2005): http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm.

⁸⁴ Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld*, S. 7.

⁸⁵ Vgl. Simon Sheikh: „Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial“, *OPEN* 16 (2009), S. 68–79; Jenny Tang: „Biennialization and its Discontents“, in: Brian Moeran; Jesper Strandgaard Pedersen: *Negotiating Values in the Creative Industries: Fairs, Festivals and Competitive Events*, Cambridge 2011, S. 73–93.

⁸⁶ Sheikh: „Was heißt Biennalisierung?“ (wie Anm. 15).

⁸⁷ Tang, „Biennialization and its Discontents“, S. 74.

⁸⁸ Wendy Brown: *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*, Berlin 2015, S. 19, 35f.

Landes zusammen, während er in Südafrika an die Hoffnungen nach mehr Demokratie in der Post-Apartheid-Ära anknüpft.⁸⁹ Auch wird er in verschiedenen Ländern auf unterschiedliche Weise implementiert. Chile zum Beispiel wird er 1973 durch einen Militärputsch als „Experiment“ aufgezwungen, und kaum zehn Jahre später setzt ihn Margaret Thatcher als Reform in Großbritannien durch.⁹⁰ Als eine Theorie gruppiert er sich in den 1920er- und 1930er-Jahren in vier verschiedene Schulen aus Österreich, dem Vereinigten Königreich, den Vereinigten Staaten und Deutschland, die jeweils den klassischen Liberalismus modifizieren und verwandelt sich dann ab den 1980er-Jahren von einer Wirtschaftstheorie in eine ubiquitäre Regierungstechnik.⁹¹ Obwohl der Neoliberalismus von Land zu Land anders ausprägt ist und sich seine Inhalte in den letzten 40 Jahren gewandelt haben, es ihn also nirgends „in Reinkultur“ gibt, sind ihm einige Prinzipien überall gemeinsam. Sie bestehen darin, dass der Staat die Kräfte des freien Marktes wirken lassen soll, ohne regulierend einzuwirken, und dass sich die Mechanismen des Marktes uneingeschränkt auf alle Lebensbereiche erstrecken sollen. Wie sich der Neoliberalismus die Aufgabenteilung zwischen Staat und Wirtschaft vorstellt, verdichtet David Harvey wie folgt: Der Staat (gemeint sind auch supranationale Vereinigungen) solle den institutionellen Rahmen für private Eigentumsrechte, freie Märkte und freien Handel schaffen, damit sich individuelle unternehmerische Freiheiten frei entfalten und die Unternehmer*innen ihr Eigeninteresse verfolgen können.⁹² Er garantiere den Wert des Geldes, schütze das private Eigentum mit juristischen und polizeilichen Mitteln und setze falls erforderlich Gewalt ein, um das „reibunglose Funktionieren der Märkte zu gewährleisten.“⁹³ Außerdem helfe der Staat, weitere Märkte zu erschließen oder neue zu erzeugen. Darüber hinaus solle der Staat jedoch kaum intervenieren, um die Mechanismen des Marktes nicht zu verzerren.⁹⁴ Insgesamt werden von den Vertretern neoliberaler Ideen die marktwirtschaftlichen Prinzipien (Angebot und Nachfrage regulieren sich durch die Mechanismen der Preisbildung, Wettbewerb, Nutzen-Kosten-Kalkül etc.) als überlegen postuliert; der Staat, dem mangelnde Wirtschaftsfähigkeit zugeschrieben wird, soll die Idee des Marktes mit ihrer ökonomischen Effizienz auf seine eigenen Organisationsstrukturen übertragen. Dies geschieht, wo es umgesetzt wird, mit weitreichenden Folgen: Ehemals öffentliche Güter und Dienstleistungen von der Post über

⁸⁹ Ebd., S. 19.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Colin Crouch: *Das befremdliche Überleben des Neoliberalismus*, Berlin 2011, S. 27f.; Oliver Nachtwey: *Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin 2016, S. 47f.; Thomas Biebricher: *Neoliberalismus zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 31f.; David Harvey: *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford/New York 2005, S. 9f.

⁹² Harvey: *A Brief History of Neoliberalism*, S. 2.

⁹³ Ebd. (Übersetzung G. D.).

⁹⁴ Ebd.

Bildung und Gesundheit bis hin zur inneren wie äußeren Sicherheit sollen wie profitorientierte Unternehmen agieren oder zu solchen werden; hierzu werden sie teilweise oder sogar ganz privatisiert.⁹⁵ Aus dem Wohlfahrtsstaat wird ein „nationaler Wettbewerbsstaat“⁹⁶, der auf einem Weltmarkt als Wirtschaftsstandort mit anderen Ländern konkurriert. Damit der Staat wettbewerbsfähig bleibt, müssen die Versorgungsleistungen des Sozialstaats reduziert, Industrien, Kapitalflüsse und der Arbeitsmarkt dereguliert, Tarifvertragssysteme aufgeweicht, den Belegschaften gewerkschaftliche Betätigung verboten und die Beschäftigungsverhältnisse flexibilisiert werden.⁹⁷ Wohlstand wird auch nicht mehr zu wirtschaftlichen oder sozialpolitischen Zwecken umverteilt.⁹⁸

Biennalen verflechten sich auf unterschiedliche Weise mit neoliberalen Entwicklungen. Die Stadt vermarktet sich einerseits selbst mit einer Biennale; andererseits hebt die Biennale, so Sheikh „die Einzigartigkeit ihrer Region und Kultur heraus, um das einheimische Publikum zu umwerben und Besucher aus anderen Ländern anzuziehen.“⁹⁹ Diese beiden ineinander verschränkten Vermarktungsstrategien sind nicht deckungsgleich. Im Sinne der neoliberalen Marktmechanismen begreifen sich Städte auch als ein Unternehmen in einer globalisierten Wirtschaft und betreiben Stadtentwicklung nach ökonomischen Gesichtspunkten. Sie werden dazu angehalten, so Jamie Peck und Adam Tickell, ihre städtepolitische Maßnahmen nach den Wettbewerbsmärkten auszurichten.¹⁰⁰ Um konkurrenzfähig zu bleiben, sollen sie andere Städte – ihre Konkurrentinnen – national wie global beobachten und deren „Best Practices“ nachahmen, um so für Unternehmensinvestitionen (daran hängen vor allem Arbeitsplätze und Steuern) und die Tourismusindustrie attraktiv zu bleiben.¹⁰¹ Das Segment der Kultur im Allgemeinen und deren Akteure werden in der neoliberalen Stadtentwicklung gezielt für das städtische Wirtschaftswachstum genutzt und als ein Standortvorteil beworben. Hier bestätigt sich der ökonomische Strukturwandel von einer fordistischen Industriegesellschaft hin zu einer postfordistischen Dienstleistungs- oder Wissensgesellschaft, wie ihn Saskia Sassen in *The Global City* nachgewiesen hat.¹⁰² Die alten Industriestädte gestalten sich, wie es Charles Landry

⁹⁵ Vgl. Brown, *Die schleichende Revolution*, S. 29; Crouch, *Das befremdliche Überleben des Neoliberalismus*, S. 43f.

⁹⁶ Joachim Hirsch: *Der nationale Wettbewerbsstaat*, Berlin 1995.

⁹⁷ Hirsch: *Der nationale Wettbewerbsstaat*, S. 101 ff; Brown, *Die schleichende Revolution*, S. 29; Crouch, *Das befremdliche Überleben des Neoliberalismus*, S. 40f.

⁹⁸ Hirsch: *Der nationale Wettbewerbsstaat*, S. 101 ff; Brown, *Die schleichende Revolution*, S. 29;

⁹⁹ Sheikh: „Was heißt Biennialisierung?“ (wie Anm. 15).

¹⁰⁰ Jamie Peck; Adam Tickell: „Neoliberalizing Space“, *Antipode* 34,3 (2002), S. 380-404, hier S. 394. (Vgl. auch: David Harvey: *Räume der Neoliberalisierung. Zur Theorie der ungleichen Entwicklung*, Hamburg 2007, S. 25ff.; Saskia Sassen: *Cities in a world economy*, Los Angeles 2012, S. 15ff.)

¹⁰¹ Peck; Tickell: *Neoliberalizing Space*, S. 394.

¹⁰² Saskia Sassen: *The global city : New York, London, Tokyo*, Princeton 2001.

und Franco Bianchini oder auch Richard Florida analysieren, zu „Creative Cities“ um.¹⁰³ Kreativität wird in den „Creative Cities“ zu einer entscheidenden Kapitalsorte für eine ökonomisch prosperierende Stadt. Museen, Kunstfestivals und Biennalen werden wiederum zu wichtigen Komponenten dieser neuen Markenidentität der Stadt, die nicht nur mit innovativer Wirtschaft und Arbeitsplätzen wirbt, sondern auch mit einem besseren Lebensraum vor allem auch für die „kreative Klasse“ (Richard Florida bezeichnet so die mobilen kreativen Akteure), den personellen Rohstoff der „Creative Cities“. Mit den Biennalen bewirbt sich die Stadt als ein Produkt. Zu der Ernennung Liverpools zur Kulturhauptstadt Europas 2008 beispielsweise trug, so Nikos Papastergiadis und Meredith Martin, maßgeblich die Liverpool-Biennale bei. Denn erst die Biennale habe Liverpool zu einem Kulturakteur auf internationaler Ebene aufsteigen lassen und so die Stadt durch ihr „kreatives Kapital“ transformiert. Viel anders sei es, so vermuten die beiden, in Istanbul nicht gewesen. Die Istanbul-Biennale war nicht minder entscheidend für die Ernennung Istanbuls zur Kulturhauptstadt Europas 2010.¹⁰⁴

Der Gedanke von Kultur als wirtschaftlichem Motor wird zur neuen Orthodoxie der Stadtentwicklung.¹⁰⁵ Diese ökonomische Rationalität begreift Kultur als eine Ressource, so George Yúdice. Ab da muss sie sich explizit durch ihren politischen und wirtschaftlichen Nutzen legitimieren und unter Umständen selbst profitabel sein.¹⁰⁶

Nicht nur stellen sich die Biennalen in den Dienst wirtschaftlicher Interessen, sondern sie selbst agieren nach einer wirtschaftlichen Logik, wenn sie die soziopolitische und historische Spezifität der sie austragenden Stadt (Region) als Differenz vermarkten.¹⁰⁷ Wie die Städte konkurrieren auch die Biennalen untereinander mit vergleichbaren Vermarktungsstrategien, so Sheikh, um ein kapitalisierbares Alleinstellungsmerkmal. Sheikh überträgt den stadtsoziologischen Terminus der „Monopolrente“ von David Harvey auf die Biennalen: Städte wie Paris und Athen hätten im Vergleich zu Essen und Lille einen erheblichen Wettbewerbsvorteil, da sie (durch ihre Geschichte, Kunst, Kultur und ihren Lebensstil) ein hohes, unverkennbares und nicht replizierbares symbolisches Kapital vorweisen könnten. Dieses Distinktionsmerkmal sichere im „Wettlauf um kollektives symbolisches

¹⁰³ Vgl. Charles Landry und Franco Bianchini: *The Creative City*, London 1995; Richard Florida: *The Rise of the Creative Class*, New York 2006.

¹⁰⁴ Istanbul wurde nicht 2009, wie in ihrem Text angegeben, sondern 2010 zur Kulturhauptstadt. Nikos Papastergiadis; Meredith Martin: „Art Biennales and Cities as Platforms for Global Dialogue“, in: Gerard Delanty; Liana Giorgi; Monica Sassatelli (Hg.): *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Oxford/London 2011, S. 45-62, hier S. 45f.

¹⁰⁵ Steven Miles; Ronan Paddison: „Introduction: The Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration“, *Urban Studies* 42 (2005), S. 833–839, hier S. 833.

¹⁰⁶ George Yúdice: *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Durham/London 2003, S. 4-12.

¹⁰⁷ Sheikh: „Was heißt Biennialisierung?“ (wie Anm. 15).

Kapital¹⁰⁸ einen Vorsprung. Essen und Lille hingegen müssten allmählich ein symbolisches Kapital anhäufen. Diese Konkurrenz setze sich mit Produkten aus Städten und Regionen auf dem Weltmarkt fort. „Das Produkt braucht jenseits seiner objektiven Eigenschaften eine symbolische Qualität“, präzisiert Sheikh, „um Umsatz zu erzielen. Aus diesem Grund ließen sich [...] die Winzer der Champagne den Begriff ‚Champagner‘“ schützen.¹⁰⁹ Biennalen untereinander unterlägen ähnlichen Dynamiken: Durch Wiedererkennbarkeit und Unverwechselbarkeit müssten sie sich „als Marken unterschiedlich positionieren, um nicht nur die kulturelle Vorherrschaft [zu] erringen, sondern auch um eine Monopolrente erwirtschaften zu können.“¹¹⁰ Nicht das einzelne Kunstwerk oder die Ausstellung wird vermarktet, sondern eine Ereigniskultur, die die Stadt zu einem kommerziellen Schaufenster werden lässt. Mit Hilfe dieser Erlebnisökonomie werden auch Immobilien in der Stadt erschlossen. Sheikh stellt fest, dass „objektiv vielleicht ‚hässliche‘ ehemalige Produktionsstätten zu Kunsträumen umgewidmet und über Nacht zu Touristenmagneten werden. Auf diese Weise gewinnen sie einen völlig neuen ökonomischen und ästhetischen Status.“ Zugleich wiederhole sich diese Form der Vermarktungsstrategien auf den verschiedenen Biennalen, so dass die Differenzen zwischen ihnen allmählich nivelliert würden. Entgegen den Absichten könnte diese Strategie allerdings auch die Monopolrenten senken. Zu ergänzen wäre: Die positive Belegung der Kultur und somit der Biennale in der marktgetriebenen Stadtentwicklung kontrastiert mit den negativen Effekten für einige Stadtbewohner*innen, wie der Gentrifizierung von Stadtteilen oder Prekarisierung von Beschäftigungsverhältnissen.¹¹¹

Andere Implikationen der Biennalisierung, die über Sheikhs und Tangs Analysen hinausgehen, betreffen die städtische Kulturpolitik. Sie kreiert eine paradoxe Situation: Einerseits werden die bürgerlichen Beteiligungsmöglichkeiten und divergierende Vorstellung von Kultur durch eine Stadtpolitik, die mit Kultur globale Investitionsströme anziehen soll, eingeschränkt. Andererseits werden die soziopolitischen Beteiligungsmöglichkeiten aus dem Rathaus in die Kunsträume verlagert, wo dann die Zivilgesellschaft revitalisiert werden soll.¹¹² Diese Reduktion demokratischer Partizipation ist ebenfalls ein wesentliches Moment des

¹⁰⁸ Harvey zitiert nach Sheikh: „Was heißt Biennalisierung?“ (wie Anm. 15).

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. u. a.: Marius Babias: „Die Kunstbiennalen und die kulturelle Ökonomie des Globalismus“, *Kunstforum International* 152 (2000), S. 425–435; B [sic] Engels: „Property ownership, tenure, and displacement: in search of the process of gentrification“, *Environment and Planning* 31 (1999), S. 1473–1495; Neil Smith: *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city*, London 1996; Jörg Blasius: „Verdrängungen in einem gentrifizierten Gebiet“, in: ders.; Jens Dangschat (Hg.): *Lebensstile in Städten. Konzepte und Methoden*, Opladen 1994, S. 408–425.

¹¹² John Holden: *Cultural value and the Crisis of Legitimacy: Why culture needs a democratic mandate*, London 2006.

Neoliberalismus. Aus der Transformation der liberalen Demokratie durch die neoliberale Ideologie und ihre ökonomischen Argumentationsweisen folgt auch ein „Bedeutungsverlust zentraler demokratischer Werte und/oder Institutionen.“¹¹³ Dieses Funktions- und Qualitätsdefizit der Demokratie hat Jacques Rancière 1995 im Begriff der „Postdemokratie“ verdichtet.¹¹⁴ Colin Crouch wiederum überführt diesen Begriff aus dem wissenschaftlichen Diskurs in die öffentlichen Debatten.¹¹⁵ Mit der Vorsilbe „post-“ bezeichnet Crouch zeitdiagnostisch eine Fehlentwicklung weg vom Ideal der Demokratie, in der die Macht vom *demos*, dem Volk, ausgeht. Weder lässt sich Postdemokratie mit Nichtdemokratie gleichsetzen, noch meint sie das Ende der Demokratie. Denn rein formal sind die demokratischen Institutionen intakt.¹¹⁶

Postdemokratie, eine Demokratie nach ihrer historischen Blüte wird durch drei Symptome charakterisiert.¹¹⁷ Die soziopolitischen Kräfte verschieben erstens sich zugunsten der wirtschaftlichen Elite, wie bereits oben im allgemeinen Abschnitt über den Neoliberalismus benannt. Globale Unternehmen nehmen den Menschen nicht das Wahlrecht weg, so Crouch, aber sie setzen Regierungen unter Druck¹¹⁸ indem sie drohen, keine Investitionen zu tätigen und Arbeitsplätze zu schaffen (oder zu sichern), falls das „lokale Steuer- und Arbeitsmarktsystem“ nicht ihre Profitzielvorgaben unterstützen. Die Parteien bewerben daraufhin die Deregulierung des Arbeitsmarktes als einen alternativlosen Entwicklungsprozess oder als für das Gemeinwohl richtigen Weg und lassen sie dann als die Entscheidung der Wählerschaft erscheinen.¹¹⁹ Eine andere Art, wie ökonomische Eliten den politischen Betrieb dominieren, besteht beispielsweise darin, dass Expert*innengremien und Lobbyist*innen die Politik beraten, Leitlinien entwickeln und Gesetzesentwürfe mitgestalten. In der Postdemokratie wird die politische Entscheidungsfindung an ökonomische Akteur*innen und deren Wissen delegiert.¹²⁰ Die in die Privatwirtschaft ausgelagerte Kompetenz verringert den substantiellen Handlungsspielraum der gewählten Politiker*innen, aber auch das Vertrauen des Volkes in sie. Postdemokratie demontiert so die emanzipatorischen Errungenschaften der Demokratie und unterwandert das Ideal des demokratischen Gleichgewichts.

¹¹³ Claudia Ritz: *Die Postdemokratisierung politischer Öffentlichkeit*, Wiesbaden 2014, S. 14.

¹¹⁴ Ingolfur Blühdorn: *Simulative Demokratie: neue Politik nach der postdemokratischen Wende*, Berlin 2013, S. 116.

¹¹⁵ Ebd., S. 120.

¹¹⁶ Colin Crouch: *Postdemokratie*, Berlin 2008, S. 10, 13.

¹¹⁷ Ebd., S. 30f.

¹¹⁸ Ebd., S. 46f.

¹¹⁹ Ebd., S. 47f.

¹²⁰ Ebd., S. 63.

Im Zuge der Postdemokratie, so ihr zweites Merkmal, kommerzialisiert sich die Partei- bzw. Regierungspolitik. Um die öffentliche Meinung zu steuern, setzen die Politiker*innen Methoden des Marketings, aber auch des Showbusiness ein.¹²¹ Sie agieren infolgedessen wie Manager oder Entertainer. Meinungsforschungsinstitute ermitteln die Relevanz politischer Inhalte, und zugleich nimmt die Informationsdichte und -komplexität in der politischen Kommunikation ab. Beide werden abgestimmt auf die Bedürfnisse von audiovisuellen Medien, die montagefähige Statements von telegenen Politiker*innen brauchten.¹²² In dieser Dynamik verflacht das Parteiprogramm zu einem „Produkt“, das „vermarktet“ werden will.¹²³ Eine weitere Veränderung der politischen Kommunikation besteht darin, dass die Parteipolitik personalisiert wird und die Kampagnen einzig auf einzelne, charismatische, berühmte Persönlichkeiten zugeschnitten sind.¹²⁴ Zudem „verkommt“ der öffentliche Wahlkampf „zu einem reinen Spektakel“, weil „konkurrierende Teams professioneller PR-Experten [*Spin Doctors*] öffentliche Debatte während der Wahlkämpfe so stark kontrollieren.“¹²⁵ Obendrein werden die verhandelten Probleme und Themen zuvor von Expert*innen bestimmt.

Das dritte und letzte Merkmal betrifft den Bedeutungsverlust demokratischer Willensbildungsprozesse der Bürger*innen. Statt mit binnendemokratischen Methoden sich ein Meinungsbild von den Anhänger*innen der einzelnen Parteien zu machen, lässt die Politik die öffentliche Meinung mit den Methoden der Marktforschung ermitteln. Diese Form der Politik kann zwar nicht als „undemokratisch“ disqualifiziert werden, da die Politiker*innen sich um das Verhältnis zu den Bürger*innen kümmern. Aber „wahrhaft demokratisch“ sei sie dennoch nicht, „da sich ein großer Teil der Bürger darin mit der Rolle manipulierter, passiver Teilnehmer begnügen muß.“¹²⁶ Dieser Niedergang der politischen Diskussionskultur lässt die Bürger*innen apathisch werden.

Die Dynamiken der Biennialisierung erschöpft sich nicht allein in neoliberalen Effekten. Mit dem Begriff der Biennialisierung werden auch Verschleißerscheinungen des Ausstellungsformats der Biennale charakterisiert. In seinem Aufsatz „Talking and Thinking about Biennials: The Potential of Discursivity“ trägt das Autorenduo Bruce Ferguson und Milena Hoegsberg einige Punkte zusammen: Das Biennaleformat sei erschöpft worden, indem die immer gleichen „Biennale-Künstler*innen“ an den verschiedensten Biennaleorten rund um

¹²¹ Ebd., S. 32.

¹²² Ebd., S. 36.

¹²³ Ebd., S. 38.

¹²⁴ Ebd., S. 38f.

¹²⁵ Ebd., S. 10.

¹²⁶ Ebd., S. 33.

die Welt ausgestellt worden seien – auf Kosten anderer Künstler*innen, die daher nicht hätten in Erscheinung treten können.¹²⁷ Ähnlich verhalte es sich mit den Kurator*innen. Einseitig seien die üblichen Starkurator*innen für die Biennalen berufen worden, von denen einige sich damit brüsten würden, das gesamte Ausstellungskonzept „ihrer“ Biennale innerhalb von wenigen Tagen fertiggestellt zu haben.¹²⁸ Den Biennalen sei es misslungen, eine nachhaltige Verbindung zum lokalen Publikum der jeweiligen Biennale aufzubauen.¹²⁹ Am Ende der Biennalen würden die kulturellen Aktivitäten schlagartig nachlassen – bis zur Ausstellungseröffnung der nächsten Biennaleausgabe.¹³⁰

Die ökonomischen Seilschaften der Biennalen beschränkten sich beim weiten nicht allein auf ihre Kooperationen mit den Galerien, sondern beträfen die gesamte Finanzierungsstruktur der Biennalen.¹³¹ Hinter der Gründung der Biennalen steckten Geschäftsleute, die ihr Prestige durch Aktivitäten im Kunstfeld erhöhen wollten. Bezahlt würden die Biennalen größtenteils von Sponsoren aus der Privatwirtschaft, die auf diesem Weg das Image ihrer Firma, Holdinggesellschaft usw. steigern wollten.¹³² Nicht nur würden die Biennalen durch die Privatwirtschaft ermöglicht, sondern sie vermarkteten sich – wie die Creative Cities – selbst als eine Marke. Zudem würden sie als ein ökonomisches Werkzeug eingesetzt, um die sie austragende Stadt zu bewerben.¹³³

Diese Biennalisierungsdynamik ist nicht endgültig. Sie könne, so Sheikh, verändert werden.

Obviously, biennials are part of (inter)national cultural hegemonies as well as city-branding and the creation of monopoly rents, but that does not mean that they can only represent these features, or that they can only affirm them. Indeed, they can question them by highlighting them, as well as by creating other possible connections [...].¹³⁴

Darüber hinaus können sie Ort der „Hoffnung“ sein. Diese Konklusion zu den Biennalen deckt sich zu Teilen mit anderen Feststellungen aus dem Forschungsfeld der Biennalogie. Die Herausgeberinnen des *Biennial Readers* wollen beide Aspekte der Biennale abgewägt wissen:

¹²⁷ Bruce Ferguson; Milena Hoegsberg: „Talking and Thinking about Biennials: The Potential of Discursivity“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 360–375, hier S. 363.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 364.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Sheikh: „Was heißt Biennalisierung?“ (wie Anm. 15).

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Sheikh: *Marks of Distinction, Vectors of Possibility*, S. 78.

Für die einen seien die Biennalen „ein überzogenes Symptom spektakulärer Ereigniskultur“ und für die anderen eine „Experimentierstätte des Ausstellungsmachens“, die nicht so „träge“ sei wie Museen.¹³⁵

Gardner und Green nehmen eine Dialektik im Biennalediskurs zur Kenntnis, die Biennalen als „Hoffnungsbringerin“ befürwortet oder als „Handlangerinnen des globalisierten Neoliberalismus“ ablehnt.¹³⁶ Sie schlagen einen dritten Weg ein, indem sie historischen Biennalen, die im üblichen Biennalediskurs nicht vorkommen, zur Sichtbarkeit verhelfen.

Die Biennalen können sich höchstwahrscheinlich nicht, so Sheikh, von den beschriebenen ökonomischen Strukturen entkoppeln. Daher lautet seine Frage, was zusätzlich passieren müsse, um die Biennalen zu einem besseren Ort zu machen. Eine Überlegung von Ute Meta Bauer und Hou Hanru besteht darin, den kommerziellen Aspekt der Biennalen zu reduzieren: „The model of the biennial is currently being reconsidered: a search for its identity is underway with an attempt to maintain distance from the pressures of the globally operating art market and commercially driven criteria for evaluations.“¹³⁷ Carlos Basualdo hebt das „subversive“¹³⁸ Potential der Biennalen hervor und gibt zugleich zu bedenken, dass eine Ausstellung, die sich gänzlich außerhalb des Kunstbetriebs mit seinen Anbindungen an den Kunstmarkt ereigne, womöglich „teilweise unlesbar für das System“¹³⁹ sein könnte.

Die Subversion der Biennalen könnte für Maria Hlavajova darin liegen, das ökonomische und ideologische Gerüst der Biennale, die sehr eng „die Ströme des neoliberalen Kapitals spiegelt“¹⁴⁰ zu unterwandern. Hlavajova schlägt dem Ausstellungsbetrieb vor, sich dem System der Biennale nicht zu entziehen, in dem man es beispielsweise boykottiert, sondern indem man die Biennale transformiert, sie „agonistisch [zu] repolitisier[en].“¹⁴¹

Diesen Ansatz führt Oliver Marchart weiter aus. Großausstellungen wie Biennalen und Documenta „wird es [...] nie gelingen, die Effekte, die sie produzieren, vollständig unter Kontrolle zu halten. Wo immer Ressourcen zu Verfügung stehen, werden sie von Unbefugten

¹³⁵ Elena Filipovic; Marieke van Hal; Solveig Østebø: „Biennialogy“, in: dies.: *The Biennial Reader*, S. 12–27, hier S. 13. (Übersetzung G. D.).

¹³⁶ Gardner; Green: *Biennials of the South on the Edges of the Global*, S. 442 (Übersetzung G. D.).

¹³⁷ Ute Meta Bauer; Hou Hanru: „Shifting Gravity“, in: ders. (Hg.) *Shifting Gravity*, Ostfildern 2013, S. 18.

¹³⁸ Carlos Basualdo: „The Unstable Institution“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 124–135, hier S. 133.

¹³⁹ Ebd., S. 124.

¹⁴⁰ Maria Hlavajova: „How to Biennial: A Consideration of the Biennial in Relation to the Art Institution“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 124–135, S. 292–305, hier S. 294 (Übersetzung G. D.).

¹⁴¹ Ebd.

angezapft.“¹⁴² Der Ausstellungsdiskurs, die Ausstellungspraktiken könnten sich gänzlich verschieben oder umkehren, wenn beispielsweise Biennalen von Akteuren aus der oppositionellen Fraktion des Kunstfeldes eingenommen würden. „Durch das Hijacking von Institutionen“, erklärt Marchart, „lässt sich der kulturelle Reproduktionsapparat der Dominanzkultur zumindest teilweise entwenden, auseinander- und auf andere Weise zusammenbauen.“¹⁴³ Während der Begriff der „agonistischen Repolitisierung“ Chantal Mouffes Demokratietheorie anklingen lässt, ohne sie namentlich zu nennen, stützt Marchart seine Ausführungen dezidiert auf die Hegemonietheorie von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe.

Mit dem Bezug auf Mouffe wollen die Biennalen respektive Großausstellungen nach eigenen Angaben die Rahmenbedingungen ihrer Apparatur und ihre übliche Funktionsweise unterlaufen, um eine neue Form anzunehmen, die sich mit den Zielvorgaben der radikalen Demokratie verschränkt. Um besser zu verstehen, wie Chantal Mouffes Theorien ein Garant für die Transformierung der Biennalen werden können, gilt es im nächsten Abschnitt, die Grundzüge von Mouffes Demokratietheorie aufzuarbeiten.

2.2 Das diskurstheoretische Demokratiekonzept Chantal Mouffes

Chantal Mouffes Demokratietheorie tritt an, das essentialistische Gesellschaftsbild ihrer Zeit zu dekonstruieren. Sie will nachweisen, dass das Soziale nicht objektiv gegeben ist oder prädiskursiv existiert, sondern stets kontingent und als Resultat eines Diskurses entsteht. Das große Gerüst ihrer Theorie entwickelte sie zusammen mit Ernesto Laclau in der Studie *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, in der sie zum einen die essentialistischen Vorannahmen des Marxismus analysiert: Marx' Konzepte des Klassenkampfes und der Ökonomie könnten die „neuen sozialen Bewegungen“ (Lesben- und Schwulen-, Bürgerrechts-, Ökologiebewegung und andere),¹⁴⁴ die in der Folge der 68er-Bewegung entstanden und erstarkt sind, nicht erfassen.

Daraus folge die Ausweitung der Konfliktzonen und die Pluralisierung der politischen Kämpfe, die für Mouffe und Laclau kaum von Marx' Theorie des binär ausgerichteten Klassenkampfes erfasst werden könne.¹⁴⁵ Die Autoren wollen die soziopolitischen Kämpfe des Marxismus poststrukturalistisch aktualisieren¹⁴⁶ und sie im Rahmen einer Demokratie

¹⁴² Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld*, S. 9

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 31.

¹⁴⁵ Ebd., S. 32.

¹⁴⁶ Vgl. Oliver Marchart: „Eine demokratische Gegenhegemonie. Zur neo-gramscianischen Demokratietheorie bei Laclau und Mouffe“, in: Sonja Buckel; Andreas Fischer-Lescano (Hg.): *Hege-*

verwirklichen, die zu einem „radikal“ ist, „weil eines [ihrer] Ziele in der Ausweitung egalitärer Verhältnisse auf immer weitere Arenen des sozialen Lebens besteht“, zum anderen „plural“, „weil [sie] die relative Autonomie der Forderungen einzelner Gruppen akzeptiert und zu einer breiteren gemeinsamen Bewegung [...] artikuliert [...]“. ¹⁴⁷ Mit der „Reformulierung der sozialistischen Ideale“¹⁴⁸ wollen sie für die vielfältigen Konfliktlinien in der Gesellschaft eine politisch-theoretische Grundlage schaffen.¹⁴⁹ Sie verabschieden sich hierbei von den veralteten Grundannahmen des Marxismus, etwa von seinem ökonomischen Determinismus, dem Klassenreduktionismus oder seiner historischen Teleologie.¹⁵⁰

Den Ausgangspunkt von Laclaus und Mouffes Diskurstheorie bildet das Sprachverständnis des Linguisten Ferdinand de Saussure. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelang Saussure ein Paradigmenwechsel in den Sprachwissenschaften.¹⁵¹ Anstatt, wie damals üblich, Sprache aus einer „historische[n] Entwicklung von Sprachfamilien oder sprachlichen Stammbäumen“ abzuleiten und davon auszugehen, dass sie „eine äußerliche und unabhängig von ihr selbst bestehende Bedeutung transportiert“, ¹⁵² kehrte Saussure die Perspektive um. Für ihn hatte die Sprache keine vorsprachliche Wirklichkeit oder repräsentierte eine ihr externe Realität; stattdessen verstand er sie als ein geschlossenes System und blickte auf „die allgemeine[n] sprachlichen Strukturen“, in denen er die „innere [...] Struktur jeglicher Sprache“ erfassen wollte.¹⁵³

Laclau und Mouffe übertragen dieses Verständnis der „Sprache (*langue*) als codiertem und geregelt System von Zeichen“ ¹⁵⁴ auf ihre Gesellschaftstheorie. Das Primat des Relationalen und Differentiellen beschränkt sich für die beiden nicht auf die Linguistik, sondern erstreckt sich auch auf die sozialen Strukturen:

monie gepanzert mit Zwang. Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis Antonio Gramscis, Baden-Baden 2007, S. 104–120, hier S. 105; Andreas Reckwitz: „Ernesto Laclau: Diskurse, Hegemonien, Antagonismen“, in: Stephan Moebius; Dirk Quadflieg (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden 2006, S. 300–311, hier S. 301; Andreas Hetzel: „Demokratie ohne Grund: Ernesto Laclaus Transformation der politischen Theorie“, in: Flügel u. a. (Hg.): *Die Rückkehr des Politischen: Demokratietheorien heute*. Darmstadt 2004. S. 185–211, hier S. 185.

¹⁴⁷ Marchart: „Eine demokratische Gegenhegemonie“, S. 108.

¹⁴⁸ Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 23.

¹⁴⁹ Urs Stäheli: „Die politische Theorie der Hegemonie: Ernesto Laclau und Chantal Mouffe“, in: André Brodocz; Gary S. Schaal (Hg.): *Politische Theorien der Gegenwart II*, Stuttgart 2006, S. 254–284, hier S. 254.

¹⁵⁰ Marchart: „Eine demokratische Gegenhegemonie“, S. 106.

¹⁵¹ Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967 [zuerst 1916 als *Cours de linguistique générale*].

¹⁵² Stephan Moebius: „Strukturalismus/Poststrukturalismus“ in: Georg Kneer; Markus Schroer (Hg.): *Handbuch Soziologische Theorie*, Wiesbaden 2009, S. 419–444, hier S. 420.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

This purely relational or differential character is not, of course, exclusive to linguistic identities but holds for all signifying structures—that is to say, for all social structures. This does not mean that everything is language in the restricted sense of speech or writing, but rather that the relational or differential structure of language is the same for all signifying structures.¹⁵⁵

Hieraus lässt sich folgern, dass die sozialen Strukturen sich „nicht mehr als Abbildungen und Repräsentationen einer vorsprachlichen Wirklichkeit“ darstellen lassen, sondern sich Sinn allererst durch die Differenz der Zeichen konstituiert.¹⁵⁶ Jedoch widersprechen Laclau und Mouffe einer maßgeblichen Prämisse von Saussures Theorie. Während Saussure die Sprache (*langue*) als ein geschlossenes System voraussetzt, in dem zum einen die differentielle Beziehung der sprachlichen Zeichen eindeutig bestimmbar und zum anderen in ihrer Differenzstruktur fixiert sei,¹⁵⁷ lehnen Laclau und Mouffe eine derart hermetische Auffassung des sprachlichen Systems und der Determinierung des Zeichens als eine „neue Form der Essentialismus“ ab.¹⁵⁸ Sie argumentieren mit Jacques Derrida, dass sich eine Struktur nicht endgültig schließen lasse.¹⁵⁹

Die Annahme der Unabschließbarkeit einer Struktur markiert einen wichtigen Aspekt jener Radikalisierung des Strukturalismus, die den Terminus Poststrukturalismus charakterisiert. Derridas entscheidendes Konzept der Iterabilität¹⁶⁰ beweist für Laclau und Mouffe, dass die Bedeutung der Differenz zwischen den Zeichen sich mit jeder Wiederholung, wenn auch minimal, verschiebt und sich daher nicht abschließend fixieren lässt.¹⁶¹ In letzter Konsequenz wollen sie Derrida jedoch nicht folgen, weil dies „zur Annahme einer vollständigen Differenzlosigkeit, einer ‚Allfluidität‘ des Diskurses“¹⁶² führen würde. Stattdessen tarieren sie ihren Diskursbegriff zwischen der „absoluten Nicht-Fixiertheit“ von

¹⁵⁵ Ernesto Laclau; Chantal Mouffe: „Post-Marxism without Apologies“, *New Left Review* 166 (1987), S. 79–106, hier S. 89.

¹⁵⁶ Moebius: „Strukturalismus/Poststrukturalismus“, S. 421.

¹⁵⁷ Martin Nonhoff: „Chantal Mouffe und Ernesto Laclau: Konfliktivität und Dynamik des Politischen“, in: Ulrich Bröckling; Robert Feustel (Hg.): *Das Politische denken*, Bielefeld 2009, S. 33–57, hier S. 37.

¹⁵⁸ Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 150.

¹⁵⁹ Stephan Moebius; Andreas Reckwitz: „Poststrukturalismus und Sozialwissenschaften: eine Standortbestimmung“, in: dies. (Hg.) *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2008, S. 7–26, hier S. 14.

¹⁶⁰ Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 148f.

¹⁶¹ Uwe Hebekus; Jan Völker: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 37.

¹⁶² Ebd., S. 38.

Derridas Differenzrelation und der „absoluten Fixiertheit“ Saussures aus, indem sie für eine „partielle Fixierung“ plädieren.¹⁶³

Der Diskursbegriff von Laclau und Mouffe erschöpft sich allerdings nicht in der „Sphäre der Sprache“,¹⁶⁴ sondern impliziert auch das „Nicht-Diskursive“. Hierzu zählen zum Beispiel Institutionen, Techniken oder auch Praktiken. Indem sie die sprachlichen Elemente eines Diskurses nicht von den „nicht-sprachlichen“ trennen, lassen sich alle Elemente der sozialen Ordnung (ob materiell oder geistig) diskursiv erschließen.

Unsere Analyse verwirft die Unterscheidung zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Praxen und behauptet, dass [...] sich jedes Objekt insofern als Objekt eines Diskurses konstituiert, als kein Objekt außerhalb jeglicher diskursiver Bedingungen des Auftauchens gegeben ist [...].¹⁶⁵

Das Nicht-Diskursive, wie zum Beispiel Institutionen oder deren bauliche Repräsentationsorte, verortet sich für Laclau und Mouffe nicht außerhalb des Systems der Differenzen; vielmehr durchdringt der Diskurs „die gesamte materielle Dichte der mannigfaltigen Institutionen, Rituale und Praxen.“¹⁶⁶ Sie grenzen sich so von dem berühmten Diskursbegriff Michel Foucaults ab, wie dieser ihn in seiner *Archäologie des Wissens* entwickelt hatte.¹⁶⁷

Die Grundbegriffe dieser Diskurstheorie

Element, Moment, Artikulation

Da das Soziale weder eine Essenz aufweist noch durch vorgelagerte Prinzipien wie zum Beispiel „eine gesamtgesellschaftliche Vernunft“¹⁶⁸ geregelt wird, sondern gemäß der

¹⁶³ Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 150f.

¹⁶⁴ Nonhoff: „Chantal Mouffe und Ernesto Laclau“, S. 36.

¹⁶⁵ Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 143.

¹⁶⁶ Ebd., S. 146.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 142. Foucaults „Dispositiv“ erfasst eine Zusammenführung von Diskurs und Nicht-Diskurs; hierzu äußert er sich zum Beispiel 1978 (also sieben Jahre vor dem Erscheinen von *Hegemonie und radikale Demokratie*) in dem Gespräch „Ein Spiel um die Psychoanalyse“: „Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen [Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze] geknüpft werden kann.“ (In: ders., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, 118–175, hier S. 119f. Vgl. auch Andrea D. Bührmann; Werner Schneider: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 46f.)

¹⁶⁸ Urs Stäheli: „Politik der Entparadoxisierung. Zur Artikulation von Hegemonie- und Systemtheorie“, in: Oliver Marchart (Hg.): *Das Undarstellbare der Politik: Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*, Wien 1998, S. 52–56, hier S. 53.

poststrukturalistischen Gesellschaftstheorie von Laclau und Mouffe diskursiv entsteht, richtet sich ihr Blick auf die konkreten Dynamiken des Diskurses.

Auf der Vorstufe des Diskurses (bestehend aus diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken) steht das vereinzelte und unausgerichtete „Element“. Da das saussuresche Zeichen, bestehend aus Signifikant und Signifikat, laut Derrida keine geschlossene Bedeutungseinheit bildet, sondern polysemisch aufzufassen sei, produziere es konstant Bedeutungsüberschüsse. Hierbei entstünden unverbundene Signifikanten, in der Terminologie Laclaus und Mouffes „Elemente“. ¹⁶⁹ Sie flottieren im Feld der Diskursivität, also auf jener Stufe des Diskurses, auf der die Bedeutungen noch nicht festgelegt sind. Elemente, die sich untereinander binden, schließen sich zur nächstgrößeren Sinneinheit, dem „Moment“, zusammen. Allerdings „kann der Übergang von ‚Elementen‘ zu ‚Momenten‘ niemals vollständig gelingen“, denn der „Status der ‚Elemente‘ ist der von flottierenden Signifikanten, die nicht gänzlich zu einer diskursiven Kette artikuliert werden können.“¹⁷⁰ „Artikulation“ wiederum beschreibt in ihrer Theorie diese Bildung des „Moments“, der „Beziehungen zwischen Elementen“, also die partielle Fixierung eines entstehenden Diskurses.

Uwe Hebekus und Jan Völker haben die abstrakten Ausführungen Laclau und Mouffe anhand des Partei-Diskurses der Grünen in ein konkretes Beispiel übersetzt: Das Element „Umweltbewusstsein“ zum Beispiel sei kein Alleinstellungsmerkmal der Grünen; so habe auch die nationalsozialistische „Blut-und-Boden-Ideologie“ ein Umwelt- und Naturschutzelement enthalten. Erst indem sich das Element „Umweltbewusstsein“ mit einem weiteren Element wie dem „Antirassismus“ verknüpfe, artikuliere sich ein Diskurs, der sich unmissverständlich von rechter Ideologie abgrenze.¹⁷¹

Antagonismus

Eine wesentliche Dynamik des Diskurses besteht nach Laclau und Mouffe darin, dass sich die „Momente“ zu weiteren größeren Einheiten zusammenschließen; hierdurch dehnt sich die Sphäre eines bestimmten Diskurses weiter aus. In diesem Zusammenhang nimmt der Terminus „Antagonismus“¹⁷² eine Hauptrolle ein, weil er als das „rein negative Außen“¹⁷³ die Grenzen des Diskurses markiert, zugleich aber das Diskursinnere einzirkelt und damit Verbindungen

¹⁶⁹ Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 151.

¹⁷⁰ Ebd., S. 151.

¹⁷¹ Hebekus; Völker: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, S. 39.

¹⁷² Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 161.

¹⁷³ Oliver Marchart: „Antagonismus: Negativität und Objektivität aus postmarxistischer Perspektive“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Sonderband 32: *Profile negativistischer Sozialphilosophie*, hg. v. Burkhard Liebsch; Andreas Hetzel; Hans Rainer Sepp (2011), S. 39–53, hier S. 51.

schafft. In Rekurs auf ein weiteres Konzept von Derrida spricht Mouffe auch von dem „konstitutive[n] Außen“¹⁷⁴ des Diskurses.

Die Grenzziehung zwischen dem Inneren und dem Äußeren eines Diskurses gestaltet sich etwas kompliziert. Da der Diskurs sich aus lauter Differenzbeziehungen zusammensetzt, die die „Momente“ unterscheidbar und damit identifizierbar machen, kann die Frage nach dem Außen des Diskurses nicht mit der Logik der Differenz beantwortet werden, denn damit bliebe man auf der Innenseite des Diskurses.¹⁷⁵ Laclau und Mouffe ergänzen daher ihre Diskurstheorie um eine weitere Logik: die der Äquivalenz. Anders als die Logik der Differenz beharrt sie nicht auf den Unterschieden zwischen den Momenten, sondern nivelliert vielmehr deren Unterschiede. Die Momente können so eine weitere Form der Beziehung eingehen, sie können sich zu Äquivalenzketten verbinden. Das Außen des Diskurses ist deshalb konstitutiv, weil es dem „radikal Anderen“ partiell gelingt, die „überschneidende[n] Differenzen zu einer übergreifenden Identität [zu] vereinheitlichen“, sie erscheinen hierdurch „äquivalent“.¹⁷⁶

Übertragen auf eine politische Situation ermöglicht der Antagonismus, dass verschiedene Momente wie „Natur“, „Klima“ oder „erneuerbare Energien“ sich zum Diskurs einer Ökologiebewegung zusammenschließen können.¹⁷⁷ Was die verschiedenen Momente in Relation zueinander setzt, ist ihr gemeinsames Außen, wie zum Beispiel die industrielle Umweltverschmutzung. Das Außen ermöglicht es, dass die internen Differenzen von „Natur“, „Klima“ und „erneuerbare Energien“ sich zugunsten der Äquivalenz zu einer „Äquivalenzkette“ zusammenfinden.

Auf der einen Seite stabilisiert der Antagonismus den Diskurs, aber zugleich verunmöglicht er es dem Diskurs auch, sich zu schließen, weil er immer auf das „Jenseits“ des Diskurses angewiesen bleibt.¹⁷⁸ Um bei dem angeführten Beispiel zu bleiben: Der Diskurs der Ökologiebewegung wird durch ihren Feind, die industrielle Umweltverschmutzung, stabilisiert; in gleicher Weise hält die industrielle Umweltverschmutzung den Diskurs der Ökologiebewegung jedoch vital und offen.

Hegemonie

Für die Vormachtstellung eines beliebigen Diskurses lassen sich aus den bisherigen Ausführungen diese entscheidenden Aspekte festhalten: Die „Äquivalenzkette“ beschreibt die

¹⁷⁴ Chantal Mouffe: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014, S. 25.

¹⁷⁵ Hebekus; Völker: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, S. 43.

¹⁷⁶ Reckwitz: „Ernesto Laclau: Diskurse, Hegemonien, Antagonismen“, S. 344.

¹⁷⁷ Stäheli: „Die politische Theorie der Hegemonie“, S. 151f.

¹⁷⁸ Hebekus; Völker, *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, S. 43.

Bindung der „Elemente“, die Laclau im Verlauf seiner Theoriegenese auch als „Forderungen“¹⁷⁹ bezeichnet, zu einer „machtvollen Formierung“.¹⁸⁰ Dagegen hilft der „Antagonismus“ zu verstehen, unter welchen Bedingungen sich unterschiedliche Forderungen als äquivalente Forderungen artikulieren lassen. Solch ein Verbund an Forderungen, also eine Diskursformation, ergibt sich aus der Dynamik des gemeinsamen Gegners, also *ex negativo*.¹⁸¹ Der letzte Aspekt der Diskurstheorie von Laclau und Mouffe erläutert, wie unter den vielen verschiedenen Diskursformationen einige die Führung übernehmen. In diesem Erklärungsmodell räumen Laclau und Mouffe Antonio Gramscis Topos der Hegemonie eine Schlüsselposition ein.

Die Hegemonie beschreibt den Prozess der Universalisierung eines Signifikanten im Diskurs.¹⁸² In diesem Zusammenhang wird der Begriff des „leeren Signifikanten“¹⁸³ eingeführt, der sowohl eine Diskursformation repräsentiert und sie zugleich antagonistisch abgrenzt (weil sich ein Diskurs nie vollends abschließt).

Als ein Beispiel für einen „leeren Signifikanten“ ließe sich zum Beispiel „Freiheit“ als ein Begriff aus der Philosophie und der Rechtswissenschaft anführen. Er verbindet beispielsweise die „Elemente“ Religionsfreiheit, Wirtschaftsliberalismus und Recht, aber auch sexuelle Selbstbestimmung zu einer Äquivalenzkette. Zugleich repräsentiert der „leere Signifikant“ „Freiheit“ eine so große Anzahl von Werten, dass seine Bedeutung nicht mehr scharf zu fassen ist.¹⁸⁴ Verallgemeinert lässt sich über den „leeren Signifikanten“ feststellen: Je inhaltlich entleert er ist, umso größer ist sein Fassungsvermögen für längere Äquivalenzkette und eine größere Bandbreite an Bedeutungen.

Die radikale Demokratie

Laclau und Mouffe stützen ihr Konzept der radikalen Demokratie auf das Fundament ihrer Diskurstheorie. Die Basisaktionen ihres Diskurses wie Artikulation, Antagonismus und

¹⁷⁹ Martin Nonhoff: „Hegemonieanalyse: Theorie, Methode und Forschungspraxis“, in: Reiner Keller u. a. (Hg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 2: Forschungspraxis*. 3. Auflage, Wiesbaden 2008, S. 299–331, hier S. 304. Vgl. hierzu auch Ernesto Laclau: *On Populist Reason*, London/New York 2005, S. 72f.

¹⁸⁰ Martin Nonhoff: „Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie – Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*, Bielefeld 2007, S. 7–24, hier S. 12.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Reckwitz: „Ernesto Laclau: Diskurse, Hegemonien, Antagonismen“, S. 343.

¹⁸³ Nonhoff: „Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie“, S. 13; Ernesto Laclau: „Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?“, in: ders. (Hg.): *Emanzipation und Differenz*, Wien 2002 (1996), S. 65–78, hier S. 66.

¹⁸⁴ Hebekus; Völker, *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, S. 50.

Hegemonie erschließen das gesamte Spektrum und die Dynamik des Sozialen. Ihre Absage an eine prädiskursive Basis des Sozialen schließt ebenfalls dessen Akteur*innen ein, sei es in Form von kollektiven Identitäten, wie zum Beispiel der Arbeiterklasse, sei es als Identitäten von Individuen: Innerhalb des Sozialen ist per se nichts unpolitisch.¹⁸⁵ „Das Politische“ ereignet sich nicht in bestimmten zugewiesenen Räumen, sondern ist laut Laclau „im gewissen Sinne die Anatomie der sozialen Welt.“¹⁸⁶

Die Folgen eines so aufgefassten Sozialen sind weitreichend und verschieben die Perspektive auf die Demokratie. Wird klassischerweise unter Demokratie ein System verstanden, „in dem die durch Wahlen ermittelte Mehrheit die Regierung stellt und dann innerhalb eines rechtlich festgelegten Rahmens ‚Politik macht‘“,¹⁸⁷ verändern sich die Arenen der demokratische Politik bei Laclau und Mouffe: Diese „findet eben nicht (nur) im Staat oder im Bezug darauf“ statt, sondern „überall im sozialen Gefüge“.¹⁸⁸ „Es gibt keinen der demokratischen Politik vorbehaltenen sozialen Raum, der vor ihrer (erneuten) Artikulation existieren würde.“¹⁸⁹ Die radikale Demokratie interessiert sich also für eine politische Praxis, die sich aus der ursprünglichen Wortbedeutung der „Demokratie“ ableiten lässt, die nicht die „Kontrolle über einen schon existierenden Staatsapparat“ meint, sondern als *demos* auf „kollektive politische Handlungsfähigkeit“ fokussiert ist.¹⁹⁰

Der „für sich allein stehende Begriff der Politik“ konnte aus der Sicht der radikalen Demokratie diesen verändernden Zugang zur Politik nur noch „unbefriedigend“ erklären, weshalb er durch dem Begriff des „Politischen“ ergänzt wird.¹⁹¹ Mouffe erläutert diese wesentliche Differenz folgendermaßen:

Wollten wir diese Unterscheidung philosophisch auf den Begriff bringen, könnten wir in Anlehnung an Heidegger sagen, ‚Politik‘ beziehe sich auf die ‚ontische‘ Ebene, während das ‚Politische‘ auf der ‚ontologischen‘ angesiedelt sei. Das bedeutet, daß es

¹⁸⁵ Ebd., S. 53.

¹⁸⁶ Ernesto Laclau: *On Populist Reason*, S. 154 (Übersetzung G. D.).

¹⁸⁷ Robin Celikates: „Ziviler Ungehorsam und radikale Demokratie. Konstituierende vs. konstituierte Macht?“, in: Thomas Bedorf, Kurt Röttgers (Hg.): *Das Politische und die Politik*, Frankfurt a. M. 2010, S. 274–300, hier S. 277.

¹⁸⁸ Daniel Lehner: „Freiheit, Gleichheit – und Ereignis? Zur Kritik und Vertiefung ‚radikaler Demokratietheorien‘“, *Momentum Quarterly. Zeitschrift für sozialen Fortschritt* 1 (2012), S. 102–121, hier S. 112.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Celikates: „Ziviler Ungehorsam und radikale Demokratie“, S. 277.

¹⁹¹ Oliver Marchart: „Politische Theorie als Erste Philosophie. Warum der ontologischen Differenz die politische Differenz zugrunde liegt“, in: Bedorf, Röttgers (Hg.): *Das Politische und die Politik*, S. 143–158, hier S. 144.

auf der ontischen Ebene um die vielfältigen Praktiken der Politik im konventionellen Sinne geht, während die ontologische die Art und Weise betrifft, in der die Gesellschaft eingerichtet ist.¹⁹²

Diese „paradigmatische Spaltung der traditionellen Ideen von Politik“¹⁹³ führen Mouffe und Laclau nicht originär ein, sondern greifen sie auf, nachdem sie bereits 1932 von Carl Schmitt¹⁹⁴ eingeführt und 1981 von Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy re-aktualisiert worden waren.¹⁹⁵ Die ontische Kategorie, die bei Heidegger das „faktisch Seiende“ bezeichnet, meint bei Mouffe und Laclau in Bezug auf die Politik die gewöhnliche Regierungspraxis, staatliche und politische Institutionen, Verwaltung, Bürokratie, aber auch Wahlen und Parlamente. Hingegen kennzeichnet „das Politische“ die ontologische Kategorie: ein primäres Phänomen der Gemeinschaft, nämlich die Gründung oder Stiftung eines Gemeinsam-Seins.¹⁹⁶ Damit stellt sich die Idee des Politischen „quer zur Ebene der jeweiligen politischen Kräfteverhältnisse, Interessenkonstellationen, Organisationsformen, Legitimations- und Entscheidungsprozeduren, wie sie von der Politik- und Rechtswissenschaft, von der Soziologie, aber auch von der Demokratietheorie und der Politischen Philosophie analysiert werden.“¹⁹⁷ Daher blickt die radikale Demokratie auch nicht auf die konkreten staatlichen und politischen Institutionen, denn sie sind das Resultat eines sozialen Gerinnungsprozesses, die hierüber hinaus ihr Entstandensein vergessen lassen möchte.

Die radikale Demokratie von Laclau und Mouffe basiert vielmehr auf folgenden Prämissen:

¹⁹² Chantal Mouffe: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt a. M. 2007, S. 15.

¹⁹³ Marchart: „Politische Theorie als Erste Philosophie“, S. 145.

¹⁹⁴ Vgl. Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*, Berlin 1961 [1932].

¹⁹⁵ In ihrem 1981 erschienenen Band *Rejouer le politique* eröffnen Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy das Diskussionsfeld über diese begriffliche Unterscheidung. Vgl. Thomas Bedorf: „Das Politische und die Politik. Konturen einer Differenz“, in: ders.; Röttgers (Hg.): *Das Politische und die Politik*, S. 13–37. Allerdings findet die Unterscheidung sich schon bei dem Staatsrechtler und baldigen „Kronjuristen des Dritten Reiches“ Carl Schmitt, der zu seinen Überlegungen über den *Begriff des Politischen* 1932 eine gleichnamige Monografie vorlegte. Vgl. Kurt Röttgers: „Flexionen des Politischen. Zum Begriff der Politik und dem begrifflichen Unterschied zum Politischen“, in: ders.; Bedorf (Hg.): *Das Politische und die Politik*, S. 38–67. Auch für weitere Theoretiker wie zum Beispiel Claude Lefort, Alain Badiou und Jacques Rancière bildet die politische Differenz die Basis ihrer Theorien. Vgl. Marchart: *Die politische Differenz*.

¹⁹⁶ Vgl. Marchart: *Die politische Differenz*, S. 17f.

¹⁹⁷ Michael Hirsch: „Der symbolische Primat des Politischen und seine Kritik“, in: Bedorf; Röttgers (Hg.): *Das Politische und die Politik*, S. 335–363, hier S. 336.

- Sie berufen sich nicht auf einen „letzten Grund“,¹⁹⁸ da alle Macht- und Sozialverhältnisse ausnahmslos kontingent und auf radikal demokratischem Wege verhandelbar seien.
- Weder werde die Demokratie durch eine Person (zum Beispiel einen Präsident, eine Monarchin) oder eine Gruppe (zum Beispiel das Proletariat) verkörpert, noch könne sie sich diese vollständig einverleiben; vielmehr sei das Zentrum der Demokratie „der leere Ort der Macht“.¹⁹⁹ Dieser Ort der Macht sei nicht substantiell, sondern symbolisch. Statt einen privilegierten Standpunkt zu suggerieren, von dem sich dieses Zentrum in toto überblicken oder repräsentieren ließe, betont die radikale Demokratie die partikulare Perspektive auf die politischen Prozesse. In der radikalen Demokratie werde, so Laclau und Mouffe, um die Besetzung dieses „leeren Ortes“ gestritten.²⁰⁰
- Das Fehlen eines „letzten Grundes“ befragt die Konzeption des Entscheidungsbegriffs, denn um wirkliche Entscheidungen treffen zu können, müsse dies auf einem Feld stattfinden, dass im „prinzipiellen Sinne unentscheidbar“ sei.²⁰¹ Dies lasse sich beispielsweise an der Entstehung von Identität veranschaulichen.

Die agonistische Demokratie

Wenige Jahre nach dem Erscheinen der gemeinsamen Publikation von Chantal Mouffe und Ernesto Laclau, *Hegemonie und radikale Demokratie*, verschob sich ab 1989 mit dem Zusammenbruch des Kommunismus und des Sozialismus in den sogenannten Ostblockstaaten der politische Problemhorizont. Hatte zuvor die rhetorisch verschärfte Logik einer bipolaren Konfrontation zwischen der Ideologie der westlich-liberalen Demokratien und jenen des Marxismus, Sozialismus und Kommunismus dominiert, schien nun die Demokratie als Siegerin aus diesem Konflikt hervorgegangen zu sein. Damit schien der Kampf um die Vorherrschaft und das bessere politische System endgültig abgeschlossen. Die liberale Demokratie präsentierte sich als das alternativlos beste aller politischen Systeme, gerade zu jener Zeit, in

¹⁹⁸ Marchart spricht in diesem Zusammenhang von „Postfundamentalismus“. Ein „letzter Grund“ würde eine essentialistische Perspektive auf das Soziale reproduzieren, während der „Postfundamentalismus“ betone, dass jedes Fundament aus einem Kampf resultiere. (Vgl. Oliver Marchart: *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Berlin 2013, S. 21.)

¹⁹⁹ Laclau und Mouffe rekurrieren hierbei auf Claude Lefort. (Vgl. Laclau; Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie*, S. 231f.)

²⁰⁰ Vgl. Nonhoff: „Chantal Mouffe und Ernesto Laclau“, S. 55.

²⁰¹ Hebekus; Völker: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, S. 57.

der sie das Paradigma des Neoliberalismus ausweitete. So feierte zum Beispiel Francis Fukuyama den Sieg des Liberalismus und das Ende der Gegnerschaft in seinem so berühmten wie umstrittenen Artikel „The End of History?“, den er im selben Jahr veröffentlichte.²⁰²

Mouffe bedauert in *Über das Politische*, dass diese politischen Umwälzungen nicht richtig genutzt worden seien und zweifelt so an Fukuyamas These, das Ende des Sozialismus könne mit dem Ende der Gegnerschaft gleichgesetzt werden:

Es gab eine echte Chance für eine Vertiefung des demokratischen Projekts, weil traditionelle, jetzt aber in Frage gestellte politische Grenzen in progressiverer Weise hätten neu gezogen werden können. Leider ist diese Chance vertan worden. Stattdessen hörten wir triumphierende Behauptungen, der Antagonismus sei verschwunden [...].²⁰³

Auf der Basis der in den 1980er-Jahren entwickelten Diskurstheorie mit ihrem Fokus auf dem Antagonismus justiert Mouffe ab 1992 ihre Kritik an der Demokratie neu. Sie verfolgt das Ziel, die Linke im Zeitalter des Postkommunismus und der liberalen Demokratie neu zu positionieren.

Wenn die postmarxistischen Linken in der Demokratie nicht an Relevanz verlieren wollen, müssen sie Mouffe zufolge die „Errungenschaften der liberalen Demokratie“ anerkennen. Wurde in der marxistischen Tradition der Liberalismus abgelehnt, weil er unter anderem den Status quo der herrschenden Ordnung bestätige und keinen Raum für das „Projekt einer Umverteilung gesellschaftlicher Reichtümer“ lasse, sieht Mouffe „keine notwendige Verbindung zwischen den Prinzipien des Liberalismus und einer bestimmten Form des Wirtschaftens.“²⁰⁴ Diese Verbindung sei das Resultat eines hegemonialen Projekts und könne disartikulierte werden.

Die Relevanz ihrer Demokratietheorie hat Chantal Mouffe anhand einer Vielzahl von Publikationen spezifiziert: Von *Dimensions of Radical Democracy. Pluralism, Citizenship, Community* (1992)²⁰⁵ über *The Return of the Political* (1993),²⁰⁶ *The Democratic Paradox*

²⁰² Francis Fukuyama: „The End of History?“, *The National Interest* 16 (1989), S. 3–18. Die Gedanken des Artikels vertiefte Fukuyama in *The End of History and the Last Man*, New York 1992 (*Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München 1992).

²⁰³ Mouffe: *Über das Politische*, S. 44.

²⁰⁴ Alle Zitate in diesem Absatz nach Dirk Jörke: „Die Agonalität des Demokratischen: Chantal Mouffe“, in: Flügel u. a. (Hg.): *Die Rückkehr des Politischen: Demokratietheorien heute*. Darmstadt 2004. S. 164–184, hier S. 173.

²⁰⁵ Chantal Mouffe: *Dimensions of radical democracy: pluralism, citizenship, community*, London 1992.

²⁰⁶ Chantal Mouffe: *The Return of the Political*, London 1993.

(2000)²⁰⁷ und *On the Political* (2005)²⁰⁸ bis zu *Agonistics: Thinking The World Politically* (2013)²⁰⁹ verfeinert sie ihre Theorien und wendet sie auf jeweils aktuelle Herausforderungen der Demokratie an.

Das demokratische Paradox

Nach 1989 verlagerte sich Mouffes kritische Auseinandersetzung im Dienste der Vertiefung der radikalen Demokratie vom Marxismus hin zur liberalen Demokratie. Hatte sich das Fundament ihrer Demokratietheorie entwickelt, indem sie und Laclau sich zum Beispiel von dem Essentialismus, ökonomischen Determinismus und Klassenreduktionismus des Marxismus entfernten,²¹⁰ rückte Mouffe nun die paradoxe Verfasstheit der liberalen Demokratie in den Blickpunkt. So wies Mouffe zum einen nach, dass die liberale Demokratie kontingent sei und durch kontinuierliche Reartikulationen aktualisiert werde. Zum anderen steuerte sie der ausartikulierten Version der gegenwärtigen liberalen Demokratie entgegen, denn indem diese den Antagonismus in der Demokratie verleugne, depolitisiere sie die Demokratie.

Die liberale Demokratie meint eine politische Form, die sich aus zwei Komponenten zusammensetzt: dem Liberalismus zum einen, der Demokratie zum anderen. Sie sei das „Resultat bitterer Kämpfe.“ Das „demokratische Paradox“ beschreibt die unauflösbare Spannung dieser Komponenten untereinander. Die „demokratische Tradition“ speise sich aus spezifischen Werten, wie etwa der „Gleichheit, der Identität zwischen Regierenden und Regierten und der Volkssouveränität.“²¹¹ Ihre Logik bestehe darin, Gemeinschaft durch Grenzziehung zu definieren „zwischen ‚uns‘ und ‚ihnen‘, zwischen jenen, die zum ‚Demos‘ gehören, und jenen, die außerhalb sind.“²¹²

Die „liberale Tradition“ hingegen vertrete Werte wie Rechtsstaatlichkeit, individuelle Freiheits- und Menschenrechte, aber auch die „Freisetzung der ökonomischen Kräfte“.²¹³ Ihre Logik wiederum unterwandere die Grenzziehung zwischen „Wir“ und „Sie“, denn indem sie

²⁰⁷ Chantal Mouffe: *The Democratic Paradox*, London 2000. Deutsche Übersetzung: *Das demokratische Paradox*, Wien 2008.

²⁰⁸ Chantal Mouffe: *On the Political*, Abingdon/New York 2005. Deutsche Übersetzung: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt a. M. 2007.

²⁰⁹ Chantal Mouffe: *Agonistics: Thinking the World Politically*, London 2013. Deutsche Übersetzung: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014.

²¹⁰ Oliver Marchart: „Äquivalenz und Autonomie. Vorbemerkungen zu Chantal Mouffes Demokratietheorie“, in: Mouffe: *Das demokratische Paradox*, Wien 2008, S. 7–15, hier S. 11.

²¹¹ Mouffe: *Das demokratische Paradox*, S. 20.

²¹² Ebd., S. 21.

²¹³ Hebekus; Völker: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, S. 58.

ihre eigenen Werte universalisiere, weigere sie sich zu erkennen, dass ein „Wir“ nur durch den Gegenspieler des Außen, des „Sie“, konstituiert werde.²¹⁴

Dem aggregativen Modell des Liberalismus, dessen Vordenker Joseph Schumpeter ist, bleibe ein Verständnis der „kollektiven Identitäten“ versperrt, weil hier das Individuum lediglich von Eigeninteressen nach der Formel einer Kosten-Nutzen-Maximierung angetrieben sei, in der die „Idee des Marktes auf das Feld der Politik“²¹⁵ übertragen werde. Demokratie werde hier auf Interessenkompromisse reduziert und nicht mehr das Volk, sondern diejenigen Parteien würden betont, die mit „ihren Programmen den eigenen Präferenzen am besten“ entsprächen.²¹⁶

Das deliberative Modell wiederum entwickelt sich in der Abgrenzung zum aggregativen Modell und dessen ökonomistischer Perspektive und betont die „moralische Dimension“²¹⁷ sowie die „Rolle der Vernunft“²¹⁸ in der liberalen Demokratie. Es erforscht die Bedingungen des Pluralismus und dessen Regeln. Mouffe beschäftigt sich eingehend mit dieser Denkschule und insbesondere mit deren beiden prominentesten Vertretern, John Rawls und Jürgen Habermas. Für Rawls „funktioniert eine wohlgeordnete Gesellschaft gemäß der Prinzipien, die in einer gemeinsamen Gerechtigkeitskonzeption niedergelegt sind.“²¹⁹ Während Rawls also auf das Prinzip Gerechtigkeit setzt, argumentiert Habermas mit der Legitimität. Für Habermas „erfordert eine stabile und gut funktionierende Demokratie die Erschaffung eines Gemeinwesens“.²²⁰ Sie legitimiere sich durch barrierefreie öffentliche Aushandlungen oder Deliberationen und müsse daher garantieren, „dass Entscheidungen von demokratischen Institutionen getroffen werden, die einen unparteiischen Standpunkt repräsentieren [...]“.²²¹ Was diese beiden unterschiedlichen Paradigmen des deliberativen Modells verbinde sei, dass sie auf eine „Form des rationalen Konsenses“ abzielten.²²² Die Regeln für diesen Konsens seien dem Bereich des Politischen vorgelagert. Das deliberative Modell weise dem Pluralismus einen Bereich zu, in dem die spezifischen Unterschiede ausgesetzt würden und alle Macht eliminiert scheine. Für Rawls würden die Prinzipien der Gerechtigkeit durch das „Hilfsmittel des Urzustands“ erfüllt, das heißt, indem „Partikularitäten und Interessen“ ausgeblendet würden.

²¹⁴ Ebd., S. 59.

²¹⁵ Mouffe: *Über das Politische*, S. 20.

²¹⁶ Claudia Landwehr: „Demokratische Legitimation durch rationale Kommunikation. Theorie deliberativer Demokratie“, in: Oliver W. Lembcke; Claudia Ritzi; Gary S. Schaal (Hg.): *Zeitgenössische Demokratietheorie. Band 1: Normative Demokratietheorien*, Wiesbaden 2012, S. 355–386, hier S. 362.

²¹⁷ Mouffe: *Das demokratische Paradox*, S. 87.

²¹⁸ Mouffe: *Agonistik*, S. 27.

²¹⁹ Mouffe: *Das demokratische Paradox*, S. 96.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd., S. 97.

²²² Ebd., S. 96.

Im Fall von Habermas werde vom eigenen Standpunkt abstrahiert, um „einen unparteiischen Standpunkt [zu] repräsentieren, der gleichermaßen im Interesse aller liegt.“²²³

Chantal Mouffe entwickelt angesichts der Unfähigkeit des Liberalismus, die „[a]llgegenwärtige[...] Möglichkeit des Antagonismus“ zu erkennen und in seine Theorien einzubinden, das agonistische Modell des Liberalismus. Anders als das aggregative, aber auch das deliberative Modell schreibt es der Bildung von „kollektiven Identitäten“ sowie der sie begleitenden und konstituierenden Affekte eine „zentrale Bedeutung“ zu.²²⁴

Das agonistische Modell

Nachdem Mouffe die Bedeutung von „kollektiven Identitäten“ hervorgehoben und den Wunsch nach einem „Konsens ohne Exklusion“ als ein unmögliches Unterfangen zurückgewiesen hat, präsentiert sie ihr agonistisches Modell. Dieses Modell will, anders als die rationalistische, individualistische Ausrichtung des Liberalismus, Konflikte nicht beheben oder die Bedingungen einer Versöhnung aushandeln, sondern vielmehr die Konflikte als ein wesentliches Moment der liberalen Demokratie bekräftigen:

Konflikte können und sollten in liberalen, demokratischen Gesellschaften nicht eliminiert werden, da die Akzeptanz und Legitimierung von Konflikten ja gerade das ist, was eine pluralistische Demokratie auszeichnet.²²⁵

Das agonistische Modell differenziert den Intensitätsgrad eines Konflikts anhand der Qualitäten seines „Wir/Sie“-Verhältnisses aus. Das Wir-Sie-Verhältnis beschreibt sie in Anlehnung an Carl Schmitt als gegensätzliche Freund-Feind-Beziehung. Hier teile man mit dem „Anderen“²²⁶ keine gemeinsame Basis. Er wird als ein Feind wahrgenommen, den man vernichten will. In diesem antagonistischen Wir-Sie-Verhältnis werden die Forderungen des „Anderen“ als illegitim erachtet. Diesem Wir-Sie-Verhältnis stellt sie eines entgegen, in dem die „konfligierenden Parteien die Legitimität ihrer Opponenten anerkennen, auch wenn sie einsehen, daß es für die Konflikte keine rationale Lösung gibt.“²²⁷ In diesem agonistischen Wir-Sie-Verhältnis betrachten sich die Gegner als Kontrahenten, die zwar um die Hegemonialisierung ihrer Prinzipien kämpfen, jedoch die gemeinsame Basis anerkennen, die

²²³ Ebd., S. 90.

²²⁴ Ebd., S. 27.

²²⁵ Mouffe: *Agonistik*, S. 28.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Mouffe: *Über das Politische*, S. 29f.

der politischen Gemeinschaft und dem „gemeinsamen symbolischen Raum, in dem der Konflikt stattfindet“,²²⁸ zugrunde liegt:

Aus agonistischer Perspektive ist die zentrale Kategorie demokratischer Politik die Kategorie des ‚Kontrahenten‘, des Opponenten, mit dem man grundlegende demokratische Prinzipien wie das Ideal ‚allgemeiner Freiheit und Gleichheit‘ teilt, bei deren Interpretation man jedoch unterschiedlicher Auffassung ist. [...] Dieser Widerstreit zwischen Kontrahenten stellt die ‚agonistische Auseinandersetzung‘ dar, die Grundbedingung einer lebendigen Demokratie ist.²²⁹

Diese „lebendige Demokratie“ sublimiert zwar den Antagonismus in einen Agonismus, will aber den Wir-Sie-Gegensatz nicht überwinden, indem sie einen „einschließenden Konsens ohne jeden Ausschluss“ imaginiert. Vielmehr erhöht das Wir-Sie-Verhältnis das politische Engagement, es schafft ein „demokratisches Ventil“²³⁰ der Leidenschaften, weil um unterschiedliche oder entgegengesetzte Identifikationsmöglichkeiten gekämpft wird. Anders als die erwähnten Modelle des Liberalismus weist Mouffe die Leidenschaften nicht der Privatsphäre zu, sondern sieht ihren Ort in der Öffentlichkeit.²³¹ Der Widerstreit wird ins Mouffes Demokratie zum Gradmesser einer gut funktionierenden Demokratie, denn erst er ermöglicht politische Identifikationen, „die auf klar unterscheidbaren demokratischen Positionen beruhen.“²³²

Wird der Widerstreit durch eine hohe Konsensorientierung ausgeschaltet – kombiniert mit einer „Abneigung gegen Konflikte“ – führe dies „zu Apathie und Entfremdung von der politischen Partizipation.“²³³ Genauso gefährlich für die Demokratie sei es, wenn in Ermangelung des demokratischen Widerstreits und fehlender demokratischer Identifikationsmöglichkeiten die Identifikation auf „essentialistische Formen“ verlagert werde, ob nun „nationalistischer, religiöser oder ethnischer Ausprägung“. Dann werde der Konflikt nicht mehr im Register des Politischen, sondern des Moralischen ausgetragen, allerdings vermittelt über Werte, die als nicht verhandelbar deklariert würden. So schlage der agonistische Kampf in eine Freund-Feind-Beziehung um und gefährde den demokratischen Widerstreit, weil

²²⁸ Ebd., S. 30.

²²⁹ Mouffe: *Agonistik*, S. 28f.

²³⁰ Ebd., S. 30.

²³¹ Ebd., S. 31.

²³² Ebd., S. 29.

²³³ Ebd., S. 30f.

hier der Kontrahent als „Feind“ eingestuft und ihm die Legitimität seiner Position (also die Basis jeder Demokratie) abgesprochen werde.

Postdemokratie – Postpolitik

Die Modernisierung der sozialdemokratischen Parteien zur „linken Mitte“ auf dem politischen Spektrum hat zu einer postpolitischen Situation geführt, deren Folgen „das Verschwinden von lebhaften demokratischen Debatten über die vielfältigen Möglichkeiten der Organisation sozialer und gesellschaftlicher Beziehungen sowie öffentlicher Einrichtungen“²³⁴ sind. Mouffe grenzt ihren so konzipierten Begriff der Postpolitik von dem der „Postdemokratie“, wie ihn Crouch einsetzt, ab. Denn die „Postdemokratie“ benennt zwar die Symptome der neoliberalen Politik, aber erfasst die Ursachen der Entpolitisierung nicht.²³⁵ Will man die politische Entwicklung, die die Postdemokratie beschreibt, umkehren, muss man die Gründe der „Entfremdung von demokratischer Politik“, wie sie der Begriff der Postpolitik beschreibt, berücksichtigen. Anders verhält Mouffe sich zu der Begriffsbestimmung der Postdemokratie von Rancière. Während Crouch den Begriff der Postdemokratie „in die konventionelle demokratietheoretische Debatte“ einführt²³⁶, teilen Mouffe und Rancière ein gemeinsames, radikaldemokratisches Fundament. Rancière blickt auf die grundlegenden demokratischen Handlungen, wenn er ihre Funktion als das Hinterfragen der „Legitimität einer Macht“ definiert.²³⁷ Mouffe zitiert aus Rancières *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*:

„Die Post-Demokratie ist die Regierungspraxis und die begriffliche Legitimierung einer Demokratie *nach* dem *Demos*, einer Demokratie, die die Erscheinung, die Verrechnung und den Streit des Volks liquidiert hat, reduzierbar also auf das alleinige Spiel der staatlichen Dispositive und der Bündelung von Energien und gesellschaftlichen Interessen.“²³⁸

²³⁴ Chantal Mouffe: „Postdemokratie‘ und die zunehmende Entpolitisierung“, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Nr. 1/2 (2011), S. 3-4, hier S. 4.

²³⁵ Vgl., ebd., S. 3.

²³⁶ Michael Hirsch: „Libertäre Demokratie Im Neoliberalen Staat. Die Begriffe Staat, Politik, Demokratie und Recht im Poststrukturalismus und Postmarxismus der Gegenwart“, in: Michael Hirsch/Rüdiger Voigt (Hg.): *Der Staat in der Postdemokratie : Staat, Politik, Demokratie und Recht im neueren französischen Denken*, Stuttgart 2009, S. 192–226, hier S. 212.

²³⁷ Claudia Ritz: *Die Postdemokratisierung politischer Öffentlichkeit Kritik zeitgenössischer Demokratie. Theoretische Grundlagen und analytische Perspektiven*, Wiesbaden 2014, S. 44.

²³⁸ Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 111, zit. n. Mouffe: *Über das Politische*, S. 41 (Hervorhebungen im Original).

Rancière und Mouffe stimmen darin überein, dass die Postpolitik gerade jene Dimension der Gegnerschaft auflöst, die doch für ihre ontologische Ebene konstitutiv ist.²³⁹

2.3 Mouffes Theorien im Ausstellungsdiskurs

Chantal Mouffes diskurstheoretisches Demokratieverständnis greift tief in das Gefüge der Ausstellungspraxis ein. Ihre Konzepte wie etwa Agonismus, Antagonismus oder Hegemonie radikalieren die Ausstellungspraxis. Sie manifestieren sich in Debatten über Nicolas Bourriauds „relationale Ästhetik“, ausgelöst von der Kunsthistorikerin Claire Bishop oder dem Begriff der „konfliktuellen Partizipation“ von Markus Miessen. Auch Kunstinstitutionen machen die Theorien von Mouffe geltend, um ihr eigenes Demokratie- und Öffentlichkeitsverständnis zu spezifizieren, etwa im sogenannten „New Institutionalism“, also bei Kunstinstitutionen, die vornehmlich auf die diskursive Ausstellungspraxis setzen. Die Kuratorin Maria Lind hat Mouffes Differenzierung zwischen dem Ontischen und dem Ontologischen in der Politik auf die Tätigkeit des Kuratierens übertragen. Jede dieser Entwicklungen lässt erkennen, wie die Erwartungen an eine Ausstellung im Hinblick auf ihre „demokratische Kompetenz“ gesteigert worden sind. Diese Radikalisierung der Kunstinstitutionen und der Ausstellungen geschieht zumindest teilweise in Wechselwirkung mit den Biennalen.

In den folgenden Abschnitten werden die Etappen dieser Entwicklung dargestellt und unter Bezugnahme auf Mouffes Kunsttheorien ergänzt. Sie reagierte 2007 auf den großen Anklang, den ihre Demokratietheorie im Kunstbetrieb fand und der sich auch in zahlreichen Einladungen niederschlug (an Kunsthochschulen und Museen, bei Biennalen, als Beiträgerin für Kunstzeitschriften et cetera), geleitet von folgenden Fragestellungen: „Kann ein agonistischer Ansatz Künstlern dabei helfen, den Charakter ihrer Interventionen im öffentlichen Raum theoretisch zu fassen? Welche Rolle können artistische und kulturelle Praktiken im Rahmen des Ringens um die Hegemonie spielen?“²⁴⁰ Sie entwickelte in der Folge eine eigene, wenn auch kurz gefasste, Kunsttheorie.²⁴¹ Kunst und Politik, so stellt sie immer

²³⁹ Mouffe: *Über das Politische*, S. 41.

²⁴⁰ Mouffe: *Agonistik*, S. 15.

²⁴¹ An verschiedenen Stellen hat sich Chantal Mouffe zur Rolle der Kunst innerhalb ihrer Theorie geäußert. So zum Beispiel während des *Cork Caucus*, einer interdisziplinären Veranstaltungsreihe, die 2005 in der damaligen europäischen Kulturhauptstadt Cork in Irland stattfand. Gegen Ende ihres Vortrags erläuterte sie kurz, wie kritische Kunst dominante Hegemonien hinterfragen kann (vgl. Chantal Mouffe: „Which Public Space for Critical Artistic Practices?“, in: Shep Steiner; Trevor Joyce (Hg.): *Cork Caucus: On Art, Possibility and Democracy*, Dublin 2006, S. 149–171). In den folgenden Jahren spezifizierte Mouffe die Rolle der Kunst, so im März 2007 im Rahmen der Veranstaltungsreihe „SoFA Friday Event Lecture“ der Glasgow School of Art (vgl. Chantal Mouffe: „Artistic Activism and Agonistic Spaces“, *Art & Research* 1 (2007): <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>).

klar, dürfen nicht als „zwei voneinander unabhängig Bereiche“²⁴² bewertet werden. Denn das „Politische hat eine ästhetische Dimension und die Kunst eine politische“²⁴³, so ihr Axiom. Statt von politischer Kunst zu sprechen oder zwischen „politischer und unpolitischer Kunst zu unterscheiden“, verwendet sie die Formulierung „kritische Kunst.“²⁴⁴ Diese Form der Kunst ist bestrebt, die die vorherrschende Hegemonie zu destabilisieren. Ihre Überlegung weitet Mouffe auch auf die Rolle von Ausstellungen und Kunstinstitutionen aus. In ihrem Artikel „Agonistische Politik und künstlerische Praktiken“²⁴⁵ von 2014 führt sie die Gedankenstränge Kunst, Ausstellung und Institutionen zusammen. Passagen dieses Textes oder Versionen mit teilweise geringen Abweichungen zirkulierten einige Jahre zuvor im Kunstbetrieb.²⁴⁶ Dem Aufbau ihres Artikels folgend, sollen nun zunächst Mouffes Ansichten über die Kunst zusammengefasst werden, um dann auf die Bedeutung von Ausstellungen einzugehen.

2.3.1 Partizipation

„Relationaler Antagonismus“ contra „relationale Ästhetik“

Eine der ersten wichtigen Debatten über das radikaldemokratische Potenzial der Ausstellungspraxis führte die Kunsthistorikerin Claire Bishop. Sie argumentierte in ihrem Artikel *Antagonism and Relational Aesthetics* mit dem Terminus des Antagonismus, also einem Begriff, den Mouffe gemeinsam mit Laclau entwickelt hatte, gegen die Prämissen der „relationalen Ästhetik“ des Kurators und Theoretikers Nicolas Bourriaud.²⁴⁷ Es folgt deshalb zunächst eine Skizze der wichtigen Vorannahmen der sogenannten relationalen Ästhetik.

Unter dem Eindruck der Ausstellung *Traffic*, die Nicolas Bourriaud 1996 am CAPC Bordeaux kuratiert hat und in der jene Kunstprojekte in den Fokus gerückt wurden, die sich nicht im konventionellen Sinne als Kunstwerke, sondern als Vehikel für zwischenmenschliche Beziehungen im Ausstellungsraum verstehen, hat Bourriaud ein Korpus von Texten

²⁴² Mouffe: *Agonistik*, S. 140.

²⁴³ Ebd., S. 141.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Enthalten in *Agonistik*.

²⁴⁶ In chronologischer Folge: Chantal Mouffe: „Which Public Space for Critical Artistic Practices?“; dies.: „Artistic activism and agonistic spaces“ (wie Anm. 241); dies.: „Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Space“, in: *Art as a Public Issue, Open 14* (2008), S. 6–11; dies.: „Cultural Workers as Organic Intellectuals“, in: Stephan Schmidt-Wulfen (Hg.): *The Artist as Public Intellectual?*, Wien 2008, S. 149–159; dies.: „Democratic Politics in the Age of Post-Fordism“, in: *The Art Biennial as a Global Phenomenon, Open 16* (2009), S. 32–31; dies.: „The Museum Revisited“, *Artforum* 49,6 (2010), S. 326–327, 384; dies.: „Institutions as Sites of Agonistic Intervention“, in: Pascal Gielen (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam 2013, S. 63–76; dies.: *Agonistics: Thinking the World Politically*, London 2013; dies.: „Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art“, in: Florian Malzacher (Hg.): *Truth Is Concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlin 2014, S. 66–75.

²⁴⁷ Claire Bishop: „Antagonism and Relational Aesthetics“, *October* 110 (2004), S. 51–79.

überarbeitet, die er zum größten Teil bereits in den *Documents sur l'art* (einem Kunstmagazin, das er 1992 mitbegründet hat) veröffentlicht hatte. Unter dem Titel *Esthétique relationnelle* veröffentlichte er diese Texte 1998 zunächst auf Französisch, vier Jahre später erschienen sie auch in englischer Übersetzung (als *Relational Aesthetics*).

Die relationale Ästhetik konzeptualisiert und theoretisiert er die partizipative Kunst der 90er-Jahre aus dem europäischen und nordamerikanischen Raum. Unter den weitgespannten und heterogenen künstlerischen Positionen der partizipativen Kunst mit ihren diversen Methoden und Absichten interessiert sich Bourriaud im Rahmen seiner *Relationalen Ästhetik* für Formen des sozialen Austausches sowie für Geselligkeit und Intersubjektivität an der Schnittstelle zur Ausstellungsinstitution. Sein Essay will verstehen helfen, wie partizipative Kunst zwischenmenschliche Beziehungen repräsentiert, produziert oder anregt²⁴⁸ und zudem durch Leitfragen wie „Does this work permit me to enter into dialogue?“²⁴⁹ dazu beitragen, den dabei erreichten Grad an Partizipativität in Zukunft bestimmen zu können. Hierfür typologisiert Bourriaud die Formen der Relationen: Sie reichen von Kunstprojekten, die er unter „Geselligkeit und Begegnungen“ (*Conviviality and Encounters*) kategorisiert – beispielhaft zu nennen wären hier die Party, die der Künstler Philippe Parreno 1995 im Le Consortium in Dijon veranstaltete und die zugleich die Ausstellungsarchitektur bildete,²⁵⁰ oder die fiktive Airline des Künstlers Res Ingold, der unter dem Titel „Professionelle Beziehungen: Kundschaften“ (*Professional relations: clientele*) die Ökonomie der Imageproduktion imitierte – bis zu Maurizio Cattelans, der unter dem Titel „Kooperationen und Verträge“ (*Collaborations and Contracts*) seinen Galeristen vertraglich verpflichtete, während einer Ausstellungseröffnung ein phallisches Hasenkostüm zu tragen.²⁵¹

Bourriaud ist sich bewusst, dass die partizipative Kunst nicht allein ein Phänomen der 90er-Jahre darstellt, sondern sehr wohl bekannte Vorläufer in der Kunstgeschichte der vorhergehenden Dekaden aufweist. Jedoch hebt sich die partizipative Kunst der 90er für ihn durch die kommunikationstechnologischen Umbrüche der Zeit hervor, vornehmlich durch das Aufkommen des Internets. Die virtuellen Beziehungen über das Internet hätten das Begehren nach direkten und unmittelbaren Begegnungen geweckt.²⁵² Hatte der Situationist Guy Debord in seinem Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) noch diagnostiziert, dass menschliche Beziehungen nicht mehr direkt erfahren, sondern durch „spekatukälere Repräsentationen“ der

²⁴⁸ Vgl. Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002, S. 122.

²⁴⁹ Ebd., S. 109.

²⁵⁰ Ebd., S. 32.

²⁵¹ Ebd., S. 33, 35.

²⁵² Vgl. Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics“, S. 54; vgl. auch Stewart Martin: „Critique of Relational Aesthetics“, *Third Text* 21,4 (2007), S. 369–386, hier S. 369.

Welt, von Subjekten und Dingen durch zum Beispiel die Massenmedien, Waren und Logos ersetzt würden,²⁵³ positioniert Bourriaud seine relationale Ästhetik als eine *direkte* Erfahrung.

Bishops Kritik konzentriert sich auf zwei Mängel der relationalen Ästhetik Bourriauds: zum einen die ihr zugrunde liegende Subjektkonzeption und zum anderen die Naturalisierung von Machtverhältnissen innerhalb des Kunstkontexts. Um diese Mängel besonders deutlich zu machen, wählt Bishop aus Bourriauds *Relationaler Ästhetik* zwei beispielhaft erwähnte Künstlerpositionen, die auch in der Ausstellung *Traffic* gezeigt wurden, und zwar Liam Gillick und Rikrit Tiravanija. Den Mängeln an deren künstlerischen Positionen – und damit auch den Mängeln von Bourriauds Theorie – stellt sie die aus ihrer Sicht politisch wertvolleren Partizipationsstrategien der Künstler Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra gegenüber.

Tiravanijas Performances arrangieren, so Bishop, eine homogene soziale Gruppe, um gemeinsam eine gemütliche Zeit zu verbringen. Ein Beispiel dieser Praxis ist die Arbeit *Untitled (Free)*, die Tiravanija zuerst 1992 in New York umsetzte. Tiravanija verkehrte die Funktion der Räume der Galerie 303 Gallery, indem er die Arbeitsräume der Mitarbeiter, sowie die Lagerräume in den Ausstellungsraum verlagerte und dann die frei gewordenen Räume in eine Küche und einen Imbiss umwandelte, in denen er den Besucher*innen der Performance ein Thai-Curry zubereitete und servierte. Vermittelt über das gemeinsame Essen sollte eine gesellige Beziehung zwischen dem Publikum, dem Künstler und den Mitarbeiter*innen der Galerie entstehen.²⁵⁴

Für Bourriaud liegt die Stärke der Arbeit *Untitled (Free)* darin, dass die hier entstandenen Begegnungen scharfe kunstbetriebliche Grenzen, wie etwa zwischen der Kunst, dem Publikum, der Funktion des Ausstellungsraums und den Teilnehmer*innen, verwischten.²⁵⁵ Bishop hingegen spricht Tiravanijas Performance, in der Gleichgesinnte (Protagonisten des professionellen Kunstbetriebs) gesellig, gemütlich zusammenkommen und deren Dialoge wohl über den üblichen Small Talk und Austausch von Höflichkeiten nicht hinausgereicht habe, ihre Widerständigkeit ab: In such cozy situations, art does not feel the need to defend itself, and it collapses into compensatory (and self-congratulatory) entertainment.²⁵⁶ Tiravanijas Performance gibt zwar vor, inklusiv zu sein, kann aber die Exklusionsdynamik des Ausstellungsraums mit seinen auf dem ersten Blick unsichtbaren Machtverhältnissen nicht problematisieren, wie es zum Beispiel die Institutionskritik tut. Laclau und Mouffes Theorie,

²⁵³ Bourriaud: *Relational Aesthetics*, S. 9.

²⁵⁴ Bishop: „Antagonism and Relational Aesthetics“, S. 56.

²⁵⁵ Vgl. Bourriaud: *Relational Aesthetics*, S. 16.

²⁵⁶ Bishop: „Antagonism and Relational Aesthetics“, S. 79.

die Bishop zum Einsatz bringt, rückt die „naturalisierten Exklusionen“²⁵⁷ als einen hegemonialen Prozess in den Fokus und zeigt zugleich, wie dieser gegenhegemonial herausgefordert werden kann. Hierin nimmt der Antagonismus eine Schlüsselposition ein, denn qua Konflikt oder Destabilisierung wird die vorhandene Ordnung gestört und damit neu arrangierbar.²⁵⁸ Tiravanijas Performance, die auf Harmonie setzt, bestätigt lediglich die sedimentierten Machtverhältnisse und versäumt die Möglichkeiten der radikalen Demokratie, die Wir-Sie-Grenzziehung zu verschieben.

Sierras Performance *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond* auf der Venedig-Biennale (2001) wird für Bishop zu einer Schnittstelle, an der über Ausbeutungsverhältnisse und soziale Ungleichheit nachgedacht wird, aber auch die Instabilität der Abgrenzungsmechanismen ausgetestet werden kann. Nicht der Dialog der relationalen Ästhetik, sondern die Dimension des Konflikts, des Dissenses wird als der politisierende Augenblick im Kunstfeld hervorgehoben. Diese Konflikte entzündeten sich an verschiedenen neuralgischen Punkten des Kunstbetriebs, wie zum Beispiel der Überlagerung von Kommerz und Kunst, die für beiden Seiten zugleich, also für den Händler und den Besucher, so Bishop, entfremdend war.²⁵⁹

Während das Subjekt bei Tiravanija präkonstituiert zu sein schien und „bloß“ in die Performance hineingetragen wurde, verschob Sierra die Wir-Sie-Grenzziehung und unterstrich so das Prekäre und die Unabschließbarkeit der Subjektkonstitution. Dieses Demarkierungsprinzip dehnte sich zugleich auch auf Räume und Kontexte aus.²⁶⁰

Laclau and Mouffe argue that for a context to be constituted and identified as such, it must demarcate certain limits; it is from the exclusions engendered by this demarcation that antagonism occurs.²⁶¹

Brüche, Reibungen und Unannehmlichkeiten seien in Sierras Performance die antagonistischen Mittel gewesen, die den auferlegten Konsens der autoritären Ordnung diskutierbar machten.²⁶²

²⁵⁷ Ebd., S. 65.

²⁵⁸ Ebd., S. 66.

²⁵⁹ Bishop: „Antagonism and Relational Aesthetics“, S. 73.

²⁶⁰ Als Beispiel zieht Bishop Sierras Beitrag zum spanischen Pavillon für die Venedig-Biennale von 2003 heran. In diesem Pavillon waren nur spanische Bürger/-innen zugelassen, die ihre Staatsbürgerschaft per Personalausweis nachweisen mussten, um sich dann in einem leeren Innenraum aufzuhalten, wo die graue Wandfarbe aus der vorhergehenden Ausstellung von den Wänden abblätterte. Dies ist ein weiteres Beispiel für die Instabilität der Grenzziehungen bei Sierra, die, anders als bei Tiravanija, die beiden getrennten Bereiche als unversöhnbar hinstellt.

²⁶¹ Bishop: „Antagonism and Relational Aesthetics“, S. 56.

²⁶² Ebd., S. 66, 79.

Bishop zementiert diese Differenz, indem sie in Abgrenzung zu der entpolitisierten relationalen Ästhetik den Begriff des „relationalen Antagonismus“ als deren politisierendes Gegenstück einführt.²⁶³

Wie stark die Theorien von Mouffe im Kunstkontext dieser Zeit rezipiert wurden, unterstrich auch die Replik Liam Gillicks auf Bishops Artikel. Publiziert wurde seine Antwort ebenfalls in *October*, allerdings unter der Rubrik „Letters and Responses“.²⁶⁴ Mit dieser Kritik forderte der Künstler Gillick zugleich die epistemologischen Machtasymmetrien zwischen Kunstgeschichte und Kunst heraus. Durch die Zusammenarbeit mit Bourriaud war Gillick nicht nur ein Künstler, der in dessen Entwurf zur relationalen Ästhetik erwähnt, beschrieben und analysiert worden war, sondern er war auch mit ihrer Innenperspektive vertraut. Aus Gillicks Perspektive versäumten es sowohl Bishop als auch Bourriaud, die Rolle der Autorschaft von Kurator*innen im Rahmen der relationalen Ästhetik zu durchleuchten. Während die kritische Auseinandersetzung über die künstlerische Autorschaft auf eine intensive Debatte von nun dreißig Jahren zurückblicken könne, so Gillick, fehle eine vergleichbare Auseinandersetzung bei der kuratorischen Autorschaft.²⁶⁵

Bishop baut die Argumentation ihres Artikels primär auf Laclaus und Mouffes *Hegemonie und radikale Demokratie* auf;²⁶⁶ Gillick – und das macht seine Erwiderung für die vorliegende Arbeit besonders fruchtbar –, zieht für seine Widerlegung von Bishops Argumentation ebenfalls Chantal Mouffe heran.²⁶⁷ Für Gillick entpolitisiert Bishop seine und Tiravanijas Arbeiten, wie Mouffe dies für die Politik des „Dritten Wegs“ vorgenommen habe, um Sierras Arbeiten engagierter erscheinen zu lassen.²⁶⁸ Das Verständnis von „Antagonismus“ solle nicht auf bloße Opposition reduziert werden und Sierras Arbeit allein deshalb antagonistisch sein, weil diese mehr Personen ärgere. Vielmehr lasse sich mit „Antagonismus“

²⁶³ „If relational aesthetics requires a unified subject as a pre-requisite for community-as-togetherness, then Hirschhorn and Sierra provide a mode of artistic experience more adequate to the divided and incomplete subject of today. This *relational antagonism* would be predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony. It would thereby provide a more concrete and polemical grounds for rethinking our relationship to the world and to one [an]other“ (Bishop: „Antagonism and Relational Aesthetics“, S. 79 [Hervorhebung G. D.]).

²⁶⁴ Liam Gillick, „Letters and Responses“, *October* 115 (2006), S. 95–107.

²⁶⁵ Gillick hat Auszüge seiner E-Mail-Korrespondenz mit Bourriaud veröffentlicht, die für diese Themenstellung sensibilisieren: „At this point, historically, it appears to reside with the idea and actions of the curator. Not that you are wrong to bring together some people who seem to share some similar structural approaches and interests. The problem is that the whole question of the curatorial model is not being examined in the same way that artists have been encouraged to look at the classical ideas of the author and the ego over the last thirty years.“ (Gillick: „Letters and Responses“, S. 96.)

²⁶⁶ Bishop: „Antagonism and Relational Aesthetics“, S. 65.

²⁶⁷ Gillick bezieht sich auf diesen Text: Chantal Mouffe: „Right-Wing Populism: The Mistakes of the Moralistic Response“, in: Lars Bang Larsen (Hg.) *Populism: The Reader*, Berlin 2005, S. 63–68.

²⁶⁸ Gillick: „Letters and Responses“, S. 99.

der Versuch beschreiben, die Konfliktlinien zu verschieben. Sowohl Gillick als auch Tiravanijas seien antagonistisch, weil sie sich mit ihren Arbeitsweisen gegen eine dominante Kultur positionierten und die Entstehungsbedingungen unserer gegenwärtigen Umgebung verhandelten – und insofern einen unterdrückten Antagonismus thematisierten, der verhindere, dass bestimmte Situationen sichtbar und damit angreifbar würden.²⁶⁹

Mouffe is not calling for more friction within some of the structures proposed [...] but is elaborating an argument against the kind of social structuring that would produce a recognizable art ‚world‘ in the first place.²⁷⁰

Anders als Bishop, die Mouffe einsetzt, um die Konfliktlinien von Hirschhorns und Sierras Arbeiten nachzuzeichnen, damit aber auch die Erwartbarkeit und Vorhersehbarkeit der Konflikte betont, scheint Gillick die Unerwartbarkeit und Unplanbarkeit des Dissenses zu betonen. Weitgehender wird Bishops „relationaler Antagonismus“ von Anthony Gardner kritisiert. Die Ausbeutung der Teilnehmer*innen durch Sierra werde durch den demokratischen Wert der Arbeit eher gerechtfertigt als problematisiert:

Provided the intention behind an artwork was democratic, potentially any antagonistic act conducted in its name, regardless of how exclusionary its effects might be, could be dignified as a „better“ form of art’s politics.²⁷¹

Kunst wird somit nach ihren ethischen und politischen Leistungen bewertet, und im Zuge dessen verwandelt sich die Demokratie von einer Staatsform in ein Qualitätssiegel der Kunst. In einem solchen Zusammenhang wird Kunst für die Demokratisierung der Gesellschaft beansprucht, basierend auf allzu vereinfachenden Annahmen, konstatiert Gardner. Eine von ihnen gehe davon aus, dass jede Form der Destabilisierung alternative Wahrnehmungen hervorrufen könne, die eine Veränderung der bestehenden Verhältnisse einleiten. Eine weitere gehe per se davon aus, dass jede Kunst (radikal-)demokratisch sei, die alternative Politiken begünstigt.

Weitere argumentative Widersprüchlichkeiten in Bishops Ansichten stellt Grant Kester fest. Während Bishop sonst in ihren Texten die Bereiche Ästhetik und Ethik in der Kunst klar voneinander absetzt und mit der Ästhetik die Autonomie der Kunst vor ihren ethischen

²⁶⁹ Ebd., S. 100, 102.

²⁷⁰ Ebd., S. 101.

²⁷¹ Gardner: *Politically unbecoming*, S. 30.

Vereinnahmungen verteidigt, vermischen sich in ihren Überlegungen zu Sierras Projekten die beiden Bereiche auf eine zwiespältige Weise. Um sein Argument zu stützen, zieht er Statements von Bishop zu anderen Projekten von Sierra heran. Er dokumentiert:

In an interview from 2009, Bishop praises Santiago Sierra's projects, such as *Workers Facing a Wall* (2002) and *Workers Facing a Corner* (2002), as „very tough pieces“ that „produced a difficult knot of affect. If it was guilt, it was a superegoic, liberal guilt produced in relation to being complicit with a position of power that I didn't want to assume.“²⁷²

Bishop überträgt, so Kester, dem/der Künstler*in die Aufgabe bei den Betrachter*innen eine „liberale Schuld“ hervorzurufen, weist also der Kunst eine eindeutige ethische Funktion zu. Im Zentrum ihrer Auffassung von Ästhetik, so das Fazit von Kester, überträgt sie Künstler*innen die moralische Aufsicht über das „Bewusstsein der Betrachterin/des Betrachters“ und verteidigt die „schiedsrichterliche“ Distanz des/der Künstler*in zu den Betrachter*innen.

Konfliktuelle Partizipation

Auch Markus Miessen (Architekt mit dem Schwerpunkt der Ausstellungsarchitektur und Theoretiker) sieht wie Claire Bishop Anzeichen dafür, dass das kritische Potential der Partizipation ausgehöhlt wird. Damit Partizipation nicht zu einer „bloß symbolischen Geste“²⁷³ verkommt, will er dieser Tendenz sein „konfliktorientiertes Verständnis der Partizipation“²⁷⁴ entgegensetzen. Miessens Verständnis von „Konflikt“ und auch von dessen Gegenspieler „Konsens“ sind Chantal Mouffe entlehnt,²⁷⁵ mit der er über einen Zeitraum von etwa zweieinhalb Jahren eine Reihe von Unterhaltungen führte.²⁷⁶ Anders als Bishop verortet Miessen die Verschleißerscheinungen des Begriffs und der Praxis der Partizipation nicht allein im Kunstbetrieb, sondern auch in der Architektur und Stadtplanung. Zudem äußert er sich kritisch zum Verfahren der direkten Demokratie, in der die Abstimmung von politisch relevanten Themen nicht von den gewählten Repräsentanten ausgeht, sondern direkt vom „Volk“.

²⁷² Grant Kester: *The Sound of Breaking Glass, Part II: Agonism and the Taming of Dissent*, *e-flux Journal* 31 (2012): <https://www.e-flux.com/journal/31/68221/the-sound-of-breaking-glass-part-ii-agonism-and-the-taming-of-dissent/>

²⁷³ Markus Miessen: *Albtraum Partizipation*, Berlin 2012, S. 72.

²⁷⁴ Ebd., S. 16.

²⁷⁵ Ebd., S. 78.

²⁷⁶ Ebd., S. 88.

Miessen deutet Partizipation als eine „kritische Plattform der Auseinandersetzung“ und grenzt sich hierfür von jener romantisierenden Vorstellung von Partizipation ab, nach der diese harmonisch und konsensbasiert und als ein Erfolg garantierendes und politisch korrektes Universalmittel auf verschiedenen Feldern von Architektur bis Politik einsetzbar sei.²⁷⁷ In der Idee des Konsens sieht er den Konzeptionsfehler der Partizipation, denn ihm haften etwas Entwicklungsfeindliches an, da er die Interaktionsmöglichkeiten in einem Partizipationskontext reduziere und zwangsläufig irgendwann zum Stillstand führe.²⁷⁸ Seine Analysen des beschädigten Begriffs der Partizipation und dessen Renovierung führt Miessen in mehreren Publikationen aus.²⁷⁹

Miessen setzt der einvernehmlichen Partizipation den Konflikt, die Friktion entgegen, die ihm mit der bellizistischen Rhetorik zu einer Formel gerinnt: „Partizipation ist Krieg.“²⁸⁰ Während die gängige Partizipation die Beteiligung fördert²⁸¹, plädiert er für die Figur des „uneingeladenen Außenseiters“²⁸², der sich den Eintritt in Kontexte, Territorien, Systeme und Diskurse erzwingt.²⁸³

Der „uneingeladene Außenseiter“ stammt nicht aus der Fachdisziplin und bringt kein Spezialwissen in das eingedrungene Feld mit, denn seine Expertise wurzelt in anderen Feldern, aber er liefert eine „Reihe von weichen Fertigkeiten“²⁸⁴, Engagement und sogar Dilettantismus²⁸⁵, wichtige Impulse um aus der Gefangenschaft der Fachlogik mit ihren erwartbaren Ergebnissen auszubrechen. Für Figuren, die die Rolle des „uneingeladenen Außenseiters“ einnehmen, führt er Beispiele wie etwa den investigativen Journalisten Günter Wallraff an, der wie ein verdeckter Ermittler in ihm fremde, prekäre Arbeitsmilieus eindringt, „mit dem Ziel Gegebenheiten zu verändern.“²⁸⁶ Als eine weitere und für seine Theorie zentralere Figur nennt er den Crossbencher. Mit Crossbencher wird eine kleine Gruppe im britischen Oberhaus (House of Lords) bezeichnet, die aus ihrer politischen Unabhängigkeit und ihrer Ungebundenheit an politische Lager oder an eine politische Partei eine „unvoreingenommene Perspektive“ auf die

²⁷⁷ Markus Miessen: „Die Gewalt der Partizipation. Räumliche Praktiken jenseits von Konsensmodellen“, http://www.springer.in.at/dyn/heft_text.php?textid=1902&lang=de.

²⁷⁸ Miessen: *Albtraum Partizipation*, S. 71.

²⁷⁹ Markus Miessen: *Albtraum Partizipation*, Berlin 2012; Markus Miessen; Shumon Basar (Hg.): *Did Someone Say Participate?: An Atlas of Spatial Practice*, Cambridge 2006; Markus Miessen (Hg.): *The Violence of Participation*, Berlin 2005.

²⁸⁰ Miessen: *Albtraum Partizipation*, S. 46.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ebd., S. 158.

²⁸³ Ebd., S. 46f.

²⁸⁴ Ebd., S. 159.

²⁸⁵ Ebd., S. 81.

²⁸⁶ Markus Miessen: „Die Gewalt der Partizipation. Räumliche Praktiken jenseits von Konsensmodellen“, http://www.springer.in.at/dyn/heft_text.php?textid=1902&lang=de.

Debatten bieten.²⁸⁷ Ihre Position spiegelt sich auch im architektonischen Arrangement nieder. Ihre kurzen Bänke, die Querbänke (im Englischen „Crossbenches“, daher auch ihr Name) positionieren sich zwischen den beiden langen Reihen der Bänke der verschiedenen politischen Lager, die einander gegenübergestellt sind und sich anschauen.²⁸⁸

Miessen formuliert seine Theorie in der auch für Mouffe zentralen Logik des Kampfes, deren Begriffe von Freund und Feind sie von Carl Schmitt übernimmt und deren Metaphern des Stellungskriegs und der Grabenkämpfe an Gedanken von Antonio Gramsci angelehnt sind. Wie Mouffe tariert Miessen das Verhältnis zwischen Konsens und Dissens aus. Dass Miessen auf Mouffe große Stücke hält, schlägt sich auch in der Gliederung seines Buches *Albtraum Partizipation* wieder. Anders jedoch als in der Debatte um die „Relationelle Ästhetik“ widerlegt diesmal Mouffe direkt die Fehleinschätzungen ihrer Theorie. Hierzu zählt die antagonistische Figur des „uneingeladenen Außenseiters“ im Typus des Crossbenchers. Aus Mouffes Perspektive ist der Crossbencher als Vorbild eine unglückliche Wahl, denn die Mitglieder des House of Lords sind keine demokratisch gewählten Volksvertreter, und insgesamt ist das britische Oberhaus mit seinen feudalen und klerikalen Strukturen auch „keine besonders demokratische Institution“.²⁸⁹ Für das Politische ist bei Mouffe die Wir/Sie-Unterscheidung elementar, der Crossbencher dagegen verhält sich unpolitisch, weil er die Wir/Sie-Unterscheidung unterläuft, indem er sich nicht auf die Seite eines politischen Lagers schlägt.²⁹⁰

Auch wird die Rolle des Konflikts sowie des „uneingeladenen Außenseiters“ nicht anhand seiner vielfältigen Tätigkeitsfelder konkretisiert, zu denen z. B. internationale Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen, Forschungsbeteiligungen im Rahmen von Kunstinstitutionen²⁹¹ oder konkrete Raumentwürfe im Rahmen von Ausstellungen gehören. So entwarf Miessen im Designkollektiv nOffice (zu der noch Magnus Nilsson und Ralf Pflugfelder gehören) für die 8. Manifesta (2010) in Murcia/Spainien ein Hinterbank-Arrangement („Backbench“), angelehnt an die Sitzordnung des Britischen Unterhauses.²⁹² Für die Performa Hub 09 (Performa Biennial, New York, 2009) wiederum entwarf er ein Arrangement, das an ein Amphitheater erinnert.²⁹³ Es knüpft an die attische Demokratie an, in der das Theater eine wichtige räumliche Funktion einnahm.²⁹⁴

²⁸⁷ Miessen, *Albtraum Partizipation*, S. 199.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd., S. 132.

²⁹⁰ Ebd., S. 129.

²⁹¹ Vgl. <http://www.studiomiessen.com/skills-exchange-at-the-serpentine-gallery/>.

²⁹² <http://www.studiomiessen.com/manifesta-8/>.

²⁹³ Miessen, *Albtraum Partizipation*, S. 216. Vgl. <http://www.studiomiessen.com/performa-hub/>.

²⁹⁴ Dieses Szenario wiederholt sich übrigens in anderen Ausstellungen in dem er/sein Studio vorkommen: in Santiago de Chile (Chile) 2010 im Museo de Arte Contemporáneo MAC einer

Bei diesen Beispielen gewinnt man den Eindruck, als würde die architektonische Referenz einer demokratischen Raumanordnung als Stellvertreter für den demokratischen Streit fungieren oder ihn gar garantieren. Obwohl der propagierte Konflikt ein Umwälzen von verkrusteten Denk- und Organisationsmentalitäten aufruft, versäumt Miessen, so Michael Hirsch, die vorhandenen machtvollen Mechanismen der Inklusion und Exklusion seiner Disziplinen Architektur oder Kunst zu thematisieren.²⁹⁵

Yes Men

Mouffe gibt in ihrer Kunsttheorie Beispiele einer Kunst, die sich mit Aktivismus verbindet. Sie spricht zunächst über „Artisticoactivismus“²⁹⁶ und entscheidet sich für den Begriff „Artivismus“.²⁹⁷ Anders als Santiago Sierras *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond* oder Markus Miessens *Backbench* weist ihr Beispiel zunächst keinen direkten Bezug zu einer Biennale respektive Manifesta auf. Um zu verstehen, wie „künstlerische und kulturelle Praktiken Räume des Widerstands schaffen können“, so Mouffe, „sollten wir Formen des künstlerischen Widerstands als agonistische Intervention im Kontext des gegenhegemonialen Kampfes betrachten.“²⁹⁸ Dieser gegenhegemoniale Kampf, so Mouffe, könnte sich zum Beispiel gegen den Neoliberalismus richten. Der Hegemonie des Neoliberalismus nämlich sei es gelungen, „durch einen Prozess der Sedimentation“²⁹⁹ vergessen zu lassen, dass er, selbst erst durch einen Diskurs entstanden, eben nicht als eine gesellschaftliche Selbstverständlichkeit ‚naturalisiert‘ werden sollte und schon gar nicht ‚alternativlos‘ sei. Sein Erfolg, so argumentiert Mouffe zunächst mit den Thesen von Luc Boltanski und Ève Chiapello aus deren Buch *Der neue Geist des Kapitalismus*, durchdringe die Sphären unseres Lebens weit über das „Bewerben bestimmter Produkte“ hinaus.³⁰⁰ Er kommodifiziere die Regungen der Seelen. „Um seine Hegemonie aufrechtzuerhalten, muss das aktuelle kapitalistische System ständig die Wünsche der Menschen mobilisieren und ihre Identitäten formen.“³⁰¹ Das gegenhegemoniale Projekt

Satellitveranstaltung der Performa, in „SKOR AAA 1 Actors, Agents and Attendants: Speculations on the Cultural Organization of Civility.“

²⁹⁵ Michael Hirsch: „Professional Amateurs, Outsiders, Intruders: On the Utopia of Transdisciplinarity Work in the Cultural Field“, in: Markus Miessen (Hg.): *Waking up from the Nightmare of Participation*, Utrecht 2011, S. 111–118, hier S. 113ff.

²⁹⁶ Mouffe: „Art and Democracy“, S. 12.

²⁹⁷ Mouffe: „Artistic Strategies“, S. 72.

²⁹⁸ Mouffe: *Agonistik*, S. 136.

²⁹⁹ Ebd., S. 138.

³⁰⁰ Mit dem Begriff der „Künstlerkritik“, auf den Mouffe rekurriert, erklären Boltanski und Chiapello „wie die ästhetischen Gegenstrategien der Gegenkultur [...] für den Aufbau der postfordistischen, vernetzten Wirtschaft eingespannt wurden, um die Bedingung zu schaffen, derer die derzeitige Form der kapitalistischen Regulierung bedarf“ (Mouffe: *Agonistik*, S. 137.)

³⁰¹ Mouffe: *Agonistik*, S. 140.

könne diesen Formen der Subjektivierung mit einer „agonistischen Produktion neuer Subjektivitäten“ durch zum Beispiel semiotische Methoden in verschiedenen Arenen begegnen. Die Theorie von Mouffe und ihre Ansichten über Kunst und Ausstellung ermöglichen beispielsweise eine Verbindung zwischen dem politischen und dem künstlerischen Aktivismus, die sich zu einer kollektiven Identität und damit zu einer Gegenhegemonie zusammenschließen, unter der Zielsetzung, die vorherrschenden Denk- und Machtstrukturen mit Alternativen herauszufordern. Am Beispiel der Künstleraktivisten „Yes Men“ (die Gruppe setzt sich zusammen aus Jacques Servin und Igor Vamos), über die sich sowohl Mouffe als auch Rancière konkret in ihren Texten geäußert haben, könnten deren unterschiedliche Ansätze zugespitzt werden. Mouffe hebt die „Yes Men“ mit ihren subversiven Aktionen – wie zum Beispiel dass sie sich im offiziellen Rahmen erfolgreich als Vertreter der Welthandelsorganisation (WTO) ausgaben, um die neoliberale Ideologie zu parodieren – als gute und wichtige Beispiele für die konkrete politische Wirksamkeit von künstlerischem Aktivismus hervor.³⁰² Mouffe nennt im Besonderen deren Aktion von 1999, als sie die Webseite der WTO fälschten und im Stil einer Kommunikationsguerilla eine Satire auf die Deklaration der WTO ins Netz stellten. Mouffe zitiert einen vollständigen Absatz dieses Hoax, der erklärt, wie die WTO in Namen des Freihandels die Freiheit des Handels über alle anderen Freiheiten, wie „die Freiheit zu essen, Wasser zu trinken [...], Kranke zu behandeln, die Umwelt zu schützen [...], stellt und garantiert.“³⁰³ Diese gegenhegemoniale Intervention unterläuft gezielt die glatte und trügerische Kommunikationsoberfläche des Konzernkapitalismus, indem sie eine „Identitätskorrektur“ vornimmt. In der Theorie von Mouffe „disartikulieren“ die „Yes Men“ jene Identifikationsformen, die eine bestimmte Hegemonie hervorbrachte, durch den Prozess der Sedimentation vergessen ließ und in eine Vormachtstellung brachte. Dies gilt ausdrücklich für die neoliberalen Praktiken und Institutionen, die „als Ergebnis natürlicher Prozesse, als Schicksal“ erscheinen.³⁰⁴

Andere Denker aus der „politischen Differenz“, wie zum Beispiel Rancière, lehnen diese Verbindung ab. Chantal Mouffe ist nicht die alleinige Vertreterin eines diskursiven und poststrukturalistischen Demokratieverständnisses, mit der wesentlichen Begriffsunterscheidung zwischen der *Politik* als der staatlichen Regierungstechnik und dem *Politischen* als einer Störung – durch Konflikt, Agonismus, Dissens, „Unvernehmen“ (Rancière) et cetera – der vorherrschenden Ordnung im Interesse größerer Egalität operiert. Somit reiht sich Mouffe zwischen andere Denker wie Rancière, Alain Badiou, Étienne Balibar,

³⁰² Chantal Mouffe: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014, S. 149–151.

³⁰³ Mouffe: *Agonistik*, S. 149f.

³⁰⁴ Ebd., S. 138.

Claude Lefort und Jean-Luc Nancy ein.³⁰⁵ In unterschiedlichem Ausmaß üben sie alle eine Attraktivität auf den Ausstellungsbetrieb aus. Jedoch unterscheiden sich ihre Ansichten darüber, wie genau Ausstellung und Kunst Mittel des Politischen sein können, um vorherrschende Ordnungen zu destabilisieren. Besonders markant lassen sich diese Abweichungen und ihre weitreichenden Implikationen in der Gegenüberstellung von Mouffe und Rancière kontrastieren.

Rancière kritisiert die Vorannahmen, die den Aktionen der „Yes Men“ zugrunde liegen.³⁰⁶ Ihre Kunst der direkten real-politischen Wirksamkeit gebe vor, anders als in Museen ausgestellte Kunst in die „wirkliche Welt“ vorzudringen. Die hier vorgenommene Aufhebung der Bereiche von Kunst und Politik, so eines der Argumente Rancières, „stärkt paradoxerweise die traditionelle Sicht des Künstlers als Virtuose und Stratege, wenn neuerlich die Wirksamkeit der Kunst mit der Performance der Absichten der Künstler identifiziert wird.“³⁰⁷

Während Rancière die Eigenlogik der Kunst betont, addiert sich für Mouffe Kunst mit anderen Elementen des politischen Widerstands zu einem neuen, demokratischen Ganzen. All diese Elemente zusammen, so die Logik von Mouffe, präzisieren die Vorstellbarkeit einer neuen sozialen Ordnung und vergrößern die Sehnsucht danach. Der hier erforschte Ausstellungsdiskurs rekurriert auf Mouffe, weil sie eine feldübergreifende Pluralität im Hinblick auf politische Wirksamkeit verspricht. In diesem spezifischen Segment des Ausstellungsdiskurses versieht ihre Theorie eine Doppelfunktion: sowohl als Interface zu den konkreten Platzbesetzungsbewegungen wie auch als Mittel, um den Ausstellungsdiskurs zu radikalieren.

2.3.2 Plattformen

Im Rahmen der 11. Documenta (2002), die aus fünf Plattformen bestand, deren erste, „Demokratie als unvollendeter Prozess“, sich dem Thema Demokratie widmete, war Chantal

³⁰⁵ Vgl. Reinhard Heil; Andreas Hetzel (Hg.): *Die unendliche Aufgabe. Kritik und Perspektiven der Demokratietheorie*, Bielefeld 2006; Bedorf; Röttgers (Hg.): *Das Politische und die Politik*; Oliver Flügel; Reinhard Heil; Andreas Hetzel (Hg.): *Die Rückkehr des Politischen. Demokratietheorien heute*, Darmstadt 2004; Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010; Andreas Niederberger; Markus Wolf (Hg.): *Politische Philosophie und Dekonstruktion. Beiträge zur politischen Theorie im Anschluss an Jacques Derrida*, Bielefeld 2007; Dietmar J. Wetzlar: *Diskurse des Politischen. Zwischen Re- und Dekonstruktion*, München 2003; Michael Hirsch; Rüdiger Voigt (Hg.): *Der Staat in der Postdemokratie. Staat, Politik, Demokratie und Recht im neueren französischen Denken*, Stuttgart 2009.

³⁰⁶ Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Berlin 2010, S. 89f.

³⁰⁷ Ebd., S. 91. Rancières Trennung zwischen politischem und künstlerischem Aktivismus wird eigens untersucht von Ruth Sonderegger: „Drei Formen der Demonstration. Überlegungen mit Jacques Rancière“, in: *Demonstrationen. Vom Werden Normativer Ordnungen*, Ausst.-Kat. Kunstverein Frankfurt, Nürnberg 2012, S. 382–387.

Mouffe eine der Teilnehmer*innen der Plattform. Unter dem Titel *Für eine agonistische Öffentlichkeit* hielt Mouffe in Wien an der Akademie der Bildenden Künste (15. März – 20. April 2001) einen Vortrag – der auch in der Documenta-Publikation abgedruckt wurde –, in dem sie ihr Verständnis von Öffentlichkeit für „eine lebendige demokratische Gesellschaft“³⁰⁸ darlegte. Sie wiederholt dort ihre Diagnose, dass die demokratische politische Öffentlichkeit vom „Konsens der Mitte“ geschwächt sei, der die politischen Grenzen zwischen Links und Rechts verwische. Als ein Gegenmittel zu dieser Entwicklung müssten der Konflikt und die „Konfrontation demokratischer politischer Positionen“ als ein wesentliches Moment der Demokratie angesehen werden. In diesem Zusammenhang kritisiert Mouffe die „antipolitischen Illusionen einer kosmopolitischen Weltregierung“ und die Vorstellung von Weltbürgerschaft, die sich hieraus ableite. Vielmehr müsse zunächst geklärt werden, in welchen politischen Einheiten (zum Beispiel der Europäischen Union, dem Nationalstaat, der Region) die Weltbürger*innen ihre Bürgerrechte wahrnehmen könnten.³⁰⁹ Chantal Mouffe avanciert besonders durch die 11. Documenta zu einer wichtigen Bezugsgröße des diskursiven Ausstellungsformats. Mit ihr und Laclau hielt das postgramscianische Denken prominent Einzug in das Format Documenta. Okwui Enwezor, der künstlerische Leiter der 11. Documenta, verwebt dieses Denken in seinen kuratorischen Ansatz und spricht von „diasporic counter-hegemonic narratives.“³¹⁰

Die 11. Documenta wurde zu einem „politischen Analyseinstrumentarium“, konstatiert Marchart, der an der ersten Plattform mitwirkte.³¹¹ Somit setzt sie sich markant von dem „anti-intellektuellen Erfahrungs- und Sinnlichkeitsdiskurs, der [...] für die dominanzkulturelle bürgerliche Kunstvorstellung immer schon prägend war“ ab und auch von der „erzbürgerlichen Vorstellung von Kunst als Mittel der Erbauung.“³¹² Mit ihrem Schwerpunkt auf der wissenschaftlichen beziehungsweise theoretischen Wissensproduktion stellte die 11. Documenta mit ihren Plattformen ein „diagnostisches Instrumentarium zu Verfügung.“³¹³ Vier der Plattformen waren mehrtätige Konferenzen, Workshops, Symposien und Screenings, die mehrere Monate vor der Ausstellung in Kassel, der fünften Plattform, auf vier Kontinenten abgehalten wurden. Hieran lässt sich eine Verschiebung des Ausstellungskanons ablesen. Für

³⁰⁸ Chantal Mouffe: „Für eine agonistische Öffentlichkeit“, in: Okwui Enwezor (Hg.): *Demokratie als unvollendeter Prozess. Documenta11_Plattform1*, Ostfildern 2002, S. 101–112, hier S. 101.

³⁰⁹ Ebd., S. 101, 104, 110f.

³¹⁰ Okwui Enwezor: „Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 426–445, hier S. 438f.

³¹¹ Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld*, S. 11.

³¹² Ebd., S. 70f.

³¹³ Ebd., S. 73.

Marchart kann die 11. Documenta insgesamt vier Kanonverschiebungen im Kunstfeld vorweisen. Diese Verschiebung betrifft den Aspekt des Postkolonialismus, die Kunstvermittlung, die Politisierung der Großausstellung und den Schwerpunkt auf der Theorie.³¹⁴ Mouffes und Laclaus politische Diskurstheorie und besonders den von Gramsci entlehnten Begriff der Hegemonie nutzt Marchart, um auszuführen, wie die 11. Documenta den Kanon herausgefordert habe. Sowohl der Kanon – synonym für eine Hegemonieformation – als auch die gegenhegemonialen Kämpfe der 11. Documenta betreffen nicht allein das Kunstsystem, da „die Grenzen einer Ausstellung sehr viel weiter gezogen sind.“³¹⁵ Denn die hegemoniale Formation durchkreuzt verschiedene Diskurse von Institutionen und Feldern und hat daher u. a. auch „ökonomische, politische, militärische, kulturelle und ästhetische Implikationen.“³¹⁶ Die Machtverschiebung durch die „Gegenkanonisierung“ vollzieht die 11. Documenta, so Marchart, weil sie das Kunstfeld nicht als einen gesellschaftlich isolierten Bereich versteht, sondern als einen Teil der Zivilgesellschaft.³¹⁷ In der 11. Documenta treffen sich zwei Momente der diskursanalytischen Politik von Mouffe und Laclau: Zum einen sind ihre Demokratietheorien in die erste Plattform integriert, und zum anderen ordnet Marchart die 11. Documenta mit ihren Analysemethoden in das Kunstfeld ein.

Inhalt, Form und die politische Ausrichtung der Documenta-Plattformen wirken den Verschleißerscheinungen der Biennialisierung entgegen. Mouffe argumentiert Jahre nach der Documenta in ihrer Kunsttheorie für das widerständige Potential von „diskursiven Plattformen“, um vorherrschende Hegemonien zu destabilisieren.³¹⁸ Unter Plattformen versteht Enwezor etwa folgende Elemente: „eine offene Enzyklopädie für die Analyse der Spätmoderne; ein Netzwerk an Beziehungen; eine offene Form für die Organisation von Wissen; ein nichthierarchisches Modell der Repräsentation; ein Kompendium von Stimmen, kulturellen, künstlerischen und Wissensnetzwerken.“³¹⁹

Diese Wendemomente in der Ausstellungspraxis liefern dieser entscheidende Mittel, um sich den Mechanismen der Biennialisierung entgegenzustellen. Der Begriff der diskursiven Ausstellungspraxis etabliert sich zu einer fixen Bezugsgröße im Kunstsystem. Im Gegensatz zu Ausstellungen, die „lediglich“ Kunstwerke im Ausstellungsraum präsentierten und diese Präsentation eventuell mit einem Vermittlungsprogramm vertieften, versteht sich die diskursive

³¹⁴ Ebd., S. 22.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd., S. 23.

³¹⁷ Ebd., S. 22.

³¹⁸ Mouffe: *Agonistik*, S. 141.

³¹⁹ Okwui Enwezor: „Die Black Box“, in: ders. u. a. (Hg.): *Documenta 11 Plattform 5: Ausstellung – Katalog*, Ostfildern 2002, S. 42–55, hier S. 48.

Ausstellungspraxis als eine Methode, die ein komplexes Wechselverhältnis zwischen heterogenen Wissensfeldern (Politik, Ökonomie, (Stadt-)Soziologie, Ethnologie und anderen) fördert. Hierbei wird die Ausstellung als eine Plattform begriffen, auf der die konkreten Exponate als jeweils ein Programmpunkt unter vielen anderen eingestuft werden. Die Charakteristika dieser Ausstellungsstrategie sind in verschiedenen Aufsätzen ausgeführt worden, so von Mick Wilson, Paul O’Neill oder Bruce Ferguson und Milena Hoegsberg.³²⁰

Ferguson und Hoegsberg zeichnen in ihrem Aufsatz die Entwicklung der diskursiven Ausstellungspraxis im Format der Biennale nach. Sie definieren die diskursive Ausstellung als ein Bildungsformat, das Elemente der akademischen Lern- und Lehrveranstaltung integriert, um zu forschen und ein (alternatives) Wissen zu produzieren, das sich wiederum in ein soziales Engagement übersetzen lässt.³²¹ Ferguson und Hoegsberg setzen die 10. Documenta von Catherine David (1997) als den Prototypen des diskursiven Ausstellungsformats unter den Perennials.³²² Auch Marchart erkennt die diskursive Leistung der 10. Documenta an. Allerdings stellt er einen qualitativen Unterschied zwischen der 10. und der 11. Documenta fest. Gerade im Umgang mit den originalen Theorietexten weise die 10. Documenta „entscheidende strategische Nachteile“ auf, denn sie druckte nur Ausschnitte aus den Texten im Katalog ab. „Im besten Fall“, so Marchart, „lassen sich die Textbruchstücke als erweiterte Fußnoten verstehen, als Indices, die den Leser auf die integralen Werke verweisen sollen.“³²³ Im Gegensatz dazu habe die 11. Documenta „dem spezifischen Format wissenschaftlicher oder theoretischer Wissensproduktion sein eigenes Recht [gelassen] und druckte die Texte der zu Symposien Vortragenden integral ab.“³²⁴ Hierbei übersehen allerdings Marchart wie auch Ferguson und Hoegsberg frühere und effektive Beispiele der diskursiven Ausstellungspraxis wie etwa die 3. Havanna-Biennale von 1989.³²⁵

³²⁰ Vgl. Mick Wilson: „Curatorial Moments and Discursive Turns“, in: Paul O’Neill (Hg.): *Curating Subjects*, London/Amsterdam 2007, S. 201–216; Paul O’Neill: „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 240–258 (der Aufsatz wurde bereits 2007, drei Jahre vor seiner Veröffentlichung geschrieben); Bruce Ferguson; Milena Hoegsberg: „Talking and Thinking about Biennials: The Potential of Discursivity“, in: van Hal u.a (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 360–375.

³²¹ Ebd., S. 364f.

³²² Ebd., S. 361.

³²³ Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld*, S. 73.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Rafal Niemojewski sieht allgemein in den Anfängen der Havanna-Biennale seit 1984 „one of the early instances of a new type of heterogenous discursive sphere capable of addressing current art practice while simultaneously exploring some of the most complex predicaments of our time.“³²⁵ (Rafal Niemojewski: „Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 88–103, hier S. 98.)

Rachel Weiss sieht in der 3. Havanna-Biennale alle Schlüsselaugenblicke einer diskursiven Biennale, wie etwa den des Wettbewerbsverzichts zwischen den Länderpavillons oder, dass die Ausstellung nicht

Die diskursive Ausstellungspraxis formt, so die Sichtweise von Paul O’Neill, das kuratorische Selbstverständnis. Die Kuratoren werden zu Intellektuellen, die Wissen und Debatten produzieren, doch rücken sie sich damit selbst ins Zentrum des Ausstellungsdiskurses – auf Kosten der anderen Akteur*innen des Kunstbetriebs wie etwa der Künstler*innen.³²⁶

Auf den Plattformen wird eine große Bandbreite an Themen diskursiviert; es wird das noch nicht Gesagte, das noch nicht Sichtbare mit den Mitteln der Frage und Kritik sagbar, verstehbar und erfahrbar gemacht; aber auch hegemoniales, restriktives und exklusiv-exkludierendes Wissen mit Mitteln wie Reden, Lesen oder Schreiben „verflüssigt“. Durch Formate wie etwa Vorträge, Symposien oder Diskussionen entspezifiziert das diskursive Format die Ausstellungsinstitution³²⁷ und macht aus ihr beispielsweise Sommerakademien,³²⁸ Abendschulen,³²⁹ Kongresse,³³⁰ Bibliotheken³³¹ oder anderes.³³² Im Rahmen dieser Praxis

allein als Display, sondern als Produktion von Wissen und Forschung verstanden wird: „The third Biennial is groundbreaking, if relatively unknown, moment in the history of recent exhibition-making. Opening on 1 November 1989, it put into practice some ideas about curating large international exhibitions that have since been recognised as key innovations. Firstly, it dispensed with the idea of an exhibition segmented into national presentations, thus breaking the mould established by the Venice Biennale in 1895. It also introduced a broadly thematic approach and rejected the established practice of awarding prizes for individual or national displays. Moreover, the integration of a major international conference into the Biennial’s structure represents a decisive step towards conceiving of biennials as discursive environments, in which the actual display of artworks is part of a much broader project of research and knowledge production.“ (Rachel Weiss: „A Certain Place and a Certain Time: The Third Biennial de La Habana and the Origins of the Global Exhibition“, in: Rachel Weiss (Hg.): *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, London 2011, S. 14–69, hier S. 14.)

³²⁶ O’Neill: „The Curatorial Turn“, S. 247, 250–255. Bis in die 1960er-Jahre wurde mit der Tätigkeit der Kuratorin und des Kurators der konservatorische Aspekt assoziiert, der sich quasi unsichtbar im Hintergrund des Museums abspielte. Bereits Ende der 60er bricht dieses Tätigkeitsprofil auf und in den 90er-Jahren wird der Kurator/die Kuratorin, so O’Neill, zu einer enorm exponierten Figur, die den gesamten Kunstbetrieb dominiert. (Vgl. O’Neill (Hg.): *Curating Subjects*, S. 12).

³²⁷ Charles Esche: „What’s the Point of Art Centres Anyway? – Possibility, Art and Democratic Deviance“, 04/2004: http://www.republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm.

³²⁸ Stellvertretend benenne ich ausgewählte Beispiele, so etwa die Ausstellung *Group Affinity, Sommerakademie und Ausstellung über Praktiken der Selbstorganisation und das Phänomen der Affinität innerhalb der kulturellen Produktion* im Kunstverein München (2011), die jährlich stattfindende Sommerakademie im Zentrum Paul Klee in Bern und die ebenfalls jährlich stattfindende Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg.

³²⁹ Night School ist ein Projekt von Anton Vidokle im New Yorker New Museum, das die Ideen der gescheiterten 6. Manifesta (2006) aufgreift. (Vgl. http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6945).

³³⁰ FORMER WEST, ein internationales Projekt mit den Schwerpunkten Bildung und Forschung, wurde initiiert von der Kunsteinrichtung BAK in Utrecht, die 2013 im Haus der Kulturen der Welt einen Kongress „Documents, Constellations, Prospects“ veranstaltet hat. (<http://www.formerwest.org/DocumentsConstellationsProspects>).

³³¹ Zum Beispiel die Martha Rosler Library im Frankfurter Kunstverein 2006, Vgl. <http://fkv.de/de/content/speaking-others-2>.

³³² Paul O’Neill; Mick Wilson (Hg.): *Curating and the Educational Turn*, London/Amsterdam 2010.

dehnt sich das Diskursive weit über den sprachlichen Kern hinaus und entwickelt sich zu einer soziopolitisch motivierten Handlung.³³³

Als Trend setzte sich eine solche Ausstellungspraxis in den 90er-Jahren durch.³³⁴ Sie griff nun auf künstlerische Strategien der Konzeptkunst zurück.³³⁵ Dazu zählten etwa die Dematerialisierung der Kunst, die Entgrenzung der künstlerischen Praktiken, die eingesetzt wurden, um die Machtdynamiken des Kunstsystems von innen heraus zu kritisieren und zu entmystifizieren.³³⁶ In denselben Zusammenhang gehört auch die Institutionenkritik, die größtenteils von Künstler*innen ausging und die Ideologie des White Cubes entlarvte. Zugleich wurde von den Ausstellungsinstitutionen eine soziale Verantwortlichkeit eingefordert.³³⁷ Die Folgen dieser Veränderungen betrafen verschiedene Aspekte des Ausstellungswesens, wie etwa die Kunstinstitutionen und die Rolle des Publikums. Über Formate wie Partizipation, Kollaboration und andere wollte man das Publikum stärker einbeziehen. Seine Teilhabe und die hierdurch entstandene Öffentlichkeit wurde ein Gradmesser für das Gelingen der kuratorischen Praxis. Aber dieselben Veränderungen betrafen auch die Funktion der Kuratorin oder des Kurators, die nun den kritischen Diskurs orchestrierten.

Insbesondere Wilsons und O’Neills Diskursverständnis limitieren das Spektrum der diskursiven Ausstellungspraxis. Sie übersehen, wie die diskursive Ausstellungspraxis Chantal Mouffes Diskurstheorie und vor allem ihr daraus abgeleitetes Demokratieverständnis aufgreift, einsetzt und diskutiert. Mit den Theorien von Chantal Mouffe und deren Konzepten verlagerten die diskursiven Formate und Ausstellungspraktiken ihren Widerstand gegenüber einer allseitigen Macht hin zum politischen Kampf in der Arena der Demokratie, wie etwa in der 11. Documenta.

Neben der Frage, welche Formen von Inklusion die diskursive Ausstellungspraxis auch im Hinblick auf die Auseinandersetzungen über den „relationalen Antagonismus“, ermöglichen, wird die erste Plattform der Documenta von Gardner für ihre Politisierung von Demokratie kritisiert. „By asserting democracy as the only ostensibly viable signifier for articulating politics“, schreibt Gardner, „Mouffe, Badiou, Rancière and Hardt and Negri [...] have, ironically, confirmed Fukuyama’s claim that democracy *had* triumphed after the collapse

³³³ Claire Bishop: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012, S. 243–244.

³³⁴ Wilson: „Curatorial Moments and Discursive Turns“, S. 205f.

³³⁵ Ebd., S. 204.

³³⁶ Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge 2003, S. 118f.

³³⁷ Paul O’Neill: „The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox“, *The Exhibitionist* 6 (2012), S 55–60.

after 1989“.³³⁸ Damit bestätigen aus der Perspektive von Gardner die vielen Teilnehmer*innen der ersten Plattform – darunter auch Mouffe – den Sieg der Demokratie im Systemkampf zwischen Kommunismus und liberaler Demokratie. Auf Stuart Hall rekurrierend, führt Gardner seine Bedenken weiter aus: Während die Plattform eine Politik des Widerstands propagierte, habe sie es versäumt, den vorherrschenden politischen Signifikanten der Demokratie und ihre ideologischen Rückstände zu hinterfragen. Eine so verstandene Demokratie erzeuge eine paradoxe Situation, zitiert Gardner Hall: Einerseits sei sie übersignifiziert, also „zu voll“ und zugleich politisch ausgehöhlt, also „zu leer“.³³⁹ Wie Hall befürchtet Gardner, dass im Namen solcher Demokratietheorien alle möglichen politischen Handlungen gerechtfertigt werden könnten. Allgemein lässt sich bereits an dieser Stelle feststellen, dass die Implementierung des Agonismus in den Ausstellungsdiskurs auch von einer Skepsis flankiert wird.

2.3.3 New Institutionalism

Aus der Fülle sowohl von Mouffes Leitthesen als auch der politischen Kampfschauplätze, die sie in ihren Publikationen betrachtet hat, wird im Kontext der diskursiven Ausstellungspraxis bevorzugt ihr Begriff des Agonismus eingesetzt. Auch Kurator*innen und Kunstinstitutionen schließen sich Mouffe an, wenn sie die Wirkungsweise des Neoliberalismus auf die Stadtpolitik, auf die Funktions- und Organisationsweise der Kunstinstitution, die Dezimierung des öffentlichen Raums oder die Depolitisierung der Öffentlichkeit bemängeln und zuweilen angreifen wollen.

Populär waren Mouffes Thesen auch für den sogenannten „New Institutionalism“. Hierunter fasst der Kritiker und Kurator Jonas Ekeberg im Jahr 2003 in dem gleichnamigen Sammelband einen Paradigmenwechsel der Kunstinstitutionen.³⁴⁰ Er übernimmt den Begriff aus den Sozial- und Politikwissenschaften. Dort verwendet man den Terminus des „Neo-Institutionalismus“ und beschreibt damit, allgemein formuliert, die Angleichungsprozesse der Organisationsstrukturen von Institutionen.³⁴¹ Unter einer Vielzahl von verschiedenen Institutionen – die sich zum einen im skandinavischen Raum ballen, wie das Rooseum Malmö, Bergen Kunsthall, zum anderen aber auch über ganz Europa verstreut sind, wie das Palais de Tokyo in Paris oder das Platform Garanti Contemporary Art Center (jetzt SALT Istanbul) in Istanbul – sieht Ekeberg ein neues Selbstverständnis und eine veränderte Organisationsstruktur von Kunstinstitutionen, die einander ähneln. Nachdem sich dieser Begriff in Teilen des

³³⁸ Gardner: *Politically unbecoming*, S. 39.

³³⁹ Ebd., S. 40

³⁴⁰ Jonas Ekeberg (Hg.): *New Institutionalism*, Oslo 2003.

³⁴¹ Vgl. Walter W. Powell; Paul J. DiMaggio (Hg.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago 1991.

Kunstbetriebs durchgesetzt hat, ist die Liste der Institutionen im Laufe der Jahre von anderen Autor*innen um einige weitere, wie zum Beispiel das MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), erweitert worden.³⁴²

Der New Institutionalism findet institutionelle Lösungen für die „entmaterialisierten“ Produktionen, die auf den Diskurs statt auf das singuläre Werk setzen. Denn ihre Wirkweise widerspricht der Logik der Präsentation einer klassisch statischen Einzel- oder Themenausstellung, die die Herstellung des Kunstwerks klar von seiner Präsentation trennt und somit den Zuschauer vom Produzenten. Die Kunstinstitutionen unter diesen neuen Vorzeichen verstehen sich als Gastgeberinnen für diverse Aktivitäten. Hierbei werden sie zu Bars, Archiven, Bibliotheken oder Gemeindezentren, die das Zwischenmenschliche betonen, indem sie Filmprogramme, Symposien, Lesegruppen, eine Akademie oder gemeinsame Abendessen initiieren.³⁴³ Im New Institutionalism verwirklicht sich die diskursive Ausstellungspraxis mustergültig.

Dieser Ansatz war eine gegenläufige Bewegung zu der dominanten Museumslogik der Zeit, die Museen als ökonomisch rentables Glied der Kultur- und Kreativitätsindustrie auffasste, als ein globales Label in viele Länder expandieren wollte oder als Marketinginstrument für den Städtetourismus einsetzte. Während in diesen Tendenzen das Publikum bloß als Konsument*innen adressiert wurde, sollte der New Institutionalism es als Bürger*innen und politische Subjekte ansprechen, kritische und plurale Öffentlichkeit erzeugen und demokratische Werte pflegen.

Die genannten Institutionen wollten nicht die vorhandene soziale Ordnung stabilisieren, sondern verstanden sich vielmehr als der Ort, an dem diese Ordnungen verhandelt werden, entlang politischer Themen wie zum Beispiel Diskriminierung (nach Geschlecht, Ethnie und sozialer Herkunft), entlang von Organisations- und Finanzierungsstrukturen (Bewusstmachung und möglicherweise Abbau von Machtasymmetrien, Prüfung der Sponsoren: entsprechen sie den eigenen ethischen Kategorien?) und/oder entlang der Kunstgeschichte (Dekonstruktion von Autorschaft, Werkbegriff und Kanon).

Diese ohnehin ambitionierten Institutionen wollten ihre Möglichkeiten erweitern, indem sie für sich beanspruchten, einige Axiome der Radikaldemokratie zu verwirklichen. Anders als gewöhnliche Kunstinstitutionen habe der New Institutionalism sich nicht um die Tradition der Kunstinstitutionen gekümmert und damit vorhandene Gesellschaftsordnungen verfestigt,

³⁴² Alex Farquharson: „Bureaux de Change“, *Frieze* 101 (2006), S. 156–159.

³⁴³ Vgl. Lucie Kolb; Gabriel Flückiger: „New Institutionalism Revisited“, *OnCurating* 21 (2013), S. 5–16.

sondern ganz im Gegenteil diese vorherrschenden Ordnungen destabilisiert.³⁴⁴ Sheikh zieht hierfür Begriffe aus dem mouffschen Theoriearsenal heran – denn wenn der New Institutionalism sich als ein Ort der Demokratie verwirklichen wolle, dann kann sich dies für Sheikh nicht über die Konsenssuche ereignen, sondern einzig und allein im Herstellen von Konfliktlinien.³⁴⁵ Alex Farquharson betont ebenfalls den radikaldemokratischen Impetus des New Institutionalism und ihre Erweiterung des Begriffs der Öffentlichkeit:

„[N]ew institutionalism“ may be losing the bourgeois public whose values museums have represented for two centuries, but it may in time find a substitute for it in the form of competing publics in the plural, an „agonistic pluralism“ of adversaries (rather than enemies) that, according to Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, is a prerequisite of radical democracy.³⁴⁶

Der New Institutionalism entwickelte sich in der Hochphase des Neoliberalismus, als sowohl konservative wie auch sozialdemokratische Parteien dessen Vorgaben umstandslos in Staatspolitik übersetzen. Der New Institutionalism läuft, so Nina Möntmann, der neoliberalen Dynamik und ihrer Ausrichtung der Kunstinstitutionen als Glied einer profitablen Ereignisökonomie zuwider.³⁴⁷ Diese transgressiven und „aufmüpfigen“ Kulturinstitutionen, die u. a. Privatisierungen in Frage stellen und sich für den Wohlfahrtsstaat einsetzen, bestrafe der Staat, indem er sie in größere Museen eingliedert und unter deren Kuratel stellt, wie beispielsweise das Rooseum, das zum Ableger des Moderna Museet in Stockholm wurde.³⁴⁸

Am MACBA lässt sich nachvollziehen, wie eine Kunstinstitution des New Institutionalism gegen die neoliberale Stadtpolitik opponiert. Das MACBA ist ein vom Stararchitekten Richard Meier entworfener Museumskomplex, der 1995 im Stadtviertel Raval erbaut wurde. Das glänzend weiße und große Museumsgebäude sollte das „heruntergekommene“ Viertel rehabilitieren und aufwerten.³⁴⁹ Tatsächlich stellten sich die von der Stadtverwaltung gewünschten urbanen Prozesse – also der „Bilbao-Effekt“ – auch ein und

³⁴⁴ Simon Sheikh: „The Trouble with Institutions, or, Art and Its Publics“, in: Nina Möntmann (Hg): *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*, London 2006, S. 142–149, hier S. 149.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Farquharson: „Bureaux de Change“, S. 159.

³⁴⁷ Nina Möntmann: „The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future“, in: Gerald Raunig; Gene Ray: *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London 2009, S. 155–159, hier S. 157.

³⁴⁸ Ebd., S. 156.

³⁴⁹ Carles Guerra: „Das MACBA. Ein unter Widrigkeiten entstandenes Museum“, in: Barbara Stein/Charles Esche: *Mögliche Museen*, Köln 2007, S. 149–158, hier S. 149.

machten sich einerseits „unmittelbar auf dem Immobilienmarkt bemerkbar, der ein Indikator für demografische, soziale und wirtschaftliche Veränderungen ist“³⁵⁰ und erhöhen andererseits die Attraktivität der Stadt für den internationalen Tourismus. Während sich das weiße Museum wie eine Festung von den benachbarten Gebäuden abschottet, bricht der Direktor Manuel Borja-Villel durch die Ausstellungen, die Sammlung und das diskursive Programm das Museum für städtische Öffentlichkeit auf. Das Programm diskursiviert soziopolitische Themen und gewinnt hierfür Verbündete von den Sozialwissenschaften bis zu Aktivist*innen, „die das MACBA als eine Vermittlungsstruktur und nicht als eine Repräsentationsstruktur verstehen.“³⁵¹

Mouffe führt diese Institution unter der Führung von Manuel Borja Villel zwischen 2000 und 2008 in ihren Schriften als ein Exempel für den gelungenen agonistischen Ansatz eines Museums an.³⁵² Die Geschichte der Museen, so Mouffe in ihrem kurzen Abschnitt „Museen und Institutionen“, sei „von Anfang mit dem Aufbau bürgerlicher Hegemonie verbunden“ gewesen,³⁵³ aber diese Tradition werde in verschiedenen Kunstinstitutionen unterbrochen. Sie würden als agonistische öffentliche Räume eingesetzt, die sich als „privilegierte Orte“ der „Vorherrschaft des Marktes“, der „Kommerzialisierung der Kunst“ entzögen.³⁵⁴ Vier Strategien des MACBA streicht sie heraus: a) auf „kritischer Pädagogik basierende Projekte“, die das Museum zum einen als Bildungsinstitution hervorgehoben und zum anderen als „konstitutive[n] Bestandteil der öffentlichen Sphäre“ aktiviert hätten; b) Sammlungsaufbau und Wechselausstellungen von Kunst, die im dominanten Ausstellungsdiskurs vernachlässigt werde; c) ein Verständnis des Museums als Plattform für Debatten und Konflikte, um das Verhältnis zur Stadt lebendiger zu gestalten; d) eine Verbindung des Museums mit diversen sozialen Bewegungen.³⁵⁵ „Direct Action as one of the Fine Arts“, eine Veranstaltungsreihe von 2002, hebt Mouffe besonders hervor. Hier kooperierten Künstlerkollektive und soziale Bewegungen zu „Themen wie prekäre Arbeit, Grenzen und Migration, Gentrifizierung, neue Medien und emanzipatorische Politik.“³⁵⁶ Das MACBA fordere die Hegemonien der Zivilgesellschaft heraus, indem sie ihre Kunstinstitutionen mit ihrer Ausstellungspraxis in den Dienst einer anderen Vision der Zivilgesellschaft stellte. Der Aktivismus des MACBA im Zeitraum zwischen 2000 und 2008 macht das Museum zu einem positiven Beispiel für die von ihr favorisierte

³⁵⁰ Ebd., S. 152.

³⁵¹ Ebd., S. 156.

³⁵² Mouffe: *Agonistik*, S. 155f.

³⁵³ Ebd., S. 153.

³⁵⁴ Ebd., S. 155.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd., S. 156.

Ausstellungsinstitution, denn mit seinem „Parallelnarrativ“³⁵⁷ platziere es sich als „radikale Alternative“³⁵⁸ zu den Hegemonien des Kunstmuseums. Am MACBA hebt sie des Weiteren hervor, dass es ein lebendiges Verhältnis zwischen sich und der Stadt aufbaue und sich primär als Plattform für Debatten und Konflikte verstehe. Beispielhaft für die sozialen Kämpfe des MACBA sind für Mouffe Initiativen wie *How we want to be governed* (2004).³⁵⁹

Im Gegenzug betont Jorge Ribalta, Kurator des MACBA an verschiedenen Stellen die Bedeutung von Mouffe und Laclau, so etwa, wenn er schreibt:

Die Praktiken, die wir im Museum realisieren, sind u. a. von Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes Projekt einer radikalen Demokratie inspiriert.³⁶⁰

Das MACBA legt Öffentlichkeit, wie Mouffe aus – also eine nicht endgültig fixierbare Form der Öffentlichkeit, die sich daher niemals gänzlich abschließen lässt. Diese Form der Kontingenz eignet sich daher besonders gut, um sowohl die vorherrschende Praxis als auch deren Definition von Öffentlichkeit aufzubrechen.³⁶¹ Ribalta beschreibt die gewollte Abkehr seines Hauses von der Arbeitsweise konventioneller Museen als eine Entmuseifizierung und definiert das MACBA in der Folge als ein Wohlfahrtsmuseum, wie er auch in dem programmatischen Titel seines 2004 erschienenen Artikels *Welfare Museum. Die Entmuseifizierung des MACBA in Barcelona* verkündet.³⁶² In dieser Wortschöpfung des „Wohlfahrtsmuseums“ kündigt sich der Kampf gegen die neoliberalen Kräfte der Kulturpolitik an, ist es doch eines der Ziele des Neoliberalismus, den Wohlfahrtsstaat abzubauen.

Das Museum positionierte sich hier als ein Forum für Gegenbewegungen, bestehend aus Aktivist*innengruppen, Künstler*innen und Vereinen. Es aktivierte „Empowerment“, Zivilgesellschaft und erzeugte Öffentlichkeiten, indem es verschiedene Subjekte, „unterschiedliche Gruppen, mit ihre verschiedenen Arten der Bedeutungsproduktion, ihren

³⁵⁷ Mouffe: *Agonistik*, S. 157.

³⁵⁸ Ebd., S. 156.

³⁵⁹ „How we want to be governed“ (22.09.–07.11.2004) wurde von Roger Buerger kuratiert und war der zweite Teil einer insgesamt fünfteiligen Ausstellungsreihe mit dem Übertitel „Die Regierung“. Sie fand neben Barcelona in weiteren Städten wie Lüneburg, Miami, Wien und Rotterdam statt; vgl. Doro Wiese: „Wie wollen wir regiert werden?“, *springerin. Hefte für Gegenwartskunst* 10,2 (2004): http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1572&lang=de.

³⁶⁰ Jorge Ribalta: „Welfare Museum. Die Entmuseifizierung des MACBA in Barcelona“, *Kulturrisse* 5,1 (2004): <http://kulturrisse.at/ausgaben/012004/oppositionen/welfare-museum.-die-entmuseifizierung-des-macba-in-barcelona>.

³⁶¹ Jorge Ribalta: „Experiments in a New Institutionalität“, in: ders. (Hg.): *Relational Objects, MACBA Collections 2002–2007*, Barcelona 2010, S. 225–265, hier S. 231.

³⁶² Ebd.

verschiedenen Bildungs- und sozialen Bedürfnissen“ durch seine Aktivitäten zusammenbrachte.³⁶³

Obwohl sich mit dem Obergriff des New Institutionalism musterhaft die oben beschriebene Arbeitsweise der Kunstinstitutionen spezifizieren lässt, widersetzen sich die Akteur*innen des New Institutionalism dieser Einordnung. So schlägt Ribalta vor, statt vom New Institutionalism vom „Relationalen Institutionalismus“ zu sprechen. Charles Esche, ehemaliger Leiter der Rooseum Malmö und Kurator der 9. Istanbul-Biennale, möchte lieber vom „Experimentellen Institutionalismus“ sprechen.³⁶⁴ Beide stören sich an der Zuschreibung „New“, die Erinnerungen an ein Idiom aus dem Neoliberalismus aufrufe und zudem ein abgeschlossenes institutionelles Format suggeriere und damit der Offenheit der Kunstinstitutionen widerspreche, die unter dem Begriff des New Institutionalism subsumiert werden.³⁶⁵

Das Kuratorische

Die Kuratorin Maria Lind, gegenwärtig Direktorin der Tensta konsthall (Spånga/Schweden), wurde aufgrund ihrer Aktivitäten als Direktorin des Kunstvereins München (2002–2004) ebenfalls dem New Institutionalism zugeordnet. Wie schon zuvor Ribalta und Esche findet auch sie diese Form der Einordnung limitierend.³⁶⁶

Für ihre Praxis als Kuratorin und Theoretikerin der Ausstellungspraxis beruft sie sich auf Mouffes Unterscheidung zwischen Politik und dem Politischen. Lind überträgt diese Unterscheidung auf die Ausstellungspraxis und ordnet die Tätigkeit des *Kuratierens* der mouffschen *Politik* zu, also der institutionellen Reglementierung von Politik, das *Kuratorische* hingegen dem *Politischen* als einem Widerstand gegen die bestehende Ordnung, die herrschende Hegemonie. Als Kuratieren definiert Lind also die Einrichtung und Realisierung einer Ausstellung mit ihren technischen, organisatorischen und kreativen Aspekten im Sinne einer Berufspraxis, also des „business as usual“.³⁶⁷ Das Kuratorische hingegen ruft die selbstreflexive und kritische Dimension der Ausstellungspraxis auf. Diese terminologische Differenzierung zwischen dem Kuratieren und dem Kuratorischen beansprucht Lind nicht

³⁶³ Ribalta: „Welfare Museum“ (wie Anm. 360).

³⁶⁴ Lucie Kolb; Gabriel Flückiger: „The term was snapped out of the air“, Interview mit Jonas Ekeberg, *OnCurating* 21 (2013), S. 20–23, hier S. 21.

³⁶⁵ Lucie Kolb; Gabriel Flückiger: „We are learning by doing“, Interview mit Charles Esche, *OnCurating* 21 (2013), S. 24–28, hier S. 27.

³⁶⁶ Lucie Kolb; Gabriel Flückiger: „We want to become an institution“, Interview mit Maria Lind, *OnCurating* 21 (2013), S. 28–33, hier S. 29.

³⁶⁷ Maria Lind; Jens Hoffmann: „To Show or Not To Show“, *Mousse* 31 (2011): <http://moussomagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>.

allein. Irit Rogoff spezifiziert die Bedeutung des Kuratorischen entlang seiner epistemischen Strukturen:

It is a series of knowledges that come together momentarily to produce what we are calling the event of knowledge; a moment in which different knowledges are interacting with one another to produce something that transcends their position as knowledge.³⁶⁸

In Bezug auf den Umgang mit Wissen geht sie zurück auf Jacques Derridas Vorstellung des „send-off“, eines Aussendens von offenen Fragen, deren Antworten im Vorfeld nicht erahnbar sind. Beatrice von Bismarck wiederum spricht in Anlehnung an die Feld-Theorie von Pierre Bourdieu vom Kuratorischen als einem Feld: „[...] the curatorial relates to Pierre Bourdieu’s sociological definition of a field whose own rules are constantly defined and redefined by those participating in it“. ³⁶⁹ In diesem Modell ‚verlinken‘ sich die feldinternen Prozesse des Kuratierens, wie die Praxis und Technik des Ausstellungsmachens, die Einrichtungen, in denen die Ausstellungen stattfinden, sowie deren sozioökonomische Bedingungen mit dem Kuratorischen, das ein „dynamisches Feld“ ist, in dem verschiedenen Konstellationen entstehen und sich auf ein Öffentlichwerden hin ausrichten. Die Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Denkschemata, die Ausdruck eines Macht- und Positionskampfes sind, können sowohl innerhalb des Feldes des Kuratorischen erfasst als auch in Beziehung zu anderen Feldern, wie z. B. der Politik, gesetzt werden. Lind wiederum sieht folgende Verbindung zwischen dem Kuratorischen und Mouffes Theorien:

The curatorial would thus parallel Chantal Mouffe’s notion of ‚the political,‘ an aspect of life that cannot be separated from divergence and dissent, a set of practices that disturbs existing power relations. At its best, the curatorial is a viral presence that strives to create friction and push new ideas, whether from curators or artists, educators or editors.³⁷⁰

Das Kuratorische fordert für Lind die Hegemonien der Ausstellungspraxis heraus, das heißt, während das Kuratieren in dieser binären Anordnung der Logik des Präsentierens folgt, also

³⁶⁸ Beatrice von Bismarck; Irit Rogoff: „Curating/Curatorial (A Conversation)“, in: Beatrice von Bismarck; Jörn Schaffaff; Thomas Weski (Hg.): *Cultures of the curatorial*, Berlin 2012, S. 21–40, hier S. 23.

³⁶⁹ Ebd., S. 37.

³⁷⁰ Maria Lind: „Active Cultures: Maria Lind on the Curatorial“, *Artforum* 48,10 (2009), S. 103.

Verhältnisse fixiert, schafft die Logik des Kuratorischen Brüche und Irritationen. Als eine Art Metadiskurs verhindert das Kuratorische, dass sich die Möglichkeiten der Ausstellungspraxis lediglich auf das „business as usual“ verengen; vielmehr werden die Bedingungen und das Potenzial der Ausstellungspraxis durch Störungen theoretisch und konkret ausgeweitet.

Eine beispielhafte Umsetzung der Idee des Kuratorischen sieht Lind in der 28. Biennale von São Paulo, *In Living Contact*, 2008 kuratiert von Ivo Mesquita und Ana Paula Cohen. Mesquita und Cohen entschieden sich dafür, die gesamte zweite Etage des Ciccillo-Matarazzo-Pavillons im Ibirapuera-Park (des Hauptaustragungsorts der Biennale) leer stehen zu lassen. Dieser Umgang mit dem Raum widersetzt sich, für Lind, dem üblichen Zwang der Ausstellung, „jeden Quadratzentimeter“ (*every square inch*) mit Kunst besetzen zu wollen. Der Ausstellungsraum muss nicht mehr präsentieren und kann so Situationen erzeugen.³⁷¹ Dieses Beispiel hilft nicht nur, eine erste Vorstellung von der Dimension des Kuratorischen zu bekommen, sondern offenbart zugleich auch dessen Begrenzungen. Schließlich versteht die räumliche Intervention des Kuratorenduos sich nicht allein als Dissens zur „üblichen“ Ausstellungspraxis, sondern ist zugleich eine Reaktion auf spezielle Gegebenheiten, die von Lind nicht berücksichtigt werden. Keineswegs im leeren Raum vollzog sich etwa der historische Paradigmenwechsel der São-Paulo-Biennale: Erstmals seit Gründung der Biennale 1951 schaffte die 28. São-Paulo-Biennale die Sparte der Länderpavillons ab, das heißt, der leere Raum war auch Ausdruck davon, dass die Anzahl der Aussteller drastisch abgenommen hatte.³⁷² Zum anderen wurde das Budget der Biennale von 12 auf 3,5 Millionen Dollar drastisch gekürzt.³⁷³ Somit spiegelten sich im leeren Raum auch die massiven finanziellen Schwierigkeiten einer Biennale.

Am Beispiel der São-Paulo-Biennale betrachtet, blickt das Kuratorische zwar anhand der konkreten Ausstellung auf den Binnendiskurs der Ausstellungspraxis, bindet jedoch die Umstände des Entstehens der Ausstellung nicht in seine Reflexionen mit ein. Dies gilt sogar für unvorhergesehene Ereignisse im Ausstellungsraum selbst. Der leer gelassene Ausstellungsraum wurde vom Kuratorenduo als ein öffentlicher Raum stilisiert. Als solcher wurde er von den Graffitikünstler*innen „Pixação“ (sie sollten später zur 7. Berlin-Biennale eingeladen werden) aufgegriffen: Die weißen Wände wurden mit Graffiti besprüht.³⁷⁴

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Vinicius Spricigo: „Changes in Strategies of (Re)presentation at the São Paulo Biennial“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 347–359, hier S. 347 und 348.

³⁷³ Jens Hoffmann: „28th Sao Paulo Biennial“, 01.01.2008: <https://frieze.com/article/28th-sao-paulo-biennial>.

³⁷⁴ Delinda Collier: „Pixadores at the 2008 Bienal de São Paulo“, 07.07.2013 : <https://delindacollier.wordpress.com/2013/07/07/my-student-just-presented-on-the-28th-bienal/>.

Eine der Künstler*innen wurde verhaftet, so Anton Vidokle. Vor Gericht sagte der Kurator gegen einen Graffiti-Künstler aus, was dazu führte, dass dieser zu fünf Jahren Haft verurteilt wurde.³⁷⁵ Vidokle geht in seinem Artikel auf diesen Vorfall ein, um die Idiosynkrasien des Kuratorischen und die Autor*innen- und Künstler*innengeste von Kurator*innen zu problematisieren. Ursprünglich sollte nach den Vorstellungen des künstlerischen Leiters dieser Biennale, Ivo Mesquita, die gesamte Ausstellungsfläche des Oscar-Niemeyer-Gebäudes leer bleiben.³⁷⁶ Von dieser Idee wurde jedoch – aus Rücksicht auf die Besucher*innenzahlen und das Einkommen durch die Eintrittstickets – Abstand genommen. In dieser Geste des Kurators, der für die kuratorische Aussage gänzlich ohne Kunst auskommen möchte, sieht Vidokle eine Fehlentwicklung im kuratorischen Diskurs, die die Künstler*innen an den Rand der Ausstellung drängt bzw. sie gänzlich aus Ausstellung verdrängt.³⁷⁷

Lind lässt diesen Vorfall unerwähnt. Eine Auseinandersetzung wäre besonders erkenntnisfördernd gewesen, weil sich an dem Vorfall darstellen lässt, dass die Hegemonie der Ausstellungspraxis eben nicht nur intern durch Kurator*innen in Frage gestellt wird, sondern auch eine feldexterne Gegenöffentlichkeit in sie hineinbrechen kann, die nicht bereit ist, den Vorgaben des Ausstellungsdispositivs Folge zu leisten. Solche Konfliktsituationen entziehen sich der Kontrolle der kuratorischen Autorenschaft und müssten daher erst recht in eine Theorie des Kuratorischen eingeflochten werden. Das Kuratorische bezieht sich zwar auf den Begriff des Politischen von Mouffe, mindert aber die Dimension des Konflikts, wie ihn Mouffe für das Politische geltend macht. Hieran lässt sich vorläufig bereits ablesen, wie Mouffes Theorien im Ausstellungsdiskurs beschränkt werden.

2.3.4 Agonistische öffentliche Räume

Schon 1992 hat Rosalyn Deutsche, wenn auch beiläufig, den radikaldemokratischen Ansatz von Mouffe und Laclau in einer Debatte um den öffentlichen Raum eingeführt; das war mehr als zehn Jahre, bevor Chantal Mouffe 2005 in ihrem Vortrag *Which Public Space for Critical Artistic Practices* im Rahmen von *Cork Caucus: on art, possibility and democracy*³⁷⁸ in Irland den politischen Charakter der agonistischen öffentlichen Räume und der Bedeutung von kritischer Kunst in ihnen definierte. Deutsche reflektierte Anfang der 1990er-Jahre über die Debatte um die rostige Stahlskulptur *Tilted Arc* (ca. 36 Meter lang und 3,6 Meter hoch) des Bildhauers Richard Serra auf der Federal Plaza in New York. Kurz nachdem diese öffentlich in

³⁷⁵ Anton Vidokle: „Art Without Artists?“, *e-flux Journal* 16 (2010): <https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Wie oben erwähnt, vgl. Mouffe: „Which Public Space for Critical Artistic Practices?“.

Auftrag gegebene Arbeit 1981 aufgestellt worden war, regte sich Protest gegen die Skulptur vor allem von den Mitarbeiter*innen der unabhängigen Behörde „General Services Administration“ der Vereinigten Staaten, vor deren Büroturm die Skulptur aufgestellt ist. Durch Petition einiger Bürger*innen und einen Gerichtsprozess bewirkten sie 1985, dass die Skulptur entfernt werden musste, was dann vier Jahre später auch wirklich vollzogen wurde. Für Deutsche wird die Debatte in *Art and Public Space: Questions of Democracy*³⁷⁹ Ausgangspunkt für generelle und kritische Betrachtungen über die vorherrschende Demokratie – unter anderem rekurriert sie auf Mouffe und Laclau und damit auf die Radikale Demokratie.³⁸⁰ Es gehe darum, der „dominanten Sprache der Demokratie“³⁸¹ eine andere Demokratie entgegenzusetzen, in der andere Stimmen vorkommen könnten. Im Kampf um den Erhalt von *Tilted Arc* sei auch ein öffentlicher Raum verteidigt worden, der Platz biete für verschiedene und „antagonistische“³⁸² Vorstellungen von Demokratie.

Deutsche ist auch noch an einer weiteren Auseinandersetzung um den demokratischen Stellenwert eines Kunstwerks beteiligt gewesen. Diesmal fand das Gespräch direkt mit Chantal Mouffe statt. Mouffe wird im *Every Form of Art Has a Political Dimension* in dem Periodikum *Grey Room* 2001 neben Deutsche von Branden W. Joseph und Thomas Keenan interviewt.³⁸³ Eines der Hauptthemen der Unterhaltung dreht sich um das kritische Potential des Kunstwerks „Der Bevölkerung“ von Hans Haacke, das er auf Beschluss des Detuschen Bundestages im Jahr 2000 als Kunst am Bau im nördlichen steinernen Innenhof des Reichstagsgebäudes installierte. Auf einer Fläche, die ein Biotop mit frei wuchernder Vegetation sein wird, ließ er in einer Art Giebelinschrift (in der gleichen Typografie wie die Widmung „Dem deutschen Volke“ auf dem Architrav des Reichstagsgebäudes) die Worte „Der Bevölkerung“ in Neonlichtbuchstaben anbringen.³⁸⁴ Haacke entkoppelt einerseits semantisch und politisch die Bedeutung der Wörter Volk und Bevölkerung und setzt sie andererseits in ein spannungsreiches Verhältnis. In der Diskussion in *Grey Room* greift Mouffe dieses Verhältnis auf. Aus radikaldemokratischer Perspektive geht das politische Moment von Haackes Arbeit dann auf, wenn er die Widmungsformulierung „Dem deutschen Volke“ als Ausdruck der Volkssouveränität dekonstruieren will,

³⁷⁹ Rosalyn Deutsche. „Art and Public Space: Questions of Democracy“, *Social Text* 33 (1992), S. 34–53.

³⁸⁰ Ebd., S. 35.

³⁸¹ Ebd., S. 36.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Chantal Mouffe: „Every Form of Art Has a Political Dimension“, Interview mit Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph und Thomas Keenan: *Grey Room* 2 (2001), S. 98–125.

³⁸⁴ Vgl. Die Website die eigens für dieses Kunstwerk errichtet wurde und die Debatten im Bundestag ebenfalls dokumentiert: <http://derbevoelkerung.de/>

um Menschen zu integrieren, die bis dahin nicht als Bürger*innen galten.³⁸⁵ Die Arbeit wirkt dann entpolitisiert, wenn sie das deskriptive, soziologische Konzept und den demografischen Begriff der „Bevölkerung“ für das vielfältig aufgeladene Wort „Volk“ einsetzt. Es braucht, so Mouffe, eine Definition, wie sich die Bürgerin, der Bürger und das Volk konstituieren, und hierin sei immer eine (im radikaldemokratischen Sinne verhandelbare und veränderbare) Exklusion eingeschrieben, die besage, wer eben *nicht* dazugehört.³⁸⁶

Der öffentliche Raum als Ort der radikaldemokratischen Auseinandersetzung und die Kunst, die Hegemonien destabilisiert, bilden später in Mouffes Ausführungen zu den agonistischen öffentlichen Räumen zwei Kernelemente. Ihren Ausführungen stellt sie die Frage voran: „Welchen Beitrag können kulturelle und künstlerische Praktiken zu den gegenhegemonialen Projekten leisten, bei denen es darum geht, die neoliberale Hegemonie zu hinterfragen?“ Ohne dies größer zu kontextualisieren, thematisiert sie den öffentlichen Raum unter den Vorzeichen von Globalisierung und Neoliberalismus, also der zunehmenden Privatisierung städtischer Flächen unter ökonomischen Gesichtspunkten und mit Blick auf die Verwertungsmechanismen einer lohnenden Investition. Um das wichtigste Merkmal des agonistischen öffentlichen Raums herauszustreichen, grenzt sie diesen von Jürgen Habermas' Begriff der Öffentlichkeit ab. Im agonistischen öffentlichen Raum treffen „konfligierende Sichtweisen“ aufeinander „ohne dass die geringste Chance bestünde, sie ein für alle Mal miteinander zu versöhnen.“³⁸⁷ Während der von Habermas geforderte rationale Konsens den öffentlichen Raum im Horizont einer Befriedung konzeptualisiert und Exklusionen beheben will, argumentiert Mouffe dass die Exklusion und das Außen die Vorbedingung für die Bildung von Identitäten seien.³⁸⁸ Denn erst in dieser Differenz entwickle sich die für die politische Auseinandersetzung elementare Wir/Sie-Beziehung.³⁸⁹ Kritik bedeute für Kunstpraktiken, die agonistische öffentliche Räume eröffnen, „sichtbar zu machen, was der vorherrschende Konsens oft verschleiert und überdeckt, und all jenen eine Stimme zu verleihen, die im Rahmen der bestehenden Hegemonie mundtot gemacht werden.“³⁹⁰ Den Kunstpraktiken gelinge dieses Vorhaben, indem sie soziale Akteure einbänden, Affekte aktivieren und dem Prozess der De-Identifikation eine Re-Artikulierung von „neuen Subjektivitäten“ anschließen würden.³⁹¹ Mouffe gibt zu bedenken, dass eine Kunst, die zum Beispiel auf absolute Negation setze, damit

³⁸⁵ Mouffe: „Every Form of Art Has a Political Dimension“, S. 101 (Übersetzung G. D.).

³⁸⁶ Ebd., S. 104.

³⁸⁷ Mouffe: *Agonistik*, S. 142.

³⁸⁸ Ebd., S. 25 und 142.

³⁸⁹ Ebd., S. 26.

³⁹⁰ Ebd., S. 143.

³⁹¹ Ebd., S. 144.

zugleich auf den absoluten Bruch mit dem Status quo oder die radikale Grenzüberschreitung setze – sich also nicht als Glied einer Äquivalenzkette verstehe – und ihr Konzept der gegenhegemonialen Intervention missverstehe.³⁹² Ihre Ansichten animieren die Biennalen in unterschiedlichen Intensitäten, die öffentlichen Räume als agonistische öffentliche Räume zu repolitisieren.

Liverpool-Biennale (2010)

Passend zur diskursiven Ausstellungspraxis gestaltete Alfredo Jaar, Künstler, Architekt und Filmemacher, auf der Liverpool-Biennale *Touched* von 2010 einen Leseraum „The Marx Lounge“. Der Leseraum erinnert mit seinem roten Teppich, den rot gestrichenen Wänden, schwarzen Sofas und Leselampen an einen Salon oder den Lesesaal einer Bibliothek. Auf einem 8 x 2m großen Tisch, sind wie in der Verkaufsauslage einer Buchhandlung, mit gut lesbaren Titeln der Buchdeckel, an die 1.500 Bücher präsentiert. Die vielen Publikationen aus Themenbereichen wie der marxistischen Theorie (dies ist der Schwerpunkt seiner Buchauswahl), Kapitalismus, Neoliberalismus, Postkolonialismus oder Globalisierung liefern eine „Gegeninformation“ (Georges Didi-Huberman) zur Finanzkrise von 2008. Ein Programm aus Lesegruppen, Präsentationen und Vorträgen war ein Bestandteil dieses Leseraums. Jaar betrachtet die „Marx Lounge“ als einen „Raum des Widerstands.“³⁹³ Ein weiterer Aspekt dieser Arbeit besteht aus einer Werbekampagne mit Postern und Plakaten auf den Straßen Liverpools. Auf einer schwarzen Fläche steht die Gleichung „Culture = Capital“ in großen, weißen Lettern. Am unteren Rand, deutlich kleiner, findet sich der Hinweis zur 6. Liverpool-Biennale, der „Marx Lounge“ und deren Adresse. Auch diese Poster reagieren auf die Finanzkrise und die Rettung der Banken durch staatliche Gelder. Die jaarsche Gleichung wirbt in der Zeit der Budgetkürzungen als Folge einer neoliberalen Kulturpolitik dafür, Kultur mit der gleichen Entschiedenheit als Kapital zu unterstützen, denn das Vereinigte Königreich verdanke, so der Künstler, seine Sichtbarkeit in der Welt den Künstler*innen, Intellektuellen, den kulturellen Institutionen sowie den Universitäten.³⁹⁴

Chantal Mouffe gehört zu den politischen Theoretiker*innen, die in der „Marx Lounge“ einen Vortrag hielten. Am Ende ihres Vortrags über die agonistische Demokratie bekräftigte sie die gegenhegemonialen Möglichkeiten der Kunst, ohne ein konkretes Beispiel zu nennen

³⁹² Ebd., S. 157f.

³⁹³ Alfredo Jaar: „Models of Thinking“, Gespräch mit Kathy Battista: <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/alfredo-jaar-interviewed-by-kathy-battista-dec-jan-10-11>.

³⁹⁴ Ebd.

oder auf Jaars „Marx Lounge“ einzugehen. Ihre Kunsttheorie wiederum veranschaulicht sie mit seiner Arbeitsweise in dem Unterabschnitt „Die gegenhegemonialen Interventionen von Alfredo Jaar.“ Ihre kurzen Ausführungen über sein Plakatprojekt 2008/09 „Questions, Questions“ im öffentlichen Raum Mailands machen auch seine Aktionen bei der Liverpool-Biennale unter radikaldemokratischen Gesichtspunkten lesbar. Jaars Interventionen, die sich immer wieder in den öffentlichen Raum verlagern, bauen eine Gegenhegemonie auf, die den „Common Sense“ mit den Strategien der Desartikulation herausfordert.³⁹⁵ Mit Fragen wie „Braucht die Politik die Kultur?“ oder „Sind Intellektuelle nutzlos?“ – in weißer Schrift auf schwarzen Grund, die ein rotes Fragezeichen abschließt – wird der öffentliche Raum in Italien in einer Zeit bespielt, als Silvio Berlusconi erneut als Premierminister gewählt wurde und sein Medien- und Werbeimperium Botschaften im öffentlichen Raum setzte. Für Mouffe gibt Jaars Intervention „dem öffentlichen Raum seine Bedeutung [zurück], die ihm durch die Vereinnahmung durch Berlusconi genommen worden war.“³⁹⁶ Jaar gelinge es, ein Reflexionsfeld zu schaffen, das die „Unzufriedenheit mit der derzeitigen Lage der Dinge“ erfahren lasse und so „die Menschen zum Handeln veranlassen“ könne, „indem er in ihnen [d. h. den Menschen] den Wunsch nach Veränderung weckt.“³⁹⁷

Die Aktion im öffentlichen Raum Liverpools ließe sich ebenfalls als eine Überzeugungsarbeit Jaars mit den Mitteln der Kunst lesen. Die Biennale nimmt den öffentlichen Raum ein, um kapitalismuskritische Botschaften zu platzieren und „unbewusste Überzeugungen“³⁹⁸ problematisierend in die Wahrnehmung zu rücken.

Bukarest-Biennale (2010)

Die 4. Bukarest-Biennale *Handlung. On Producing Possibilities* (2010) will nicht das „Biennale-Prinzip“ bedienen, mit ihren universalistischen Vorstellungen der Kunstgeschichte, mit ihren Homogenisierungseffekten. Im Zusammenhang dieser Biennale hielt Mouffe einen Vortrag mit dem Titel *Agonistic Politics in the Age of Post-Fordism*. Hier kontrastierte sie ihr Verständnis der Hegemonie mit dem post-operaistischen Ansatz des Politikwissenschaftlers Antonio Negri und des Literaturwissenschaftlers Michael Hardt. Trotz ähnlicher Kritikpunkte an den gegenwärtigen soziopolitischen Strukturen (wie der Globalisierung, schwindenden demokratischen Aushandlungsmöglichkeiten, der Ökonomisierung und Prekarisierung der Gesellschaft) und Machtverhältnissen unterscheiden sich die Einschätzungen von Mouffe

³⁹⁵ Mouffe: *Agonistik*, S. 145.

³⁹⁶ Ebd., S. 146.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd., S. 146f.

beziehungsweise Negri/Hardt sowie die jeweils aufgezeigten Auswege markant. Die Theorie der *Multitude* („Menge“), ebenfalls ein netzwerkartiger, aber dezentraler Zusammenschluss von heterogenen Interessengruppen,³⁹⁹ haben Antonio Negri und Michael Hardt ausgearbeitet, die beide entscheidend vom italienischen Operaismus (einer neomarxistischen und antistaatlichen Kampfbewegung von Fabrikarbeitern in den 1960er-Jahren) politisiert sind. Negri und Hardt lehnen, so Mouffe, prinzipiell die Zusammenarbeit mit Institutionen und dem Staat ab, denn damit würden ebenjene Kräfte unterstützt, die ja geschwächt werden sollten.⁴⁰⁰ Während also Negri und Hardt die institutionellen Orte der Macht oder deren Repräsentanten (hierunter fallen auch Ausstellungsinstitutionen) durch einen „engagierten Auszug“ evakuieren⁴⁰¹ und so deren Macht beschneiden wollen, plädiert Mouffe für das Einnehmen dieser Orte, um so die Hegemonien umzupolen.⁴⁰² Die Ausstellungsinstitutionen seien nicht bloß Verfestigungen von bürgerlichen Ideologien, bestimmt, bestehende Hegemonien zu verteidigen, so Mouffe, sondern es könnten diese dort auch bekämpft werden.⁴⁰³ Diese Perspektive auf den Ausstellungskomplex unterstützt die Pläne der Kurator*innen, die die soziopolitische Reichweite von Ausstellungen ausdehnen wollen.

Im Ausstellungskatalog erschien Mouffes Artikel „Agonistic Democracy and Radical Politics“, in dem sie Grundzüge ihrer Theorie darstellt.⁴⁰⁴ Zudem flossen ihre Theorien in die Konzeption der Ausstellung ein. Die 4. Bukarest-Biennale wollte die Doppeldeutigkeit des deutschen Worts „Handlung“ als „Plot“ und „Aktion“ zugleich für die Biennale produktiv machen.⁴⁰⁵ Für den Kurator der Biennale Felix Vogel ist Öffentlichkeit, somit das Zusammenleben, durch diverse Formen der Handlungen strukturiert, und diese Handlungen lassen eine Öffentlichkeit entstehen. In der Struktur Stadt, hier Bukarest, materialisieren sich

³⁹⁹ Antonio Negri; Michael Hardt: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a. M. 2002, S. 123.

⁴⁰⁰ Mouffe: *Agonistik*, S. 152.

⁴⁰¹ Negri; Hardt: *Empire*, S. 224.

⁴⁰² Auswertungen dieser beiden Logiken, jener der Hegemonie, wie sie Mouffe (zusammen mit Ernesto Laclau vertritt), sowie der *Multitude* (Negri/Hardt, aber auch Paolo Virno) mit Blick auf die Platzbesetzungsbewegungen finden sich in: Marina Prentoulis; Lasse Thomassen: „Autonomy and hegemony in the squares: the 2011 protests in Greece and Spain“, in: Alexandros Kioupkiolis; Giorgos Katsambekis (Hg.): *Radical democracy and collective movements today: the biopolitics of the multitude versus the hegemony of the people*, Burlington, Vt. 2014, S. 213–234; Saroj Giri: „Communism, Occupy and the question of form“, *Ephemera Journal* 13,3 (2013), S. 577–601; Jan Rehmann: „Occupy Wall Street und die Hegemoniefrage – eine gramscianische Analyse“, in: *Ästhetik des Engagements, Das Argument* 300, 54,6 (2012), S. 897–909.

⁴⁰³ Mouffe: *Agonistik*, S. 152.

⁴⁰⁴ Chantal Mouffe: „Agonistic Democracy and Radical Politics“, in: Răzvan Ion; Eugen Rădescu (Hg.): *Handlung. On Producing Possibilities (Pavilion: journal for politics and culture 15)*, Bukarest 2010, S. 248–253.

⁴⁰⁵ Felix Vogel: „Handlung. On Producing Possibilities“, in: Răzvan Ion; Eugen Rădescu (Hg.): *Handlung. On Producing Possibilities (Pavilion: journal for politics and culture 15)*, Bukarest 2010, S. 7–13.

Handlungen, die das Zusammenleben organisieren, wie z. B. das Entstehen der großen öffentlichen Plätze zur Repräsentationszwecke während des Kommunismus. Die Herausforderungen der post-politischen Gesellschaft, argumentiert Vogel mit Chantal Mouffe, beschränkt die Möglichkeiten der Handlungen und damit ihre Folgewirkungen. Denn die Vorstellung der gegenwärtigen Demokratien, dass die Zeit der Gegnerschaft und des Dissens für überwunden angesehen wird, privilegiert die Kultur der Konsenspolitik.⁴⁰⁶ Aus dem Verständnis des Agonismus bezieht das Ausstellungskonzept elementare Impulse: Zum einen wird der kontingente Charakter jeder Handlung unterstrichen, und zum anderen wird Handlungsfähigkeit aus ihrer Konsens-Lähmung befreit. So kann mit Handlung der versteckte Dissens aufgedeckt werden, oder durch den Dissens können sich neue Modelle der Identifikation und Identitäten ihren Weg in die Sichtbarkeit bahnen.

Istanbul-Biennale (2005)

Anders als die 11. Documenta, die Mouffes Theorien einsetzte, um über die globale Hegemonie der liberalen Demokratie zu reflektieren und die die Mittel der Zivilgesellschaft einsetzte, um den Kanon zu destabilisieren, in dem sich eine jahrhundertealte Machtasymmetrie zementierte, setzte die 9. Istanbul-Biennale (2005) Mouffes Theorien in einem lokalen Radius ein. Die beiden Kuratoren dieser Biennale, Charles Esche und Vasif Kortun, die die Ausstellungsstrategien des „New Institutionalism“ praktizieren, rückten sozialpolitische Themen und die spezifisch geopolitische Realität Istanbul ins Blickfeld des Ausstellungskonzepts. Sie betitelten die Biennale eingängig nach der Stadt: Istanbul. Mit Mouffes Verständnis des Agonismus wollte die 9. Istanbul-Biennale die Qualität der Öffentlichkeit – dem Schwerpunkt des Ausstellungskonzepts, die sie anvisieren wollen, qualifizieren: „The potential public sphere that we need to imagine and create within the art field now is an agonistic one, something that Chantal Mouffe talks about regularly,⁴⁰⁷“ erläutert Charles Esche. Wenige Wochen vor dieser Biennale hatte Esche „Cork Caucus“ in Irland veranstaltet, in der Mouffe, wie bereits erwähnt, ihre Theorie des agonistischen öffentlichen Raums und der Rolle der Kunst darin konzeptualisierte. Eine Grundlage des Ausstellungskonzepts bildet Esches Beobachtung der Stadt Istanbul. Für ihn leben Menschen dort in einem Pluralismus nebeneinander, obwohl es zwischen ihnen keine grundsätzliche Einigung über die Gesellschaftsgestaltung gibt.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Charles Esche: „utopia, local modernities, imagined public sphere, representation of singularities, the role of contemporary art“, Gespräch mit Pelin Tan, 2005, <https://translate.eipcp.net/Actions/practices/eindhoven-istanbul/interview.html>.

What you find in İstanbul is neither the fundamentalist conflict of western fear nor the exhausted notion of European social democracy consensus [...] Instead you have a form of agonistic living together in which people survive, continue and prosper without a fundamental agreement on the pattern of society. It serves as a concrete form of what Chantal Mouffe has called an „agonistic public sphere“, though the publicness of that sphere is constantly under threat from rich families and from privatisation.⁴⁰⁸

Gefährdet wird für Esche dieses Zusammenleben von der Privatisierung und der Art, wie „reiche Familien“ eine gut funktionierende Öffentlichkeit untergraben. Die Biennale will nun ein Defizit beheben, das nicht auf politischer Ebene angegangen wurde, aber von der Kulturöffentlichkeit und ihren Institutionen gelöst werden könnte.

As people who act in public space now we have so many different objectives, ideologies and desires that agreement is impossible without oppression, but there is a way to fight within democratic limits, to encounter each other on terms under which we do not try to wipe each other out. That space doesn't really exist at the political level now, but it can in the public sphere of culture and its institutions.⁴⁰⁹

Nach Esche können die Kunstinstitutionen zu Orten werden, an denen die Limitierungen der Demokratie behoben werden können. Basierend auf Mouffes Theorien könnte modellhaft im Museum das agonistische Nebeneinander gelebt werden. Die neuen Möglichkeiten der Kunstinstitutionen als Apparatur der Demokratie, mit dem Esche bereits vorher praktische Erfahrungen gesammelt hatte, übersetzt er für Istanbul. In der Neuerfindung des öffentlichen Raums nach Mouffes Maßgaben stellt sich Esche das Museum als einen wichtigen Hauptakteur vor. Das Museum könnte der Ort sein, an dem einander „freundlich gesinnte Feinde“ öffentlich in die Kontroverse gehen.⁴¹⁰

Esche wertet mit seiner Strategie die politischen Möglichkeiten der Biennalen auf. Sein und Kortuns Verständnis von Öffentlichkeit lässt sich auch als Zäsur zu den vorhergegangenen Istanbul-Biennalen lesen, die sich am sichtbarsten in der Verlagerung der

⁴⁰⁸ Charles Esche im Gespräch mit Jelena Vesic, <http://9b.iksv.org/english/?Page=Curators&Sub=Interview&Content=2>

⁴⁰⁹ Charles Esche: „utopia, local modernities, imagined public sphere, representation of singularities, the role of contemporary art“ (wie Anm. 407).

⁴¹⁰ Charles Esche; Francesco Bonami: „Debate: Biennials“, *Frieze*, 13.06.2005: <https://frieze.com/article/debate-biennials>.

Hauptveranstaltungsorte von den touristenfreundlichen und prestigeträchtigen, denen der Makel des geographischen Essentialismus anhafte,⁴¹¹ zu renovierten Lagerhallen am Hafen, einem Tabakwarenlager etc. bemerkbar macht. Somit wird im Idealzustand die Schwelle zum täglichen Leben der Stadtbewohner gesenkt, die Grenzen zwischen der Ausstellung und der Stadt behoben. Neben diesen lokalen Aspekten wird die konkrete Stadt Istanbul als ein Relais zum Diskurs über das Globale gefasst, bestätigt T. J. Demos das Konzept der Biennale.⁴¹² Die Kuratoren hatten zudem in sechs Wochenendausgaben der großen türkischen Tageszeitung *Radikal* eine Beilage zur Biennale von sechs bis acht Seiten veröffentlicht. Hieran lässt sich auch eine Dezentralisierung der Ausstellung ablesen. Den typischen Verschleißerscheinungen von Biennalen, in denen internationale Künstler*innen ausgestellt werden, die sich teilweise gar nicht auf die jeweiligen Austragungsorte beziehen können, wollte die Organisatoren der 9. Istanbul-Biennale entgegenwirken, indem sie teilnehmenden Künstler*innen zu mehrwöchigen Residencies nach Istanbul einluden, damit sich diese im Vorfeld ihrer Kunstproduktion mit den Begebenheiten der Stadt beschäftigen konnten.

Zum anderen lud die 9. Istanbul-Biennale den Künstler Halil Altındere ein, eine eigene Ausstellung im größeren Ausstellungskomplex der Biennale zu kuratieren. Seine Ausstellung *Free Kick* war im diskursiven Zentrum der Biennale platziert und zwar im zweiten Stock des Antrepo-Gebäudes Nr. 5. Hier befand sich die sogenannte *Hospitality Zone*, zu der die Biennale verschiedene Kulturproduzenten der Stadt einlud, damit sie diese Räume während der Laufzeit der Biennale für sich nutzen konnten. Nicht nur Altındere war als Kurator eingeladen, sondern auch das Kollektiv Hafriyat Group. Altınderes Fähigkeit, Konfliktzonen zu vitalisieren und sie aus dem Kunstfeld tief in die soziopolitischen Debatten hineinzutragen, prädestinierte ihn auch für das Vorhaben der 9. Istanbul-Biennale. Tatsächlich polarisierte diese Ausstellung die türkische Öffentlichkeit, weil Altındere viele Probleme der Türkei mit ihren Minderheiten ansprechen wollte, aber auch, weil sich Altındere für seine kuratorische Wahl einzelner Werke vor Gericht gemäß dem Paragraphen 301 des türkischen Strafgesetzbuches wegen „Beleidigung des Türkentums“ verteidigen musste.⁴¹³

Esche hob bei vielen seiner Projekte hervor, dass die Ausstellung ein wichtiges Instrument zur Unterstützung von Demokratie sein könne. Mit dem Format der Ausstellung

⁴¹¹ T. J. Demos: „9th International Istanbul Biennial“, *Artforum* 44, 3 (2005), S. 245–246.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Vgl. Banu Karaca: „Images delegitimized and discouraged: Explicitly political art and the arbitrariness of the unspeakable“, *New Perspectives on Turkey* 45 (2011), 155–183; Gürsoy Doğtaş: „Der Kurator des Konflikts. Halil Altınderes Praxis zwischen Ausstellungs- und Rechtsraum“, in: Burcu Dogramaci, Marta Smolińska (Hg.): *Re-Orientierung. Kontexte zeitgenössischer Kunst in der Türkei und unterwegs*, Berlin 2017, S. 229–246.

werden, ganz im Geiste der Radikaldemokratie, sanktionierte Themen erneut öffentlich verhandelbar und hegemoniale Narrative mit alternativen, minoritären Sichtweisen hinterfragt.

Die geglätteten Konflikte

Das Bekenntnis der Biennalen, die Konsolidierung ihrer kommerziellen Interessen wie etwa im Dienste des „City-Brandings“ zu vernachlässigen und ihre Funktionsweisen mit den Theorien der Radikaldemokratie von „innen heraus“ zu reformieren, zeigt erste Verschleißerscheinungen. Auch ihr pragmatischer Beitrag zur Demokratie, die sich zuweilen kritischer und progressiver aufstellt, als es beispielsweise in den Parlamenten des jeweiligen Landes und seinen anderen offiziellen Organen der Demokratie möglich ist, erweist sich als ein nicht vollends zu Ende gedachtes Vorhaben.

Auch im diskursiven Programm der 2. Moskauer Biennale *Footnotes on geopolitics, market, and amnesia* von 2007 trat Mouffe als Rednerin auf. In dem Symposium über Philosophie, welches in drei Kapiteln die Grenzen zwischen Kunst und Philosophie, Kunst und Politik und den Möglichkeiten der Ästhetik auslotete, widmete sie sich der Fragestellung: „Worin liegen die Möglichkeiten der Kunst, unseren gegenwärtigen Zustand herauszufordern?“ Der problematische Kontext der Biennale blieb jedoch unerwähnt.

Fand die erste Moskauer Biennale 2005 im ehemaligen Lenin-Museum, einem geschichtsträchtigen Ort in der Nähe des Roten Platzes statt, mit der kuratorischen Absicht, die Dialektik der Hoffnung zwischen einem privaten Gefühl und ihrer gesamtgesellschaftlichen Dimension in Form einer Utopie auszuloten, verlagerte sich die zweite Biennale auf die gesamte Stadt. Hierzu zählten über 30 Spezial-Projekte mit jeweils unterschiedlichen Austragungsorten und acht Soloshows von Künstler*innen wie Yoko Ono, Valie EXPORT sowie den zwei Hauptaustragungsorten der Biennale, beides kommerzielle Prestigeprojekte: dem Federation Tower, Europas höchstem Büroturm, und dem Nobelkaufhaus „Tsum“, die beide zu diesem Zeitpunkt eine Baustelle waren. Die 2. Biennale wirkte als ein Instrument des Stadtmarketings par excellence, indem sie die Attraktivität zweier privatwirtschaftlicher Prestigeprojekte noch vor dem Bauabschluss steigern wollte.

Das selbstkritische Vorhaben der Biennale, sich selbst und die globale Stadt Moskau einer Analyse zu unterziehen, konterkarierte sich. Denn im Federation Tower kristallisierte sich eine besonders rücksichtslose Form des Globalismus.⁴¹⁴

Die renommierten Theoretiker*innen und Akademiker*innen für das Symposium, wie auch die große Anzahl der Kurator*innen wie u. a. Daniel Birnbaum, Hans Ulrich Obrist oder

⁴¹⁴ Papastergiadis; Martin, „Art Biennales and Cities“, S. 50.

Nicolas Bourriaud, befanden sich in einer zwiespältigen Situation: einerseits die ökonomischen und politischen Prozesse eines neoliberalen Stadtmarketings benennen und zur Auseinandersetzung hierüber anregen zu wollen. Andererseits wurden die namhaften Teilnehmer*innen der Biennale sowohl von der Organisation der Biennale als auch der Stadt vereinnahmt, um deren Image zu steigern. Die materiellen und institutionellen Ressourcen der Biennale, könnte daher mit gleicher Berechtigung behauptet werden, dienen nicht den sozialen Ambitionen einer Stadtpolitik, sondern allein ihrem ökonomischen Profit. Solche verwickelten Konstellationen lassen kaum erkennen, wo und wie sich der Agonismus artikuliert und verwirklicht.

Die in diesem Abschnitt angeführten Widersprüche vervielfachen sich auf der 7. Berlin- und die 13. Istanbul-Biennale. Für beide Biennalen war das Konzept des Agonismus eine wesentliche politische Antriebsfeder. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist ihre Analyse deshalb so ergiebig, weil mit ihnen Mouffes Theorien in zwei Richtungen gelesen werden können: Die eine Perspektive blickt auf die Verwendung von Mouffes Theorien bei diesen Biennalen und benennt in diesem Zuge auch die dort zu beobachtenden Fehlinterpretationen ihrer Theorien, während die andere Perspektive die Limitierungen dieser Theorie im Kontext der Biennalen markiert. Eine solche Lesart, die nicht nur die Mängel der agonistischen Intention der beiden Biennalen aufdeckt, sondern zugleich auch den Charakter der Widerständigkeit, wie ihn Mouffes Agonismus auslegt, anzweifelt, wurde durch das Aufkommen der Platzbesetzungsbewegungen begünstigt.

Durch die Konflikte der 7. Berlin- und der 13. Istanbul-Biennale mit den Platzbesetzungsbewegungen traten die Widersprüche der politischen Ambitionen der beiden Biennalen markant zutage. Die jeweiligen Kontroversen stehen auch für die Symptome einer agonistischen Biennale überhaupt. Die zwei folgenden Kapitel sind daher ähnlich aufgebaut: Zuerst werden die Konfliktlinien dargestellt, wie sie das jeweilige Ausstellungskonzept anvisierte. Im nächsten Schritt werden diese mit den Konflikten kontrastiert, die nicht durch das Ausstellungskonzept gedeckt waren.

3. Die 7. Berlin-Biennale und das agonistische Kuratieren

Mit Blick auf eine tatsächliche politische Wirksamkeit wollte die 7. Berlin-Biennale (27.04.–01.07.2012) unter dem Titel „Forget Fear“ die Grenzen zwischen Künstler*innen und Nicht-Künstler*innen sowie zwischen Kunst und politisch engagierten Projekten aufheben. Ihr Ziel lag für Artur Żmijewski, den Hauptkurator dieser Biennale, darin, für die drängenden Themen der Gesellschaft „Verfahren zur Gestaltung von Politik“⁴¹⁵ zu finden:

Das Konzept der 7. Berlin Biennale ist recht simpel und lässt sich in einem Satz zusammenfassen: Wir [die Kuratoren] stellen Kunst vor, die tatsächlich wirksam ist, Realität beeinflusst und einen Raum öffnet, in dem Politik stattfinden kann.⁴¹⁶

Innerhalb dieser Biennale mit ihrer dezidiert realpolitischen Ausrichtung war das Konzept des Agonismus ein zentrales Mittel, um die anvisierte politische Wirksamkeit zu erreichen. Die Biennale sprach in diesem Zusammenhang von einem „agonistischen Kuratieren“. Im Folgenden soll ausgeführt werden, was die Biennale unter dem „agonistischen Kuratieren“ verstand, wie es sich in das gesamte Ausstellungskonzept einbettete und sich in den verschiedenen Komponenten der Ausstellung niederschlug. Entlang der präsentierten Arbeiten der Teilnehmer*innen der Biennale, die aus heterogenen Feldern wie unter anderem Kunst, Politik, und Aktivismus stammten, zeichnet dieses Kapitel die Ausrichtung des Ausstellungskonzepts nach. Hierbei folgen die Abschnitte zunächst den Themen und Konfliktlinien, die die Biennale mit ihrer Ausstellungsstrategie setzte. Weil die von der Biennale gewünschten Konflikte sich weder planen noch steuern ließen, sah das Kurator*innenteam sich mit vielen nicht intendierten Konflikten konfrontiert. Diese unerwünschten Konflikte arbeitet das Kapitel ebenfalls auf. Ein besonderer Schwerpunkt wird hierbei auf dem Projekt Global Square der Biennale liegen. Das Global Square bestand aus den Aktivist*innen verschiedener Platzbesetzungsbewegungen (beispielsweise aus New York oder Madrid), die auf Einladung der Biennale im Hauptausstellungsraum ihr Camp aufschlagen durften.

Zwischen den politischen und aktivistischen Biennalen nimmt die Berlin-Biennale eine gesonderte Stellung ein, nicht nur weil sie konsequent das Ziel verfolgte, die Trennungen zwischen Kunst und Aktivismus im Hinblick auf die Praxis von Realpolitik aufzuheben,

⁴¹⁵ Artur Żmijewski: „7. Berlin Biennale für zeitgenössische Politik“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/%E2%80%9E7-berlin-biennale-fur-zeitgenossische-politik%E2%80%9D-von-artur-zmijewski-27712>.

⁴¹⁶ Ebd.

sondern auch, weil der Hauptkurator und sein Team in der Planungs- und Organisationsphase diverse Platzbesetzungsbewegungen konkret aufsuchen konnten, da viele von diesen sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht aufgelöst hatten beziehungsweise noch nicht aufgelöst worden waren. Die 7. Berlin-Biennale wollte den politischen Geist und die an die Demokratie überhaupt gerichteten Ansprüche aus den Platzbesetzungsbewegungen in das Format einer Ausstellung übertragen.

3.1 Das Ausstellungskonzept

Artur Żmijewski holte in das Kurator*innenteam zum einen Joanna Warsza und benannte zum anderen das russische Künstler*innenkollektiv Voina (Krieg) als assoziierte Kurator*innen. Diese drei distinkten Gruppen formulierten je einen Aspekt des Ausstellungskonzepts. Bevor diese verschiedenen Aspekte wiedergegeben werden, soll hier zunächst ihre Definition des agonistischen Kuratierens vorgestellt werden.

Der Hauptzug der 7. Berlin-Biennale bestand darin, dass sie sich nicht in reflektorischer Distanz zu den politischen Prozessen positionierte, sondern diese tatsächlich, konkret und mit realen Aktionen verändern wollte. Die Kurator*innen der Biennale warben mit einem veränderten Selbstverständnis der kuratorischen Ausrichtung. Sie verstanden sich nicht als Ordnungskräfte des Kunstbetriebs, wie aus ihrer Perspektive der Großteil der Kuratorenschaft, denn in ihren Augen „[...] gleichen Kuratoren Polizisten, die, fehlgeleitet von einem Gefühl persönlicher Autorität, die offiziellen Codes der Kunst durchsetzen“ wollten.⁴¹⁷ Von einer solchen Kuratorenschaft grenzte sich die 7. Berlin-Biennale ab. Stattdessen entwarf sie als Gegenbild zu dem „Kurator-Polizisten“ oder der Kuratorinnen-Polizistin den „politischen Kurator“ oder die politische Kuratorin, die oder der nicht nur Positionen zeigt, die sich mit seiner beziehungsweise ihrer Haltung decken, sondern auch ganz gegensätzliche Positionen, um damit Dissens zu ermöglichen:

Wir kamen zu dem Schluss, dass, wer sich als „politischer“ Kurator versteht, sich der Verantwortung stellen sollte, in einer Kunstaussstellung viele verschiedene politische Haltungen zu präsentieren. Wir verstanden die Rolle des Kurators beziehungsweise der Kuratorin als eine Position, die nicht nur verlangt, „sich zu kümmern“, sondern auch Dissens und Konfrontation einzuladen, Kontrolle über die Bedeutung abzugeben sowie Räume und Mittel zu überlassen.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Ebd.

Dieses kuratorische Verfahren, das die Ausstellung als einen Ort für Dissens und Konfrontation versteht, nannte die 7. Berlin-Biennale das ‚agonistische Kuratieren‘, angelehnt an den Mouffes Begriff des Agonismus.⁴¹⁹

Die Grundzüge des ‚agonistischen Kuratierens‘ hat Oliver Marchart bereits 2007 in seinem Aufsatz *Die kuratorische Funktion – Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?* vorgezeichnet.⁴²⁰ Marchart fragte dort, wie die Kurator*in Öffentlichkeit organisieren könne, die sich ja erst im „Medium des Konflikts“⁴²¹ verwirkliche. Den Konflikt als wesentliches Kriterium der Öffentlichkeit gewann Marchart aus dem Antagonismus-Begriff von Laclau und Mouffe. Konflikt und Antagonismus ließen sich nicht organisieren, so Marchart, vielmehr brächen sie aus und unterbrächen die Ordnung der Ausstellungsinstitution: „Allerdings ist es unmöglich, den Antagonismus *als solchen* zu ‚organisieren‘, wenn der ‚Antagonismus‘ ja gerade das ist, was jede Institution und also ‚Organisation‘ unterbricht.“⁴²²

Die Lösung dieses Dilemmas besteht für Marchart gerade darin, dass die kuratorische Praxis, genauso wie die politische Praxis im Sinne von Laclau und Mouffe, den hegemonialen Diskurs herausfordern müsse – also nicht „im Sinne der institutionalisierten Politik“, sondern „im Sinn emanzipatorischer Gegenpolitik“.⁴²³

Mit dem ‚agonistische Kuratieren‘ verfolgte die 7. Berlin-Biennale demnach ein Politikverständnis im Sinne der Radikaldemokratie: Ihr kuratorischer Dissens richtete sich genauso gegen die Politik des Kunstbetriebs wie gegen jene politische Situationen, in denen Demokratie unterdrückt und verfälscht wird.

Das Ungewöhnliche an der Benennung des Hauptkurators der 7. Berlin-Biennale lag darin, dass der polnische Künstler Artur Żmijewski zu jenem Zeitpunkt zwar eine beachtliche Anzahl an internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen vorweisen konnte, zuvor aber nicht als Kurator tätig gewesen war, geschweige denn für eine Ausstellung in den Dimensionen einer Biennale. In den folgenden Jahren sollten jedoch immer häufiger Künstler/-innen zu Kurator*innen von Biennalen ernannt werden.⁴²⁴ Für das Ausstellungskonzept zeichnete

⁴¹⁹ Kompatsiaris: *Curating Resistances*, S. 128.

⁴²⁰ Oliver Marchart: „Die kuratorische Funktion – Oder, was heißt eine Aus/Stellung zu organisieren?“, in: Marianne Eigenheer; Dorothee Richter; Barnaby Drabble (Hg.): *Curating Critique*, Frankfurt a. M. 2007, S. 172–191.

⁴²¹ Ebd., S. 173.

⁴²² Ebd., S. 174 (Hervorhebung im Original).

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Zu ihnen zählten der deutsche Künstler Christian Jankowski (11. Manifesta in Zürich), der indische Künstler Bose Krishnamachari (2016, Yinchuan-Biennale in China) und das aus New York stammende

Żmijewski eine politische Ausgangssituation, die von der Kunst und der Kunstproduktion „gesellschaftliche Transformationsprozesse“ verlange.⁴²⁵ Denn angesichts der politischen Situation in Europa, die von einem Erstarren der Ausländerfeindlichkeit, der „Wiederbelebung alter Ressentiments“, von Kürzungen im Kultursektor (wie in den Niederlanden, in Griechenland oder in Großbritannien) und darüber hinaus durch eine „Hexenjagd“ auf Künstler/-innen (wie in Russland) gekennzeichnet sei, müsse, so der Kurator der Biennale, Kunst mehr leisten können: Sie müsse konkrete politische Realitäten produzieren, „unsere gemeinsame Wirklichkeit“ verändern, „so dass Kunst die Macht der Politik erlangen würde, allerdings ohne deren Angst, Opportunismus und Zynismus.“⁴²⁶

Weil aber die Kunst die „Wirklichkeit“ nicht allein verändern könne, setzte der Kurator auf die Solidarität verschiedener heterogener Akteurinnen und Akteure und Institutionen. Die Biennale verstehe sich nicht als ein Feld der Kunst allein und schon gar nicht einer Kunst, die aus „sicherer Distanz“ gesellschaftliche Probleme untersuche, sondern sie wolle vornehmlich ein politisches Feld bzw. eine politische Akteurin sein.⁴²⁷

Aber dafür muss die Biennale ihr Selbstverständnis ändern. Direkt im Ausstellungskonzept verhandelte er die problematische Funktionsweise der Berlin-Biennale. Zu den Hauptpunkten zähle, dass die Biennale sich von den jeweiligen Biennaleausstellungen erhoffe, sich alle zwei Jahre zu erneuern, zugleich aber tiefgehende Veränderungen in der Textur der Biennale verhindere. Żmijewski beklagt sich in seinem Text über die übermäßige Bürokratie, die Bezahlung der teilnehmenden Künstler/-innen, die Kürzungen ihrer Budgets, darüber, dass sie mehr als „Zulieferer“ und weniger als „politische Subjekte“ behandelt würden.⁴²⁸

Seine größte Kritik richtet sich aber gegen die Stimmung der Angst, die ihm bei der Umsetzung seines Biennalevorhabens vonseiten der Institution der Biennale entgegenschlagen sei. Diese Konstellation wurde titelgebend für die 7. Berlin-Biennale. *Forget Fear* bezieht sich somit nicht allein auf ein politisches Klima, das zum Widerstand

Künstler*innenkollektiv „DIS“ (2016, 9. Berlin-Biennale). Im Jahr 2017 werden das indische Kollektiv Raqs Media Collective die Shanghai-Biennale, der indische Künstler Sudarshan Shetty die Kochi-Muziris-Biennale (in Indien) und das skandinavische Künstlerduo Elmgreen & Dragset die Istanbul-Biennale kuratieren. (Vgl. Gareth Harris: „Need a biennial curator? Call an artist“, 14.06.2016: <http://theartnewspaper.com/reports/art-basel-2016/need-a-biennial-curator-call-an-artist/>).

⁴²⁵ Żmijewski: „7. Berlin Biennale für zeitgenössische Politik“ (wie Anm. 415).

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

gegen die herrschenden Kräfte aufruft, sondern ist ein Appell an die Funktionsweise der Biennale überhaupt.

Joanna Warsza führte Żmijewskis Ansatz in ihrem eigenen Ausstellungskonzept weiter aus. Dabei hob sie hervor, dass ihre kuratorischen Recherchen eben nicht eine Aneinanderreihung von Atelierbesuchen gewesen seien oder sich in dem Durchblättern von Portfolios erschöpft hätten, sondern in dem konkreten Aufsuchen der Platzbesetzungsbewegungen an Orten der Politik bestanden hätten. Hierbei interessierte die Kuratorin, wie die Kunst soziopolitische Entwicklungen unterstützen könne. Auch Warsza setzte die Abgrenzung gegenüber den Funktionsweisen des Kunstbetriebs, die in ihren Worten mit „selbstreferenzieller Kunst“ und den allgegenwärtigen „Theoriediskursen“ verbunden seien, fort. In ihrem Text spezifiziert sie die politische Wirksamkeit der Kunst als einer „Bürger*innenkunst“, in der sich „Künstler und Kulturproduzenten in gesellschaftliche Prozesse oder wirtschaftliche Transformationen“ einmischten, „sich klar auf der gegenwärtigen politischen Landkarte verorten, reale Ereignisse verhandeln und einklagen“.⁴²⁹

Die Kuratorin sah sich mit ihrem Vorhaben für die Biennale in der Tradition der „Engagierten Intelligenz“, also einer dem „täglichen Aktivismus verschriebenen Klasse von Intellektuellen und Praktikern.“⁴³⁰ Dieser Begriff der „Engagierten Intelligenz“ spielt auf jenen der/des „organischen Intellektuellen“ an, den Mouffe auch im Kunstfeld propagiert.⁴³¹ Das Wissen der/des „organischen Intellektuellen“ speist sich aus praktischem Wissen und der konkrete Einmischung ins Leben, um dessen Verhältnisse zu verändern.

Mit ihrem Ansatz wollte die Biennale nicht nur die üblichen Grenzen zwischen Kunst und Politik aufheben, sondern zugleich die Rolle des Publikums verändern, das sich nicht mehr allein als Betrachter*innen sehen, sondern als Bürger*innen aktiviert werden sollte.

Dem Künstlerkollektiv Voina kam im Team der Berlin-Biennale eine gesonderte Rolle zu. Seine Mitglieder übernahmen nicht die traditionellen Aufgaben von Kurator*innen, die beispielsweise Künstlerateliers aufsuchen, dort Werke für die Ausstellung aussuchen und an der Umsetzung der Ausstellung beispielsweise auf konzeptioneller, organisatorischer und ökonomischer Ebene arbeiten. Vielmehr realisierten Voina auf eine radikale Weise einen „direkten politischen Auftrag“, wie ihn Żmijewski und Warsza als Ethos für die 7. Berlin-Biennale imaginiert hatten.⁴³²

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Mouffe: „Cultural Workers as Organic Intellectuals“, S. 158.

⁴³² Vgl. hierzu die Angaben über die Kurator*innen auf der offiziellen Seite der 7. Berlin-Biennale: <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/kurator-2-2286>.

Die Aktionen des Kollektivs Voina – das zum Zeitpunkt der Biennale aus vier Künstler-Aktivist*innen bestand: dem Paar Oleg Vorotnikov und Natalya Sokol, die das Kollektiv 2005 gegründet hatten, sowie Leonid Nikolajew und Kasper Nienagladny Sokol – sind ausgesprochen subversiv und richten sich vor allem gegen die russische Regierung und Staatsgewalt.

Wegen ihrer Aktionen waren Voina nicht allein mit zahlreichen strafrechtlichen Prozessen verfolgt worden,⁴³³ sondern hatten – als gesuchte Extremist*innen – sogar auf der Fahndungsliste der russischen Kriminalpolizei sowie der russischen Abteilung von Interpol gestanden.⁴³⁴ Die Mitglieder des Kollektivs konnten daher nicht ausreisen (konnten auch nicht zur Biennale kommen) und waren gezwungen, dauerhaft im Untergrund zu leben.⁴³⁵ Ihre Wahl ins Kuratorenteam kam einer Geste der Solidarität gleich, die Voina zum einen die symbolische Kanonisierungsmacht und die international weitreichende Legitimationskraft der Biennale anbot, ihnen aber auch die „institutionellen Mittel der Berlin-Biennale (Zugang zu Berichterstattung, Rechtsbeistand sowie finanzielle Unterstützung)“⁴³⁶ zu ihrem Schutz und für ihren Kampf zur Verfügung stellte.

Ihre Auswahl hatte eine symbolische Kraft für die 7. Berlin-Biennale, denn in Voinas Arbeitsweise exemplifizierte sich eine Idee des Ausstellungskonzepts: Jenseits der gewöhnliche Grenzziehungen zwischen Kunst und Aktivismus engagieren sich Voina auf eine rebellische Weise für Demokratie und Bürger*innenrechte.

3.1.1 Überblick der Ausstellungskomponenten und -strategien

An der Liste der 51 Teilnehmer*innen (sie umfasst einzelne Personen, aber auch Kollektive und Gruppen) der Biennale ließ sich bereits ablesen, wie ernsthaft das Kurator*innenteam die Trennungen zwischen Kunst und Politik aufheben wollte. Die Liste setzte sich aus politisch engagierten Künstler*innen und Kollektiven (wie zum Beispiel Paweł Althamer, Teresa Margolles oder dem Zentrum für Politische Schönheit) zusammen, aber auch aus politischen Aktivist*innen und Hilfsorganisationen, wie zum Beispiel aus der Occupy-Bewegung, dem spanischen Movimiento 15-M oder dem Aida-Flüchtlingslager in Bethlehem, wo seit 1950 palästinensische Flüchtlinge untergebracht werden, und anderen Akteur(inn)en. Auf der Liste findet sich neben dem Namen des kolumbianischen Politikers Antanas Mockus auch

⁴³³ Vgl. hierzu die Angaben über die Kuratoren.

⁴³⁴ Voina: „7th Berlin Biennale. Statement by Voina“, 02.05.2012: <http://en.free-Voina.org/post/22267051835> .

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Joanna Warsza: „Mit Kunst wirken“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/%E2%80%9Emit-kunst-wirken%E2%80%9D-von-joanna-warsza-27684>.

jener der Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung. Die Stiftung versteht sich als ein Dokumentationszentrum, das vornehmlich die Vertreibung von rund 14 Millionen Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg aufarbeitet.⁴³⁷

Austragungsorte der Biennale waren die KW/Institute for Contemporary Art, die auch Träger der Berlin-Biennale sind, die Akademie der Künste und die St.-Elisabeth-Kirche, aber auch das Deutschlandhaus in Berlin Kreuzberg, der zukünftige Sitz der Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung. Des Weiteren nutzte die Biennale den öffentlichen Raum, wie zum Beispiel die Fassade des gemeinnützigen Kulturvereins „KuLe“, die vielen Parks der Stadt, in denen Setzlinge von Birkenbäumen aus der Umgebung des ehemaligen Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau gepflanzt wurden, den Spreepark (für ein Reenactment der Schlacht um Berlin von 1945) oder die Friedrichstraße, auf der von einer Künstlerin eine Mauer errichtet wurde.

Daneben gab es auch digitale Ausstellungsorte wie das ArtWiki, ein Nachschlagewerk für politische Kunst. Die Einträge generierten sich aus den Einsendungen von Künstler(inne)n, die auf einen Aufruf des Kurators Żmijewski reagierten und ihn über ihre politische Haltung informierten.

Die mehr als fünfzig Veranstaltungen der Biennale fanden teilweise ebenfalls an politisierten Orten statt, wie zum Beispiel an dem Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma, um so nicht nur die gegenwärtige Erinnerungskultur zu thematisieren, sondern auf diesem Weg auch für die Fertigstellung des Denkmals zu protestieren. Zu den anderen Veranstaltungsorten zählten unter anderen das Zeughauskino Deutsches Historisches Museum, der Deutsche Bundestag, das Ungarische Kulturinstitut Collegium Hungaricum, aber auch Theater wie Hebbel am Ufer, Sophiensæle oder der Theaterdiscounter.

Zudem verband sich die Biennale mit sechs nationalen und internationalen Kunstinstitutionen zwei Museen in Warschau, dem Centre for Contemporary Art (CCA) Ujazdowski Castle und dem Museum of Modern Art in Warschau, dem Kalmar Konstmuseum in Schweden, dem Schweizerischen Institut in Rom, dem Steirischen Herbst im österreichischen Graz und dem Hartware MedienKunstVerein in Dortmund. Diese sogenannten „Solidaritätsaktionen“ folgten in unterschiedlicher Intensität dem Ansatz der Biennale, politisch wirksame Ausstellungen zu veranstalten.

⁴³⁷ https://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuerKulturundMedien/aufarbeitung/stiftungFlucht/_node.html.

Die Biennale publizierte keinen Ausstellungskatalog, sondern vor der Eröffnung den Textsammelband *Forget Fear*⁴³⁸ mit Artikeln, Recherchen und Interviews, die ihren kuratorischen Ansatz nachvollziehbarer machen sollten, sowie zwei eigene Zeitungen, deren erste Ausgabe, *Act for Art*,⁴³⁹ als ein Shortguide fungierte, und deren zweite, *P/Act for Art*,⁴⁴⁰ eine Sammlung von rund fünfzig Stellungnahmen von Kulturschaffenden zu zehn Fragen der Biennale enthielt.

Realpolitik und das Feld der Kunst

Die Biennale lud als Teilnehmer Antanas Mockus ein, der 1995 bis 1997 und ein weiteres Mal 2001 bis 2003 als Bürgermeister von Bogotá (Kolumbien) amtiert und zwei Mal (2006 und 2010) bei den kolumbianischen Präsidentschaftswahlen kandidiert hatte.⁴⁴¹ Mockus erlangte als Bürgermeister von Bogotá Ruhm, weil er bei der Lösungsfindung für städtische Probleme in den Fundus der zeitgenössischen Kunst griff. So setzte er beispielsweise Pantomime-Künstler*innen ein, um die Aggressivität im Straßenverkehr und die Anzahl der Unfälle an Zebrastreifen und Ampeln zu senken.⁴⁴² Um den alltäglichen Umgang der Bürger*innen miteinander zu verbessern, ließ er weiße und rote Karten verteilen. Mockus betrachtete es als seine Aufgabe, „Kunst in die politische Arbeit einzubeziehen“ und sprach in diesem Zusammenhang von einer „Sub-Kunst“.⁴⁴³

Während Mockus in Kolumbien als Politiker Kunst eingesetzt hatte, setzte er nun Kunst ein, um auf den Drogenkrieg in Mexiko aufmerksam zu machen. Seine Installation *Blood Ties* (2012) in den Räumlichkeiten der KW rief mit Schreibtisch, Stuhl und Mülleimer sowie der mexikanischen Flagge die Bürostimmung einer staatlichen Behörde auf. Die Aufgabe dieser quasi namenlosen Behörde bestand darin, dass die Besucher*innen per Unterschrift und einen Tropfen ihres Blutes sich selbst oder stellvertretend eine/-n Bekannte/-n verpflichteten, weniger Drogen zu nehmen – zumindest für die Laufzeit der Biennale. Durch diese Form des Boykotts verhandelte Mockus den ökonomischen Zusammenhang des Drogenkonsums in Europa mit dem Drogenkrieg in Mexiko. Das Publikum sollte „Verantwortung dafür [...] übernehmen, in

⁴³⁸ Artur Żmijewski; Joanna Warsza (Hg.): *Forget Fear. 7. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*, Köln 2012.

⁴³⁹ Artur Żmijewski; Joanna Warsza (Hg.): *Act for Art – Forget Fear*.

⁴⁴⁰ Artur Żmijewski; Joanna Warsza (Hg.): *P/Act for Art*.

⁴⁴¹ Christian Schmidt-Häuer: „Professor Courage“, *Die Zeit*, 27.05.2010, S. 9.

⁴⁴² Mara Cristina Caballero: „Academic turns city into a social experiment: Mayor Mockus of Bogotá and his spectacularly applied theory“, 11.03.2004: <http://news.harvard.edu/gazette/story/2004/03/academic-turns-city-into-a-social-experiment/>.

⁴⁴³ Antanas Mockus: „Wenn ich in der Falle sitze, verhalte ich mich wie ein Künstler“. Interview mit Joanna Warsza, in: Żmijewski; Warsza (Hg.): *Forget Fear*, S. 164–171, hier S. 167f.

welchem Ausmaß der Drogenkonsum hierzulande die Zahl der in Drogenhandelskämpfen Zentralamerikas getöteten Menschen beeinflusst.“⁴⁴⁴

Mockus' *Blood Ties* war neben der Arbeit *PM 2010* (2012) der mexikanischen Künstlerin Teresa Margolles ausgestellt. Wandfüllend reihte Margolles die 313 Titelseiten des mexikanischen Boulevardblatts *PM* aus Ciudad Juárez aus dem Jahr 2010 aneinander und führte die Gewalt in Ciudad Juárez damit unmittelbar vor. Die Titelseite kombiniert jeden Tag aufs Neue das Foto eines im Drogenkrieg Ermordeten mit expliziten Erotikfotos von Frauen.

Ein realer Politiker kam auch in dem Projekt des dänisch-isländischen Künstlers Ólafur Elíasson vor. Unter dem Titel *Politik ist die Kunst des Möglichen, Kunst ist die Politik des Unmöglichen* (2011/12) vergab er ein sechsmonatiges Forschungsstipendium an Guido Brendgens, den Referenten für Stadtentwicklung, Umwelt, Bauen und Wohnen und Fraktionsmitglied der Partei „Die Linke“ im Berliner Abgeordnetenhaus. Dieses Projekt war assoziiert mit Verein „Institut für Raumexperimente“, dessen Gründungsdirektor Elíasson ist.⁴⁴⁵

Aktivistische Strategien für eine wirksame Politik

Der serbische Aktivist Srđa Popović und die russische Künstlerin Anna Jermolaewa gaben am 19. Mai 2012 den Workshop „No Revolution without Innovation“ in der KW. Sie unterrichten die Teilnehmer*innen im gewaltfreien Widerstand und der Unterstützung von Kunst hierbei. Mit „Otpor!“ (Widerstand), einer Widerstandsbewegung, die sich der gewaltlosen Aktion verpflichtet sah, hatte Srđa Popović im Jahr 2000 zum Sturz des serbischen Präsidenten Slobodan Milošević beigetragen. Ab 2003 wurde „Otpor!“ selbst zu einer Partei.⁴⁴⁶

Auch die in Warschau gegründete Organisation „Krytyka Polityczna“ (dt. „Politische Kritik“) – linke Denkfabrik des Landes – war ein Teil der Biennale. Diese umfasst ein gleichnamiges Magazin, einen Verlag, eine Online-Plattform, die Meinungsbeiträge veröffentlicht („Dziennik Opinii“, dt. „Tägliche Meinung“), aber auch eine freie Universität sowie ein Kulturzentrum (mit nationalen Ablegern in Łódź, Gdańsk/Danzig und Cieszyn sowie internationalen in Kiew und durch die Biennale auch in Berlin). Sie setzt sich unter anderem aus Journalist*innen, Wissenschaftler*innen, Schriftsteller*innen, Kritiker*innen,

⁴⁴⁴ Artur Źmijewski; Joanna Warsza: „'Blood Ties' von Antanas Mockus“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/projekte/%E2%80%9Eblood-ties%E2%80%9D-von-antanas-mockus-23032>.

⁴⁴⁵ Vgl. <http://raumexperimente.net/de/meta/about/>.

⁴⁴⁶ Srđa Popović: „Extremer Gewaltverzicht“, Interview mit Zdravka Bajović und Joanna Warsza, in: Źmijewski; Warsza (Hg.): *Forget Fear*, S. 136–143, hier S. 138.

Künstler*innen und Aktivist*innen zusammen.⁴⁴⁷ Zudem war „Krytyka Polityczna“ Medienpartnerin der Biennale.

Die Aktionskünstler*innengruppe Zentrum für Politische Schönheit protestierte, eingeladen von der Biennale, gegen einen 2011 gefassten Beschluss des Bundessicherheitsrats, der es dem Rüstungsunternehmen Krauss-Maffei Wegmann erlaubte, Panzer an Saudi-Arabien zu verkaufen, das „seit März 2011 direkt an der Zerschlagung des arabischen Frühlings beteiligt“ gewesen sei.⁴⁴⁸ Mit ihrer Aktion *Lady of War* (gemeint ist damit Bundeskanzlerin Angela Merkel) von 2012 rief das Künstlerkollektiv online sowie auf einem Großflächenplakat in Berlin-Mitte zu einer Fahndung auf und bat auf diesem Weg die Öffentlichkeit „um Hinweise jeglicher Art, die zur Verhaftung der Konzerneigentümer führen können, da diese wegen ihrer Geschäfte rechtlich nicht belangt werden können.“⁴⁴⁹ Zudem initiierte sie gegen den Aufsichtsratsvorsitzenden des Konzerns Manfred Bode eine Onlinepetition, damit diesem sein Bundesverdienstkreuz aberkannt werde.⁴⁵⁰

Aktivistische Strategien der Berichterstattung

Ein wichtiges Mittel des Aktivismus ist die Distribution von Informationen gerade unter staatlicher Zensur. Die weißrussische Künstlerin Marina Naprushkina produzierte die Zeitung *Self#governing*. Weil im diktatorischen Weißrussland unter dem Präsidenten Alexander Lukaschenko keine Opposition und kritische Presse mehr erlaubt waren (und sind), wurde die Zeitung im Geheimen hergestellt und mithilfe weiterer Aktivist*innen an Minsker Haushalte verteilt. In der Zeitung wurde beispielsweise im Stil eines Comicromans eine Demokratie nach dem Ende der Diktatur imaginiert und somit die Vorstellungskraft der Leserschaft auf eine bessere Regierung, eine politische Alternative sowie den Widerstand gerichtet.⁴⁵¹ Für die Ausstellung übertrug Naprushkina ein Motiv aus der Zeitung auf eine ganze Wand, die Zeitung selbst war im Ausstellungsraum einsehbar.

In einem Ausstellungsraum stellte die Biennale unter dem Titel *Breaking the News* neun verschiedene Positionen des Künstlerjournalismus aus neun verschiedenen Ländern vor. Was aus der Sicht der Biennale alle gezeigten Arbeiten kennzeichnete, war sowohl ihr

⁴⁴⁷ Vgl. <http://politicalcritique.org/about-political-critique/>.

⁴⁴⁸ Vgl. hierzu den Text von Philipp Ruch (Gründer des Zentrums für Politische Schönheit) auf <http://blog.berlinbiennale.de/projekte/%E2%80%9Elady-of-war%E2%80%9D-zentrum-fur-politische-schonheit-23892>.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd.

⁴⁵⁰ Vgl. http://www.activism.com/de_DE/petition/aberkennung-des-bundesverdienstkreuzes-von-manfred-bode-waffenhaendler-aus-kassel/12642.

⁴⁵¹ Martin Schibli: „Self#governing“ – eine Zeitung von Marina Naprushkina“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/projekte/self-governing-eine-zeitung-von-marina-naprushkina-20054>.

„[...]Handlungswille und zivile[r] Ungehorsam als auch die Bereitschaft [...] sich an vorderster Front zu engagieren.“⁴⁵² Darunter befand sich u. a. das Filmkollektiv Mosireen aus Kairo, das sich während der Revolution des Arabischen Frühlings zusammengefunden hatte. Gemeinsam zeichneten sie die Proteste auf, dokumentierten Polizeimissbrauch, aber auch illegale Militärprozesse und -verhaftungen, um im Sinne einer Gegeninformation zu der nicht neutralen Berichterstattung der ägyptischen Medien zu wirken.⁴⁵³

Perspektiven der Biennale auf die polnisch-deutsche Geschichte

Einen weiteren Themenblock der 7. Berlin-Biennale stellte die komplizierte Geschichtsaufarbeitung zwischen Deutschland und Polen nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Untergang des Dritten Reiches dar.

Die Biennale ließ die *Schlacht um Berlin '45*, also die Kämpfe im Vorfeld der Kapitulation Berlins am Ende des Zweiten Weltkriegs im April und Mai 1945, durch den polnischen Künstler Maciej Mielecki reinszenieren. Eine dieser Schlachten wurde am Nachmittag des 29. April 2012 im Spreepark aufgeführt. Die Laien-Reenactment-Gruppen problematisierten die Konstruktion von nationalen Identitäten durch die Revision geschichtlicher Ereignisse. Während der Biennale lief als Ankündigung von *Schlacht um Berlin '45* im Deutschlandhaus ein Filmtrailer. Am 13. Mai 2012 wurde ein weiteres Reenactment in Warschau aufgeführt.

Im Deutschlandhaus, das sich zum Zeitpunkt der Biennale im Umbau befand, wurde nicht nur der erwähnte Trailer gezeigt, sondern Żmijewski und Warsza luden die Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung ein, sich an ihrem Ausstellungsvorhaben zu beteiligen. Die Stiftung, eine Gründung des Bundes, die an die Millionen Vertrieben in der Folge des Zweiten Weltkriegs erinnern soll, stellte in den Räumen des Deutschlandhauses Objekte aus ihrer Sammlung zusammen, die ihnen von Vertrieben oder deren Nachfahren überlassen worden waren.⁴⁵⁴ Die Berlin-Biennale kooperierte mit der Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung nicht, weil sie deren politische Ansichten über die Aufarbeitung der Geschichte teilte, sondern weil sie für die Gefahren des Revisionismus und der Dekontextualisierung von Geschichte im Interesse nationaler Narrative, die von solchen Stiftungen auch ausgehen können, sensibilisieren wollte.

⁴⁵² Artur Żmijewski; Joanna Warsza: „Breaking the News“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/projekte/breaking-the-news-22255>.

⁴⁵³ Vgl. ebd. sowie die Homepage des Kollektivs unter <http://mosireen.org/>.

⁴⁵⁴ Vgl. Artur Żmijewski; Joanna Warsza; Zofia Waślicka: „Stück für Stück erinnern. Erste Objekte für die künftige Ausstellung“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/projekte/stuck-fur-stuck-erinnern-erste-objekte-fur-die-kunftige-ausstellung-22161>.

Ein weiterer Schwerpunkt der Biennale war die deutsch-polnische Geschichte, zu der auch der Holocaust und dessen Folgen zählen. In seinem Projekt *Berlin-Birkenau* (2011/12) rückte der polnische Künstler Łukasz Surowiec das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau (im heutigen Oświęcim/Polen) ins Blickfeld. Aus der Umgebung des ehemaligen Lagers ließ er 320 junge Birken auf das Stadtgebiet von Berlin umpflanzen auch im Hof der KW. In den Ausstellungsräumen zeigte ein Video, wie Surowiec die Bäume im ehemaligen Konzentrationslager ausgegraben hatte. Zudem waren Tausende von Setzlingen Teil der Ausstellung. Auf einem Tisch platziert und künstlichem Licht ausgesetzt, wurden sie wie in einem Treibhaus versorgt. Die Besucher*innen konnten diese Birkenetzlinge mitnehmen und als ein Mahnmal an einem Ort ihrer Wahl selbst verpflanzen.

Żmijewski zeigte auf der Berlin-Biennale auch seine eigene Videoarbeit *Berek* (Haschmich) aus dem Jahr 1999.⁴⁵⁵ In dem nicht einmal zweiminütigen Video spielen nackte Erwachsene fröhlich in einem kellerartigen Raum Fangen. Das Video verstörte durch die Hintergrundinformation, dass der Raum die Gaskammer eines ehemaligen Nazi-Vernichtungslagers sei.

Die israelische Künstlerin Yael Bartana hatte 2007 die fiktive Bewegung Jewish Renaissance Movement in Poland (JRMiP) initiiert, mit der sie „die Rückkehr von 3.300.000 Juden nach Polen [forderte], um die dort nahezu ausgelöschte jüdische Gemeinschaft wiederherzustellen.“⁴⁵⁶ Das JRMiP konkretisierte sich schrittweise; zunächst fingierte Yael

⁴⁵⁵ Dieses Video hatte im Vorfeld der Biennale in der Ausstellung *Tür an Tür. Polen–Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte* (23.09.2011 – 09.01.2012) im Martin-Gropius-Bau für einen Skandal gesorgt. Diese historische Ausstellung mit etwa 700 Exponaten war der etwa ein Jahrtausend alten Geschichte der deutsch-polnischen Beziehungen gewidmet. Ein Thema der Ausstellung war die grausame Ermordung der Juden in der Zeit des Dritten Reichs, denn die Vernichtungs- und Konzentrationslager, welche die SS zwischen 1940 und 1945 betrieb, befanden sich mehrheitlich auf polnischem Territorium. In der Ausstellungssektion zu diesem Thema war auch Żmijewskis Video *Berek* zu sehen, eine Arbeit, die in Deutschland bereits mehrmals ausgestellt worden war, nun jedoch zum Auslöser für einen Skandal wurde, weil der Direktor des Martin-Gropius-Baus Gereon Sievernich sie kurz nach Eröffnung aus der laufenden Ausstellung entfernen lassen hatte. Er begründete dies wie folgt: „Aus Respekt vor den Opfern der Konzentrationslager und deren Nachfahren haben das Königsschloss Warschau, unser Partner, und der Martin-Gropius-Bau [...] sich entschieden, das Video-Werk „Fangspiel“ („Berek“) von Artur Żmijewski aus dem Jahr 2000 nicht mehr zu zeigen.“ Während der Berlin Biennale wiederholte sich der Skandal nicht.

Vgl. die Ankündigung der Ausstellung durch den Veranstalter Berliner Festspiele: http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/11_gropiusbau/mgb_rueckblick/mgb_rueckblick_ausstellungen/mgb_rueckblick_ausst_2011/mgb11_aus-archiv_ProgrammlisteDetailSeite_16936.php sowie Sven Felix Kellerhoff: „Nacktes Spiel in der Gaskammer – zensiert?“, *Die Welt*, 01.11.2011: <https://www.welt.de/kultur/history/article13691556/Nacktes-Spiel-in-der-Gaskammer-zensiert.html>.

⁴⁵⁶Vgl. den Veranstaltungshinweis der Biennale: http://blog.berlinbiennale.de/events/and-europe-will-be-stunned-ein-kongress-von-jrmip-und-yael-bartana__ sowie die Selbstauskunft der Bewegung auf deren Homepage: http://www.jrmip.org/?page_id=2.

Bartana ein Manifest für die Bewegung⁴⁵⁷ und stellte Mitgliedsausweise aus und fand schließlich in Sławomir Sierakowski (dem Gründer von Krytyka Polityczna) einen charismatischen Anführer für ihre Bewegung. Dazu entwarf sie ein Emblem, das sich aus dem Davidstern und dem Adler der polnischen Flagge zusammensetzte und sich auf den Insignien der Bewegung wie etwa Flaggen und Uniformen wiederfand. Die „Geschichte“ des JRMiP und dessen soziopolitische und historische Hintergründe entwickelte sie in ihrem dreiteiligen Filmzyklus ... *and Europe will be stunned*, den sie als Videoinstallation während der 54. Venedig-Biennale im polnischen Pavillon zeigte, als erste nicht-polnische Künstlerin in der Geschichte dieses Pavillons.

3.2 Öffentlichkeitswirksame Konflikte

Die 7. Berlin-Biennale erweckte den Eindruck, sich kontinuierlich in einem Konfliktmodus zu befinden. Wie von den Kurator*innen beabsichtigt, blieben die Auseinandersetzungen nicht allein auf den Ausstellungsraum beschränkt, sondern verschränkten sich mit verschiedenen öffentlichen Räumen, wie beispielsweise den Medien und öffentlichen Plätzen. Im Sinne des agonistischen öffentlichen Raums schienen die „konfligierenden Sichtweisen“⁴⁵⁸ tatsächlich unversöhnlich zu bleiben. In einen der Kämpfe schaltete sich auch Mouffe selbst ein. Die politischen Auswirkungen des Agonismus lassen sich nicht empirisch nachweisen, aber die Konfliktsituation können durch die öffentlichen Auseinandersetzungen rekonstruiert werden. Damit kann auch benannt werden, welche Parteien sich, um eine Metapher von Gramsci aufzurufen, im „Stellungskrieg“ befinden. Die hohe Anzahl der Konflikte, die die 7. Berlin-Biennale losgetreten hat, erschwert zuweilen die Zuordnung, wer sich mit wem zu welchem Zeitpunkt in welcher Gegnerschaft befunden hat.

Martin Zets Aktion „Deutschland schafft es ab“

Anfang Januar 2012, also wenige Monate vor der Eröffnung der 7. Berlin-Biennale, trat deren Kurator*innenteam den ersten großen Konflikt los, der die Meinung der Öffentlichkeit vom Ausstellungsvorhaben der Biennale bereits im Vorfeld nachhaltig prägte. Die öffentliche Debatte, die für einige Wochen anhielt, wurde durch ein Vorhaben des tschechischen Künstlers Martin Zet ausgelöst. Zets Aktion bestand aus mehreren Etappen. Zuerst startete er über die Kanäle der Biennale eine Rückrufaktion des Buches *Deutschland schafft sich ab* von Thilo Sarrazin. Dieses Buch hatte nach seinem Erscheinen 2010 heftige Kontroversen ausgelöst.

⁴⁵⁷ Das Manifest ist nachzulesen unter http://www.jrmip.org/?page_id=5.

⁴⁵⁸ Mouffe: *Agonistik*, S. 142.

Sarrazin warnt in seiner Publikation mit biologistischen und genetischen Argumenten vor muslimischen Migrant*innen. Diese Migrationsgruppe zeuge die meisten Kinder in Deutschland und senke so den Intelligenzquotienten Deutschlands ab.⁴⁵⁹ Denn nicht nur stammten diese Migranten aus bildungsfernen Schichten, sondern seien zudem durch ihre genetische Ausstattung (wie Erbkrankheiten) benachteiligt.⁴⁶⁰

Das Buch war auch deshalb so skandalös, weil sein Autor im Vorstand der Deutschen Bundesbank saß, SPD-Mitglied war und als Finanzsenator in Berlin tätig gewesen war. Auf der einen Seite distanzierten sich die etablierten Parteien von Sarrazins Ansichten – die SPD beispielsweise versuchte, seinen Austritt zu erwirken –, aber auf der anderen Seite fand sein Buch reißenden Absatz. Kurz nach Erscheinen landete es auf den Sachbuch-Bestsellerlisten und verkaufte sich allein in seiner Hardcoverversion rund 1,5 Millionen Mal.⁴⁶¹

Zet, der sein Projekt in Anspielung auf den Titel von Sarrazins Buch *Deutschland schafft es ab* nannte, startete also eine Rückrufaktion. Hierzu wurden mit eigens entwickelten Plakaten Aufrufe in den Medien lanciert. Zentrales Element der Plakate war Sarrazins Buch in der Mitte eines Recyclingsymbols (Abb. 1). Das Buch konnte entweder per Post direkt an die KW geschickt werden, oder man ergriff die Initiative und entwickelt eine eigene Sammelstelle oder warf sein Exemplar an einer der 21 Sammelstellen in ganz Deutschland ein. Durch die Rückgabe des Buches sollte, so die Vorstellung des Künstlers, ein Protest gegen dessen Inhalte ausgedrückt werden. Aus den abgegebenen Büchern plante Zet eine Installation für die Biennaleausstellung. Der Künstler hoffte auf etwa 60 000 eingeschickte Exemplare, die er zu einer riesigen türkischen Flagge im Erdgeschoss der KW anordnen wollte.⁴⁶²

Die Absicht, Rhetorik und Symbolik der Aktion löste in der deutschen Öffentlichkeit eine heftige Gegenreaktion aus. Ein solcher Umgang mit Büchern weckte in der Öffentlichkeit Erinnerungen an die Nazigeschichte Deutschlands. Julius H. Schoeps, Direktor des Moses Mendelssohn Zentrums für europäisch-jüdische Studien in Potsdam, erinnerte die Aktion an die Bücherverbrennung der Nazis am 10. Mai 1933, als 25 000 Bücher verbrannt wurden, weil

⁴⁵⁹ Christian Geyer: „Thilo Sarrazin: Deutschland schafft sich ab. So wird Deutschland dumm“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.08.2010: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/thilo-sarrazin-deutschland-schafft-sich-ab-so-wird-deutschland-dumm-1999085.html>.

⁴⁶⁰ Sarrazin zitiert nach: Ebd.

⁴⁶¹ Vgl. Regina Krieger: „Wie Sarrazin Millionär wurde“, *Handelsblatt*, 21.05.2012: <http://www.handelsblatt.com/unternehmen/it-medien/lukratives-buch-wie-sarrazin-millionaer-wurde/6647994.html>.

⁴⁶² Kompatsiaris: *Curating Resistances*, S. 144.

sie nicht in die Ideologie der Nationalsozialisten passten.⁴⁶³ Die Wörter „Sammelstelle“ und „Entgiftungsaktion“ ließ manche an das Nazi-Vokabular von Volkshygiene und Deportation denken.⁴⁶⁴ Zets Aktion schien den demokratischen Werten der Auseinandersetzung zu widersprechen.

Weil Zets Projekt die Öffentlichkeit derart polarisierte, luden die Biennale und „Krytyka Polityczna“ am 20. Februar 2012 zu einer öffentlichen Debatte in den Räumlichkeiten der KW ein. Die Moderation übernahm Igor Stokfiszewski (Krytyka Polityczna), seine Gesprächspartner*innen waren Artur Żmijewski, Joanna Warsza, Ingo Arend (von der *taz*), Stéphane Bauer (Kunstraum Kreuzberg/Bethanien), Sebastian Wehrhahn (Mobile Beratung gegen Rechtsextremismus Berlin) sowie Koray Yılmaz-Günay (Referent für Migration, Rosa-Luxemburg-Stiftung).⁴⁶⁵ Die Teilnehmer*innen diskutierten kontrovers, ob eine Assoziation mit der Nazigeschichte in dem vorliegenden Fall berechtigt sei, aber auch, ob Zets Aktion die Kriterien guter Kunst erfülle.⁴⁶⁶

Koray Yılmaz-Günay äußerte eine allgemeinere Kritik an den Medien. In der Sarrazin-Debatte – gemeint war vornehmlich die Kontroverse aus der Zeit, als *Deutschland schafft sich ab* erschienen war – seien die Stimmen der Menschen mit Migrationshintergrund unterrepräsentiert gewesen, dies gelte ganz allgemein auch für die Journalist*innen, von denen nur etwa 3 Prozent einen Migrationshintergrund aufwiesen.⁴⁶⁷ Die Inhalte von Sarrazins Buch gerieten in den Hintergrund über die Diskussion der Nazi-Assoziationen, die Zets Projekt hervorrief.

Als die öffentliche Meinung sich gegen das Projekt wandte, versuchte die Biennale diesem Stimmungsbild entgegenzuwirken, in dem sie unterstützende Stimmen *für* das Projekt auf der ihrer Homepage veröffentlichte, darunter auch ein Statement von Chantal Mouffe. Sie sah in Zets Projekt „ein[en] Vorschlag für eine agonistische Diskussion“ und eine „demokratische Handlung“. Weder der Aufruf zur Sammlung der Bücher noch das Recycling-Zeichen hatten Mouffe an die Bücherverbrennung der Nazis denken lassen, wie sie in ihrem

⁴⁶³ Claudia Wheeler: „Anti-Sarrazin-Kunst wird zum Flop“, 25.04.2012: http://www.deutschlandradiokultur.de/anti-sarrazin-kunst-wird-zum-flop.1013.de.html?dram:article_id=173138.

⁴⁶⁴ Ingo Arend: „So unterkomplex wie Sarrazin“, *taz*, 13.01.2012: <http://www.taz.de/!5103168/>.

⁴⁶⁵ Vgl. den Veranstaltungshinweis unter <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/krytyka-polityczna-in-berlin-4-18162>.

⁴⁶⁶ Sarah Lehnert: „Diskussion zur Sarrazin-Kunstaktion“, 21.02.2012: <http://www.monopol-magazin.de>.

⁴⁶⁷ Çiçek Bacık: „Deutschland tut sich schwer, ‚es‘ abzuschaufen!“, 27.02.2012: <http://www.migazin.de/2012/02/27/deutschland-tut-sich-schwer-es-abzuschaufen/>.

Kommentar feststellt: „Es suggeriert vielmehr, es wieder zu verwerten und damit etwas Anderes zu veröffentlichen. Es erinnert an die situationistische Strategie des Detournement.“⁴⁶⁸

Zets Vorhaben gelang es nicht, die Affekte der verschiedenen Linksgruppierungen hinter sich zu versammeln. Die Vorstellung der Bücherverbrennung schien sich aus der Kritik eines Hauptteils der Öffentlichkeit nicht eliminieren zu lassen. Dieser Streit wurde nicht als ein Gewinn für die demokratischen Auseinandersetzung oder Kultur aufgefasst, sondern im Gegenteil als demokratiegefährdend.

Für die Biennale waren die Folgen dieses Konflikts mit der Öffentlichkeit schwerwiegend. Nicht nur das Haus der Kulturen der Welt entsolidarisierte sich mit der Biennale, indem es doch keine Sammelstelle für *Deutschland schafft sich ab* einrichtete, sondern auch der Sponsor der Biennale, das Institut für Auslandsbeziehungen (ifa). Es entzog zwar nicht der ganzen Biennale, aber diesem Projekt ihre Unterstützung und begründete diesen Schritt wie folgt:

Die Aktion von Martin Zet ist für das Institut für Auslandsbeziehungen vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte in seiner [sic] Form und Umsetzung nicht akzeptabel.⁴⁶⁹

Die Allianzen für die agonistische Ausstellungsstrategie der Biennale schienen vor Ausstellungseröffnung zerbrochen zu sein. Hatte die Biennale durch Störungen und Dissens die Hegemonien des Kunstbetriebs und der politischen Situation herausfordern wollen, wurde sie nun selbst als störend und verstörend wahrgenommen. Ihre Vorstellung von Politik wurde populistisch, polarisierend und mit „freiheitsfeindlichen Tendenzen“ abgewiesen.⁴⁷⁰

Die Installation von Zet bestand am Ende gerade einmal aus vier der Büchern (Abb. 2). Mit einer Eisenstange wurden sie in der Ausstellung (in einem leer geräumten Büro) an eine Wand geklemmt.

Hatte sich die Biennale mit Zets Projekt gegen Rechts positioniert, erzeugte sie gegen Ende ihrer Laufzeit politische Inkohärenzen. Am 26. Juni 2012 lud die Biennale das Brimboria

⁴⁶⁸ Chantal Mouffe kommentiert Martin Zets Projekt hier: <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/kommentar-von-chantal-mouffe-17539>.

⁴⁶⁹ Zitiert nach einer dpa-Meldung. Vgl. „Kunstaktion mit Sarrazin-Büchern löst Debatte aus“, *Berliner Morgenpost*, 14.01.2012: <https://www.morgenpost.de/kultur/article105888889/Kunstaktion-mit-Sarrazin-Buechern-loest-Debatte-aus.html?service=amp>.

⁴⁷⁰ Vgl. das Zitat von Bernd M. Scherer, dem Intendanten des Hauses der Kulturen der Welt in Berlin, in: Hasso Mansfeld: „Linker Anti-Rassismus ist nahe am Nazi-Meinungsterror“, *Die Welt*, 17.01.2012: <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article13820024/Linker-Anti-Rassismus-ist-nahe-am-Nazi-Meinungsterror.html>.

Institut (bestehend aus Tom Rodig und Max Upravitelev) mit der Veranstaltung „Ein Abend ohne Christian Worch“ in die Räumlichkeiten der KW ein. Das Duo Rodi/Upravitelev arbeitet mit künstlerisch-subversiven Methoden an der Schnittstelle zwischen Kunst und Politik. Rodig und Upravitelev planten, im Gespräch über den abwesenden Protagonisten Christian Worch Wege aus der nationalsozialistischen Ideologie aufzuzeigen. Worch ist eine führende Figur der Neonaziszene, der NPD sowie der Freien Kameradschaften (einem informell organisierten Netzwerk von Neonazis). Ihr Hauptanliegen war, dass die Ablehnung der Neonazis nicht mit einer mangelnden Auseinandersetzung mit deren Ideologie einhergehen dürfe. Als Christian Worch sich kurzfristig doch bereit erklärte, zu der Veranstaltung zu erscheinen, wollte dies das Brimboria Institut wahrnehmen. Gabriele Horn, die Direktorin der Biennale, sagte diese Veranstaltung daraufhin mit der folgenden Begründung ab:

Die KW weigern sich ausdrücklich und prinzipiell, als Bühne für Neonazis in jedweder Form zu dienen und teilnehmende Personen durch ein öffentliches Gespräch in einer anerkannten Kunstinstitution zu legitimieren.⁴⁷¹

Sowohl das Brimboria Institut als auch Źmijewski verteidigten ihr Vorhaben und fühlten sich in ihren künstlerischer respektive kuratorischer Freiheit beschnitten.⁴⁷² Wurde bei Zet mit einer eindeutigen Gegnerschaft argumentiert, sollte nun der Ausstellungsraum der Ort sein, wo der Konflikt zwischen gegensätzlichen politischen Haltungen „choreografiert“ werden sollte – als wäre die Tatsache des Konflikts entscheidender als das konkrete politische Vorhaben oder als wären die Funktionsweisen des Ausstellungsraums als ein agonistischer öffentlicher Raum gleichzusetzen mit der Funktionsweise des frei zugänglichen öffentlichen Raums.

Źmijewskis kuratorische Aktionen erinnern an seine Videoinstallation *Demokracje* (2009). Diese bestand aus 25 dokumentarischen Videos, „die politische Willensbekundungen und Meinungsäußerungen im öffentlichen Raum“ zeigten.⁴⁷³ Źmijewski gab in diesem Video eine große Bandbreite von Versammlungen wieder; zu ihnen zählten beispielsweise ein Reenactment des „Warschauer Aufstands“, die Trauerzüge für Jörg Haider (den Vorsitzenden

⁴⁷¹ Vgl. <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/absage-der-veranstaltung-des-brimboria-instituts-31415>.

⁴⁷² Brimboria Institut: „Stellungnahme zur Absage der Veranstaltung ‚Ein Abend ohne Christian Worch‘“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/%e2%80%9eein-abend-ohne-christian-worch%e2%80%9d-31406>.

Artur Źmijewski: „Stellungnahme zur Absage des Events von Brimboria Institute [sic]“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/statement-by-artur-zmijewski-2-31468>.

⁴⁷³ Inke Arns: „Artur Źmijewski: Democracies“, 04/2012: http://www.hmkv.de/programm/programmpunkte/2012/Ausstellungen/2012_Zmijewski.php.

der rechtspopulistischen FPÖ) in Wien und Kärnten; die Protestzüge zum 1. Mai in Berlin sowie Anti-NATO-Proteste zum 60. Jahrestag der NATO-Gründung in Straßburg.⁴⁷⁴

Die Brisanz dieser Arbeit hatte darin bestanden, dass Żmijewski die „unreflektierten und unkontrollierten Meinungsäußerungen“ und die „vermeintlich kultivierte [...] Politikausübung“ auf einer Ebene darstellte, ohne das eine gegen das andere auszuspielen, das eine oder das andere auf- oder abzuwerten.⁴⁷⁵ Im Video und somit im Aufführungs- oder Ausstellungsraum prallten widerstreitende politische Ansichten aufeinander. In diesen Kollisionen hat der Kunsthistoriker Karol Sienkiewicz gerade jene Dimension des Konflikts gesehen, die Mouffe für eine gut funktionierende Demokratie verteidigt: dass dieser nämlich eben nicht aus der Öffentlichkeit verbannt oder ausgesöhnt werden sollte.⁴⁷⁶ An dieser Stelle wäre gegen dieses grundsätzliche Missverständnis einzuwenden, dass zwar Mouffe den demokratischen Stellenwert des unversöhnlichen Konflikts hervorhebt, aber dabei nicht politisch „neutral“ ist, sondern sich dezidiert für eine links-emanzipative Politik engagiert.

Die Pixadores in der St.-Elisabeth-Kirche

Unerwünschterweise erweiterten sich die Konfliktlinien zwischen dem Kurator*innenteam der Biennale und teilnehmenden Künstler*innen. Am 9. Juni 2012 veranstaltete die Biennale einen „Mal-Workshop“ mit brasilianischen Streetart-Künstlern, den sogenannten Pixadores. Diese Veranstaltung trug den Titel Politik der Armen und fand in der St.-Elisabeth-Kirche statt. Die St.-Elisabeth-Kirche, ein Schinkel-Bau in Berlin-Mitte, war schon zuvor ein Austragungsort der Berlin-Biennale gewesen, denn hierher hatte der polnische Künstler Paweł Althamer zum Draftsmen's Congress (Kongress der Zeichner*innen) eingeladen. Althamer hatte den Boden und aufgestellte Holzwände mit weißem Papier beziehen lassen. Über den Zeitraum der Biennale hinweg waren die Besucher/-innen eingeladen, hier selbst zeichnerisch und malerisch tätig zu werden und dabei zu „gesellschaftlichen Problemen Stellung zu beziehen.“⁴⁷⁷ Tatsächlich wurde dieses Angebot von den Laien-Künstler*innen stark genutzt, so dass die Wände immer wieder mit neuem Papier bezogen werden mussten. Draftsmen's Congress wollte einen Dialog über das gemeinsame Schaffen von Kunst anstoßen, bei dem die Autorschaft sowie fachliche Hierarchien und Kompetenzen unscharf werden. Diese Idee wurde noch verstärkt durch einzelne Workshops, wie zum Beispiel von Solvej Helweg Ovesen (einer

⁴⁷⁴ Véronique Leblanc; Louise Déry: *Artur Żmijewski. Scénarios de dissidence / Scenarios of Dissidence*, Montréal 2011, S. 72f.

⁴⁷⁵ Arns: „Artur Żmijewski: Democracies“ (wie Anm. 473).

⁴⁷⁶ Karol Sienkiewicz: „Democracies – Artur Żmijewski“, 03/2011: <http://culture.pl/en/work/democracies-artur-zmijewski>.

⁴⁷⁷ Raimar Stange: „Paweł Althamer“, *Artist Kunstmagazin* 92 (2012), S. 6–12, hier S. 10.

dänischen Kuratorin) oder von Savvy Contemporary (einem Berliner Projektraum von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung) über „Die Pornographie des Alltags“,⁴⁷⁸ die allesamt in der St.-Elisabeth-Kirche stattfanden und bei denen „verschiedene soziale Gruppen mit gegensätzlichen Interessen, Ansichten und Meinungen“ zusammenkamen, um „ohne Worte miteinander zu kommunizieren.“⁴⁷⁹ Zudem wanderte die Idee des Draftsmen’s Congress auch an andere Orte. Chirurg*innen der Charité malten in deren Hörsaal für Innere Medizin Operationsvorgänge, was ihnen eine neue Körperwahrnehmung vermitteln sollte.⁴⁸⁰ Nachdem die St.-Elisabeth-Kirche für das Publikum geschlossen worden war, zog die Aktion nach Eisenhüttenstadt (in den 1950er-Jahren *die* sozialistische Modellstadt der DDR).⁴⁸¹

Die Einladung der Pixadores zu einem Workshop entsprach dem sozialen Anspruch des Draftsmen’s Congress. Als Pixadores werden die Graffitikünstler*innen der *Pixação*, einer typischen Form des Graffitis in Brasilien, bezeichnet. Sie überziehen illegal die Fassaden von Städten wie São Paulo mit ihren Tags (individuellen Signaturen). Eine ihrer Aktionen betraf, wie bereits erwähnt, die São-Paulo-Biennale von 2008. Ohne Sicherheitsausrüstung und noch dazu auf eine besonders riskante und waghalsige Weise klettern die Pixadores an Gebäuden hinauf, um ihre Tags zu hinterlassen. Sie stammen oft von den Peripherien der Städte und sind in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen. Mit ihrer anarchischen Aneignung der Oberflächen der Stadt konterkarieren sie ihre sonstige soziale Unsichtbarkeit sowie die Tatsache, dass sie von der Gesellschaft ignoriert werden. Der Großteil der brasilianischen Bevölkerung betrachtet die Tags als lästige Schmierereien.⁴⁸²

Die Berlin-Biennale interessierte sich für die Haltung der Pixadores, weil diese für die „sozial schwachen Klassen protestieren.“⁴⁸³ Die Biennale sah in den Tags keinen Vandalismus, sondern eine emanzipative Ermächtigungsgeste. Als „Kursleiter“ des Workshops lud die Biennale Cripta, Biscoito, William und RC (so die Künstlernamen der beteiligten Pixadores) ein.

⁴⁷⁸ <http://blog.berlinbiennale.de/events/%e2%80%9edraftsmens-congress%e2%80%9d-mit-savvy-contemporary>.

⁴⁷⁹ <http://blog.berlinbiennale.de/projekte/kongress-der-zeichner-initiiert-von-pawel-althamer-20160>.

⁴⁸⁰ Martina Hafner: „Charité-Ärzte wechseln Skalpell gegen Pinsel“, *Berliner Zeitung*, 22.06.2012: <http://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/charite-aerzte-wechseln-skalpell-gegen-pinsel>.

⁴⁸¹ Aileen Hohnstein: „Bilder statt Worte“, 22.06.2012: <http://www.moz.de/artikel-an-sicht/dg/0/1/1026179>.

⁴⁸² Teresa P.R. Caldeira: „Gender is Still the Battleground: Youth, Cultural Production, and the Remaking of Public Space in São Paulo“, in: Susan Parnell; Sophie Oldfield (Hg.): *The Routledge Handbook on Cities of the Global South*, Oxford 2014, S. 413–427, hier S. 420.

⁴⁸³ Joanna Warsza: „Alphabet des Klassenkampfes“, in: Żmijewski; Warsza (Hg.): *Forget Fear*, S. 206–207.

Statt die von Draftsmen's Congress und der Biennale vorgegebene Fläche für ihren „Unterricht“ zu nutzen, was auch bedeutet hätte, sich zu den bereits existierenden Zeichnungen in Beziehung zu setzen, kletterten die Gäste jedoch an der Wand im Innenraum der Kirche hinauf und sprühten in schwarzer Farbe ihre Tags auf das Kirchengemäuer (Abb. 3). Als Żmijewski die Pixadores mit einem Eimer Wasser davon abhalten wollte, ihr Tagging fortzusetzen, wurde er im Gegenzug mit einem Eimer gelben Farbe überschüttet. Die Polizei wurde gerufen. Es kam zu Streitigkeiten zwischen den Grafitti-Künstlern und der Polizei. Die St.-Elisabeth-Kirche erstattete eine Strafanzeige wegen Sachbeschädigung. In ihrer Aktion sahen die Pixadores ein Lehrbeispiel dafür, wie sie auch sonst arbeiten würden. Für die Biennale war deren Aktion jedoch eine Verletzung der im Vorfeld mit den Pixadores getroffenen Vereinbarungen.⁴⁸⁴

Zu den bereits vorhanden Konflikten der Biennale kam so noch hinzu, dass ihr Angebot, vorhandenen sozialen Kämpfen – wie dem der Pixadores – durch die Institution der Biennale zu einer größeren Wahrnehmbarkeit zu verhelfen, auf halbem Weg ausgeschlagen wurde. Hatte sich die Biennale gewünscht, sich mit den Pixadores zu solidarisieren, wurde sie plötzlich selbst zum Ziel von deren Übergriffen. Trotz ihrer guten Absichten wurde die Biennale also brüsk abgewiesen. Obwohl die 7. Berlin-Biennale die institutionellen Schranken zwischen Politik und Kunst aufhob, selbst die Funktionsweise des Kunstbetriebs kritisierte und sich gegen diesen stellte, ermöglichte ihr dies nicht die gewünschten Allianzen mit den Künstleraktivist*innen. Der Rahmen der Biennale blieb bestehen – und damit auch die Kritik an der Hegemonie der Biennale, die selbst durch den selbstkritischen Umgang der 7. Berlin-Biennale mit ihren eigenen institutionalisierten Vorgehensweisen eben nicht verschwand.

Nada Prljas *Peace Wall*

Eine weitere Kategorie an Konflikt ereignet zwischen Politiker*innen und dem Kunstwerk. Am 2. Mai 2012 ließ die in London lebende Künstlerin Nada Prlja am südlichen Ende der Berliner Friedrichstraße (zwischen Besselstraße und Hedemannstraße) eine zwölf Meter lange und fünf Meter hohe Mauer errichten. Die eine Seite der Mauer bestand aus schwarzen Spanplatten, die andere war mit Wellblech verkleidet. Prljas temporäres Projekt bezog sich gerade nicht auf die historische Berliner Mauer, auch wenn diese einst die Friedrichstraße getrennt hatte (jedoch weiter nördlich auf Höhe der Zimmerstraße). Vielmehr wollte sie mit der Mauer eine bereits vorhandene unsichtbare Mauer, die der gesellschaftlichen Spaltung

⁴⁸⁴ Matthias Becker: „Pixação ist ein ästhetischer Übergriff“, Interview mit Sergio Franco, *taz*, 28.06.2012: <http://www.taz.de/!5090398/>.

zwischen Arm und Reich, materialisieren. Während die Nordachse der Friedrichstraße mit teuren Geschäften und Restaurants besiedelt ist, mündet das südliche Ende in einen Bezirk mit Sozialwohnungen; hier liegt die Arbeitslosenquote bei rund 70 Prozent.⁴⁸⁵

Prljas *Peace Wall* orientierte sich in ihrer Aussage beispielsweise an der Friedensmauer von Belfast (Nordirland). Diese war gebaut worden, um Konflikte zwischen Bevölkerungsgruppen zu verhindern.⁴⁸⁶ Die wirtschaftliche und soziale Ungleichheit an der Nord-Süd-Achse der Friedrichstraße barg für die Künstlerin ein ähnliches Konfliktpotenzial.

Von der Planungsphase bis zum vorzeitigen Abriss der Mauer wurde das Projekt *Peace Wall* von Widerstand begleitet. Mehrere Interessengruppen beziehungsweise andere Akteur*innen (so unter anderem Schulbehörden) versuchten, Prljjas Projekt bereits in der Genehmigungsphase zu verhindern. Als die Mauer dann errichtet war, waren die Haltungen zu dem Projekt dementsprechend gespalten. Auf der einen Seite standen die Befürworter der temporären Mauer; sie befürworteten die Debatte über soziale Unterschiede, die das Projekt im öffentlichen Raum auslösen sollte. Zu diesen Unterstützern zählte etwa der damalige Bezirksbürgermeister von Friedrichshain-Kreuzberg, Franz Schulz (Grüne). Auf der anderen Seite standen viele Gewerbetreibende, die sich über Umsatzeinbrüche wegen der Mauer beschwerten.⁴⁸⁷

Die Gegner*innen der *Peace Wall* starteten eine Petition, vornehmlich weil die Mauer Verkehrsprobleme erzeugte und einen Einnahmerückgang der umliegenden Geschäfte von bis zu 40 Prozent nach sich zog.⁴⁸⁸ Die Petition richtete sich sowohl gegen den Bezirksbürgermeister als auch gegen die Biennale. Zeitgleich reichte die CDU einen Antrag zum sofortigen Abriss der Mauer ein. Der CDU-Politiker Timur Husein beschimpfte das Projekt als „ein typisches Beispiel pseudointellektueller Überheblichkeit“.⁴⁸⁹ Der Antrag scheiterte in der Bezirksverordnetenversammlung, weil die anderen Parteien die CDU nicht unterstützen wollten. Erneut wurde das Projekt von den Grünen verteidigt, diesmal von Florian Schärdel. Er betonte, dass die Kunstfreiheit vorgehe und dass das Projekt „hervorragend auf soziale Trennlinien im Bezirk“ hinweise.⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ Artur Źmijewski; Joanna Warsza: „Peace Wall’ von Nada Prlja“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/projekte/%E2%80%9Epeace-wall%E2%80%9D-von-nada-prlja-22208> .

⁴⁸⁶ Nadja Heine: „Und wieder teilt eine Mauer Berlin“, *Berliner Zeitung*, 10.05.2012: <http://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/und-wieder-teilt-eine-mauer-berlin-2>.

⁴⁸⁷ Hannes Heine; Christa Roth: „Kunstwerk empört Anwohner“, *Der Tagesspiegel*, 08.05.2012: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/friedrichstrasse-kunstwerk-empoert-anwohner/6601452.html>.

⁴⁸⁸ Constantin Schöttle: „Kein Frieden an der Mauer“, *taz*, 04.06.2012: <http://www.taz.de/!5092327/>.

⁴⁸⁹ Konrad Litschko: „Bezirkspolitiker wollen die Mauer“, *taz*, 24.05.2012: <http://www.taz.de/!5093122/>.

⁴⁹⁰ Ebd.

Prlja bot den protestierenden Anwohner*innen und Geschäftsleuten ein Gespräch über ihre Arbeit an. Für sie hatte die „Mauer [...] die Kraft, etwas zu ändern. Wenn sie weg ist, werden die Probleme noch da sein.“⁴⁹¹ Sie sei bereit, die Mauer vorzeitig wegräumen zu lassen, wenn man die Gelegenheit dazu nutzen würde, sich auf konkrete Forderungen an die Politik zu einigen. Das Gesprächsangebot wurde kaum wahrgenommen.⁴⁹² Nachdem die temporäre Mauer Vandalismus ausgesetzt und die Künstlerin verbal attackiert worden war, willigte Prlja ein, die Mauer schon zum 15. Juni abbauen zu lassen. Ursprünglich hätte die Mauer bis zum 1. Juli stehen sollen.⁴⁹³

Dem Projekt *Peace Wall* gelang es, eine öffentliche Debatte auszulösen, allerdings nicht – wie von der Künstlerin intendiert – eine Auseinandersetzung über soziale Ungleichheit und deren Folgen für die Stadt und die Gesellschaft, sondern darüber, wie sich auf demokratischem Wege die Freiheit der Kunst umgehen ließe.

3.3 Die Platzbesetzungsbewegungen im Ausstellungsraum

Die 7. Berlin-Biennale war vom politischen Potential und der Wirksamkeit der Platzbesetzungsbewegungen inspiriert. Vor der Ausstellungseröffnung setzte sich die 7. Berlin-Biennale mit den Platzbesetzungsbewegungen in Verbindung. Dieses Unterkapitel soll die schwierige Zusammenarbeit zwischen der Biennale und den Platzbesetzungsbewegungen darstellen. Um ihre Konfliktlinien zu kartographieren, bezieht dieser Unterabschnitt ein heterogenes Material an Korrespondenzen ein. Die Auseinandersetzungen zwischen den Beteiligten wurden auf verschiedenen öffentlichen Foren ausgetragen, teils unter Pseudonymen. Viele der Quellen, wie die auf YouTube hochgeladenen Aufzeichnungen, Planungsbesprechungen auf Webseiten, Offene Briefe, die eine große Öffentlichkeit informieren sollten, sind heute noch online zugänglich. Das Internet und die sozialen Netzwerke, das spiegelt sich in der Rekonstruktion der Konflikte wieder, sind die Hauptmedien der Besetzungsbewegungen. Hierüber wird der Adressat*innenkreis maßgeblich erweitert.

Żmijewski und Warsza kundschafteten im Vorfeld der Berlin-Biennale schon 2011 die Platzbesetzungsbewegungen aus. Weil in diesem Jahr rund um den Globus viele derartige

⁴⁹¹ Thomas Loy; Doreen Fiedler: „Mauer in der Friedrichstraße. ‚Peace Wall‘ vor dem Fall“, *Der Tagesspiegel*, 08.05.2012: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/friedrichstrasse-kunstwerk-empoert-anwohner/6601452.html>.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Doreen Fiedler: „‚Peace Wall‘ in der Friedrichstraße abgebaut“, *Der Tagesspiegel*, 14.06.2012: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/umstrittenes-kunstwerk-peace-wall-in-der-friedrichstrasse-abgebaut/6749992.html>.

Besetzungen zeitgleich stattfanden, teilten sie die verschiedenen Länder und Regionen untereinander auf. Źmijewski reiste zu den Platzbesetzungsbewegungen in Spanien und Belgien. Warsza übernahm die Vereinigten Staaten und die arabischen Länder.⁴⁹⁴ Die Treffen und die Gespräche vor Ort fanden sowohl Eingang in den Textband der Biennale als auch in den Gastbeitrag für die Zeitschrift *Camera Austria International* (Kooperationspartner dieser Biennale); die Artikel aus dem Magazin erschienen auch auf dem Blog der Biennale.

Die Biennale publizierte das Manifest der spanischen Platzbesetzungsbewegung ¡Democracia Real YA! (dt. „Echte Demokratie jetzt!“). Der Bewegung war es gelungen, mit Forderungen nach realer Demokratie und Chancengleichheit für die im „Prekariat“ lebenden Menschen diverse kleinere politisch engagierte Gruppierungen zu einem gemeinsamen Protest zusammenzuführen. Dieser Protest ereignete sich am 15. Mai 2011 (eine Woche vor den regionalen und kommunalen Wahlen) in 58 Städten Spaniens, schon einen Monat später weiteten sich die Demonstrationen auf 80 Städte aus, bei denen mehr als eine Million Menschen sich engagierten.⁴⁹⁵ Zu ihrem Verständnis einer „realen Demokratie“ erklärte die Bewegung in ihrem Manifest:

Die Demokratie gehört den Menschen (demos = Menschen, krátos = Regierung), wobei die Regierung aus jedem Einzelnen von uns besteht. Dennoch hört uns in Spanien der Großteil der Politiker überhaupt nicht zu. Politiker sollten unsere Stimmen in die Institutionen bringen, die politische Teilhabe von Bürgern mit Hilfe direkter Kommunikationskanäle erleichtern, um der gesamten Gesellschaft den größten Nutzen zu erbringen, sie sollten sich nicht auf unsere Kosten bereichern und deswegen vorankommen, sie sollten sich nicht nur um die Herrschaft der Wirtschaftsgroßmächte kümmern und diese durch ein Zweiparteiensystem erhalten [...].⁴⁹⁶

Diese Unzufriedenheit mit der Funktionsweise der repräsentativen Demokratie hatte sich nach der Finanzkrise von 2008 verdichtet. Die bereits verschuldeten Staaten der EU verschuldeten sich nun ein weiteres Mal, um Banken und Nationalbanken vor dem Kollaps zu retten. Um diese enormen Staatsschulden abzutragen, entwickelte die EU unter deutscher Ägide eine rigide Austeritätspolitik. In deren Folge wurden drastische Kürzungen im Bereich der Haushalts-,

⁴⁹⁴ Kompatsiaris: *Curating Resistances*, S. 168.

⁴⁹⁵ Oliver Nachtwey: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin 2016, S. 206.

⁴⁹⁶ ¡Democracia Real YA!: „Manifest“, in: Źmijewski; Warsza (Hg.): *Forget Fear*, S. 40–42, hier S. 41f.

Sozial- und Lohnpolitik vorgenommen.⁴⁹⁷ Diese Einsparungen trafen die spanische Bevölkerung unmittelbar, immer mehr Menschen wurden arbeitslos, ihr Lohn oder die Sozialleistungen werden gekürzt, viele verloren ihre Wohnungen und wurden durch die Auswirkungen der Maßnahmen in das Prekariat abgedrängt. Weil die politischen Akteurinnen und Akteure und Institutionen in der gegenwärtigen Demokratie ihrer Aufgaben nicht nachkamen, als gewählte Repräsentanten im Sinne des Gemeinwohls zu agieren – also unter anderem Ungleichheit und Ungerechtigkeit abzubauen – und stattdessen die Interessen der Finanz- und Wirtschaftswelt protegieren, versammelten sich die Protestierenden auf den Plätzen der Städte. Sie empörten sich über diese soziopolitischen Zustände und bezeichneten sich daher auch selbst als die „Empörten“ – *Indignados* –, inspiriert von Stéphane Hesses Manifest *Empört Euch! (Indignez-vous!)*.⁴⁹⁸

Die Teilnehmer*innen sowohl der Bewegung ¡Democracia Real YA! als auch des Movimiento 15-M (dt. „Bewegung 15. Mai“, nach dem Datum, an dem die nationalen Proteste begannen), einer Bewegung, die sich aus ¡Democracia Real YA! entwickelt und verselbständigt hatte, gaben zwar einen Querschnitt der Demographie des Landes ab, aber hauptsächlich waren es „junge und relativ gut qualifizierte Menschen, für die sich das Versprechen des modernen Kapitalismus von Leistungs- und Chancengleichheit, von Aufstieg und Sicherheit durch Bildung nicht erfüllt hatte.“⁴⁹⁹

Die Versammlungen dieser „postkonventionellen Proteste“⁵⁰⁰ bildeten zugleich Orte, an denen eine direkte Form der Demokratie praktiziert wurde, die sich von der repräsentativen Demokratie mit den skizzierten Legitimationsproblemen absetzen sollte.⁵⁰¹ ¡Democracia Real YA! sowie Movimiento 15-M setzten auch noch auf weitere Prinzipien, die die Platzbesetzungsbewegungen insgesamt charakterisieren, indem sie der Horizontalität (einer Form des sozialen Lebens, die ohne Führerfiguren auskommt und Hierarchien aktiv aufbricht und abbaut)⁵⁰² und Solidarität („gegenseitige[r] Respekt, persönliche wie kollektive Verantwortung, das Wahrnehmen von Privilegien und die Einflüsse, die auf Interaktionen haben“) höchste Bedeutung zumaßen.⁵⁰³ Diese Abgrenzung von den traditionellen politischen Institutionen veränderte sich zwei Jahre nach der Biennale, als Anfang 2014 die Partei Podemos

⁴⁹⁷ Klaus Busch: „Contra: Warum Sparen falsch ist“, 10.04.2014: <https://www.bpb.de/dialog/europawahlblog-2014/182608/contra-warum-sparen-falsch-ist>.

⁴⁹⁸ Stéphane Hessel: *Empört Euch!* Berlin 2011 (zuerst 2010 in französischer Sprache).

⁴⁹⁹ Nachtwey: *Die Abstiegs-gesellschaft*, S. 205.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Lorey, „Demokratie statt Repräsentation“, S. 27ff.

⁵⁰² Ebd., S. 44.

⁵⁰³ Ebd.

gegründet wurde, die aus dem Movimiento 15-M hervorging und seit 2016 auch im spanischen Parlament vertreten ist.

Neben dem Manifest publizierte die Biennale in ihrem Textband eine Fotostrecke der Indignados, die nach Brüssel aufbrachen, um dort ihre Proteste fortzusetzen. Sie wollten sich am 15. Oktober 2011 dort mit den anderen Empörten-Bewegungen aus der EU treffen, um einen „massiven“ Protest zu veranstalten, so Julián García, ein Teilnehmer dieser Protestmärsche.⁵⁰⁴

In der *Camera Austria International* wurden weitere Manifeste abgedruckt, etwa von den Platzbesetzungsbewegungen in Berlin und Düsseldorf. Żmijewski führte zudem ein Gespräch mit Künstler*innen aus der Amsterdamer Occupy-Bewegung, die dort ein „Künstler*innenzelt“ aufgeschlagen hatten. Vor dem Hintergrund der Ausstellungsstrategie stellte er so Künstler*innen vor, die konkrete Antworten auf das „Was tun?“ der damals gegenwärtigen politischen Lage gefunden hatten. Zu diesen Antworten zählten neben der Organisation, die für die Aufrechterhaltung des Zeltes notwendig war, auch alternative Ökonomiemodelle (wie das Tauschen statt Kaufen und Verkaufen), gemeinsame Lesegruppen und politische Debatten sowie ein ganzes Netzwerk von Engagierten, die ihre Kontakte aktivierten: für Proteste, um Taktiken der Intervention aus der künstlerischen Praxis auf die Protestsituation übertragen oder etwa Transparente und Banner zu erstellen.⁵⁰⁵

Eine weitere Verknüpfung zwischen dem Kunstbetrieb und der Protestbewegung war die Gruppierung Occupy Museums, deren Manifest ebenfalls in *Camera Austria International* abgedruckt wurde, flankiert von einem Interview mit Noah Fischer, dem Initiator von Occupy Museums. In einer ähnlichen Weise, wie die Platzbesetzungsbewegung eine Beschädigung der Demokratie durch die Wirtschaftspolitik bemängelte, kritisierte Occupy Museums das Zusammenspiel von Hochfinanz und Museen. Denn in den Aufsichts- und Beiräten der Museen saßen und sitzen nicht nur Vorstandsmitglieder jener Banken und Firmen, die maßgeblich an der Finanzkrise von 2008 beteiligt gewesen waren; sondern deren Vorstände sind auch mitschuldig daran, dass Kunst immer mehr zu einer „Spekulationsangelegenheit“ geworden ist. Als Beispiel führte das Manifest den Verwaltungsrat des MoMA an. Dort wirkten zum Teil Personen – wie übrigens auch im Aufsichtsrat von Sotheby’s –, die durch ihre spektakulären Aktionen aus der Kunst ein Multimillionen-Spekulationsobjekt gemacht hatten.

⁵⁰⁴ Julián García: „Geld für Schulen und Krankenhäuser und nicht für Banken“, Interview mit Igor Stokfiszewski, in: Żmijewski; Warsza (Hg.): *Forget Fear*, S. 64–67, hier S. 66.

⁵⁰⁵ Vgl. Joost Benthem; Doris Denekamp u. a.: „Artists in Occupy Amsterdam. Braucht die Revolution Revolutionäre oder braucht sie auch Künstler?“, Interview mit Artur Żmijewski, *Camera Austria International* 117 (2012), S. 40–49.

Die ethischen Forderungen von Occupy Museums gingen jedoch weiter: Die Aktivist*innen kritisierten das Auktionshaus, weil es „das gewerkschaftlich organisierte technische Personal“ aussperre und trotz „Rekordgewinne[n] nicht für [deren] Gesundheitsvorsorge aufkommen will.“⁵⁰⁶ Fischer fasst die ideologisch-ökonomischen Probleme der Museen wie folgt zusammen:

Museen sind ein wichtiger Bestandteil des neoliberalen Systems, gegen das wir auf der Wall Street protestieren. Museen sind im Grunde Tempel dieses Systems; sie reproduzieren die Logik des Systems, verdinglichen seine Symbole, und hängen finanziell davon ab.⁵⁰⁷

Occupy Museums forderte, dass die Museen der Öffentlichkeit gegenüber verantwortlich sein müssten, denn schließlich verwalteten sie die historischen Erzählungen und die Symbole der ganzen Gesellschaft.⁵⁰⁸

Die Feldrecherchen des Kurator*innenteams an den Schauplätzen der Besetzungsbewegungen hatten eine doppelte Funktion: Zum einen sollten sie es ermöglichen, mit den einzelnen Akteur*innen oder Kollektiven Kontakte zu knüpfen, um sie zur Biennale in Berlin einladen zu können. Zum anderen wurde der politische Aktionsradius der Biennale abgesteckt, nicht nur, um die Kämpfe der Platzbesetzungsbewegungen um eine direkte Demokratie zu unterstützen und zu präsentieren, sondern auch, um die ethischen Richtlinien der Kunstinstitutionen entsprechend den Forderungen von Occupy Museums zu verändern.

Das Protestcamp im Ausstellungsraum

Einige der Aktivist*innen aus den Occupy-Besetzungsbewegungen von Berlin, Frankfurt und Amsterdam, die Indignados von ¡Democracia Real YA! und dem Movimiento 15-M, aber auch Teilnehmer*innen von Occupy Museums folgten der Einladung der 7. Berlin-Biennale, für die Dauer der Ausstellungslaufzeit ihre Aktivitäten im Rahmen der Biennale fortzusetzen. Weitere Aktivist*innen wurden durch einen Open Call, den die Biennale ausrief, angeworben.

Diese große Zusammenkunft der diversen Aktivist*innen fasste die Biennale unter dem Motto „Indignados | Occupy Biennale“ zusammen. Aus Solidarität mit den Platzbesetzungsbewegungen stellte sie den Aktivist*innen die Ausstellungshalle der KW zur

⁵⁰⁶ Occupy Museums: „Manifest“, *Camera Austria International* 117 (2012), S. 19.

⁵⁰⁷ Joanna Warsza; Florian Malzacher: „Besetzt ein Museum in eurer Nähe“, Interview mit Noah Fischer, *Camera Austria International* 117 (2012), S. 20–29, hier S. 22.

⁵⁰⁸ Occupy Museums: „Manifest“, S. 19.

Verfügung. Die Biennale wollte den Aktivist*innen „einen Raum zur Verfügung [...] stellen, in dem sie ohne Einschränkungen arbeiten, ihre Position vertreten sowie öffentliche Versammlungen und Events durchführen können.“⁵⁰⁹

Das Kurator*innenteam strebte auf diese Weise an, die Vernetzung der internationalen Platzbesetzungsbewegungen untereinander zu fördern. In diesem einem Gipfeltreffen ähnlichen „internationalen Austauschforum“ sollten die Aktivist*innen „Wissen und Fähigkeiten, Methoden und Ressourcen“⁵¹⁰ teilen und Strategien für gemeinsame internationale Aktionen entwickeln.

Der Ausstellungsraum, so betonte das Kurator*innenduo, ist auch ein politischer Raum, der im „Kampf um effektivere politische Prozesse mit politischen Aktionen“ angefüllt werden könne. Ihnen war es wichtig, hervorzuheben, dass dieses Arrangement im Ausstellungsraum keine Kunstinstallation sei.⁵¹¹ Wie später auszuführen sein wird, ist das Verhältnis zwischen dem Ausstellungsraum und seiner Nutzung durch die Aktivist*innen deutlich diffiziler und widerspruchsvoller, als die Proklamation des Kurator*innenduo erahnen ließ.

Żmijewski nahm aber eine weitere Markierung vor, um die Präsenz der Aktivist*innen im Ausstellungsraum der „Ausstellungslogik“ zu entziehen: Den Bereich von „Indignados | Occupy Biennale“, den die Aktivist*innen als Global Square bezeichnen, wurde nicht kuratiert, aber auch nicht „beaufsichtigt“ oder „bewertet“. Das Verhältnis zwischen den Kurator*innen und den Aktivist*innen fasst er folgendermaßen zusammen:

Hier [im Global Square] haben die Kuratoren jedenfalls nichts zu sagen. Wenn wir wollen, können wir uns ihnen anschließen und zusammenarbeiten – allerdings nur in einer Situation, in der unsere Stimmen gleich viel gelten und in der keine Machthierarchie andere zwingen würde, auf bestimmte Weise zu agieren.⁵¹²

Diese Rahmenbedingungen, die den Aktivist*innen die größtmögliche Autonomie im Ausstellungsraum ermöglichen sollten, kommunizierte die Biennale explizit über einen Brief an die Aktivist*innen selbst:

⁵⁰⁹ Artur Żmijewski; Joanna Warsza: „Indignados | Occupy Biennale“, in: Żmijewski; Warsza (Hg.): *Act for Art – Forget Fear*, S. 11.

⁵¹⁰ So das Statement der Aktivist*innen, das der Pressemappe beigelegt war.

⁵¹¹ Żmijewski; Warsza: „Indignados | Occupy Biennale“, S. 11.

⁵¹² Żmijewski: „7. Berlin Biennale für zeitgenössische Politik“ (wie Anm. 415).

You have your own space on the ground floor (main exhibition hall) and you can decide the use of it autonomously. We won't try to influence your decisions. We will not give out any rules or instructions, which you have to follow. We would like you to create your own conditions for your presence at the Berlin-Biennale, and nobody from KW or the Berlin-Biennale should influence or dictate something [sic] to you [...] As a curatorial team we declare that you are independent and not obliged to follow the logic of the institution.⁵¹³

Die Betonung der Tatsache, dass die Aktivist*innen komplett selbstbestimmt handeln sollten, war sicherlich ausschlaggebend, um deren anfängliche Bedenken zu zerstreuen, an der Biennale überhaupt teilzunehmen.

Wie und wofür nutzten die Aktivist*innen die Räume der KW?

Nahezu das gesamte Erdgeschoss der KW, bestehend aus den Ausstellungsräumen, dem Garten, aber auch den administrativen Räumen, stellte die Biennale dem Global Square zur autonomen Gestaltung zur Verfügung. Alle Entscheidungen über die Gestaltung und Organisation des Global Square trafen die Aktivist*innen basisdemokratisch in ihren Versammlungen, die der Kommunikationsethik der Versammlung auf den Plätzen folgte. Sie gliederten die Räume der KW in verschiedene Funktionseinheiten. Eine Küche wurde eingerichtet, damit sich die Aktivist*innen selbst mit Mahlzeiten versorgen konnten; auch der Garten wurde unter anderem für einen ähnlichen Zweck eingesetzt, dort wurden Kräuter für die Eigennutzung angebaut. Andere Räume wiederum waren als Schlafbereiche ausgewiesen. Die Teileinheiten des Global Square wie die IT Working Group, eine Plattform für den Wissensaustausch über Internet- und Computertechnologie oder das Hacklab, das unter anderem eine Schulung zum Medienaktivismus anbot, bekamen ebenfalls einen eigenen Raum.

Der größte Raum, die Hauptausstellungshalle der KW, hatte mehrere Funktionen. Hier fanden alle Versammlungen der Aktivist*innen statt. Aber auch die Creative Actions Working Group, eine weitere Teileinheit des Global Square, plante hier Demonstrationen und Aktionen und entwarf beziehungsweise produzierte die entsprechenden Protestbanner. Zudem saß in der Hauptausstellungshalle die Autonome Universität, das letzte Element des Global Square. Sie lud internationale Figuren aus den Platzbesetzungsbewegungen für Vorträge und Workshops ein, zeigte Dokumentarfilme und baute eine kleine Bibliothek auf.

⁵¹³ Vgl. den Facebook-Eintrag vom 13.04.2012: <https://de-de.facebook.com/notes/occupy-berlin-biennale/letter-from-the-biennale-staff-to-the-participants-in-indignadxsoccupy-biennale/179728402147458>.

Einige dieser Räume, wie der Schlafbereich der Aktivist*innen, waren für das Publikum nicht zugänglich. Andere wiederum waren dem Publikum nicht versperrt, wie etwa die Küche, aber sie waren nicht leicht zu finden, weil das Publikum nicht dorthin geleitet wurde. Die größte Beachtung fand die Hauptausstellungshalle, nicht nur weil mehrere Teileinheiten des Global Square hier angesiedelt waren und sie deshalb als eine Interaktionsschnittstelle zum Publikum fungieren sollte, sondern schlicht durch ihre Größe und weil der Gang in die Ausstellungsräume der KW direkt dorthin führte. Dieser Bereich erfordert eine genauere Beschreibung, denn er wurde vom Publikum und der Kritik gleichgesetzt mit der gesamten Idee des Global Square.

Schon am Eingang zum Korridor der Hauptausstellungshalle, die sich im Hof der KW-Anlage befindet, war die Geste der Vereinnahmung der KW durch die Aktivist*innen abzulesen. Ein kleines Zelt, Aufsteller und Poster rahmten den Eingang ein, über dem ein Stoffbanner mit der Botschaft „This is not our Museum, this is your action Space“ in der Typografie der 7. Berlin-Biennale hing (Abb. 4). Auf dem Weg in die Ausstellungshalle fanden sich weitere Parolen wie „Empört euch!“, „Revolution“ (die Buchstabenfolge „evol“ war spiegelsymmetrisch geschrieben, so dass „love“ zu lesen war) oder „Anastrophe=Opposite to Katastrophe“. Zudem waren die beiden Seiten der Flurwände ausgefüllt mit handgeschriebenen Texten zu Themen und Anliegen der Besetzungsbewegung in neonoranger Schrift, unterteilt in viele längliche Spalten mit jeweils etwa 40 Zeilen. Diese Ästhetik aus der Platzbesetzungsbewegung kennzeichnete die Gestaltung aller Bereiche des Global Square und setzte sich nach dem Flur fort, der in einen schmalen Gang quer zum Ausstellungsbereich verlief. Von dort aus wiederum führten einige wenige Stufen in die Hauptausstellungshalle. In diesem schmalen Gang fand sich an einer grauen Wand eine Fotodokumentation von protestierenden Aktivist*innen; hierunter stand in weißer Kreide der Aufruf „NO WAR!“. Eine altmodische Registrierkasse war zu einer überdimensionalen Skulptur vergrößert worden, die auf die Schulden anspielte, die durch die Finanzkrise entstanden waren. Von diesem Gang ging parallel zum Korridor ein kürzerer Flur ab, in dem unter anderem Protestposter an der Wand angebracht waren. Einer Empore gleich ließ sich von dem Gang aus nahezu die gesamte Ausstellungshalle überblicken. Damit die Besucher*innen nicht nur aus dieser Distanz das Geschehen betrachteten, sondern sich direkt in die Halle bewegten, wurden sie auf einem Pappkarton mit roter Schrift aufgefordert: „Please don't stay here. Go downstairs take part.“ Der Pappkarton war an einer Holzstange befestigt und am Anfang des Handlaufs der Stufen zur Ausstellungshalle festgeklemmt.

Die Wände der Hauptausstellungshalle waren in einem dunklen Grau gestrichen. Im Zentrum des Raums wurden die Versammlungen abgehalten. Hier arrangierten sich die

Aktivist*innen und Besucher*innen der Biennale in einem Sitzkreis, um beispielsweise das Tagesprogramm zu besprechen oder Abstimmungen vorzunehmen (Abb. 5). Zum Sitzen standen ihnen Bierbänke und Stühle zur Verfügung. Falls die Plätze bei einer Veranstaltung nicht ausreichten, setzten sich viele der Teilnehmer*innen auf den hellgrauen Betonboden. Falls erforderlich, konnten die Stühle so umgestellt werden, dass sie zu Einzelarbeitsplätzen wurden. Neben der erwähnten Creative Actions Working Group und der Autonomen Universität, einem mit einem schwarzem Vorhang abgetrennten Raum, waren hier auch die kleine Bibliothek, eine Altkleiderspende, Infotafeln mit den aktuellen Programmpunkten und ein Kalender mit der Übersicht der geplanten Veranstaltungen zu finden, dazu Aufstellwände und flache Tische, auf denen weitere Informationen, Unterschriftenaktionen und anderes ausgebreitet waren. Auch ein großes Zelt war in diesem Raum aufgeschlagen, das als ein Rückzugsort gedacht war. An den Wänden, an mehreren Wäscheleinen die den Raum durchzogen, sowie überall auf dem Zelt verteilt fanden sich Botschaften und Appelle wie etwa „Participate – Write your own answers, share your thoughts...“, „What would you change first?“, „Think globally – Act Locally“, „Power to the People“, „100% Echte Demokratie“ (die Buchstaben „ok“ im Wort Demokratie waren rot hervorgehoben) und viele mehr. Über eine große Tür gelangte man von der Ausstellungshalle in den Garten, der, wie erwähnt, für die Eigenversorgung genutzt wurde. Dort fanden sich mehrere mit Erde gefüllte Plastiksäcke, in denen erste Jungpflanzen zu sehen waren.

Global Square beschränkte sich aber nicht allein auf diese beschriebenen Räume. Sehr prominent an der Fassade der KW zur Augustenstraße, über der Haupteingangstür und den Neonbuchstaben „KW“, hing an einem Flaggenhalter die anarchosyndikalistische Fahne. Auf den Fenstern an der Frontseite der KW fanden sich Graffiti wie „Reichtum für Alle“ in weißer Schrift. Am Gebäude hingen Banner herunter mit der Aufschrift „The Worst Part of Censorship is“, dann folgen zwei nicht lesbare, geschwärzte Wörter.

Viele der beschriebenen visuellen Elemente und der räumlichen Anordnungen bleiben für die Laufzeit der Biennale konstant. Andere wiederum werden mit Blick auf aktuelle Anforderungen und Anlässe umgestellt und angepasst.

Die Veranstaltungen von „Indignados | Occupy Biennale“

Die Reihe Occupy Berlin Biennale, als ein quasi eigenständiges Format innerhalb der Biennale, organisierte selbstständig ein Programm. Ihr Ziel, sowohl die lokale und internationale Aktivist*innenszene untereinander zu vernetzen als auch möglichst das Ausstellungspublikum für Diskussionen und Debatten mit einzubinden, erreichte sie am eindrucklichsten mit der

Autonomen Universität. Als „Plattform für Selbstbildung“⁵¹⁴ setzte diese sich mit den intellektuellen Größen der Platzbesetzungsbewegung in Verbindung und lud diese nach Berlin ein.

Zu den Gästen zählten David Graeber (Autor des Buchs *Inside Occupy* und Aktivist der ersten Stunde von „Occupy Wall Street“; im Rahmen der Veranstaltung sprach er über seine Erfahrungen bei „Occupy Wall Street“), Peter Marcuse (Professor für Stadtplanung, er sprach über die Occupy-Bewegung und das Recht auf Stadt und Stadtpolitik), Tarek Shalaby (ein ägyptischer Sozialist und Aktivist auf dem Tahrir-Platz, sprach über die Strategien der Konterrevolution, die den Aufstand unterdrücken wollte).

Um die politisch-ökonomische Krise einerseits zu verstehen und ihr andererseits entgegenzuwirken, lud die Autonome Universität Brian Holmes ein, einen Kunstkritiker und Aktivist, der sich in seiner Arbeit vornehmlich mit der Frage beschäftigt, wie sich künstlerische und politische Praxis überlagern. Holmes referierte unter anderem über die historischen Hintergründe der Finanzkrise. Weitere Gäste waren der Autor Thomas Weiss, dessen Vortrag Alternativen zum Kapitalismus perspektivierte, sowie Joseph Huber, Mitglied von Monetative e.V., einer gemeinnützige Geldreformbewegung aus Berlin, der über das Geldsystem als Ursache der Banken- und Staatsschuldenkrise sprach. Ein weiterer Themenschwerpunkt der Autonomen Universität, die sich in ihrem gesamten Programm gezielt an den Anliegen der Besetzungsbewegungen orientierte, war der bezahlbare Wohnraum. In diesem Zusammenhang wurde der Dokumentarfilm *Mietenstopp* aus dem Jahr 2012 von Anthony Lew Shun, Martin Lutz und Gertrud Schulte Westenberg gezeigt; an der anschließenden Diskussion nahmen verschiedene stadtpolitische Initiativen (Mieten-Dossier-Gruppe, Arbeitskreis Wohnungsnot, Initiative StadtNeudenken und Künstler[innen]-Initiativen gegen Verdrängung) teil.

Der letzte Themenblock befasste sich mit der Arbeit. Hierfür hatte die Autonome Universität das Kollektiv Labournet.tv, ein audiovisuelles Archiv der Arbeiter*innenbewegung, eingeladen. Mehrere Filme wurden gezeigt, darunter *La classe operaia va in paradiso* (Der Weg der Arbeiterklasse ins Paradies, 1971 gedreht von Elio Petri) – ein italienischer Spielfilm über einen Arbeiter, der sich der Studentenprotestbewegung anschließt – und *Don't Get Caught in a Bad Hotel* (2010, von Regan Brashear, Jeff Boyette, Kesh Singh, Hermez Flores und Jamie LeJeune), in dem Aktivist*innen in San Francisco den Boykottaufruf von Hotelangestellten, die für bessere Arbeitsverhältnisse und eine bezahlbare

⁵¹⁴ So die Selbstbeschreibung der Autonomen Universität, vgl. <http://de.indymedia.org/2012/04/329127.shtml>.

Gesundheitsvorsorge kämpfen, mit einem Flashmob unterstützen. Des Weiteren deckte die Autonomen Universität mit ihren Veranstaltungen Themen wie Umweltschutz, die Rolle der Medien in der Politik, aber auch die politischen Aspekte von Computerspielen ab.⁵¹⁵

Die Entscheidung darüber, wer als Redner*in zur Autonomen Universität eingeladen wurde, wurde basisdemokratisch getroffen. Alle organisatorischen Punkte, vom Aussprechen der Einladung über die Terminabstimmung bis zur Bereitstellung der für den jeweiligen Vortrag oder die Präsentation erforderlichen technischen Ausstattung, übernahm diejenige Person aus dem Team von Occupy Berlin Biennale, die den Redner oder die Rednerin vorgeschlagen hatte. Bis auf die Räumlichkeiten und das technische Equipment war Occupy Berlin Biennale auf sich selbst gestellt. Falls erforderlich, mussten die Aktivisten für die Finanzierung (Reisekosten, Honorar et cetera) unabhängig von der Berlin-Biennale aufkommen. Besonders an dieser Stelle erwies sich die Berlin-Biennale als Organisation im Hintergrund als ein Surplus für die Aktivist*innen von Occupy Berlin-Biennale, denn das Prestige der Biennale erhöhte, neben dem Wunsch, die Occupy-Bewegung zu unterstützen, die Bereitschaft der Redner/-innen, der Einladung nachzukommen.⁵¹⁶

Innerhalb der arbeitsteiligen Struktur von Occupy Berlin Biennale konnte gerade die „Autonome Universität“ durch ihr Programm viele Besucher*innen anziehen und bekam so auch die größte Beachtung.⁵¹⁷

Das Programm von Occupy Berlin Biennale bezog sich in vielfältiger Weise auf die Proteste, beteiligte sich auch selbst an Protesten oder organisierte eigene Proteste in Berlin. Die Gruppe nahm am Sternmarsch zum Neptunbrunnen am Alexanderplatz am 12. Mai 2012 teil.⁵¹⁸ Der Protest, an dem mehr als 1000 Menschen teilnahmen, richtete sich „gegen soziale Ungleichheit und das derzeitige Wirtschaftssystem.“⁵¹⁹ Berlin wiederum war nur ein Teil dieses

⁵¹⁵ Neben diesen vielen Vorträgen, Seminaren, Filmvorführungen et cetera fand am 28./29.06.2011 die Konferenz „Preoccupied“ als eine externe Veranstaltung statt, organisiert von den Doktorandinnen Jocelyn Parr und Samara Chadwick über das „Erasmus Mundus Joint Doctorate“-Programm zum Teil in Zusammenarbeit mit der „Autonomen Universität“, zum anderen Teil in Kooperation mit der KW. Auch diese Konferenz griff Themen aus der Besetzungsbewegung auf, von aktuellen oder historischen künstlerischen Protesten bis hin zur Klasseneinteilung in der Stadt, aber auch ganz konkret über den „Arabischen Frühling“. Sie dazu auch das Programm der Konferenz, online verfügbar unter: <https://emjdconferences.wordpress.com/program/>.

⁵¹⁶ Kompatsiaris: *Curating Resistances*, S. 139f.

⁵¹⁷ Ebd., S. 140.

⁵¹⁸ Ein Video des Protestzuges ist abrufbar unter: <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/sternmarsch-zum-alexanderplatz-am-12-mai-28924>.

⁵¹⁹ Vgl. die dpa-Meldung „Sternmarsch in Berlin gegen soziale Ungleichheit“, *Die Zeit*, 12.05.2012: <http://www.zeit.de/news/2012-05/12/soziales-sternmarsch-in-berlin-gegen-soziale-ungleichheit-12161402>.

Protestes, der als ein internationaler Aktionstag in 40 Ländern stattfinden sollte.⁵²⁰ Ursprünglich war geplant gewesen, am Alexanderplatz im Stil der Besetzungsbewegungen Zelte aufzuschlagen, bis den Organisator*innen dies gerichtlich untersagt wurde. Es kam deshalb nicht zu einer Besetzung des Platzes, in deren Folge sicherlich die Aktivist*innen aus der Ausstellungshalle ausgezogen wären.

Die Teilgruppe Occupy Museums von Occupy Berlin Biennale veranstaltete am 11. Juni 2012 einen Protest im Pergamonmuseum. Ihre Aktion war ein Aufruf, den Pergamonaltar der Türkei zurückzugeben, denn seine Aneignung sei ein „Symbol der Verschiebung und Besetzung der Kultur durch den Einfluss von Eliten“ und ein Akt des Kolonialismus.⁵²¹ Die Aktion bestand darin, dass die Aktivist*innen die Stufen des Pergamonaltars einnahmen, einer rief das Wort „Greece“ aus und bekam die Antwort „War“. Die Antwort wiederholte sich bei den weiteren ausgerufenen Wörtern „Turkey“, „Culture“, „Iraq“, „Beauty“, nur auf das Wort „Pergamon“ wurde mit „Museum“ geantwortet. Dann entrollten sie ein mehrere Meter langes Banner, auf dem Occupy Wall Street zu lesen war und wiederholten die Sätze eines Einzelnen, einer Einzelnen im lauten Chor, unter anderem aus der Oper *Satyagraha* von Philip Glass (von 1979 über das Leben von Mahatma Gandhi).⁵²² Später deklarierten sie dies als eine Solidaritätsaktion „mit der türkischen Gemeinde, die unter Rassismus und Gentrifizierung leidet.“ Zwar war in diese Aktion keine Sprecherin, kein Sprecher der türkischen Gemeinde eingebunden, aber sie wurde zumindest von einem türkischen Online-Magazin rezipiert.⁵²³

Zudem protestierten die Aktivist*innen etwa in einer Filiale der Deutschen Bank – dabei richtete sich der Protest gegen die Rolle der Bank während der Finanzkrise⁵²⁴ – oder in dem Museum Deutschen Guggenheim (einer Kooperation der Unternehmen Guggenheim Foundation und die Deutsche Bank, seit 2013: KunstHalle by Deutsche Bank); dabei richtete sich der Protest gegen die Kommodifizierung von Kunst.

⁵²⁰ Konrad Litschko: „Eine Nummer kleiner“, *taz*, 12.05.2012: <http://www.taz.de/ Occupy-Protestaktion/!5094044/>.

⁵²¹ Vgl. Raimar Stange: „An Occupied Biennial“, Interview mit Noah Fischer, 26.06.2012, in: <https://frieze.com/article/occupied-biennial>; <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/occupy-pergamon-30912>.

⁵²² Die gesamte Aktion ist auf Video abrufbar: <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/occupy-pergamon-30912> Vgl. auch Joanna Warsza; Florian Malzacher: „Occupy a Museum Near You!“, Interview mit Noah Fischer in: <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/comments/occupy-a-museum-near-you-20371>.

⁵²³ Vgl. Anonym: „Kültürel Kolonyalizmi İşgal Et: Occupy’cıların Bergama Müzesi Eylemi“, 21.07.2012: <http://www.e-skop.com/skopbulten/kultürel-kolonyalizmi-ısgal-et-occupycıların-bergama-muzesi-eylemi/827>.

⁵²⁴ Eine Aufzeichnung dieser Aktion lässt abrufen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=JYWzBRTFhhY>.

Die Gruppe Occupy Berlin Biennale nutzte ihre Sichtbarkeit auch, um sich mit anderen Protesten zu solidarisieren, wie zum Beispiel mit den römischen Aktivist*innen, die das Teatro Valle besetzt hielten, um so die Privatisierung des Theaters zu verhindern.⁵²⁵

Konflikte der Gruppe Occupy Berlin Biennale mit der Biennale

Die Zusammenarbeit zwischen der Gruppe Occupy Berlin Biennale und der Berlin-Biennale markierte eine Grenzerweiterung der politischen Ausstellung. Hatte die diskursive Ausstellungspraxis unter anderem bereits die Felder Politik und Kunst unter der Überschrift der (Radikal-)Demokratie zusammengeführt, um die utopische Möglichkeit eines Paradigmenwechsels (Kunst und Politik verändern gemeinsam die Gesellschaft) durch eine Ausstellung zu aktivieren, beachtete sie dabei doch tendenziell die unterschiedlichen Funktionsweisen der Felder Politik und Kunst. Bereits in dieser Konstellation ergaben sich Missverhältnisse, da die Biennale als Initiatorin eines solchen feldübergreifenden Zusammentreffens die Bedingungen der (politischen) Öffentlichkeit determinierte. Diese Form von Disparitäten und mir ihr die Zahl der Widersprüchlichkeiten und Konflikte erhöhten sich um ein Vielfaches, sobald die Biennale diverse Platzbesetzungsbewegungen einlud, die Biennale planmäßig einzunehmen und zu besetzen.

Der Transfer der unterschiedlichen Platzbesetzungsbewegungen in das Programm der Berlin-Biennale erwies sich daher als ein problematisches Experiment. Schließlich nahmen die Besetzungsbewegungen ihren jeweiligen „Platz“ aus einem Willen zur Widerständigkeit, zum Agonismus ein – und darin drückt sich immer ein Dissens mit der vorherrschenden Ordnung aus. Jedoch untergrub eine Einladung der Platzbesetzungsbewegungen durch eine Kunstinstitution zentrale Aspekte ihrer Widerständigkeit. Hierzu zählte die Aneignung eines öffentlich-städtischen Raums als Wiederaneignung des politischen Raums. Eine Ausstellungshalle kann diesen öffentlich-städtischen Raum nicht ersetzen. Zum anderen ermöglichte der frei zugängliche öffentliche Platz, anders als die Ausstellungshalle einer Kunstinstitution, nicht nur eine größere städtische Sichtbarkeit, sondern ermöglichte es zugleich der Bevölkerung, sich mit der Besetzungsbewegung zu solidarisieren, sich ihr anzuschließen. Zusätzlich hatten die Besetzungsbewegungen die prinzipiell für alle zugängliche Praxis der direkten Demokratie mit den Formen der Politik hinter verschlossenen Türen kontrastiert. Mit ihrer Platzierung in der Ausstellungshalle vergaben sie also auch diesen Vorzug des öffentlichen Raums.

⁵²⁵ <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/rette-teatro-valle-21220>.

Die Entscheidung der Kuratoren, den Bereich von Occupy Berlin Biennale unkuratiert zu lassen, die „Kontrolle über die Bedeutung“⁵²⁶ an die Akteurinnen und Akteure der Besetzungsbewegung abzugeben, spricht auch für die Phantasie in den Entdisziplinierungsstrategien der Aktivist*innen, mit der diese sowohl die Disziplinierungsstrukturen auf dem Feld der Politik auch jene der Kunstinstitutionen aufheben konnten.

a) Der „Zoo-Effekt“ in der Ausstellungshalle

Der Plan von Aktivist*innen aus den verschiedenen Gruppierungen der Platzbesetzungsbewegungen, in der Hauptausstellungshalle der KW ein temporäres Camp aufzuschlagen, war begleitet von dem Wunsch, innerhalb des Biennalekontextes nicht „wie ausgestellt“ zu wirken. Dies kommunizierten die Aktivist*innen explizit in der Gesamtkonzeption für ihre Zeit bei der Biennale:

It's important to especially highlight the point that we're not at all interested in exhibiting ourselves to any public (,zoo-effect') [...].⁵²⁷

In der Formulierung „Zoo-Effekt“ verdichten sich gleich mehrere Bedenken der Aktivist*innen, allen voraus die Sorge, als Aktivist*innen ausgestellt zu sein und von den Besucher*innen wie Tiere im Zoo bestaunt zu werden – und also auch mit einer ähnlichen Distanz.

Dabei lud bereits die Architektur der Ausstellungshalle die Besucher*innen zu einem solchen Blick ein. Denn man konnte durchaus auf der tribünenartigen Konstruktion stehen bleiben und das gesamte Treiben des Global Square von dort aus, also aus der Entfernung, betrachten, ohne die Stufen hinunterzusteigen, sich direkt in die Ausstellungshalle zu begeben und sich damit unter die Aktivist*innen zu mischen:

[A]rchitecturally it was a sunken pit, a fishbowl. Visitors could enter and stand on an elevated viewing platform to observe the occupiers go about their activism. Seemingly unaware of the institutional frame within which they were viewed, the occupiers who

⁵²⁶ Żmijewski: „7. Berlin Biennale für Zeitgenössische Politik“ (wie Anm. 415).

⁵²⁷ Carolina [ohne Nachname]: „#occupyBerlinBiennale: General concept for 15M / Occupy @7thBiennale: BERLIN group“, 14.03.2012: <http://takethesquare.net/2012/03/14/occupyberlinbiennale-general-concept-for-15moccupy-7thbiennale-berlin-group/>.

had organized and decorated the space painted the walls with slogans and hung banners to create a kind of Occupy themepark.⁵²⁸

Ein weiteres Bedenken war, wie sich aus dem Zitat von Noah Fischer entnehmen lässt, bereits in der Planungsphase die Frage gewesen, wie sich all die Objekte, angefangen von den Stühlen über Zelte, Slogans, Banner und Graffiti, durch deren Gesamtarrangement in der Ausstellungshalle dem Eindruck entziehen lassen könnten, sie seien Kunstobjekte einer Installation und damit Exponate einer Ausstellung. Dies galt zudem für die Videodokumentation von Protestereignissen, aber auch für die Fotos an den Wänden. Eine Strategie bestand darin, die teilnehmenden Aktivist*innen im Vorfeld zu informieren, dass der Global Square nicht repräsentieren wolle, und somit einen reflexiven Abstand aufzubauen:

We will not present objects, installations, photographs or other artistic forms which intent [sic] to be the aesthetic representations of the [sic] reality.⁵²⁹

Das gesamte Arrangement sollte unmittelbare Aktion vermitteln, und deren Objekte mussten sich in diese Vorgabe einfügen. Das hieß, selbst wenn es Kunstwerke in der Ausstellungshalle geben würde, müssten diese ein politisches Werkzeug sein, mit dem man aktivistische Ziele erreichen wollte oder schon erreicht hatte.⁵³⁰

Trotz dieser Vorüberlegungen gelang es der Gruppe Occupy Berlin Biennale kaum, gegen den „Zoo-Effekt“ anzukommen. Genau diese Formulierung wurde in Besprechungen und Analysen eingesetzt, um die Besetzungsbewegungen im Kontext der Berlin-Biennale einzuordnen und zu kritisieren.⁵³¹ Bei manchen riefen die Aktivist*innen in der

⁵²⁸ Noah Fischer: „Occupy Museums at the 7th Berlin Biennial“, 2012: <http://www.noahfischer.org/project/ows/38428>.

⁵²⁹ Carolina [ohne Nachname]: „#occupyBerlinBiennale“ (wie Anm. 527).

⁵³⁰ Vgl. ebd.

⁵³¹ Einige der Artikel griffen es direkt im Titel auf, wie zum Beispiel: Christian Viveros-Fauné: „Biting the hand that feeds them– Activists turn ‚human zoo‘ into Occupy-style working group“, 04.07.2012: <http://old.theartnewspaper.com/articles/Biting-the-hand-that-feeds-them/26755> Weitere Artikel, die den Begriff des „Zoo-Effekts“ aufgriffen:

Sebastian Loewe: „When Protest Becomes Art: The Contradictory Transformations of the Occupy Movement at Documenta 13 and Berlin-Biennale 7“, 2015: <http://field-journal.com/wp-content/uploads/2015/05/FIELD-01-Loewe-WhenProtestBecomesArt.pdf>; Niklas Maak: „Kritik der zynischen Vernunft. Grass und Auschwitz to go und ein Occupy-Camp zum Gaffen: Die Berlin-Biennale verspielt mit Zynismus und Politkitsch ihre wichtigste Idee“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.05.2012: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/berlin-biennale-kritik-der-zynischen-vernunft-11731589.html>; Whitney Kimball: „Berlin Biennale May Adopt OWS’s Horizontal Power Structure“, 18.06.2012: <http://artfcity.com/2012/06/18/the-berlin-biennale-adopts-owss-horizontal-power-structure/>; Olga

Ausstellungshalle Erinnerungen an die Kolonialausstellungen des 19. Jahrhunderts auf, in denen damals die „Wilden“ aus fremden Ländern zur Schau gestellt wurden.⁵³²

Zu dieser Sorge der Aktivist*innen, ausgestellt zu wirken, kamen noch Bedenken hinzu, als Protestbewegung von der Biennale vereinnahmt zu werden.

There was quite a controversy about participating in an art event [...] the fear of being swallowed up by a „commercial“ event – when art becomes a consumer article and forgets its function of questioning reality – and when transgression is even more marketable than art.⁵³³

Eine solche kommerzielle Vereinnahmung durch ein problematisches Format wie der Biennale würde gänzlich den Protestmotiven der Platzbesetzungsbewegung widersprechen und sie kommodifizieren. Zu diesen Hauptüberlegungen kam noch die Grunderkenntnis hinzu, dass die Besetzungsbewegung öffentliche Räume und Plätze ungefragt ohne Erlaubnis eingenommen hatten und jetzt eben eingeladen waren, einen Raum zu besetzen.⁵³⁴

Trotz der Sensibilität der Aktivist*innen für den Kontext, in den sie sich begaben, und trotz ihrer Versuche, sich einer Vereinnahmung durch die Biennale zu widersetzen (gestützt durch die Zusagen der Kurator*innen, dass das Vorgehen von Occupy Berlin Biennale von ihnen „weder kuratiert noch beaufsichtigt noch bewertet“ werden würde),⁵³⁵ geschah das Unausweichliche: Die Kunstinstitution, welche die Besetzungsbewegung beherbergte, zwang auch Occupy Berlin Biennale ihre Logik auf.

Dies geschah auf vielfältige Weise. In der Pressekonferenz am 25. April 2012, an der auch viele Aktivist*innen teilnahmen – und die unten noch im Einzelnen behandelt wird – bejahte beispielsweise Żmijewski die Frage einer Zuschauerin, ob die gesamte Situation von Occupy Berlin Biennale in der Ausstellungshalle als eine soziale Skulptur im Sinne von Joseph Beuys zu verstehen sei.⁵³⁶ Zwar hatte Beuys hierunter eine Kunst verstanden, die die

Kopenkina: „Administered Occupation: Art and Politics at the 7th Berlin-Biennale“, 18.04.2013: <http://artjournal.collegeart.org/?p=3457>.

⁵³² Sven Lütticken: „Let’s fake history“, *Texte zur Kunst* 86 (2012): <https://www.textezurkunst.de/86/propaganda-der-tat/>.

⁵³³ Carolina [ohne Nachname]: „An open letter to #OccupyBiennale“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/ein-offener-brief-an-occupybiennale-31364>.

⁵³⁴ Raluca Voinea: „The Most Creative And Exciting Artistic Aspects Of Occupy Are Not Visual, But Rather Experiential“, Interview mit Blithe Riley, 2012: <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=758>.

⁵³⁵ Żmijewski: „7. BerlinBiennale für Zeitgenössische Politik“ (wie Anm. 415).

⁵³⁶ Das Video zur Pressekonferenz ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=I8LQHEERKMo#t=142>.

Gesellschaft unmittelbar verändern wolle; aber der Begriff der sozialen Skulptur meinte eben doch Kunst. Im Gegensatz dazu verstanden sich die Aktivisten von Occupy Berlin Biennale aber gerade nicht als ein Gesamtkunstwerk und versuchte diesem Eindruck auch vorzubeugen.

Die Aktivist*innen, die auf den besetzten Plätzen basisdemokratisch ihre Entscheidungen fällten, mussten diese nicht mit einer weiteren Autorität abstimmen. Im Kontext der Biennale kam ihnen diese Freiheit abhanden:

A square has no limits, no restrictions, while an exhibition has, even if there is a different purpose, to establish a border between the „proper“ exhibition and the #occupy space. When problems appear, such [as] the lack of space, they have to be solved within the predefined and limited space, without it being possible to „disturb“ other parts of the exhibition.⁵³⁷

Die Biennale hatte Occupy Berlin Biennale einen Raum zugewiesen, über den die Aktivist*innen verfügen konnten, aber dieser Raum war umgrenzt von den anderen, kuratierten Ausstellungsräumen, in denen sie nicht interferieren durften. Den Aktivist*innen wurde so immer wieder ins Bewusstsein gerückt, dass sie sich in einer größeren kuratierten Ausstellungssituation befanden, die sowohl von den Kuratoren als auch den Künstler*innen gegen mögliche Expansions- oder Vereinnahmungsversuche seitens der Aktivist*innen verteidigt werden würden.

Ende Mai ereignete sich ein Vorfall, der diese Schwierigkeit besonders gut fassbar werden lässt. Im Innenhof der KW hatten die Kuratoren an einer der Fassaden des Gebäudes ein Werbebanner von Mobinil (inzwischen lautet der Firmenname Orange Egypt), einem der größten Mobiltelefonanbieter Ägyptens, angebracht. Die Firma hatte sich mit ihrer Perfidie während der ägyptischen Revolution einen zweifelhaften Namen gemacht und machte sich nun erneut der Heuchelei verdächtig, denn während der Platzbesetzungsbewegung in Kairo hatte sie das Funknetz abgeschaltet – und damit die Hauptkommunikationsmedium über die sozialen Netzwerke der ägyptischen Aktivist*innen lahmgelegt. Aber nachdem die Revolution erfolgreich den Rücktritt des damaligen ägyptischen Präsidenten Husni Mubarak erzwungen hatte, warb dieselbe Firma mit Motiven von der Besetzung des Tahrir-Platzes um Kunden. Dieses Werbebanner wurde nun von einigen Aktivist*innen von Occupy Berlin Biennale weiß übermalt und mit der Forderung „RISE UP!“ in roten Lettern überschrieben, denn sie kannten nicht die Geschichte des Plakats und die Absicht der Kuratoren und hielten es für eine

⁵³⁷ Carolina [ohne Nachname]: „An open letter to #OccupyBiennale“ (wie Anm. 533).

gewöhnliche Unternehmenswerbung.⁵³⁸ Hier prallten zwei Sichtweisen aufeinander: Die Kuratoren versuchten, das Plakat gegen Vandalismus zu schützen, und die Aktivist*innen versuchten, ein Umfeld zu schaffen, das von kommerziellen Insignien frei war. Später wurde das Graffiti vom Werbebanner entfernt. In jenem hatte sich nicht allein die Kritik der Aktivist*innen gegenüber dem gegenwärtigen Kapitalismus geäußert, sondern auch gegen den kommerziellen Aspekt der Biennale.

Andere Aktivist*innen hatten erst gar nicht eingewilligt, an dem Experiment der Berlin-Biennale teilzunehmen, weil diese mit Geldern des deutschen Staates finanziert wurde, wie etwa von der Kulturstiftung des Bundes.⁵³⁹ Weil Deutschland die treibende Kraft bei der Durchsetzung der EU-Austeritätspolitik war – und damit einen der Hauptgründe für die europäischen Platzbesetzungsbewegungen miterzeugt hatte –, erschien es den Aktivist*innen absurd, mit deutschen Geldern einem Publikum in Berlin ihren Protest aufzuführen und womöglich so ihre Anliegen zu depolitisieren.

Weitere Versuche der Aktivist*innen, Räume einzunehmen, die außerhalb der ihnen zugewiesenen Begrenzungen lagen, hatten vergleichbare Effekte. Ein weiteres Graffiti, diesmal direkt auf der Fassade der KW, musste entfernt werden.⁵⁴⁰ Die Aktivist*innen, die im Gebäude lebten, bekamen mit, wie kostenaufwendig die Entfernung des Graffitos war, wie sich dies auf das Budget der Biennale auswirkte und damit möglicherweise die Förderung anderer Kunstprojekte beeinträchtigte. Die Aktivist*innen befanden sich in Abwägungsprozessen, die sich allein durch die Restriktionen einer Kunstinstitution ergaben und ihnen aus der Zeit der Platzbesetzungsbewegung fremd waren.

In diesen Vorfällen kristallisierte sich ein weiterer Aspekt. Die Besetzungsbewegung war zwar ein zentraler Aspekt der Biennale, aber ihren Aktivist*innen wurde nur in einem klar abgesteckten Raum Autonomie zugewiesen (und zwar durch die Biennale); sie waren ausgeschlossen davon, die gesamte Biennale mitzugestalten, angefangen bei der Auswahl der Teilnehmer*innen und deren Positionierung in den Ausstellungsräumen.

b) Occupy Berlin Biennale als artifizielle Vereinigung

⁵³⁸ Kompatsiaris: *Curating Resistances*, S. 135.

⁵³⁹ Vgl. die Meldung „Occupy Museums and the 7th Berlin Biennale“ auf der Occupy-Museums-Website, 01.06.2012: <http://occupymuseums.org/index.php/actions/43-occupy-museums-and-the-7th-berlin-biennale>. Die Berlin Biennale wird mit 2,5 Millionen Euro von der Kulturstiftung des Bundes unterstützt, vgl. <http://www.furios-campus.de/2012/04/30/kann-kunst-politisch-sein-2/>. Siehe auch https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/berlin_biennale_fuer_zeitgenoessische_kunst.html (09.12.2019).

⁵⁴⁰ Kompatsiaris, *Curating Resistances*, S. 135.

Für die Aktivist*innen war nicht allein die Situation, innerhalb einer Ausstellungssituation zu agieren, ungewöhnlich und mit Widersprüchen verbunden, sondern auch die Allianz zwischen ihnen als Einzelnen, die erst die Biennale gestiftet hatte. Zwar hatten die Aktivist*innen der einen Platzbesetzungsbewegung interessiert und unterstützend die Aktivitäten und Proteste der anderen Platzbesetzungsbewegungen verfolgt; sie tauschten Informationen untereinander aus, aber sie hatten sich nicht alle gemeinsam an einem konkreten Platz versammelt, um so ihre Aktionen zu bündeln. Ihre Zusammenkunft anlässlich der Berlin-Biennale, die ein solches Versprechen in sich trug, verdeutlicht die Artifizialität ihres Zusammenschlusses im Kontext der Biennale. Es fehlte der Gruppe Occupy Berlin Biennale eine klare Motivation, eine treibende Kraft, eine Kerngruppe, die nicht nur die heterogene Gruppe von Aktivist*innen miteinander verband, sondern sie auch dazu brachte, eigene Ziele zu formulieren, um auf diese Weise der künstlichen Umgebung der Ausstellungshalle und den Zielen der Kuratoren etwas entgegengesetzt zu können.⁵⁴¹

Nach der Teilnahme an Occupy Berlin Biennale sollte die Aktivistin Carolina [keine Angaben zum Nachnamen] resümieren, dass sich eine politische Bewegung wie die der spanischen Indignados sich weder nach Berlin verpflanzen noch imitieren lasse. Denn derartige Bewegungen seien im sozialen Gefüge der Bevölkerung verwurzelt, daraus erkläre sich die Dichte der daran beteiligten sozialen Netzwerke. Diese Netzwerke entwickelten sich aber nicht allein über einen Aufruf etwa der Berlin-Biennale, sondern sie bräuchten gemeinsame historische Bezüge, aber auch Mühe und Zeit sowie einen stetigen Zulauf an Teilnehmer*innen. Gerade Occupy Berlin Biennale, das in geschlossenen Räumen angesiedelt war, habe einen solchen Zulauf aber verhindert. Insgesamt ließen sich die Besetzungsbewegungen im öffentlichen Raum und auf öffentlichen Plätzen eben nicht in einer Ausstellungshalle reproduzieren.⁵⁴²

Neben der Gemeinsamkeit einer bestimmten Protestform (der Platzbesetzung), einer Forderung (nach direkter Demokratie) und einer bestimmten Informations- und Kommunikationsform (sozialer Netzwerke) gab es durchaus auch spezifisch lokal-historische Differenzen zwischen den in Berlin beteiligten Gruppierungen. Die Aktivist*innen vermissten von Occupy Berlin Biennale vermittelnde Initiativen. Die Ethik der Besetzungsbewegung wie deren Inklusivität und Toleranz ließen sich auf der Berlin-Biennale nicht aufrechterhalten. Teilweise entwickelte sich zwischen den Aktivist*innen Feindseligkeit und erschwerte das gemeinsame Zusammenleben. Manche der Aktivist*innen verließen Occupy Berlin-Biennale,

⁵⁴¹ Carolina [ohne Nachname]: „An open letter to #OccupyBiennale“ (wie Anm. 533).

⁵⁴² Ebd.

weil sie die Stimmung nicht aushielten, andere wurden aufgefordert zu gehen.⁵⁴³ Teilweise verschärften sich die Konflikte unter den Aktivist*innen derart, dass die Polizei als vermittelnde Instanz gerufen werden musste.⁵⁴⁴ Die Praxis der Versammlungen, als ein wichtiges Medium nicht nur von Entscheidungen, sondern auch für Aussprachen, griff nicht, weil die Zusammensetzung der Versammlungen stark differierte, aber auch, weil die festgelegten Absprachen aus den Versammlungen nicht von allen eingehalten wurden.

Die Berlin-Biennale als Veranstalterin zog zudem Personen an, die die Teilnahme an Occupy Berlin Biennale als Gelegenheit sahen, ihren künstlerischen Lebenslauf aufzupolieren. Der Wunsch nach einem solchen persönlichen Profit widersprach für andere Aktivist*innen dem Grundwert der Besetzungsbewegung, nicht den persönlichen Profit über die gemeinsamen Interessen des Protestes zu stellen.

c) Occupy Berlin Biennale will die Apparatur der Biennale ändern

Trotz dieser artifiziellen Situation von Occupy Berlin Biennale in den Räumlichkeiten der KW wie auch der unterschiedlichen Haltungen und Zielvorstellungen der teilnehmenden Aktivist*innen aus den verschiedenen Besetzungsbewegungen nutzten die Aktivist*innen die Biennale nicht allein als eine Plattform für Aktivitäten (wie ihre Autonome Universität oder die Protestzüge), sondern setzten ihre anti-institutionellen Kompetenzen, die sie auf den besetzten Plätzen erworben hatten, ein, um die Strukturen der Biennale zu verändern. Die Indignados etwa besetzten die Pressekonferenz der 7. Berlin-Biennale, die am 25. April 2012 in der Villa Elisabeth in Berlin stattfand. In einem kreisförmig angeordneten Sitzarrangement, angelehnt an die Sitzordnung im Parlament, stellten nacheinander Klaus Biesenbach, Gabriele Horn, Artur Żmijewski und Joanna Warsza die 7. Berlin-Biennale der Presse vor. Gleich im Anschluss, bevor die Journalist*innen ihre Fragen an die Kurator*innen richten konnten, übernahmen die Indignados – in voriger Absprache mit dem Kurator*innenteam – die Pressekonferenz. Verteilt über mehrere Stimmen wurde ein Statement von Occupy Berlin Biennale verlesen, das kollektiv verfasst worden war. Hierin wurde die politisch-ökonomische Lage beschrieben, die zu den Besetzungsbewegungen geführt hatte, wurden auch die Defizite der gegenwärtigen Demokratie benannt, die soziopolitischen Forderungen der Besetzungsbewegungen aufgelistet und ihre Vorstellungen von Politik und Demokratie ausgeführt.⁵⁴⁵ Die Indignados verkehrten die Regeln

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Eine Ergänzung von Noah Fischer in seinem Antwortschreiben an Carolina vornimmt. Vgl. <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/ein-offener-brief-an-occupybiennale-31364>.

⁵⁴⁵ Videoaufzeichnungen der Pressekonferenz sind abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=EcJWq6yQCWg>.

der Pressekonferenz nicht völlig – sie stellten sich anschließend durchaus für die Fragen der Journalist*innen zur Verfügung –, aber zuerst befragten *sie* die Journalist*innen darüber, was diese zu leisten bereit seien, um die Welt zu verändern. Zum einen wollten die Indignados so die gewöhnliche Aufteilung zwischen den zuhörenden und Notizen machenden Journalist*innen auf der einen und den Redner*innen der Biennale auf der anderen Seite und die damit verbundene Machtkonstellation aufbrechen. Im Kern beabsichtigten sie also, ihre Versammlungspraxis von den besetzten Plätzen auf die Situation der Pressekonferenz zu übertragen. Zum anderen unternahmen sie aber auch den Versuch, die Journalist*innen für ihre eigenen Interessen, die Interessen der Besetzungsbewegungen zu gewinnen – oder sogar zu vereinnahmen.⁵⁴⁶ Dagegen wehrten sich die Journalist*innen noch in der Pressekonferenz. Hatten die Besetzungsbewegungen in Deutschland insgesamt eine große positive Berichterstattung zur Folge gehabt, erschien den Journalist*innen die Perspektive der Indignados auf die journalistische Arbeit, ihre Einbindung in das Verlagshaus und dessen ökonomische Bestrebungen zu simpel und ohne Verständnis komplexerer Zusammenhänge. Für Żmijewski hatte die erste autonome Aktion der Indignados ihren Preis für die Biennale. Er resümierte: „[W]e lost the sympathy of journalists“.⁵⁴⁷

Ein anderer Versuch bestand darin, die Idee der Horizontalität aus den Besetzungsbewegungen auf die Institution der Berlin-Biennale zu übertragen und konsequent eine nicht-hierarchische Organisationsstruktur zwischen den Aktivist*innen, den Kurator*innen und den Mitarbeiter*innen der KW einschließlich der Direktorin zu entwickeln.⁵⁴⁸ Denn im Gegensatz zu den anderen Protesten gegen die Finanzierungs- und Arbeitsweise der Museen mussten die Aktivist*innen von Occupy Berlin Biennale nicht von außen protestieren, sondern konnten direkt Einwirken.

Die räumliche und organisatorische Aufteilung zwischen Occupy Berlin Biennale, den Kuratoren und der Kunstinstitution der KW widersprach jedoch den Prinzipien jener Horizontalität, die man auf den besetzten Plätzen angestrebt hatte. Zwischen den Kurator*innen und den Aktivist*innen blieb ein Machtgefälle, denn jene verfügten über das Budget der Biennale, luden zu den Rahmenveranstaltungen ein und waren das Bindeglied zu den Mitarbeiter*innen der KW. Über viele der Regeln innerhalb der KW entschieden zudem noch

⁵⁴⁶ Videoaufzeichnungen der Pressekonferenz sind abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=es5U-SG6bss>.

⁵⁴⁷ Vgl. Noah Fischer, mit Kommentaren von Artur Żmijewski: „The Occupied Museum“, *ArtLeaks Gazette*, Juni 2014, S. 7–26, hier S. 13.

⁵⁴⁸ Occupy Museums: „Occupy Museums and the 7th Berlin Biennale“, 01.06.2012: <http://occupymuseums.org/index.php/actions/43-occupy-museums-and-the-7th-berlin-biennale>.

nicht einmal die Kurator*innen, sondern deren Direktorin.⁵⁴⁹ Unter dem Motto „You Cannot Curate a Movement“ wurde Mitte Juni für etwa zwei Wochen – mit dem Einverständnis der Kurator*innen sowie der KW⁵⁵⁰ – die gesamte Organisationsstruktur von einer vertikal-hierarchischen hin zu einer flachen verändert.⁵⁵¹ Diese Form der Intervention war auch ein Akt des Widerstands gegen die quarantäneartige Unterbringung der Besetzungsbewegung in den KW und ihre politische Depotenziierung, wie die Künstlerin und Aktivistin Blithe Riley von Occupy Museums ausführt:

To radicalize the BB7 and turn it into a space for Occupation, the structure of the entire biennale [sic] would have had to be dismantled. To quarantine an occupation inside an institution without interrogating the institution itself on the most fundamental levels (working conditions, budget, hierarchy) made the Occupy Biennale symbolic and weakened its potential.⁵⁵²

Der Plan, in die Tiefenstrukturen einer Institution einzugreifen, trug insgesamt die Signatur der Aktivist*innen von Occupy Museums, die durch ihre Einladung zu der Berlin-Biennale die Möglichkeit wahrnahmen, nicht mehr – wie sonst – außerhalb eines Museums gegen dessen Finanzierungs- und Organisationsweise sowie Arbeitsverhältnisse zu protestieren, sondern im Inneren des Museums direkt die erwünschten Veränderungen mitzugestalten und so ihre Vision eines gerechteren Museums zu erproben.

Anstatt dem bisherigen Organigramm der Biennale zu folgen und damit die Arbeitsaufteilung entlang der Positionen wie Kurator, Direktor, Mitarbeiter*innen der KW und Aktivist*innen zu unterstützen, wurden alle in verschiedene Arbeitsgruppen aufgeteilt. Darunter waren eine Medien- und Kommunikationsgruppe, eine weitere Gruppe, deren Schwerpunkt auf direkten Aktionen lag und eine andere, die sich um die Organisation der KW kümmerte, unter anderem mit der Aufgabe, deren Budget gänzlich transparent zu machen und das Programm umzugestalten.⁵⁵³ Im Rahmen dieses Prozesses wurden die Kuratoren als die „vormaligen Kuratoren“ geführt, entsprechend auch die Direktorin. Nach Beseitigung der

⁵⁴⁹ Voinea: „The Most Creative And Exciting Artistic Aspects Of Occupy“ (wie Anm. 534).

⁵⁵⁰ Vgl. <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/die-7-berlin-biennale-wird-basisdemokratisch-umgestaltet-30625>.

⁵⁵¹ Vgl. Noah Fischer: „Agency in a Zoo: The Occupy Movement’s Strategic Expansion to Art Institutions“, 2015: <http://field-journal.com/issue-2/fischer>.

Vgl. Tal Beery: „The Artist as Activist“, *Spike* 33 (2012), S. 44–49.

⁵⁵² Voinea: „The Most Creative And Exciting Artistic Aspects Of Occupy“ (wie Anm. 534).

⁵⁵³ Vgl. Fischer: „Agency in a Zoo“ (wie Anm. 551).

Hierarchien wurden die Entscheidungen in diesen Gruppen über einen Konsens ermittelt, anstatt einer Anordnung durch das vormalige Leitungspersonal.⁵⁵⁴ Über diese Intervention der Aktivist*innen wurde, wenn auch zeitlich limitiert, der Versuch unternommen, die Barrieren zwischen den Experten, der Institution und den Aktivist*innen zu senken, als eine Zuspitzung des „von den Kurator*innen formulierten Anspruch[s] [...], weder kuratiert noch beaufsichtigt noch bewertet“ zu werden.⁵⁵⁵

In der Folge dieses Experiments führten die Aktivist*innen die Medienarbeit der Besetzungsbewegung und der KW zusammen. Sie nutzten die Mailinglisten der Pressestelle der KW und der Biennale, etwa um kollektiv geschriebene Texte als Pressemeldungen zu verschicken oder die offizielle Website der Biennale zu verändern.⁵⁵⁶ Sie beschlossen, dass die Löhne der Museumsaufsicht (meistens Student*innen und Künstler*innen), deren Gehalt unter dem Mindestlohn liegt, angehoben werden sollten.⁵⁵⁷ Sie schafften es, zu vereinbaren, dass deren Stundenlohn von € 6,50 auf € 8,50 angehoben wurde, finanziert aus dem Budget der Berlin-Biennale.⁵⁵⁸

Nach dem Ende dieser Interventionen kehrte die alte Ordnung jedoch wieder ein. Einige der KW-Mitarbeiter*innen, die an dem Experiment der Besetzungsbewegung teilgenommen hatten, wollen sich jedoch mit den alten Strukturen nicht mehr abfinden und kündigten ihren Job.⁵⁵⁹

Für Occupy Museums war die Aktion der Horizontalisierung dennoch ein Erfolg, nicht nur, weil die Aktivist*innen sich so ihren Handlungsradius zurückeroberten und den „Zoo-Effekt“ unterwandern konnten, sondern auch, weil sie der unternehmerischen Logik einer Kultureinrichtung mit ihren neoliberalen Prinzipien eine Logik des Kampfes entgegengesetzt hatten.⁵⁶⁰

*d) Zuschauer*innen wollen nicht zu Teilnehmer*innen werden*

Von der Zusammenarbeit mit den Aktivist*innen der Besetzungsbewegungen erhoffte sich die Berlin-Biennale, dass die Besucher*innen sich weniger als Betrachter*innen eines

⁵⁵⁴ Vgl. Beery: „The Artist as Activist“, S. 49.

⁵⁵⁵ Die Ankündigung der Aktivist*innen auf der Biennale-Website findet sich unter: <http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/die-7-berlin-biennale-wird-basisdemokratisch-umgestaltet-30625> Vgl. auch Stange: „An Occupied Biennial“.

⁵⁵⁶ Vgl. Fischer; Źmijewski: „The Occupied Museum“, S. 14.

⁵⁵⁷ Noah Fischer: „Occupy Museums at the 7th Berlin Biennial“, 2012: <http://www.noahfischer.org/project/ows/38428>

⁵⁵⁸ Voinea: „The Most Creative And Exciting Artistic Aspects Of Occupy“ (wie Anm. 534).

⁵⁵⁹ Vgl. Fischer: „Agency in a Zoo“ (wie Anm. 551).

⁵⁶⁰ Ebd.

Ausstellungsexperiments denn als politische Subjekte verstehen würden. Warsza erläuterte dies anhand der Idee von der Aufhebung des Publikums im Ausstellungskonzept des US-amerikanischen Aktionskünstlers Allan Kaprow:

In seinem Essay „Notes on the Elimination of the Audience“ von 1966 suchte Allan Kaprow nach einer Alltagserfahrung durch Kunst, in der Betrachter ihre Rolle vergessen und zu Beteiligten würden. Die „Aufhebung“ im Titel bezieht sich auf eine Situation, in der das Publikum seine Position als Betrachter aus dem Blick verliert und sich vom Zuschauer zum Bürger verwandelt.⁵⁶¹

Die Verwandlung von Zuschauer*innen in Bürger*innen sollte sich auf die gesamte Ausstellung beziehen und somit auch auf den Bereich von Occupy Berlin Biennale. Bereits in der Planungsphase der Aktivist*innen war die Einbindung des Publikums ein zentrales Anliegen gewesen:

It's more about motivating the so called public – what [sic] means the people not already protesting or even being aware of their status of being an [sic] political subject – to really take part in our activities, to transform from being passive consumers into active human beings, thinking on their own instead of getting taught. The key word we use to talk about [what we want to achieve] in this context is INTERACTIVITY.⁵⁶²

Diese Interaktivität und Verwandlung stellte sich für viele Besucher*innen nicht ein. Aktivist*innen und Besucher*innen teilten die gemeinsame Beobachtung, dass der Global Square eine artifizielle Konstruktion sei. Während die Aktivist*innen von Entfremdungserlebnissen sprachen, weil ihnen der Global Square abgeschnitten von der Straße depotenziert, in seiner Zusammenstellung historisch, thematisch und lokal dekontextualisiert und dadurch künstlich vorkam, sahen viele Besucher*innen eine Nachbildung der Platzbesetzungsbesetzungsbewegung, die ihnen in einem inszenierten Ausstellungsparcours präsentiert wurde, den man von der Mini-Tribüne mit einem quasi-herrschaftlichen Blick über die „Installation“ betrachten konnte.

Das Publikum brachte die Aktivist*innen in eine doppelte Bedrängnis: Nicht nur mussten sie die Erniedrigung ertragen, vom Publikum „wie Tiere im Zoo“ angeschaut und

⁵⁶¹ Warsza: „Mit Kunst wirken“ (wie Anm. 436).

⁵⁶² Carolina [ohne Nachname]: „#occupyBerlinBiennale“ (wie Anm. 527).

fotografiert zu werden, sondern daran angeknüpft auch die Weigerung eines großen Teils des Publikums, auf das Angebot der Aktivist*innen zur Teilnahme einzugehen.⁵⁶³

Diese Konstellation prägte die Stimmung der Aktivist*innen, denn nach den Öffnungszeiten der Institution, also in der Abwesenheit des allgemeinen Publikums, erhöhten sich die soziale Interaktivität und die Geselligkeit unter den Aktivist*innen. Tagsüber, wenn sie sich nicht wegen einer Veranstaltung der Autonomen Universität im Global Square trafen, verlagerten sie ihre Arbeiten nach außerhalb der von Occupy Berlin Biennale genutzten Räume.⁵⁶⁴ Mit anderen Worten: Die Aktivist*innen mieden das Publikum.

*e) Mangelnde Allianzen mit lokalen Aktivist*innen*

Die Mitgliedschaft der Gruppe Occupy Berlin Biennale beschränkte sich auf Wunsch der Kurator*innen auf die damals gegenwärtigen Platzbesetzungsbewegungen. Occupy Berlin Biennale pflegte die Platzbesetzungsbewegungen wie einen Markennamen („Occupy“), um sie präsentieren zu können. Dieser Fokus übersah jedoch die äußerst differenzierte und historisch gewachsene Protestkultur einer politisch sehr bewegten Stadt. In der Biennale wurde die lokale Protestkultur Berlins im Rahmen von Occupy Berlin Biennale allein auf Occupy Berlin reduziert. Occupy Berlin war am 15. Oktober 2011 gestartet, nach einem ersten, erfolglosen Versuch, den Platz der Republik vor dem Reichstag dauerhaft einzunehmen⁵⁶⁵ und setzte sich durch die Einnahme von verschiedenen Plätzen fort (so etwa dem Kirchhof der Parochialkirche, dem Bundespressestrand, dem Boxhagener Platz und dem „Haus der Statistik“ – benannt nach der Staatlichen Zentralverwaltung für Statistik der DDR, die in dem Gebäudekomplex residiert hatte).⁵⁶⁶ Die Berlin-Biennale gab der bereits auslaufenden Bewegung Occupy Berlin, deren Besetzungen nacheinander von der Polizei aufgelöst worden waren, einen Ort zum „Überwintern“.⁵⁶⁷ Damit rettete die Biennale Occupy Berlin vor dem Aus. Unbestrittenerweise

⁵⁶³ Carolina [ohne Nachname]: „An open letter to #OccupyBiennale“ (wie Anm. 533).

⁵⁶⁴ Voinea: „The Most Creative And Exciting Artistic Aspects Of Occupy“ (wie Anm. 534).

⁵⁶⁵ Sandra Dassler; Jörn Hasselmann: „Zelten vorm Reichstag verboten“, *Der Tagesspiegel*, 16.10.2011: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/occupy-bewegung-zelten-vorm-reichstag-verboten/5085944.html>.

⁵⁶⁶ Vgl. Anonym: „Occupy-Aktivisten besetzten ‚Haus der Statistik‘“, *Der Tagesspiegel*, 29.11.2011: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/mitte-occupy-aktivisten-besetzten-haus-der-statistik/5901742.html>; Anna Engberg: „Occupy-Camper sitzen ums knisternde Feuer“, *Der Tagesspiegel*, 09.11.2011: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/bitte-stoeren-occupy-camper-sitzen-ums-knisternde-feuer/5818220.html>; Anonym: „Occupy-Bewegung errichtet Camp am Bundespressestrand“, *Der Tagesspiegel*, 09.11.2011: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/protestcamp-occupy-bewegung-errichtet-camp-am-bundespressestrand/5816314.html>. Der Aufruf zur Besetzung des Boxhagener Platzes findet sich unter: http://www.alex11.org/wp-content/uploads/group-documents/3/1320061251-WirSindDie99Prozent_asamblea061111.jpg.

⁵⁶⁷ Vgl. Konrad Litschko: „Ende Gelände“, *taz*, 09.01.2012: <http://www.taz.de/15103529/>; ders.: „Eine Nummer kleiner“ (wie Anm. 520).

vereinten die Besetzungsbewegungen gleich viele politische Bewegungen für ihr Anliegen, aber Occupy Berlin verstand sich nicht als deren Stellvertreterin.

Occupy Berlin nahm nicht geschlossen an der Biennale teil, vielmehr spaltete die Einladung der Biennale die Bewegung. Jene Teilnehmer*innen von Occupy Berlin Biennale, die zuvor schon bei Occupy Berlin mitgewirkt hatten, nahmen bei Planung und Entwicklung des Biennale-Ablegers leitende Funktionen ein.⁵⁶⁸ Von den anderen, internationalen Teilnehmer*innen wurden sie als dominant wahrgenommen, denn sie beanspruchten für sich, die Berliner Szene einschätzen zu können und prägten daraufhin die Entscheidungsfindungen in den Versammlungen. Dies erzeugte ein Missverhältnis zwischen den großen und maßgebenden Protestbewegungen wie den Indignados aus Spanien und dem auf einer globalen Skala betrachtet doch eher marginalen Occupy Berlin.⁵⁶⁹

Die Zusammenarbeit der Biennale mit Occupy Berlin implizierte überdies keine Einverständniserklärung anderer engagierter und links-aktivistischer Gruppierungen mit dem Vorhaben der Biennale und dem „Global Square“. Vielmehr distanzieren sich einige von der 7. Berlin-Biennale oder lehnen sie gänzlich ab, darunter die Initiative „Haben und Brauchen“ von Ellen Blumenstein (Kuratorin) und Florian Wüst (Künstler und Filmkurator). Durch ihre Offenen Briefe und ihr Manifest hatten sie die Kulturpolitik Berlins (etwa die ideologischen Implikationen und Folgen der sogenannten „Leistungsschau junger Kunst aus Berlin“,⁵⁷⁰ die „based in Berlin“-Ausstellung, aber auch mit einer Forderung nach „Absicherung der Produktionsbedingungen“ der Kulturschaffenden⁵⁷¹) unter dem damaligen Bürgermeister Klaus Wowereit stark kritisiert und hierfür eine breite öffentliche Unterstützung gefunden. In der Anfangsphase der Biennale nutzten „Haben und Brauchen“ diese als eine Plattform für ihre Anliegen. In der Biennalezeitung *P/Act for Art* veröffentlichten sie ihre Forderung nach den Rahmenbedingungen einer Kulturproduktion, die nicht von politischen und wirtschaftlichen Zwängen diktiert werde,⁵⁷² und die Aufforderung an die Künstler*innen, sich in politische Prozesse einzumischen.⁵⁷³ Um die dort angedachten Überlegungen zu vertiefen, veranstalteten sie einen Diskussionsabend mit unterschiedlichen Akteur*innen aus dem Kunstbetrieb, der auf

⁵⁶⁸ Voinea: „The Most Creative And Exciting Artistic Aspects Of Occupy“ (wie Anm. 534).

⁵⁶⁹ Carolina [ohne Nachname]: „An open letter to #OccupyBiennale“ (wie Anm. 533).

⁵⁷⁰ Der offene Brief an den Bürgermeister mit der Darstellung der Problemlage und den Forderungen findet sich unter <http://www.habenundbrauchen.de/category/haben-und-brauchen/1-open-letter/>.

⁵⁷¹ Vgl. das Manifest von „Haben und Brauchen“ unter <http://www.habenundbrauchen.de/category/haben-und-brauchen/manifest/>.

⁵⁷² Ellen Blumenstein: „Art is a space of possibility that has to be protected“, 2011: <http://blog.berlinbiennale.de/en/allgemein-en/ellen-blumenstein-2-15199>.

⁵⁷³ Florian Wüst: „Inside and Outside of Art“, 2011: <http://blog.berlinbiennale.de/en/allgemein-en/florian-wust-2-15380>.

der Biennale-Website annonciert wurde.⁵⁷⁴ „Haben und Brauchen“ lösten die Verbindung zur Berlin-Biennale jedoch auf, zum einen, weil die Biennale ihre Debatte nicht substantiell fortsetzte⁵⁷⁵ und sie „nicht als Identifikationsfigur [für Żmijewskis kunstpolitisches Engagement] zur Verfügung stehen [mochten].“⁵⁷⁶

Das Künstler*innenkollektiv „Rosa Perutz“ – das sich als selbstorganisierter Diskussionskontext mit Themenschwerpunkten etwa gegen den Nationalismus versteht und sich mit den spezifischen Bedingungen der Produktion und Reproduktion in der zeitgenössischen Kultur und Kunst beschäftigt⁵⁷⁷ – hat eingehend belegt, wie wenig die Biennale, aber auch das Projekt Occupy Berlin Biennale links-politische Kollektive und Gruppierungen hinter sich vereinte. In ihrem Artikel „Immun gegen die Freiheit“, der einen Tag vor der offiziellen Biennaleeröffnung publiziert wurde, demontierten sie die kuratorisch-politische Haltung des Kurators Żmijewski und unterstrichen in diesem Zusammenhang bereits die Konstruktionsfehler von Occupy Berlin Biennale, darunter die bereits besprochene Asymmetrie zwischen den Aktivist*innen, als Performer(inne)n der Demokratie und dem Publikum, aber auch die Logik des „Castings“, die der Kurator auf die Besetzungsbewegung angewandt hatte, um Aktivist*innen für Occupy Berlin Biennale anzuwerben.⁵⁷⁸ Das Zusammenkommen der Aktivist*innen -Gruppe sei begleitet gewesen von Żmijewskis Aufruf zur Gemeinschaftlichkeit, die in der Biennale insgesamt als „ausdrücklich ethnisch, religiös, vor allem aber national bestimmt“ werde.⁵⁷⁹ Verfremdungen dieser Art führten zu Konflikten, die die Besetzungsbewegungen nicht allein lösen konnten und die sie von der Bewegung isolierten.

3.4 Die Überdeterminierung des Konflikts

Der Agonismus, mit seinen klaren Oppositionen und seiner Unversöhnlichkeit, lässt wenig Platz für eine Kunst oder Bewegungen, die andere Verhältnisformen wie etwa Widersprüche, Ambivalenzen oder ganz allgemein das „Dazwischen“ der polaren Gegensätze erkunden und benennen möchten. Die Konflikte der Berlin-Biennale erlauben nichtsdestoweniger mehrere Überlegungen zum agonistischen Kuratieren. Sie lassen sich mit zwei Fragen erschließen: zum

⁵⁷⁴ Vgl. <http://blog.berlinbiennale.de/events/haben-und-brauchen-to-have-and-to-need-5>

⁵⁷⁵ Astrid Mania: „Debased in Berlin: Some remarks on art and (cultural) politics“, 21.05.2012: <http://trondheimkunsthall.com/news/debasedinberlin-someremarksonartand-cultural-politics>.

⁵⁷⁶ Rosa Perutz: „Immun gegen die Freiheit“, *Jungle World*, 26.04.2012: <http://jungle-world.com/artikel/2012/17/45322.html>.

⁵⁷⁷ Vgl. <http://perutz.copyriot.com/>.

⁵⁷⁸ Rosa Perutz: „Immun gegen die Freiheit“ (wie Anm. 576).

⁵⁷⁹ Ebd.

einen, ob das agonistische Kuratieren den vollen Umfang des Agonismus, wie ihn Mouffe vorzeichnet, einsetzen konnte; zum anderen ob Mouffes Ausführungen zu Museen und Kunstinstitutionen als „Kampfplätzen“ um Hegemonien nicht lückenhaft sind und daher auch für die zwiespältigen Konflikte der Biennale typisch.

Für den ersten Aspekt der Frage verdichten sich einige Bedenken. Die 7. Berlin-Biennale wollte angesichts der Platzbesetzungsbewegungen mit ihrem Ausstellungskonzept eine Zäsur zu der üblichen Funktionsweise von Kunstinstitutionen setzen und die Ausstellung sowie die in ihr sich realisierende Kunstinstitution zu einem Werkzeug wirksamer Politik, zu einem Ort für direkte oder reale Demokratie machen. Jedoch ließen sich widerständige Praktiken und Proteste nicht ohne weiteres aus dem öffentlichen Raum und von den besetzten Plätzen in die Kunstinstitution und die Ausstellungssituation transferieren, auch wenn die Biennale und mit ihr die Kunstinstitution für sich beanspruchten, einen öffentlichen Raum für den politischen Diskurs zu bieten: eine Öffentlichkeit gleichsam herzustellen.

Besonders aus den Konflikten der Biennale mit Occupy Berlin Biennale war zu entnehmen, dass der Ausstellungsraum nicht wie geplant eingenommen werden konnte, denn eine solche Besetzung funktionierte nach vielen und zumeist unausgesprochenen ideologischen Vorgaben. Die Aktivist*innen fanden in der Ausstellungshalle nämlich keinen öffentlichen Raum vor, den es nur noch einzunehmen und zu repolitisieren galt, sondern sie waren mit der Aufgabe konfrontiert, die ideologischen Vorgaben (Finanzierung, Organisationsweise, Arbeitsverhältnisse, die Regeln und Ordnungen des Kunstfeldes) zu erkennen, zu artikulieren und den Versuch zu unternehmen, sie zu verändern. Sowohl die Biennale als auch Occupy Berlin Biennale wollten also, mit Mouffe gesprochen, den hegemonialen Diskurs der Kunstinstitution aufbrechen und ihn disartikulieren, um einen gegenhegemonialen Diskurs zu installieren. Statt jedoch die Ausstellungshalle mit Occupy Berlin Biennale in einen öffentlichen Raum zu verwandeln und diesen so zu politisieren, war die Biennale dem Vorwurf ausgesetzt, die Platzbesetzungsbewegung zu verfremden oder sie gar zu neutralisieren.

Ein wichtiger Aspekt des gegenhegemonialen Kampfes, wie ihn Mouffe versteht, besteht in der Allianz verschiedener Kampfparteien, die Äquivalenzkette, die gemeinsam politische Veränderungen anvisieren. In ihren Schriften über die Kunst und die Kunstinstitution unterstreicht sie, dass beide ein Aspekt einer Äquivalenzkette innerhalb einer größeren politischen Transformation seien könnten. Über die Möglichkeiten der Kunst, speziell die aktivistische Kunst, in diesem Zusammenhang denkt sie folgendes:

For the ‚war of position‘ to be successful, linkage with traditional forms of political intervention like parties and trade-unions cannot be avoided. It would be a serious mistake to believe that artistic activism could, on its own, bring about the end of neo-liberal hegemony.⁵⁸⁰

Das politische Potenzial der Kunstinstitutionen erläutert sie, wie erwähnt, am Beispiel des MACBA und des Projekts *Direct Action as one of the Fine Arts* (2002); dabei hebt sie hervor, dass sich durch die Institution Künstler*innenkollektive und soziale Bewegungen verbunden hätten, „um Möglichkeiten zu eruieren, lokale politische Auseinandersetzungen mit künstlerischen Praktiken zu verbinden.“⁵⁸¹

Insgesamt setzte die Biennale auf eine geballte Allianz zwischen Aktivist*innen, Vereinen, Politiker*innen und Kulturschaffenden und wiederholte dies im Kleinen auch im „Global Square“. Nur wurde im Global Square die Idee der Äquivalenzkette nicht eingelöst, denn nicht die einzelnen Gruppierungen der Besetzungsbewegungen solidarisierten sich von ihren Plätzen aus mit der Biennale. Vielmehr wurden einzelne Aktivist*innen „gecastet“ und sie alle fanden sich in dem artifiziellen Umfeld des Global Square wieder, das auf der visuellen und räumlichen Ebene ihre Differenzen und so mit auch ihre spezifischen politischen Artikulationen der Besetzungsbewegungen aufhob. Der Zusammenschluss der Besetzungsbewegungen mit der Biennale zu einer Äquivalenzkette erforderte eine umsichtige und planvolle Absprache, Organisation und Umsetzung. Der Global Square erweckte den Eindruck eines sozialen Experiments, legitimiert durch das Etikett der Kunst.

Die Anzahl der Konflikte und damit auch die herausgeforderten Hegemonien wurden in der Biennale unübersichtlich. Allein die Proteste der Platzbesetzungsbewegungen richteten sich gegen diverse politische, soziale und ökonomische Grundbedingungen; unter ihnen gab es lokalspezifisch abweichende Themenschwerpunkte, auch verfolgten unter den Platzbesetzungsbewegungen beispielsweise Occupy Museums und das Movimiento 15-M gänzlich unterschiedliche Forderungen und setzten voneinander abweichende Formen der Kritik und des Protestes ein. Dann kommen die anderen Themen der Ausstellung hinzu, so etwa der Drogenkrieg in Mexiko, die Aufarbeitung des Holocaust in Polen und Deutschland, die Ideologie des Erinnerungsnarrativs der Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung oder auch die Nobilitierung der Waffenindustrie durch die Gesellschaft. Nicht nur durch diese große Themenauswahl, sondern auch die Art, wie die Biennale Akteur*innen aus den verschiedenen

⁵⁸⁰ Mouffe: „Artistic Activism and Agonistic Spaces“ (wie Anm. 241).

⁵⁸¹ Mouffe: *Agonistik*, S. 155f.

Feldern Aktivismus, Politik, Kunst und Ökonomie zusammenbrachte, ließ die Frontverläufen diffus werden.

So lehnte zum Beispiel die Öffentlichkeit die Arbeit *Peace Wall* ab und zwang die Künstlerin, ihre Aktion vorzeitig abubrechen; eingeladene Künstler*innen und Aktivist*innen richteten sich gegen die Biennale, so die Pixadores oder die Aktivist*innen aus dem „Global Square“; die Kuratoren der Biennale kämpften gegen Teile des Kunstbetriebs und sogar gegen die KW als die Institution, welche die Biennale austrug; kulturpolitische Gruppierungen boykottierten die Biennale; Institutionen sagten Solidaritätsaktionen mit der Biennale ab (die „Sammelstellen“ von Zet) oder Sponsoren drohten, ihre finanzielle Unterstützung zu entziehen.

Mit Mouffe ließe sich nun argumentieren, dass bei der hohen Anzahl von heterogenen Kämpfen (gegen die Hegemonie der repräsentativen Demokratie, die des kommerziellen Kunstbetriebs, der Biennale, aber auch der Kuratoren und so weiter), die klare Ausrichtung des Agonismus abhanden gekommen sei. Die Biennale ließ eine eindeutige Antwort auf die Frage vermissen, zu welcher sozialen Transformation die Biennale sich entschlossen hatte. Mouffe plädiert für die zielgerichtete Disartikulation einer bestimmten Hegemonie sowie deren gegenhegemoniale Reartikulation, damit sich die Kämpfe nicht streuen und ihre geballte Kraft verlieren:

[D]as Moment einer Reartikulation ist entscheidend. Andernfalls stehen wir am Ende einer chaotischen Situation reiner Dissemination gegenüber und lassen die Tür für Versuche einer Reartikulation durch nicht-progressive Kräfte offen. [...] Es ist daher entscheidend, dass das Moment der Desidentifikation von einem Moment neuerlicher Identifikation begleitet wird und dass die Kritik und Disartikulation der bestehenden Hegemonie mit einem Prozess der Reartikulation Hand in Hand geht.⁵⁸²

Die beachtliche Anzahl der Konflikte barg die Gefahr, dass sie nicht mehr einzeln wahrgenommen werden konnten, sondern zu einem Gesamteindruck fusionierten, einer rein negativen Geste, die in Desidentifikation und Disartikulation verharrte, ohne eine Möglichkeit der Reartikulation anzubieten:

There is too much emphasis on ‚dis-identification‘ at the expense of ‚re-identification‘. This perspective, while claiming to be very radical, remains trapped within a very

⁵⁸² Chantal Mouffe: „Kritik als gegenhegemoniale Intervention“, 04/2008: <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/de>.

deterministic framework according to which the negative gesture is, in itself, enough to bring about the emergence of a new form of subjectivity [...].⁵⁸³

So erzeugt die Biennale einen dauerhaften Erregungszustand, ohne die „Leidenschaften“ kanalisieren zu können, die neue/andere „Subjektivitäten“ zu aktivieren vermochten.

Zusätzlich schien die Biennale zwischen zwei agonistischen Momenten zu changieren: Sie positionierte sich als Aktivistin beispielsweise gegen Nationalismus oder Neoliberalismus. Dann wiederum sollte der Ausstellungsraum, als agonistischer öffentlicher Raum, ein Ort sein, an dem Positionen ausgestellt wurden, die nicht den politischen Haltungen des Kurator*innenteams entsprachen, um so „Dissens und Konfrontation einzuladen.“⁵⁸⁴ In der Biennale kollidierten linker und rechter Aktivismus, trafen nationalistische und anti-nationalistische Haltungen aufeinander. Der Ausstellungsraum simulierte den Erregungszustand eines öffentlichen Raums, in dem gerade ein Konflikt entfacht ist, so als hätten die Biennale in der Wir/Sie-Auseinandersetzung nicht eine klare Haltung eingenommen. Die unzweideutige politische Positionierung ist elementar für den Modus des Agonismus:

If I insist so much on the need to re-vivify the idea of the Left and the distinction between Left and Right, it is because I think an agonistic struggle requires those conflicting views. In fact, the field of traditional democratic politics could and should become an agonistic public space.⁵⁸⁵

Darüber hinaus gibt Mouffes Theorie die Kampfrichtung im Ausstellungsraum vor:

By staging a confrontation between conflicting positions, museums and art institutions could make a decisive contribution to the proliferation of new public spaces open to agonistic forms of participation where radical democratic *alternatives to neoliberalism* could, once again, be imagined and cultivated.⁵⁸⁶

Marchart spezifiziert den Moment des Konflikts im Ausstellungsraum. Der Konflikt könne zwar jederzeit ausbrechen, aber er lasse sich nicht „organisatorisch herbeizwingen“, indem zwei

⁵⁸³ Mouffe: „Which Public Space for Critical Artistic Practices?“, S. 162.

⁵⁸⁴ Warsza: „Mit Kunst wirken“ (wie Anm. 436).

⁵⁸⁵ Mouffe: „Which Public Space for Critical Artistic Practices?“, S. 164.

⁵⁸⁶ So die Stellungnahme von Mouffe in dem Artikel „The Museum Revisited“ (wie Anm. 246), hier S. 327 (Hervorhebung G. D.).

gegensätzliche Positionen ausgestellt würden.⁵⁸⁷ Das „antagonistische Potential“ (Marchart meint den Antagonismus aus „Hegemonie und radikale Demokratie“) liege „[i]n der Konstruktion einer *Gegen*-Hegemonie“, oder einer „emanzipatorische[n] *Gegen*-Politik.“⁵⁸⁸ Die Forderungen der „Gegen-Politik“ sollten nicht aufgegeben werden, um das Spektrum der Konflikte im Ausstellungsraum abzubilden. Ein so arrangierter Ausstellungsraum wirkt im Sinne der radikalen Demokratie entpolitisierend.

Der zweite Aspekt der Überlegungen betrifft Mouffes Theorien über die Ausstellungsinstitutionen. Die Logik des agonalen Kampfes verortet den Gegner immer in einem Außerhalb, ohne die eigenen Hegemonien zur Debatte zu stellen. Daher kann eine Kunstinstitution, die sich auf Mouffe beruft, auf größere Machtkonstellationen verweisen, die es zu destabilisieren gelte, ohne ihre eigene Machtposition zu verhandeln. Weder berücksichtigt Mouffes Theorie die widerstreitenden Kräfte und ungleichen Machtverhältnisse innerhalb einer Kunstinstitution noch den disziplinarischen Charakter einer Institution, wie ihn Tony Bennett mit seinem Ausstellungskomplex erfasst; noch die unsichtbaren Barrieren einer Kunstinstitution, die den Zugang zum Ausstellungsraum beschränken, wie es Pierre Bourdieu ausführt; noch Fälle, in denen Institutionskritik als eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den eigenen ideologischen Strukturen praktiziert wird.

Mouffes Vorstellung von der Einbettung der Kunstinstitution mit ihren Ausstellungen in die Äquivalenzkette eines emanzipatorischen Kampfes überreizen die politischen Kompetenzen der (Gast-)Kurator*innen einer Biennale, die den Komplex der Biennale mit einer einzelnen Ausstellung reformieren und demokratisieren wollen. Der Diskurs über das Kuratieren und die Zentrierung auf die Kurator*innenfigur überhöhen die politischen Möglichkeiten der kuratorischen Praxis. Weder demaskiert Mouffe die Gemachtheit des Diskurses der kuratorischen Praxis, noch lehnte es Żmijewski, als Hauptkurator, ab, solchen Erwartungen zu entsprechen.

Ein wichtiges Kriterium für die agonistische Qualität des öffentlichen Raums, liegt für Mouffe darin, dass dieser nicht kommerziell sein dürfe. Sie sagt hierzu: „if they are truly agonistic they cannot be commercialised“ und „[i]f they are commercialised they are not agonistic.“⁵⁸⁹ Im Kampf gegen die neoliberale Funktionsweise des Museums gibt sie keinen

⁵⁸⁷ Marchart: *Die kuratorische Funktion*, S. 175.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 174f. (Hervorhebung im Original).

⁵⁸⁹ Mouffe: „Which Public Space for Critical Artistic Practices?“, S. 152.

tieferehenden Einblick in die weitverzweigten Strukturen einer Institution, wie beispielsweise mit Blick auf den kommerziellen Augenblick der Repräsentationslogik eines White Cubes. Noch komplizierter wird der Transfer auf die Biennalen, wenn Mouffe fordert, sich als Kunstinstitution der „Vorherrschaft des Marktes“⁵⁹⁰ zu entziehen. Anders als die vielen Museen in europäischen Städten sind sie nicht in öffentlicher Hand und können auch nicht zu einem entkommerzialiserten Urzustand (falls es ihn je so gegeben hat) zurückgeführt werden.

Die Aktivist*innen aus dem „Global Square“, die für eine kurze Zeit in die Tiefen der Apparatur der Biennale eindringen, zeigten ein detaillierteres Verständnis von den neoliberalen Mechanismen einer Biennale, als Mouffe es in ihren Publikationen ausgeführt hat. Auf der einen Seite nutzten die Aktivist*innen die Biennale als eine Plattform, um für ihre Ziele zu werben – nicht nur durch ihre Präsenz im Ausstellungsraum, sondern auch, indem sie etwa die Mailingliste der Öffentlichkeits- und Pressearbeit der Biennale für ihre Zwecke einsetzen. Für sie offenbarte sich der neoliberale Charakter der Institution nicht nur in den Themen der Ausstellung, sondern auch an den Arbeitsbedingungen und Löhnen der Mitarbeiter*innen. An dem letzteren Punkt setzten sie nicht umsonst mit ihren Interventionen gezielt an. Neben all den gravierenden Unstimmigkeiten, die eine Besetzungsbewegung in der Ausstellungshalle aufruft, ließen diese Interventionen so etwas wie eine tatsächliche Übernahme der Biennale erahnen, die über deren neoliberalen Rahmen hinauswies.

Insgesamt hält Mouffe ihre Erläuterungen über die Kunstinstitutionen knapp. In wenigen Sätzen argumentiert sie gegen den „Exodus-Ansatz“, der jede institutionelle Veränderung als eine „reformistische Illusion“ ablehnt und als politische Aktion zum vollständigen Rückzug aus den Institutionen auffordert.⁵⁹¹ Auch die Darstellung der Ideologien von Kunstinstitutionen fällt bei ihr kurz und bündig aus: Museen seien historisch bedingt und in ihnen kristallisiere sich die bürgerliche Hegemonie – um gleich darauf aufbauend formelhaft ihre Botschaft zu eröffnen, „dass Museen und Kunsteinrichtungen keineswegs dazu verdammt sind, die Rolle konservativer, der Aufrechterhaltung und Reproduktion der bestehenden Hegemonie beteiligter Institutionen zu spielen“, sondern sie zu agonistischen öffentlichen Räumen werden könnten, die diese „Hegemonie offen angreifen.“⁵⁹²

Tatsächlich setzt Mouffe an dieser Stelle sowohl den Begriff der Hegemonie als auch dessen Übertragung auf die Kunstinstitutionen voraus. Um Mouffes Vereinfachungen der Ideologie der Kunstinstitutionen beurteilen zu können, helfen Marcharts Ausführungen. Anhand der Theorien von Gramsci, Laclau und Mouffe beschreibt er nämlich, wie sich ein

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Mouffe: *Agonistik*, S. 152.

⁵⁹² Mouffe: *Agonistik*, S. 153.

Kanon im Kunstfeld etabliert. Das Museum ist ein Bestandteil des „Netzwerks der Zivilgemeinschaft“ neben anderen Institutionen wie Schulen, Universitäten, Medien, politische Parteien oder Gewerkschaften. „Die meisten dieser Organisationen“, so Marchart im Hinblick auf Museen oder Biennalen, „besitzen eine erzieherische Funktion: Sie leiten an und erziehen die Bevölkerung zur Zustimmung zur Hegemonie der führenden Gruppen bzw. Klassen.“⁵⁹³ Die Inhalte der „kulturellen Hegemonie“ würden irgendwann so selbstverständlich, dass sie als gesunder Menschenverstand gölten. Allerdings setze die Hegemonie nicht allein auf „allgemeinen Konsens und freiwillige Zustimmung [der beherrschten Klasse] zu ihrer eigenen Herrschaft“, sondern setze ihre Herrschaft zusätzlich mit „staatlichen Zwangsapparaten“ wie der Polizei oder dem Militär durch. In der poststrukturalistischen Version der Hegemonie von Laclau und Mouffe meint hegemoniale Formation, wie im Theorieteil benannt, „ein diskursives Ensemble aus bestimmten Werten und Vorstellungen.“⁵⁹⁴ Der Kanon wäre also eine hegemoniale Formation, den Museen, Universitäten, Schulen etc. „weitgehend unhinterfragt“ durch Lehrpläne, Kataloge, Raumtexte sowie Ausstellungsobjekte und öffentlichen Skulpturen wiederholen, verteidigen und verfestigen. Die diskursanalytische Perspektive, fasst Marchart zusammen, interessiert nicht so sehr, wie sich das Kunstsystem von anderen Funktionssystemen absetzt, sondern „wie es einer hegemonialen Formation gelingt, funktional definierte Systemgrenzen insofern außer Kraft zu setzen, als hegemoniale Diskurse diese Institutionen, Felder ja selbst Akteure durchkreuzen und umspannen.“⁵⁹⁵ Global Square wäre so gesehen ein Beispiel für die Entgrenzung dieser Systemgrenzen, die den Neoliberalismus, als eine hegemoniale Formation mit allen dazugehörigen politischen, ökonomischen und kulturellen Implikationen, gleich an mehreren Fronten bekämpfen. Dann wiederum belegen die vielen Konflikte der Biennale mit dem „Global Square“, dass die Entgrenzung dieser Systemgrenzen feldspezifische Probleme erzeugen, die sich nicht durch gegenhegemoniale Allianzen glätten lassen, sondern im Gegenteil als unüberbrückbare interne Konflikte hervortreten.

Mouffes polare Aufteilung der Kunstinstitutionen in die kommerziellen, bürgerlichen und neoliberalen Museen einerseits und in Museen als Orte kritisch politischer Interventionen andererseits veranschaulicht nicht die feldspezifischen Ausdifferenzierungen des Kunstfeldes. Damit bleiben die internen Machtkämpfe des kritisch politischen Museums sowie die verschiedenen Interessen, Ziele und Aktionsradien der Akteur*innen, aber auch multiple Autor*innenschaften unberücksichtigt. Für die Konflikte innerhalb einer gegenhegemonialen Formation gibt ihre Theorie keine Anhaltspunkte. In ihrer Optik erscheint das „progressive“

⁵⁹³ Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld*, S. 20.

⁵⁹⁴ Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld*, S. 22.

⁵⁹⁵ Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld*, S. 23.

Museum als ein einheitlicher ideologischer Block. MACBAs temporärer und projektbezogener Zusammenschluss mit den Aktivist*innen beispielsweise bettet Mouffe in ein Erfolgsnarrativ des Widerstands ein, ohne die verfehlten Momente dieses Bündnisses zu beleuchten oder zu analysieren, weshalb genau diese Form der Kooperation eingestellt worden war. Auf eine vergleichbare Weise werden die heterogenen und sich widersprechenden Elemente eines Ausstellungsdispositivs wie die Exponate, Texte, Technologien, aber auch Körper nicht in Relation zueinander gesetzt. Für Mouffe werden sie allenfalls erwähnenswert, wenn sie sich als „Waffe“ in einem Kampf eignen.

4. Die 13. Istanbul-Biennale und die Öffentlichkeit als Schlachtfeld

Der 13. Istanbul-Biennale *Mom, am I barbarian?* (2013) stellt die Frage nach der politischen Teilhabe an der Öffentlichkeit angesichts der rasanten urbanen Transformation Istanbuls, einem globalen Phänomen in der Stadtentwicklung. In diesem Thema bündeln sich gleich mehrere Problem- und Fragestellungen: Die Frage danach etwa, was Bürgerschaft in einer Stadt bedeuten könne, die ihre Einwohner aus den politischen Prozessen der Stadtplanung ausschließt, sowie im Hinblick auf die Finanzkrise von 2008 und auf die Besetzungsbewegungen die Frage danach, wie sich der öffentliche Raum als ein politisches Forum nutzen lasse. Das Vorhaben der Biennale formuliert Fulya Erdemci, die Kuratorin, wie folgt:

The notion of the public domain as a political forum will be the focal point of the 13th Istanbul Biennial. This highly contested concept will serve as a matrix to generate ideas and develop practices that question contemporary forms of democracy, challenge current models of spatio-economic politics, problematize the given concepts of civilization and barbarity as standardized positions and languages and, above all, unfold the role of contemporary art as an agent that both makes and unmakes what is considered public.⁵⁹⁶

In dem Ausstellungskonzept nimmt Chantal Mouffes Theorie des Agonismus eine Schlüsselrolle ein, denn mit ihr lässt sich der vorherrschende öffentliche Konsens für eine andere Politik herausfordern. Allerdings muss die Biennale ihr Ausstellungsvorhaben wegen der Gezi-Proteste und der Besetzung des Gezi-Parks (27.05.–16.06.2013) neu justieren. Die Proteste ereignen zwischen dem diskursiven Programm (08.02.–11.05.2013) der Biennale und der eigentlichen Ausstellung (14.09.–20.10.2013) und verändern die Außenperspektive auf das Ausstellungsvorhaben maßgeblich. Dieses Kapitel arbeitet zunächst aus, wie das politische Vorhaben und die Bedeutung von Mouffes Theorie darin sich im Ausstellungskonzept formuliert. Der nächste Schritt kartiert die geplanten und umgesetzten „Schlachtfelder“ der Biennale. Hieran schließen sich sowohl die ungewollten Konflikte der Biennale mit der Gegenöffentlichkeit an als auch ihre Entscheidung, sich in der Folge der Gezi Proteste und deren Niederschlagung durch die Staatsgewalt aus dem öffentlichen Raum zurückzuziehen. Es sind dies zwei Momente, die den agonistischen Ansatz der Biennale konterkarieren und daher eine nähere Untersuchung erfordern; denn im Umgang mit diesen zwei ungewollten Konflikten

⁵⁹⁶ Vgl. <http://13b.iksv.org/en> (über „Conceptual Framework“).

offenbaren sich die institutionellen und ideologischen Grenzen im Anspruch der Biennale, sich mit radikaldemokratischen Ansätzen von „innen heraus“ verändern zu können.

4.1 Das Ausstellungskonzept

Mit dem Fokus der 13. Istanbul-Biennale auf die Öffentlichkeit als ein politisches Forum knüpfte Fulya Erdemci an ihre kuratorische Expertise an, die sie bereits als Direktorin von SKOR (Stichting Kunst en Openbare Ruimte) in Amsterdam, einer Stiftung für Kunst und soziopolitische Öffentlichkeit, hatte ausbauen können. In ihrer Amsterdamer Zeit von 2008 bis 2012 schärfte sie ihr kuratorisches Profil durch eine dreiteilige Veranstaltungs- und Forschungsreihe rund um Fragen der bürgerlichen Zivilgesellschaft und des sozialen Wohnungsbaus – *Actors, Agents and Attendants* (2010), *Social Housing – Housing the Social* (2011), flankiert von *Speculations on the Cultural Organization of Civility* (2010). Erdemci realisierte die 13. Istanbul-Biennale – zwischen 1994 und 2000 war sie auch die Direktorin der Istanbul-Biennale – zusammen mit einem 13-köpfigen Kurator*innenteam. Eine der Kuratorinnen war Andrea Phillips, damals Gastdozentin für Forschung am Goldsmiths' College der University of London, die das anspruchsvolle diskursive Programm der Biennale organisierte.

Gleich zu Beginn ihres Ausstellungskonzepts, das Ende Januar 2013 veröffentlicht wurde, stimmte Erdemci zu, dass „Öffentlichkeit“ ein kontrovers diskutiertes Konzept sei. Es habe nicht nur unterschiedliche geopolitische und historische, sondern auch philosophische und theoretische Ursprünge. Trotz dieser Vielzahl an Faktoren, die einer einzigen Auslegung des Begriffs der Öffentlichkeit zuwiderlaufen würden, seien diese doch dadurch miteinander verbunden, dass sie alle von Fragen der Demokratie angetrieben seien, unter denen politisch debattierte Fragen um Gleichheit und Bürgerrechte den eigentlichen Brennpunkt ausmachten.

Den zentralen Begriff der Öffentlichkeit fundiert das Ausstellungskonzept mit Mouffes Theorie. Hierbei paraphrasiert es zunächst Abgrenzungen, die Mouffe in ihren Theorien vornimmt. Die Biennale setzt sich von Jürgen Habermas Konzeption einer homogenen, singulären und konsensorientierten Öffentlichkeit zugunsten einer radikaldemokratisch verstandenen Öffentlichkeit ab. Sie rekurriert auf das agonistische Modell der Öffentlichkeit, in der verschiedene hegemoniale Projekte im öffentlichen Raum wie auf einem Schlachtfeld aneinandergeraten, ohne Aussicht auf eine Versöhnung. Das Ausstellungskonzept zitiert aus Mouffes Artikel „Artistic Activism and Agonistic Spaces“ aus dem Journal *Art & Research* eine Passage, in der die Rolle der Kunst in diesem Prozess definiert wird:

[Art can play a role b]y subverting the dominant hegemony and by contributing to the construction of new subjectivities. (...) According to the agonistic approach, critical art is art that foments dissensus, which makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. It is constituted by a manifold of artistic practices aiming at giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony.⁵⁹⁷

Im Vorfeld der Ausstellung stellt die Biennale die Frage, ob es jeder Kunst im öffentlichen Raum möglich sei, den Status quo zu hinterfragen, die ideologischen Strukturen, die Sedimente des öffentlichen Raums freizulegen und darüber hinaus Auswege aus diesen Normen aufzuzeigen.

Das Thema der Öffentlichkeit und die Rolle der Kunst darin wurde in drei ineinandergreifenden Themenkomplexen aufgegriffen. Der erste Komplex stellte die Frage nach Bürgerschaft unter den gegebenen ökonomischen Bedingungen. Hierbei griff man den Begriff des Barbaren aus der griechischen Antike auf. Die griechischen Stadtstaaten unterschieden zwischen der Polis, deren männliche Einwohner mit Bürgerrechten und Partizipationsmöglichkeiten an der Demokratie ausgestattet waren, und den Barbaren, den Fremden ohne Rechte, die vom politischen Leben ausgeschlossen waren. In der Folge der neoliberalen Stadtpolitik mit ihren marktwirtschaftlichen Parametern habe der sozioökonomische Darwinismus vergleichbare Exklusionen erzeugt. Auch jetzt würden Menschen entrechtet und von der Teilhabe an der *polis* ausgeschlossen. Der Barbar oder die Barbarin sind für die Biennale produktive Denkfiguren, denn sie markieren sowohl die Grenzen eines etablierten Diskurses auch ihre Bruchstellen. Auf diesen Überlegungen beruht der Titel der Biennale, *Mom, am I barbarian?*, entlehnt aus dem gleichnamigen Gedichtband der türkischen Lyrikerin Lale Müldür.⁵⁹⁸

Der zweite Komplex greift den öffentlichen Raum als Bühne soziopolitischer Kämpfe auf. Durch die Platzbesetzungsbewegungen – entweder aus Protest gegen den Umgang der Politik mit der Finanzkrise von 2008 oder gegen autokratische Regime – hat sich das politische Potential der öffentlichen Räume aktualisiert. Die Biennale sollte erforschen, wie sich öffentliche Plätze als „räumliche Komponente des demokratischen Apparats“, als „Plattform zur Ausübung von Bürgerrechten“ anbieten.

⁵⁹⁷ Mouffe zitiert aus dem Ausstellungskonzept, vgl. <http://13b.iksv.org/en> (über „Conceptual Framework“).

⁵⁹⁸ Vgl. Lale Müldür: *Anne, Ben Barbar Mıyım?* Istanbul 2006.

Istanbul als Objekt massiver urbaner Transformationen stand im Zentrum des letzten Themenkomplexes. Obwohl die politische Ausrichtung der Stadt zwischen 1980 und 2013 durch die Regierungspartei AKP vom laizistischen ins konservativ-islamische verschoben wurde, blieb die Stadtentwicklung unter dem neoliberalen Wirtschaftsmodell in dieser Zeit konstant. Nicht nur wuchs die Stadt außerordentlich schnell und erschloss neue Räume an ihren Stadtgrenzen, sondern betrieb dabei auch Umsiedlungen im großen Stil. Ökonomisch motiviert und aus einem sozialdarwinistischen Antrieb heraus, so Erdemci, würden mittellose Menschen aus ihren Vierteln vertrieben. Der Immobilienmarkt und Veränderungen im Wohnungssektor zur Vitalisierung der Wirtschaft seien als Gegenmittel zu Finanzkrisen propagiert worden; aber die Krisen hätten nicht ein Umdenken bewirkt, sondern Istanbul sei nach jeder Krise geographisch größer und noch dichter bevölkert gewesen. Derzeit befänden sich rund 48 Megaprojekte in der Entwicklung, wie beispielsweise eine dritte Brücke über den Bosphorus. Eines dieser Projekte, die Umgestaltung des Taksim-Platzes sei bereits auf den Widerstand der Bevölkerung gestoßen.

Die Biennale sei sich bewusst, so der letzte Absatz des Ausstellungskonzepts, dass die Biennalen selbst als neoliberale Katalysatoren der Stadtentwicklung unter den ökonomischen Vorzeichen des City Brandings kritisiert und angegriffen worden seien, aber das „offene Format der Biennale“, habe das „Potenzial, neue Erkenntnisse und Erfahrungen über das Gemeinwesen und Formen der ‚Öffentlichkeit‘ zu erzeugen.“⁵⁹⁹ Auch die 13. Istanbul-Biennale wiederholt den oft gehörten Leitsatz der Biennalen, sich den Mechanismen der Biennalisierung entgegenzustellen.

4.1.1 Überblick der Ausstellungskomponenten und -strategien

Für dieses anspruchsvolle Ausstellungsthema wählte die 13. Istanbul-Biennale ein diskursives Ausstellungsformat, das sich aus folgenden Bestandteilen zusammensetzte:

- Aus einem Filmprogramm *Am I Not a Citizen? Barbarism, Civic Awakening, and the City* (30. 03–14.04.2013), das in einer Kooperation mit dem 32. Filmfestival (30. 03–14.04.2013) – ebenfalls einer Veranstaltung der İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı), diese private Kulturstiftung organisiert auch die Biennale– entstand.
- Unter dem Titel *Public Alchemy* veranstaltete die Biennale eine dreiteilige Reihe von Symposien mit u. a. Workshops, Vorträgen, Seminaren, Performances. Das erste Symposium *Making the City Public* (08.–10.02.2013) setzte bei der aktuellen

⁵⁹⁹ Vgl. <http://13b.iksv.org/en> (über „Conceptual Framework“). (Übersetzung G. D.).

Stadtentwicklung Istanbuls an. Ihm folgte *Public Address* (22./23.03.2013) mit einem Schwerpunkt auf der Rede- und Meinungsfreiheit in der Öffentlichkeit und in den Medien. Das letzte Symposium *Public Capital* (10./11.05.2013) blickte auf die ökonomischen Strukturen des Kunstbetriebs.⁶⁰⁰ Die Veranstaltungen fanden an der Technischen Universität Istanbul (Maçka), in den Räumen der İKSV und dem Konferenzraum des Hotels „The Marmara Taksim“ statt.

- Die Biennale trug zudem die Ausstellung *Mom, am I barbarian?* (14.09.–10.11.2013) aus. Hieran nahmen 88 Künstler*innen und Künstler*innenkollektive teil. Die Exponate waren auf fünf Austragungsorte verteilt: das Antrepo No. 3 (ehemaliges Zolllager am Salıpazarı-Hafen am Bosphorus); eine ehemalige griechische Grundschule in Galata; die Räumlichkeiten von „Arter“ und „Salt Beyoğlu“ (zwei privaten Kunstinstitutionen auf der İstiklal-Strasse) und das „5533“ (einen unabhängigen Kunstraum für zeitgenössische Kunst im Textilhändlerviertel in Unkapanı).
- Eine weitere Ausstellung, *Agoraphobia* (25.05–27.07.2013) im Berliner Ausstellungsraum Tanas, verstand sich als Prolog zu der Hauptausstellung in Istanbul. Sie war ko-kuratiert von der Direktorin der Biennale, Bige Örer.⁶⁰¹
- Hinzu kamen ein umfangreicher Ausstellungskatalog⁶⁰² und der obligatorische

Urbane Transformationen

Die 13. Istanbul-Biennale sollte verschiedene Bestandteile der urbanen Transformation problematisieren und diese in Beziehung zu Entwicklungen in anderen Städten und Regionen der Welt setzen. Hierzu zählten einerseits ästhetische, technische und ökonomische Kategorien und andererseits die Auswirkungen auf die Lebensweise, Arbeitsweise, Bewegungsmöglichkeiten und Handlungsmöglichkeiten der Bürger*innen. Eine der „Schlachtfelder“ bestand, wie im Ausstellungskonzept angekündigt, darin, nicht den öffentlichen Raum für politische Aktivitäten oder gar den Status als Bürger*in zu verlieren.

Die Verdrängung aus der Stadt

Folgen einer urbanen Transformation dokumentierte der peruanische Künstler Edi Hirose in seiner fortlaufenden, 2009 begonnenen Serie *Expansión*. Auf den Bildern der Serie ist der zweitgrößte Friedhof der Welt, der „Virgen de Lourdes“ am Stadtrand von Lima (Peru) zu

⁶⁰⁰ Vgl. ebd. (über „Public Programme“ zu „Public Capital“).

⁶⁰¹ Diesen Ausstellungsraum gibt es nicht mehr. Das Ausstellungskonzept und die Liste der Künstler*innen sind hier abrufbar: <http://u-in-u.com/de/nafas/articles/2013/agoraphobia/>.

⁶⁰² Erdemci (Hg.): *Mom, am I barbarian?*

sehen. Menschen, die sich keinen Wohnraum in Lima leisten können, besiedeln den Friedhof. Sie wohnen in den Grüften oder in behelfsmäßig gezimmerten Baracken aus Abfallmaterialien.

Diese Verdrängung von Teilen der Bevölkerung ist mittlerweile überall auf der Welt zu beobachten, und so auch in Istanbul. Die Biennale legte den Fokus auf das Stadtviertel Sulukule. Es zählt zu den ältesten Roma-Siedlungen der Welt und befindet sich in der Schutzzone der historischen Befestigungsanlage, der Theodosianischen Mauer. Ein Gesetz (Nr. 5366) aus dem Jahr 2005, angeblich zum Schutz historischer Stadtviertel erlassen, wurde von der Bezirksverwaltung (Fatih), der Großstadtverwaltung von Istanbul sowie der staatlichen Baubehörde zur Wohnraumförderung TOKİ (Toplu Konut İdaresi) genutzt, um die Einwohner*innen von Sulukule aus ihrem Viertel zu vertreiben und dort ein Wohnviertel für Wohlhabende zu errichten.⁶⁰³

In seinem Video *Wonderland* (Februar 2013), angelehnt an die Ästhetik und Dramaturgie eines Gangster-Hip-Hop-Musikclips, inszeniert der türkisch-kurdische Künstler Halil Altındere rappende Jugendliche, die gegen den Umbau ihres Viertels rebellieren.

Im Rahmen der Ausstellung lud die Biennale die aktivistische Initiative Sulukule Platform ein. Zusammen mit der Roma-Bevölkerung hatten sich diese Aktivist*innen gegen das Enteignungsvorhaben der Stadt mobilisiert, schlossen sich unter anderem mit der Architekt*innenkammer und Stadtplaner*innen zusammen, um gegen das Vorgehen der Stadt vor dem Verwaltungsgericht zu klagen. Jedoch kam es nicht zu einem Verfahren, weil die Klage mit der Begründung zurückgewiesen wurde, ein derartiges Verfahren sei nicht im öffentlichen Interesse.⁶⁰⁴ Auf einer Infotafel dokumentierten die an Sulukule Platform Beteiligten für die Ausstellungsbesucher*innen ihre Aktionen auf einer Zeitleiste (2007–2013).

Die Biennale verlieh weiteren Kämpfen von Bürger*innen- und Nachbarschaftsinitiativen gegen die Hegemonien der Istanbuler Stadtpolitik Sichtbarkeit: Der Architekt und Urbanist Teddy Cruz präsentierte in seinem Vortrag ein Projekt an der Grenze zwischen Mexiko (Tijuana) und den Vereinigten Staaten (San Diego). Die Initiative Proyecto Secundario Liliana Maresca, organisiert von Künstler*innen, engagiert sich seit 2007 für die Bildung von Kindern in Lomas de Zamora, einem Verwaltungsgebiet von Buenos Aires (Argentinien). Über Karten des Stadtviertels und Videos konnten die

⁶⁰³ Ülke Evrim Uysal: *An urban social movement challenging urban regeneration: The case of Sulukule, Istanbul*, Helsinki 2011; Hacer Foggo: „The Sulukule affair: Roma against expropriation“, *Roma Rights Quarterly* 4 (2007), S. 41–47; Kevin Robins: „How Tell What Remains: Sulukule Nevermore“, *Cultural Politics* 7,1 (2011), S. 5–40.

⁶⁰⁴ Nilay Vardar: „Court Rules to Annul Project to ‚Transform‘ Historical Roma District“, 13.06.2012: <http://bianet.org/english/human-rights/139051-court-rules-to-annul-project-to-transform-historical-roma-district>.

Ausstellungsbesucher*innen Einblick in ihre Aktionen erhalten. Auch die französische Künstlerin Bertille Bak unterstützte den Widerstand von Bewohner*innen gegen die Räumung ihres Apartmentblocks im Din-Daeng-Viertel von Bangkok (Thailand). Sie choreografierte, wie aus ihrem Video *Safeguard Emergency Light System* (2010) zu entnehmen ist, zusammen mit den Bewohner*innen ein revolutionäres Lied aus Morsezeichen, die sie, mit ihren Taschenlampen auf ihren Balkonen stehend, „funkten.“

Baustellen als Vorboten der städtischen Transformation

Auch das Thema „Baustellen“ durchzog die Biennale wie ein roter Faden. So wurde der Abriss eines Gebäudes angekündigt. Die türkische Künstlerin Ayşe Erkmens ließ in ihrer ortsspezifischen Außeninstallation *bangbangbang* (2013) einen Kran mit einem grünen Gummiball als „Abrissbirne“ vor dem Hauptausstellungsgebäude Antrepo 3 der Biennale aufstellen. In einem bestimmten zeitlichen Intervall prallte der Gummiball an die Fassade des Gebäudes und sollte daran erinnern, dass das Antrepo 3 bald für den Bau eines Hotels weichen würde.

Der mexikanische Künstler Héctor Zamora ließ im Atrium der Mimar-Sinan-Universität – also an jenem Ort, an dem die künftigen Architekt*innen ausgebildet werden, die später Baustellen leiten und die Stadt gestalten sollen – von lokalen Bauarbeitern die Performance *Inconstância Material* (2012) aufführen. In dieser etwa zehn Minuten dauernden Performance warfen sich die uniformierten Bauarbeiter hektisch, singend und fluchend, Ziegelsteine zu, die von einem Punkt zum anderen über zwei Etagen befördert werden. Zugleich stellte Zamora eine Installation in der Galerie Arter aus, die aus einem Video bestand, in dem die gleiche Performance aus dem Jahr zuvor in São Paulo zu sehen war.

Istanbul war einer der Kandidaten für die Olympischen Spiele 2020. Am 7. September 2013 entschied sich das Internationale Olympische Komitee für Tokio. Der türkische Künstler Volkan Aslan griff ironisch die Stimmung des Verlustes in seiner Neoninstallation *Games Games Games* (2013) aus geschmolzenen Olympischen Ringen auf. Somit entfiel ein mögliches Bauvorhaben in Istanbul, das auf Kosten der Bevölkerung umgesetzt worden wäre und zumeist soziale Spannungen erhöht hätte.

Von den zahlreichen Bauvorhaben der Stadt Istanbul nahmen die Errichtung des Istanbul-Kanals als alternativer Schifffahrtsroute parallel zum Bosphorus, einer dritten Brücke über den Bosphorus sowie eines weiteren Flughafens wegen ihrer überdimensionalen Ausmaße eine Sonderstellung ein. Der türkische Künstler Serkan Taycan suchte die Orte der Baustellen zwischen dem Schwarzen und dem Marmara-Meer auf und dokumentierte sie in seiner

Fotoserie *Between two Seas* (2013). Mit Taycans Fotografien ließen sich die Auswirkungen dieser Großprojekte auf die Umwelt erahnen. Im Rahmen des diskursiven Programms bot er zudem zusammen mit dem Stadtsoziologen Jean Francois Pérouse Besichtigungen an einigen dieser Orte an.

Dieselbe Form von Erkundung fand sich auch in der Publikation *A Book of Songs and Places* (2013) des libanesischen Künstlers und Architekten Maxime Hourani. Er organisierte interdisziplinäre Workshops (mit Musiker*innen, Urbanist*innen, Künstler*innen), um die unbewohnten, unbesiedelten Außenbezirke Istanbuls zu erforschen. Im Zuge dieses Projekts entstand ein Repertoire an Widerstandsliedern gegen die urbanen Transformationen.

Infrastrukturen der Mobilität

Die widerständigen Aktionen der Künstler*innen richteten sich auch auf die Verkehrsinfrastruktur der Stadt, denn die Mobilität von Personen, Waren und Geldflüssen ist ein ausschlaggebender Faktor für deren Wachstum gewesen. Den Bewegungsfluss der Passanten unterbrachen die Aktionen des tschechischen Künstlers Jiří Kovandas, wie in seiner Aktion *Kontakt* (1977), bei der er absichtlich den Zusammenstoß mit den ihm entgegenkommenden Passanten forciert, oder bei der *Akademia Ruchu* („Akademie der Bewegung“), von Wojciech Krukowski in Warschau gegründet, deren Aktion darin bestand, dass eine Person immer wieder auf dem Trottoir stolpert, die Arbeiten heißen dementsprechend *Stolpern 1* und *Stolpern 2* (1977). Die Aktionen aus den 1970ern der damals sozialistischen Länder Tschechoslowakei und Polen, wurden im Folgenden nicht inhaltlich und politisch aufgearbeitet oder eingebettet. Aber man ahnt, dass hier mehr als der Verkehrsfluss gestoppt wird, sondern die Normalität und damit auch die politische Situation hinterfragt wird.

Einen wenn auch kurzen Stillstand der Mobilität erzwang ebenfalls die brasilianische Künstlerin Cinthia Marcelle. Für ihr Video *Confronto* (2005) ließ sie eine zentrale Kreuzung im Stadtzentrum von Belo Horizonte (Brasilien) von Jongleur*innen mit Fackeln besetzen. Auf diesen Stau antworteten die Autofahrer*innen wiederum mit einem unfreiwilligen „Hupkonzert.“ Maider López, eine baskische Künstlerin, erstellte in ihrem Video *Making Ways* (2013) Bewegungsprofile von den Verkehrsteilnehmer*innen an einer Kreuzung im Karaköy-Viertel von Istanbul, scheinbar auf der Suche nach infrastrukturellen Optimierungsmöglichkeiten. Die ägyptische Künstlerin Amal Kenawy verzahnte in ihrem Video *Silence of Sheep* (2009) das Thema der Mobilität mit der Kritik an der Dominanz der patriarchalen Strukturen im öffentlichen Raum. Sie führte eine Gruppe von 15 Tagelöhnern an, die auf Händen und Knien durch die belebten Straßen Kairo krochen. Dies hielt den

Autoverkehr etwas über Gebühr auf, weil die in ihrer Bewegung beschränkten Tagelöhner nur sehr langsam die Zebrastreifen überqueren können. Für diese Prozession, so dokumentiert dasselbe Video, wurde sie von entsetzten Passanten beschimpft, weil sie die Akteure und deren Mann-Sein herabwürdigte.

Der politische Raum der öffentlichen Plätze

Die Rückeroberung des öffentlichen Raums stellte sich am eindringlichsten anhand der Kämpfe um die öffentlichen Plätze dar. Nach seinem erfolglosen Versuch, als Künstler die Vegetation von zwei öffentlichen Plätzen in São Paulo neu zu gestalten, änderte der brasilianische Künstler Fernando Piola seine Strategie und stellte sich den Behörden als Gärtner vor. Im Laufe seiner Aktionen *Projekt Red Square* (2005/2013) und *Operação Tutoia* (2007/2012) tauschte er die Bepflanzung des Platzes gegen rote Sträucher, Kräuter und Lianen aus. Somit wollte er zum einen den Umgang der Stadt mit den Drogenabhängigen, die vormals diese Plätze aufsuchten, problematisieren, denn anstatt die Ursachen der Drogenabhängigkeit anzugehen, wollte man ihnen die Sichtbarkeit nehmen. Zu am anderen wies er mit seiner Umgestaltung der Plätze auf einen verdrängten Teil der brasilianischen Geschichte hin, und zwar die Repressionen der Militärdiktatur (1964–1985).⁶⁰⁵

In verschiedenen Variationen griff die Biennale die Idee des Monuments auf, das als Denkmal an wichtige historische Personen und Ereignisse erinnert oder diese ehrt, aber auch maßgeblich die Gestaltung eines Platzes bestimmen kann. Das Monument tauchte etwa als ein unrealisiertes Vorhaben auf, wie im *Lamento* (2007) des mexikanischen Künstlers Gonzalo Lebrija. Die Skulptur eines Mannes, der sein Gesicht in seinem aufgestützten Arm vergräbt, sollte die Verzweiflung der Bürger*innen angesichts absurder städteplanerischer Entscheidungen verbildlichen. Bei der Biennale war eine Miniatur der Skulptur ausgestellt, die Lebrija in einer großen Auflage produziert hatte, in der Hoffnung, mit dem Verkaufserlös die Skulptur in Guadalajara (Mexiko) auch tatsächlich umsetzen zu können.⁶⁰⁶

Des Weiteren wird das Monument immateriell, wie bei dem spanischen Künstler Santiago Sierra. In seiner Arbeit *Conceptual Monument (2012) – einem Wettbewerbsbeitrag von 2012 für den Wilhelm-Leuschner-Platz in Leipzig*, für den er allerdings nicht den Zuschlag

⁶⁰⁵ Auf seiner Webseite stellt der Künstler ausführliche Informationen zu seinen Projekten zur Verfügung: *Red Square Project*: <http://fernandopiola.com/2005-14-Red-Square-Project>; *Operação Tutoia*: <http://fernandopiola.com/2007-12-Operacao-Tutoia>; vgl. Rachel Murray: „On Publicness, Gezi Resistance, Monuments and Poetics? The 13th Istanbul Biennial“, 04.11.2014: <https://www.a-n.co.uk/reviews/on-publicness-gezi-resistance-monuments-and-poetics-the-13th-istanbul-biennial>.

⁶⁰⁶ Vgl. Javier Villa: „Gonzalo Lebrija“, in: Liz Erçevik Amado u. a. (Hg.): *Mom, am I barbarian – Guide*, Istanbul 2013, S. 116–119.

bekam – deklarierte er den Platz zu einem extraterritorialen Raum, das heißt die Rechtshoheit über den Platz sollte nicht mehr bei der deutschen Regierung liegen.

In seiner *Timeline: Work in Public Spaces* (2012) stellte der Schweizer Thomas Hirschhorn eine Chronik der Monumente vor, die er zwischen 1989 bis 2011 auf öffentlichen Plätzen rund um die Welt umgesetzt hatte. Für Istanbul baute er nicht eines seiner Monumente auf, die typischerweise aus prekären Material amateurhaft zusammengesetzt werden und als ein Ort der Versammlung und Bildung dienen, sondern lediglich eine Wand, um die zuvor verwirklichten Arbeiten zu dokumentieren.

In seiner Arbeit *Monument to Humanity – Helping Hands* (2011/2013) reagierte das niederländische Künstler*innenduo Wouter Osterholt und Elke Uitentuis auf die Zerstörung eines Denkmals an der türkisch-armenischen Grenze in Kars. Das „Denkmal der Menschlichkeit“ von Mehmet Aksoy, der die Versöhnung zwischen den zwei Völkern suchte, war auf die Anordnung des damaligen Premierministers Recep Tayyip Erdoğan 2011 zerstört worden.⁶⁰⁷ Die 30 Meter hohen Figuren waren bis auf die Hände, die sie sich in der Geste des Friedens zum Handschlag reichen sollten, fertiggestellt. Osterholt und Uitentuis befragten die Bürger*innen von Kars nach ihrer Meinung zu der zerstörten Skulptur, und stellten Plastiken von den Händen der Bürger*innen her, denen es freigestellt war, welche Geste die Hände einnehmen. Mit den rund 120 Händen stellten sie auf einem Platz in Kars ein alternatives Monument der Menschlichkeit her. Auf der Biennale war ein Foto von diesem Projekt zu sehen.

Die Adressierung der Öffentlichkeit über die Medien

Der Kampf um die Bedingungen der Sichtbarkeit und das Recht auf eine Stimme wurde und wird nicht allein im öffentlichen Raum ausgetragen, sondern auch in anderen öffentlichen Foren wie etwa den Medien. Hier galt es bei der Biennale eingehend zu klären, worin sich die Meinungs- und Redefreiheit konstituierte und ob einzelne Regierungen die Medien darin einschränkten. Beispielsweise bildete die Situation der Medien in der Türkei einen Programmpunkt bei dem Symposium *Public Address*. Mehrere Jahre zuvor hatte die Türkei nach einem vereitelten Militärputsch die Rechte der Medien totalitär beschränkt, indem ganze Redaktionen geschlossen wurden, weil deren Meinungen das politische Vorhaben der türkischen Regierung hinterfragte und kritisierte.⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ Karen Krüger: „Mit der Abrissbirne gegen Versöhnung“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.04.2011: http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/denkmal-in-der-tuerkei-mit-der-abrissbirne-gegen-versoehnung-1627050.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.

⁶⁰⁸ Reporter ohne Grenzen: „Repression in ungekanntem Ausmaß“, 22.09.2016: <https://www.reporter-ohne-grenzen.de/t%C3%BCrkei/alle-meldungen/meldung/repression-in-ungekanntem-ausmass/>.

Eren Erdem, ein türkischer Autor und seit 2015 Parlamentsabgeordneter der republikanischen Volkspartei CHP, wurde von der Biennale zu dem Symposium eingeladen, um in seinem Vortrag „Are We Free Enough?“ über den negativen Effekt der zentralisierten Medien und die Art wie die Regierung die Meinungsfreiheit zensiert, zu berichten. Auch der britische Autor Dan Hind beschäftigte sich in seinem Vortrag „From Mass Media to Public Media: Technology, Crisis, and the Politics of Communication“ mit Möglichkeiten der Informationsfreiheit. Er argumentierte gegen die Konzentration der Nachrichten- und Medienmacht in den Händen einer Elite von Konzernen, die mit ihrer eigenen politischen und ökonomischen Agenda Absichten verfolgten, die sich nicht zwangsläufig mit dem Informationsinteresse der Öffentlichkeit deckten. Wie bereits in seinem Buch *The Return of the Public*⁶⁰⁹ schlug Hind vor, Strukturen zu schaffen, die einen unabhängigen und investigativen Journalismus ermöglichen würden. Durch die weite Verbreitung von Tätigkeiten der Recherche, des Analysierens sowie der Distribution könnten neue Informationsnetzwerke entstehen: aus professionellen Journalist*innen, aber auch Bürgerjournalist*innen.⁶¹⁰

Zudem hatte die Biennale aus dem Team der Adbusters Media Foundation Darren George Fleet und Pedro Inoue Sardenberg mit ihrem Vortrag „The Politics of the Mental Environment“ eingeladen. Die Grundprämisse der beiden Redakteure war, dass man zwar nicht aus dem globalen Wirkungszusammenhang des Kapitalismus austreten könne, es aber möglich sei, die Mittel des Kapitalismus, wie zum Beispiel die Werbung oder das Marketing, aufzugreifen und im Stile eines amüsanten *Détournements* gegen ihre ursprünglichen Zwecke einzusetzen. Von den vielen Kampagnen, die sie in ihrem Vortrag präsentieren und die sich über die sozialen Netzwerke schnell („viral“) verbreitet hatten, nahm sicherlich ihre Aktion gegen die Wall Street eine Sonderstellung ein. Denn die Adbusters Media Foundation war maßgeblich für die Initiierung der „Occupy Wall Street“-Bewegung verantwortlich gewesen, denn über die sozialen Netzwerke organisierte sie im Juni 2011 den ersten Protest gegen die Wall Street.⁶¹¹ Fleet und Sardenberg argumentierten, dass sich an der Entwicklung von Occupy Wall Street eine Verschiebung im Kommunikationsgewebe nachvollziehen lasse, und zwar weg von den etablierten Printmedien und dem Fernsehen hin zu Social Media.

⁶⁰⁹ Dan Hind: *The Return of the Public*, London 2010.

⁶¹⁰ Dan Hind: „From Mass Media to Public Media: Technology, Crisis, and the Politics of Communication“, in: Erdemci (Hg.): *Mom, am I barbarian?*, S. 608–629.

⁶¹¹ Vgl. Lester Spence; Mike McGuire: „Occupy and the 99 %“, in: Kate Khatib; Margaret Killjoy; Mike McGuire (Hg.): *We Are Many: Reflections on Movement Strategy from Occupation to Liberation*, S. 53–66, hier S. 54f. David Graeber, der selbst für Adbusters geschrieben hat, beschreibt in seinem Buch *Inside Occupy* die Entwicklung der Bewegung und der Rolle von Adbusters (vgl. Graeber: *Inside Occupy*).

In der Ausstellung wurde dieser Themenkomplex von den beiden Künstlerinnen Michala Paludan und Fiona Connor aufgegriffen. Ihr *Newspaper Reading Club* (2013) war eine Installation aus einem Tisch, Stühlen und aktuellen Tageszeitungen und Zeitschriften aus der Türkei und dem Ausland. Die Besucher/-innen konnten an ihm Platz nehmen, die Nachrichten laut vorlesen, beim Lesen kommentieren und über das Gelesene mit den anderen am Tisch debattieren. Diesen Prozess zeichneten die Künstlerinnen, transkribierten die Gespräche, druckten sie wiederum in Zeitungsform ab und verteilten sie an den Ausstellungsorten der Biennale. So boten die beiden den Nachrichtenmedien, die unser öffentliches Bewusstsein prägen, die vielen Stimmen von Einzelnen als Gegengewicht.

Die Installation *Spots of Time* (2013) des niederländischen Künstlers Rob Johannesma, nahm ihren Ausgang von den Bildern, die in den Medien zirkulieren. Ein Teil seiner Arbeitsmethode besteht darin, Bilder aus den Medien zu sammeln; die aus dieser „Flut“ herausgerissenen Bilder stellt er jeweils in einer Reihe von fünf Einzelbildern nebeneinander. Eine solche Gegenüberstellung begünstigt die Analyse und Re-Lektüre der einzelnen Bilder. Mit seinen Bilddatenbanken bricht er deren Kraft, Weltanschauungen zu suggerieren.

Die Verflechtung des Kunstbetriebs mit dem Kapitalismus

Ein weiteres Themengebiet der Biennale war die Ökonomie, denn in ihr lag die städtische Transformation begründet. Zum einen wollte die Stadt durch den Verkauf ihres Gemeinguts ihre eigenen Kassen auffüllen, aber zugleich wollte sie mit dem Versprechen des Profits und der Profitsteigerung Investoren anlocken, so entweder ihren Status als Global City sichern oder in diesen Status aufrücken. Wie bereits aus dem Ausstellungskonzept hervorgegangen war, hatte diese ökonomische Logik noch deutlich weiter reichende Implikationen: der öffentliche Raum – idealiter ein allgemein zugänglicher Ort der Begegnung von politischen Subjekten – wurde privatisiert und folgte dann ökonomischen Prinzipien von Verwertbarkeit und Vermarktung. Bürger*innen, die keine Konsument*innen sein wollten oder auch konnten, blieb die Stadt fortan verschlossen. Zudem unterließ es die Stadt, mit sozialen Maßnahmen die immer größer werdende Schere zwischen dem armen und dem reichen Teil der Bevölkerung zu verringern, und setzte dabei den sozialen Frieden der Bürgerschaft aufs Spiel.⁶¹²

Das Thema der Ökonomie setzte die Biennale auch in einen direkten Zusammenhang zum Kunstbetrieb. Sie fragte nach den Abhängigkeitsverhältnissen des Kunstbetriebs

⁶¹² Dieses Phänomen bestimmt den Diskurs von Stadtsoziologen von Henri Lefebvre (1968) bis David Harvey (2012). Vgl. Henri Lefebvre: *Das Recht auf Stadt*, Hamburg 2016 [1968]; David Harvey: *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, London 2012.

(Produktion von Kunst, kuratorische Praxis und Selbstverständnis von Kunstinstitutionen) zu den privatwirtschaftlichen Finanzierungsstrukturen.

Für diese Themenstellung suchte sich die Biennale die aus Zeichnungen, kreisrunden Objekten und auf Tischen aus Erde und Kompost aufgestapelten Barren bestehende Installation *soil-erg* (2012) der amerikanischen Künstlerin Claire Pentecost aus. Pentecost schlug ihre Objekte als ein alternatives Zahlungsmittel vor.

Die zwei türkischen Künstler Mahir Yavuz und Orkan Telhan kollaborierten miteinander, um die große Flut an Daten, die sich aus den sozialen, wirtschaftlichen, politischen und rechtlichen städtischen Transformationen ergibt, die Rolle der verschiedenen Akteurinnen und Akteure aus Politik, Religion und Großkapital sowie den Effekt einer Verdrängung ethnischer Bevölkerungsgruppen und der Umverteilung des Vermögens in ihrer ganzen Komplexität erfahrbar zu machen. All diese Informationen, Zahlen und Fakten wurden in *The Road of Cones: The Eviction of Social Memory* (2013) zu farbigen Objekten, als wären sie die dreidimensionale Umsetzung der grafischen Visualisierung von Daten.

Die Biennale interessierte sich für zwei Formen der Institutionskritik, wie sie von Direktor*innen von Kunstinstitutionen und von Künstler*innen vorgenommen wurde. Zunächst sollen die Perspektiven der Direktor*innen betrachtet werden.

Unter dem Programmpunkt „Public Institution/Private Capital“ lud das Symposium *Public Capital* den damaligen Direktor der Kunstinstitution SALT (Istanbul/Ankara), Vasif Kortun, die damalige Direktorin der Kunsthalle „Tensta Konsthall“ (Stockholm), Maria Lind, den damaligen Direktor des Ludwig-Museums (Budapest), Barnabás Bencsik, sowie den Initiator der autonomen Einrichtung „Free/Slow University“ (Warschau), Kuba Szreder, zu einer kurzen Präsentation ihres Institutionskonzepts und einer anschließenden Paneldiskussion ein. Auf die Fragestellung des Panels, inwiefern sich die Privatwirtschaft – mit der Patronage von Sammler*innen, Schirmherr*innen, Sponsor*innen et cetera – auf das Ausstellungsprogramm von Institution für zeitgenössische Kunst auswirke, gaben die Teilnehmer*innen unterschiedliche Antworten.⁶¹³

In seiner Zusammenarbeit mit vier verschiedenen Sponsoren war Barnabás Bencsik besonders die Asymmetrie zwischen den Interessen der Sponsoren und dem öffentlichen Wohlergehen aufgefallen. Die Sponsoren würden die Arbeit am Image des Unternehmens deutlich über die Abwägungen von künstlerischer oder kuratorischer Qualität stellen.

⁶¹³ Vgl. ebd.. Bis auf den Beitrag von Maria Lind ist die Paneldiskussion *Public Institutions/Private Capital* als Video abrufbar: https://www.youtube.com/watch?v=kNITmPzmsh8&feature=player_embedded.

Von der Unterscheidung des Werts und der Wertproduktion ausgehend, qualifizierte Kuba Szreder Unterstützung, Aufmerksamkeit und Liebe als drei Typen von Arbeit, die nötig seien, um die Nachhaltigkeit einer Kunstinstitution zu gewährleisten. Jedoch blieben diese Arbeitstypen von den Institutionen als Arbeit unerfasst und unvergütet. Szreder warnte die Institutionen vor der Ausbeutung dieser Arbeitstypen.

Anhand von zwei Ausstellungen erläuterte Maria Lind, wie die Finanzierung der Kunsthalle eingesetzt werde, um eine bedeutsame Beziehung mit der lokalen Gemeinschaft und Organisationen aufzubauen und zugleich mit den Ausstellungsthemen eine Kritik an gesellschaftlichen Entwicklungen zu formulieren. In *The Society Without Qualities* (2013) wurde pauschal die Regierungsmentalität des Staats kritisiert, seinen Bürger*innen kein hochwertiges Leben zu ermöglichen.⁶¹⁴ *Abstract Possible: The Stockholm Synergies* (2012) blickte auf die Bedeutung der Abstraktion für die Kunst und verband sie mit den Abstraktionstätigkeiten anderer Felder, insbesondere der Ökonomie und ihrer Wert- und Preisproduktion. Lind versäumte es allerdings, qualitative Unterschiede der Finanzierungsstruktur der Ausstellungen vorzunehmen, wie etwa zwischen einer öffentlichen Finanzierung (durch die Stadt Stockholm und den Swedish Arts Council) und privaten Sponsoren wie der Firma Lundin Petroleum, einem schwedischen Erdöl- und Erdgasproduzenten, der auch deshalb umstritten ist, weil er zwischen 1985 und 2005 direkt oder indirekt den Bürgerkrieg in Äthiopien und dem Sudan befördert hat.⁶¹⁵

Vasif Kortun, der ein privates Museum leitete, das von der Garanti Bank finanziert wurde, bestätigte die problematischen Verbindungen zwischen den Kunstspensoren aus der Privatwirtschaft und einer Institution oder einer Ausstellung. Aber wichtiger sei es, dass die Kunstinstitutionen ihre Rolle als Agenten für Kunst und Kultur für die Gesellschaft stärker wahrnahmen. Hierbei hob er hervor, dass Kunstinstitutionen eben in der Lage seien, ihre eigene Funktionsweise in Frage zu stellen und sich somit als Plattformen für Diskussionen etablieren und insgesamt einen neuen Gesellschaftsvertrag aushandeln könnten.

Künstlerische Positionen der Institutionskritik fanden sich zum einen als Exponate in der Ausstellung, aber auch als Performance während des Symposiums. So präsentierte die

⁶¹⁴ Der Kurator der Ausstellung, Lars Bang Larsen, erläutert hier ausführlich die Überlegungen zu der Ausstellung: Lars Bang Larsen: „The Society Without Qualities“, 09/2013: <http://www.e-flux.com/journal/47/60058/the-society-without-qualities/>.

⁶¹⁵ Vgl. Judith Schwarzbart: „Abstract Possible: The Stockholm Synergies“, 03.04.2012: <http://www.art-agenda.com/reviews/abstract-possible-the-stockholm-synergies/>; Kerstin Lundell: „Affärer i blod och olja. Lundin Petroleum i Afrika“, *Dagens Nyheter*, 05.03.2010: <http://www.dn.se/dnbok/bokrecensioner/kerstin-lundell-affarer-i-blod-och-olja-lundin-petroleum-i-afrika/>.

Biennale Institutionskritik aus den 1970er-Jahren. Sie zeigte drei Aktionen der amerikanischen Künstlerin Mierle Laderman Ukeles, darunter *Washing* (1974), die mit 17 Schwarzweiß-Fotografien und einigen ihrer Statements dokumentiert war. In einer Kombination aus den Tätigkeiten einer Hausfrau und dem Dienstleistungs- und Instandhaltungssektor wusch und putzte sie die Straße vor der A.I.R. Gallery in Soho (New York), einer von Künstlerinnen geführte Galerie, die auch ausschließlich Künstlerinnen ausstellte.⁶¹⁶ Nicht nur machte sie so die Grenzen zwischen alltäglicher und künstlerischer Arbeit durchlässig, sondern betonte auch die soziale Verantwortlichkeit der Galerie.

Zudem zeigte die Biennale gegenwärtige institutionskritische Positionen. Das schwedische Künstler-Duo Goldin + Senneby, deren immaterielle Arbeiten sich für soziale, ökonomische und politische Dynamiken interessieren und zugleich immer die Produktionsbedingungen in ihren Performances mitreflektieren, ergänzte seine fortlaufende Arbeit *The Nordenskiöld Model* (ab 2010) für die Biennale um einen weiteren Akt unter dem Titel *Shorting the Long Position* (2013). Die Dauer des Stücks hing davon ab, ob die Finanzhandelsstrategie mit dem Produktionsbudget aufgeht und die Schauspieler*innen weiter bezahlt werden können.

Das Brüsseler Künstlerduos Vermeir & Heiremans überkreuzte in seiner Lecture Performance *Art House Index* (2013) während des Symposiums *Public Capital* die Gewinnsteigerung des Immobilienmarkts mit den Wertsteigerungsstrategien von Künstlerinnen und Künstler durch die Platzierung ihrer Signatur. In ihrer Performance versuchten beide Künstler, aus ihrem Apartment in Brüssel ein Finanzvehikel zu machen, um dieses zu verkaufen. Sie entwickelten unter Anleitung des fiktiven Investmentexperten Frank Goodman, mit dem sie über Skype konferierten, ein fiktives Derivat (Abb. 6). Sie kombinierten hierfür Lösungen der Immobilienmärkte mit sogenannten Kunstreputationsindizes. Diese Indizes zeigten, dass die Wertsteigerung im Kunstbetrieb hochgradig spekulativ sei und der Eigenwert der Kunst sich aus der Signatur des Künstlers ableite.

In der Video-Lecture *Is a Museum a Battlefield?* (2013) recherchierte Hito Steyerl die Berührungspunkte von Waffenindustrie und Kunstbetrieb. Den Anfang ihres Vortrags bildet die Untersuchung einer Maschinengewehrkartridge, die 1998 ihre Freundin Andrea Wolf (eine PKK-Kämpferin) getötet hatte. Im Verlauf des Videos stellte sich heraus, dass die Linien der Waffenproduktion zu der Koç Holding führen, die das türkische Militär mit Waffen beliefert. Zugleich ist diese Holding aber auch der Hauptsponsor der Istanbul-Biennale seit 2007.

⁶¹⁶ *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art Works 1969–1980*, Ausst.-Kat. 2013: <http://www.arnolfini.org.uk/whatson/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art-works-196920131980/MierleGuidefinalweb.pdf>.

Dieses Video war die einzige Arbeit bei der Biennale, die ihr institutionskritisches Potenzial tatsächlich auf die Istanbul-Biennale selbst richtete und den geschäftlichen Hintergrund des Hauptsponsors als ein Problem auswies.

4.2 Konflikte der 13. Istanbul-Biennale mit der Gegenöffentlichkeit

Proteste gegen die 13. Istanbul-Biennale veränderten die Wahrnehmung vom Vorhaben der Biennale, den öffentlichen Raum im Medium des Konflikts zu repolitisieren. Auch die Absicht der Biennale, aus dem Dienst des Stadtmarketings auszuscheren und sich mit ihrem Ausstellungskonzept dezidiert gegen eine rein marktgetriebene Stadtentwicklung zu stellen, erwies sich als kompliziert und zuweilen uneinlösbar. Zwei sorgfältig inszenierte Proteste der Biennale-Gegner*innen während des diskursiven Programms der Biennale sollen im Folgenden als Ausgangspunkt dienen, um die Widersprüchlichkeiten aufzuzeigen, in die sich die Biennale mit ihrem Ausstellungskonzept verwickelt hat. Der Umgang der Biennale mit diesen Konflikten ist ebenfalls aufschlussreich, vor allem, weil sie mit dem Agonismus den radikaldemokratischen Wert des Konflikts hervorhoben. Zwei längere Artikel zu diesen Konflikten erschienen während der Arbeit an und vor der Veröffentlichung dieser Dissertation in Sammelbänden.⁶¹⁷ Für die Darstellung der Konflikte nutzt auch dieses Kapitel die öffentlich zugänglichen Kanäle, in denen diese Auseinandersetzungen ausgetragen worden sind. Erst über diese Form der Informationspolitik war es den Aktivist*innen möglich, über die Grenzen des Istanbuler Kunstfelds hinaus Aufmerksamkeit für ihr Anliegen zu erzeugen und – wie bereits im Abschnitt über die Forschungsmethode erwähnt – die starren Informationshierarchien der Biennale und der medialen Öffentlichkeit aufzubrechen.

Beide Proteste gegen die 13. Istanbul-Biennale wurden von der Kamusal Direniş Platformu („Plattform des öffentlichen Widerstands“) organisiert. Diese Plattform vereinte eine hohe Anzahl unterschiedlicher Kollektive, wie das Açıklan Sanat Kolektifi, Öğrenci Kolektifleri, Homur Mizah, Karikatür Grubu, Kamusal Sanat Laboratuvarı, Kent Hareketleri, ArtHack, Gündoğusu Sanat, Düşün Topluluğu, Red Fotoğraf sowie weitere, nicht namentlich erwähnte unabhängige Künstler*innen und Student*innen. Auf dem ersten Blick verfolgte die Kamusal Direniş Platformu ähnliche Ziele wie die 13. Istanbul-Biennale, nämlich die urbane

⁶¹⁷ Gürsoy Doğtaş: „Agonistische Strategien eines hegemonialen Ausstellungskomplexes“, in: Burcu Doğramacı; Yavuz Köse; Kerem Öktem (Hg.): *Die Türkei im Spannungsfeld von Kollektivismus und Diversität*, Wiesbaden 2016, S. 249–266; ders.: „Über die Konflikte der 13. Istanbul-Biennale mit der Gegenöffentlichkeit“, in: Verena Krieger, Elisabeth Fritz (Hg.): *When exhibitions become politics*, Weimar 2017, S. 203–216; ders.: „Bequemes Vergessen“, *Süddeutsche Zeitung*, 12.03.2017: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kunstin-autokratien-bequemes-vergessen-1.3415966>.

Transformation und den Konnex zwischen der Ökonomie und der Privatwirtschaft auf die unabhängige Kunstproduktion zu problematisieren. Für die Kamusal Direniş Platformu war die Biennale allerdings nicht ein Teil der Lösung für die enormen Ungerechtigkeiten, die sich durch die städtische Transformation vollzogen und sich dabei den demokratischen Prozessen entzogen; vielmehr leistete die Biennale eine wichtige Vorarbeit für diese Transformationen und förderte noch die Gentrifizierung.

Die Initiative Kamusal Sanat Laboratuvarı, eine Gruppe aus der Kamusal Direniş Platformu, hatte bereits während der 12. Istanbul-Biennale eine aufsehenerregende Protestaktion organisiert. Ihr Protest richtete sich gegen die Koç Holding. Die Gruppe veröffentlichte einen Brief von Vehbi Koç, dem Patriarchen der Familie Koç, an den General Kenan Evren, dem er zu dessen Militärputsch im Jahr 1980 gratuliert. Der Brief datiert vom 3. Oktober 1980, also drei Wochen nach dem Putsch am 12. September. Vehbi Koç erhoffte sich von der Militärherrschaft, wie dem Schreiben zu entnehmen ist, eine Zerschlagung der Gewerkschaften.⁶¹⁸ Diesen Brief brachte die Initiative nun in gedruckter Form in Umlauf. Er wurde von der Gruppe Kamusal Sanat Laboratuvarı wie ein Rubbellos mit einer Schicht überzogen – in Anspielung auf die Geheimnistuerei der Biennale –, die man erst wegreiben musste, um den Inhalt des Briefs lesen zu können. Neben Kamusal Sanat Laboratuvarı organisierten andere Initiativen ebenfalls Proteste gegen die Istanbul-Biennale.

Kleinere Proteste hatten sich bereits gegen die 10. Istanbul-Biennale erhoben, und zwar insbesondere gegen die Perspektive des Kurators Hou Hanru auf den Kemalismus. Hanru kritisierte die Modernisierung der Türkei unter dem Kemalismus, die von „Oben nach Unten“ angeordnet war.⁶¹⁹ Hierauf schlossen sich Akademiker*innen für einen Offenen Brief an ihn zusammen, um seine Einschätzung zu falsifizieren⁶²⁰ oder hängten am Antrepo 3 (einem Austragungsort auch jener Biennale) eine Leine mit Wäsche auf, mit dem Hinweis, er solle doch erst seine eigene Schmutzwäsche waschen.⁶²¹

Erst nachdem die Koç Holding der Hauptsponsor geworden war, nahm die Intensität der Protestaktionen zu – wie bei der 11. Istanbul-Biennale, der ersten Biennale unter dem

⁶¹⁸ In ihrem Manifest ist der Inhalt des Briefs sowie der Hintergrund ihrer Aktion nachzulesen: <http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.de/p/isimsiz-mektup-bienal.html>.

⁶¹⁹ Er schreibt: „It is a typical top-down model of forced modernization.“ Vgl. Hou Hanru: „Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War“, in: Ausst.-Kat. *Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War*, 10. Istanbul-Biennale, Istanbul 2007, S. 21–34, hier S. 23.

⁶²⁰ Bayraktar; Hanru, *Optimism Reconsidered*, S. 204, 215.

⁶²¹ Die Aktion veröffentlicht die Tageszeitung *Sabah* als eine kurze Meldung: Anonym: „İstanbul Festivali küratörüne kirli çamaşırlarla protesto“, 23.10.2007: <http://arsiv.sabah.com.tr/2007/10/23/haber,9E609BB8122046DCB8301B41A4A4B484.html>.

Hauptsponsoring von Koç.⁶²² Eine der Aktionen von Künstler*innenkollektiven und Künstler*innen bestand darin, sich die Werbeposter der 11. Istanbul-Biennale im Stil des Detournements anzueignen, zum Beispiel änderten sie den Begriff der *Biennale* in den phonetisch ähnlich klingen türkischen Neologismus *beğenal* (entnommen aus einem Werbeslogan eines Supermarkts: *beğen*, „koste“ oder „munde“ und *al*, „kaufe“). Damit spielten sie auf die neoliberale Ideologie der 11. Biennale an, die in einem starken Kontrast zu dem marxistisch ausgerichteten Ausstellungskonzept stand, und auf den unglücklich gewählten Eröffnungstag der Biennale, der auf den 12. September fiel, also den Tag, an dem sich der dritte Militärputsch – der den Neoliberalismus in der Türkei implementiert hatte – jährte.⁶²³ Eine weitere Aktion rief in einem offenen Brief die Kuratorinnen und die teilnehmenden Künstler*innen auf, sich ihrem Protest anzuschließen und den korporativen Raum des White Cube zu evakuieren. Die letzte Aktion bestand in einem Aufruf, die Biennale zu sabotieren – mit konkreten Tipps, wie man in die Ausstellung eingreifen, wie man beispielsweise die Videoprojektionen und Audioinstallationen im Ausstellungsraum unterbrechen könne.⁶²⁴

Die Konflikte der Gegenöffentlichkeit hat also eine (Vor-)Geschichte, die sich an der Geschichte der 1987 gegründeten Istanbul-Biennale entzündet. Die Eröffnung der Istanbul-Biennale markierte die neoliberale Umstrukturierung von Politik und Wirtschaft in der Türkei, die ihren Anfang mit dem dritten Militärputsch 1980 genommen hatte.⁶²⁵ Die Militärdiktatur selbst dauerte zwar nur zwei Jahre, aber das Militär wirkte noch bis Ende der 80er-Jahre erheblich auf die Gestaltung der türkischen Politik ein.⁶²⁶

⁶²² Die 11. Istanbul-Biennale des Kuratorinnenkollektivs WHW / What, How & For Whom (bestehend aus Ivet Curlin, Ana Devic, Nataša Ilic, Sabina Sabolovic und Dejan Kršic) verstand sich, vergleichbar der 13. Istanbul-Biennale, als eine Attacke gegen die Strategien des neoliberalen Kapitalismus und deren Folgen. Das Kuratorinnenkollektiv sieht in den kommunistischen Grundwerten (Gleichheit, Solidarität sowie soziale Gerechtigkeit) eine Möglichkeit, dem neoliberalen Kapitalismus entgegenzuwirken. Ihre politische Ausrichtung unterstrichen sie mit dem Titel der Biennale „Denn wovon lebt der Mensch?“, den sie dem Refrain der *Dreigroschenoper* (1928) von Bertolt Brecht entlehnt hatten. (Vgl. WHW / What, How & For Whom: „This is the 11th International Istanbul Biennial“, in: WHW (Hg.): *What Keeps Mankind Alive? The Texts*, Istanbul 2009, S. 95–124, hier S. 96). Für die Aktivist(inn)en verhöhnte der Ansatz des Kuratorinnenkollektiv in dem derart kommerziellen Ausstellungsformat der Istanbul-Biennale mit ihren problematischen Geschichten jede linksgerichtete Politik, aber auch die Ideale des Kommunismus. Hier der Einspruch der aktivistischen Initiative Direnistanbul: „Conceptual Framework of Direnistanbul Resistance Days: What Keeps Us Not-Alive?“, 04.09.2009: <https://resistanbul.wordpress.com/2009/09/04/conceptual-framework-of-direnistanbul-resistance-days-what-keeps-us-not-alive/>. Vgl. Angela Harutyunyan; Aras Özgün, Eric Goodfield: „Event and Counter-Event: The Political Economy of the Istanbul Biennial and Its Excesses“, *Rethinking Marxism* 23,4 (2011), S. 478–495, hier S. 488.

⁶²³ Ebd., S. 489.

⁶²⁴ Ebd., S. 490.

⁶²⁵ Marcus Graf: *Istanbul Biennale : Geschichte, Position, Wirkung*, Berlin 2013, S. 92.

⁶²⁶ Ebd., S. 95.

Mit der Istanbul-Biennale verstärkte sich auch in der Türkei die Tendenz, dass sich der Kunst- und Kulturbetrieb der Reichweite von staatlichen Institutionen und damit auch ihrem konservativen Kunstverständnis entzog und private Sponsoren als Finanziers kulturelle Aktivitäten förderten und diese zugleich durch ihre Förderung steuerten.⁶²⁷ Die Privatwirtschaft wurde zu einem potenten Player im Kunstfeld – mit dem Ergebnis, dass die prestigeträchtigen Kunstinstitutionen Istanbuls nicht der Stadt, dem Land oder der Allgemeinheit gehören, sondern im Besitz von wohlhabenden Unternehmer*innen und Unternehmerfamilien sind.⁶²⁸ Wie sich später noch zeigen wird, bildete das privatwirtschaftliche Fundament der Biennale die Matrix für ihre zukünftigen Konflikte mit der Gegenöffentlichkeit.

Zugleich wollte die Biennale den Folgen des Militärputsches auf den Kunstbetrieb entgegenwirken. Denn mit der Zensur, den Entlassungen, den Verhaftungen und der Folter hatte das Militär Andersdenkende und darunter auch Kulturschaffende eingeschüchtert, sie apolitisch werden lassen und gezwungen, sich aus dem öffentlichen Raum in private Räume zurückziehen.⁶²⁹ Hierbei setzte Istanbul auf eine typische Biennalestrategie, indem die lokale Kunstproduktion mit dem internationalen und interkulturellen Kunstnetzwerk sowie dem zeitgenössischen Kunstdiskurs verbunden und zu nationaler und internationaler Sichtbarkeit gebracht werden sollte.

Die erste Aktion der Kamusal Direniş Platformu

Nach den ersten Störungen der Pressekonferenz der Istanbul-Biennale am 8. Januar 2013 ereignete sich der erste organisierte Protest in den Morgenstunden des 22. März, am zweiten Tag des Symposiums *Public Address*, im Auditorium der Technischen Universität in Stadtteil Maçka. Die Kamusal Direniş Platformu besetzte das Symposium und griff Überlegungen und Fragestellungen des Symposiums nach Redefreiheit und der Sichtbarkeit als politisches Subjekt auf, um diese wiederum mit widerständigen Inhalten, die die Biennale angriffen, zu füllen.

Die Aktion war choreografiert. Die Begrüßungsworte der Direktorin der Istanbul-Biennale Bige Örer wurden durch Personen unterbrochen, die auf die Rednerbühne liefen. Schnell wurde ein mehrere Meter langes weißes Transparent aufgezogen. Während zwei Männer es spannten, sprühte ein dritter die Frage darauf: „Anne ben insan mıyım?“ (Mama, bin ich ein Mensch) – in Anspielung auf den Titel der Biennale (Abb. 7). Währenddessen las ein

⁶²⁷ Ebd., S. 98.

⁶²⁸ Vgl. Savaş Arslan: „Corporate Museums in Istanbul“, in: Hans Belting; Andrea Buddensieg (Hg.): *The global art world: audiences, markets, and museums*, Ostfildern 2009, S. 236–255; Mark W. Rectanus: *Culture incorporated: museums, artists, and corporate sponsorships*, Minneapolis 2002; Chin-Tao Wu: *Privatizing Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s*, London 2002.

⁶²⁹ Graf: *Istanbul Biennale*, S. 96f.

weiterer Mann für etwa zwei Minuten einen Text vor, in dem er die Biennale, vor allem unter dem Aspekt der wirtschaftlichen Interessen der Gründer-Stiftung Eczacıbaşı und des Sponsors Koç Holding, als einen Teil der städtischen Transformation anklagte. Fulya Erdemci reichte diesem Mann ein Mikrofon, damit er von allen gehört werden konnte.

Unmittelbar darauf wurde dieser Teil des Protestes von Menschen in weißen T-Shirts abgelöst, die von ihren Sitzen im Zuschauerraum aufstanden und sich mit dem Rücken zum Podium drehten. Die einzelnen Buchstaben auf jedem dieser T-Shirts ergaben die Worte „Barbarları Beklerken“ (Abb. 8). Dies ist der türkische Titel des Gedichts „Warten auf die Barbaren“ (1904) des griechischen Lyrikers Konstantinos Kavafis,⁶³⁰ den sie skandierten und so erneut auf den Titel der Istanbul-Biennale anspielten.⁶³¹

Während Lale Müldür in ihrem Gedicht „Anne, Ben Barbar Mıyım?“ die Fixierung der türkischen Dichter nach den 1980ern auf den „Westen“ kritisiert hatte, in deren Zuge die kulturellen Errungenschaften des „Orients“ vergessen worden seien, beschreibt Kavafis eine Art Ausnahmezustand in einer Stadt der griechischen Antike (die nicht genannt wird, vielleicht ist es Ithaka),⁶³² die auf das Eintreffen der Barbaren wartet. Die ängstliche Erwartung der Zerstörung ihrer Stadt beschreibt auch die Sorge der Kamusal Direniş Platformu, Istanbul im Zuge der urbanen Transformationen zu verlieren.

Am Ende dieser Protestperformance wollte Erdemci das Wort ergreifen, um ein Gespräch mit den Aktivist*innen zu beginnen. Diese jedoch erzeugten absichtlich viel Lärm, um Erdemci unhörbar zu machen. Sie schlugen nicht nur das Gesprächsangebot der Kuratorin aus, sondern zweckentfremdeten das diskursive Rahmenprogramm, das ja gerade den Dialog suchte, indem sie jegliches Gespräch verweigerten.

Nach diesem Protest wurden alle weiteren Veranstaltungen der Biennale, die für diesen Tag vorgesehen waren, abgesagt.⁶³³ Zudem schallten die Ereignisse als ein Echo auch in den nächsten Tag des Symposiums. Robert Semper, Mitglied des Künstlerkollektivs Ultra-Red und Gastredner des Symposiums, richtete unterstützende Worte an die Kamusal Direniş Platformu:

⁶³⁰ Konstantinos Kavafis: „Warten auf die Barbaren“, in: ders.: *Das Gesamtwerk. Griechisch und deutsch*, Zürich 1997, S. 70–73.

⁶³¹ Fırat Arapoğlu: „13. Uluslararası İstanbul Bienali protestoları, Gezi Direnişi ve sinik metinler: Devrim bienallerde temsil edilmeyecek“, 13.08.2013: http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/13-uluslararasi-istanbul-bienali-protestolari-gezi-direnisi-ve-sinik-metinler-devrim-bi_vgl, auch den oben zitierten Vortrag von Andrea Phillips (wie Anm. 634).

⁶³² Daniel Mendelsohn: „Waiting for the Barbarians’ and the Government Shutdown“, *The New Yorker*, 01.10.2013: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/waiting-for-the-barbarians-and-the-government-shutdown>.

⁶³³ Vgl. Anonym: „Urban Renewal Activists Protest at Istanbul Biennial“, 25.03.2013, <http://bianet.org/english/culture/145359-urban-renewal-activists-protest-at-istanbul-biennial>.

The activists in Turkey are the teachers and we are listening. Thank you! Please know that the spirit of the movement is felt profoundly here in New York by those of us involved in anti-gentrification, rights of the city, the commons and anti-capitalist struggles.⁶³⁴

Die Kamusal Direniş Platformu unterschied also zwischen den Organisator*innen der Biennale, gegen welche sie den Antagonismus aufrechterhielt, und den Teilnehmer*innen der Biennale, mit denen sie sich bedingt und indirekt solidarisieren konnte.

Die zweite Aktion der Kamusal Direniş Platformu

Die Kamusal Direniş Platformu organisierte eine weitere Aktion, diesmal im letzten Symposium *Public Capital* am 10. Mai 2013. Dabei besetzten die Aktivisten die Lecture Performance *Art House Index* des Brüsseler Künstlerduos Vermeir & Heiremans in den Konferenzräumen des Marmara Taksim Hotels, einem Luxushotel in Istanbul. *Public Capital*, mit seinem allgemeinen Ziel, die ökonomischen Strukturen des Kunstbetriebs zu thematisieren, bot sich im besonderen Maße für die Aktionen von Kamusal Direniş Platformu an. Schließlich verfolgten diese eine ähnliche Agenda, allerdings mit einem anderen Ziel: die Verstrickung dieser konkreten Istanbul-Biennale mit ihren Finanziers sowie deren Rolle in den entfesselten städtischen Transformationsprozessen aufzudecken.⁶³⁵

Sie begannen mit ihrer Aktion etwa zehn Minuten nachdem die offizielle Performance von *Art House Index* gestartet war. Ein Mann bewegte sich völlig geräuschlos aus dem Publikum in die Mitte des Konferenzraums. Er zog seine Jacke aus, so dass sein weißes T-Shirt zu sehen war, auf dessen Rückseite der Name eines Stadtviertels aufgedruckt stand, das gerade eine aggressive Gentrifizierungsphase durchlief. Dann entfaltete er eine weiße Fahne, deren obere Hälfte aus dem Logo der İKSV bestand und auf deren unterer Hälfte das Logo eines Konzerns prangte, der an den städtischen Transformationen mitverdiente. Der Mann legte sich hin, deckte sich mit der weißen „Flagge“ zu und ruhte bewegungslos. Die Techniker der Biennale griffen gleich ein, packten den Körper des Mannes und trugen ihn nach draußen (Abb. 9). Indes pausierte das Künstlerduo und beobachtete irritiert das Geschehen. Die Kamusal Direniş Platformu wiederholte dieses Vorgehen und unterbrach *Art House Index* nach

⁶³⁴ Vgl. den Facebook-Eintrag der Kamusal Direniş Platformu vom 09.06.2013:

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=531050560290995&id=517844968278221.

⁶³⁵ Die Darstellung des Konflikts ist aus früheren Beiträgen des Verfassers zu Sammelbänden entnommen, die im Zusammenhang mit der Arbeit an der vorliegenden Dissertation entstanden sind. Vgl. Doğtaş: „Agonistische Strategien eines hegemonialen Ausstellungskomplexes“, S. 254ff.; ders.: „Über die Konflikte der 13. Istanbul Biennale“, S. 207f.

demselben Schema. Was sich änderte, waren die Gesichter und der Körper der Demonstrant*innen, die Namen der Stadtteile auf dem T-Shirt und das Konzernlogo in der unteren Hälfte der weißen Fahne.⁶³⁶ Die Botschaft der Aktion war eindeutig: Die Istanbul-Biennale war eine Unterstützerin der Gentrifizierungsprozesse in Teilen Istanbuls.

Vermeir & Heiremans reagierten aufgeschlossen auf die Aktion. Wie sie später schrieben, sahen sie darin eine Möglichkeit, über das Verhältnis zwischen Kunst und Aktivismus zu reflektieren.⁶³⁷ Tatsächlich gliederten sie später – in stilisierter Form – Elemente der Protestaktionen in ihr Video *Masquerade* (2015) ein.⁶³⁸

Am Ende dieser Aktion forderte Erdemci von dem Aktivistin und Künstler Niyazi Selçuk, der das Geschehen aufgezeichnet hatte, das Filmmaterial ein – mit der Begründung, dass Selçuk ihre Persönlichkeitsrechte verletzt habe. Dieser entgegnet aber, dass diese Aufnahmen durch das Recht auf künstlerische Freiheit gedeckt seien. Da sie sich nicht einigen konnten, erstatteten beide auf einem Istanbuler Polizeirevier gegenseitig Anzeige. Später sollte Erdemci ihre Anzeige zurückziehen.⁶³⁹

Am nächsten Tag, dem 11. Mai 2013, gab die Biennale eine kurze Pressemeldung heraus, in der Erdemci und Phillips betonten, dass nicht gegen die Protestierenden insgesamt Anzeige erstattet worden sei, sondern allein gegen den Filmemacher Niyazi Selçuk. Bei dieser Gelegenheit erläuterte sie die Absicht der Biennale und des Veranstaltungsprogramms, eine reale Öffentlichkeit herzustellen, in der verschiedene Stimmen, auch konfligierende Ideen, Gehör finden und in der Menschen ohne Angst und ohne sich gegenseitig zu behindern miteinander sprechen könnten. Solche Plattformen zu obstruieren, so Erdemci und Phillips weiter, bedeute aber gerade, eine Einschränkung der Meinungsfreiheit zu reproduzieren. Das Gesprächsangebot an die Protestierenden war an die Forderung geknüpft, dass diese beim Vorbringen ihres Anliegens auf Gewalt und Vandalismus verzichteten.⁶⁴⁰ Die Biennale sah sich also in der Position, die Bedingungen und Regeln des Miteinandersprechens vorgeben zu

⁶³⁶ Vgl. Ulaş Başar Gezgin: „Bienali Neden Boykot Etmeliyiz?“, 13.05.2013: <http://bianet.org/bianet/siyaset/146556-bienali-neden-boykot-etmeliyiz>; Özge Yılmaz: „Protests At Istanbul Biennial“, 06.06.2013: <https://thenewcontemporary.wordpress.com/2013/06/06/turkish-protests-r>. Lara Fresko: „Voices of Dissent“, in: *Art in America*, October 2013, S. 35–38.

⁶³⁷ Vgl. dazu http://jubilee-art.org/?rd_project=417&lang=en.

⁶³⁸ Angaben zu der Arbeit finden sich unter: http://jubilee-art.org/?rd_news=vermeir-heiremans-bruges-triennial-2015&lang=en.

⁶³⁹ Cem Erciyes: „Bu sergi için izin isteyemezdik“, Interview mit Bige Örer, 10.09.2013: <http://www.radikal.com.tr/hayat/bu-sergi-icin-izin-isteyemezdik-1150034/>.

⁶⁴⁰ Unter dem Titel „The 13th Istanbul Biennial Public Programme co-curators Andrea Phillips and Fulya Erdemci’s statement on the protests of the 2nd and 3rd Public Programme Events“ veröffentlicht die Biennale das Statement auf ihrer Homepage: <http://bial.iksv.org/en/archive/newsarchive/p/1/728>.

können und die Definitionsmacht darüber innezuhaben, wann Protest in Vandalismus umschlage. Diese Regeln wurden gesetzt, noch bevor überhaupt auf die Forderungen der Protestierenden eingegangen worden war.

Am 25. Mai (drei Tage bevor die Protestwelle im Gezi-Park begann) wurde der Erdemcis Brief von den Protestierenden mit einem offenen Brief erwidert. Diese hoben den Widerspruch des Konzepts der Biennale hervor, auf der einen Seite einen öffentlichen Diskurs initiieren zu wollen und auf der anderen Seite selbst eine Politik der Exklusion zu betreiben.

The authoritative, judgmental and uncommunicative attitude of the 13th Istanbul Biennial towards different voices of the public is highly in contradiction with its claims to „activate social engagement and public fora to generate a possibility for rethinking the concept of ‚publicness‘“.⁶⁴¹

Dieser Brief, der die Biennale aufforderte, auf ihren „autoritären Reflex“ zu verzichten, war von einer beeindruckend großen Anzahl an Künstler*innen und Aktivist*innen unterzeichnet.

Der Austausch an offenen Briefen endete am 9. Juni. In ihrer abschließenden Replik unter dem Eindruck der populär werdenden Gezi-Protestbewegung entschuldigte sich Fulya Erdemci für die Vorfälle, die am 10. Mai passiert waren. Nach den Protesten der Kamusal Direniş Platformu am 22. März, in deren Folge die ganze Biennaleveranstaltung hatte abgesagt werden müssen, habe die Biennale am 10. Mai nun zu stark reagiert. Erdemci habe den Protest räumen lassen, damit die Performance von Vermeir & Heiremans ungestört aufgeführt werden konnte. Sie lud alle zu einem „konstruktiven und friedlichen“ Gespräch bei einem der Workshops für Demokratie im Gezi-Park ein, also an einem Ort, der für beide Parteien positiv besetzt war.⁶⁴² Dieser Einladung kamen die Protestierenden bzw. Künstler*innen aber nicht nach.

Auswertung der Konflikte

Der anspruchsvoll gestaltete Raum für Begegnungen und Austausch des *Public Programme* der Biennale wurde durch das „Détournement“ der Aktivisten radikalisiert und zweckentfremdet. Während die Biennale in diesem diskursiven Programm über Hegemonien und Ausschlüsse in

⁶⁴¹ Nachzulesen in einem Offenen Brief der Kamusal Direniş Platformu: „Call to Rethink the 13th Istanbul Biennial and Response of the Biennale Curators“, 09.06.2013: <https://art-leaks.org/2013/06/09/call-to-rethink-the-13th-istanbul-biennial-and-response-of-the-biennale-curators/>.

⁶⁴² Vgl. Anonym: „Statement on the 13th Istanbul Biennial ‚Public Capital‘ event“, 09.06.2013: <http://biental.iksv.org/en/archive/newsarchive/p/1/790>.

den Öffentlichkeiten der Medien, in Ausstellungen und im öffentlichen Raum reflektieren wollte, wurde sie mit ihrer eigenen Produktion von Hegemonien und Ausschlüssen konfrontiert.

Durch das forcierte Aufeinandertreffen von Biennale-Gegner*innen und *Public Programme* prallten zudem zwei verschiedene Formen der Kritik und scheinbar unvereinbare Zielvorstellung von dem, was Öffentlichkeit sein konnte und wie sie sich herstellen ließ, aufeinander.

Die Biennale wollte im Rahmen des *Public Programme* über die agonistische Öffentlichkeit reflektieren, währenddessen wollten die Protestierenden sie praktizieren. Auch wenn der Konflikt zwei Parteien zeigte, zwischen denen es zu keiner Versöhnung kommen sollte, standen sich die beiden doch nicht statisch gegenüber. Vielmehr waren sie beide Teil eines Prozesses, in dem sie sich gegenseitig veränderten. Hierbei entstanden einige paradoxe Situationen: Zum einen stellten sich die Aktivistinnen mit ihrer Kritik an der Biennale in ein konkurrierendes Verhältnis zur Biennale selbst, zum anderen platzierten sie sich mit ihrer Performance als Ko-Produzent*innen dieser Veranstaltung, die sich intensiv mit dem Ausstellungskonzept und den möglichen Exponaten auseinandergesetzt hatten.

Den Aktivist*innen gelang es nicht nur, die ökonomischen Verstrickungen der Biennale ins Blickfeld zu rücken, sondern auch, die Probleme ihres diskursiven Rahmenprogramms hervorzukehren: indem sich die unsichtbaren Hegemonien der Biennale dadurch entlarvten, dass sie deren Disziplinierungsstrategien provozierten und damit das Machtgefälle, also die Asymmetrien der Ausstellungs-Hierarchie, offenbar werden ließen. Die Aktivist*innen setzten also auf eine andere Machtstrategie, die darin bestand, auf einer unüberwindbaren Opposition zu insistieren und den Dialog mit der Biennale zu verweigern.

Von hier aus problematisierten die Aktivist*innen die politische Qualität des Öffentlichkeitsbegriffs der Biennale. Sie machten ihre kollektiven, hierarchiefreien Organisationsformen der Biennale gegenüber geltend, um so ihre transparenten, entdisziplinierten und entspezialisierten Verfahren mit den intransparenten, undemokratischen der Biennale zu kontrastieren.⁶⁴³

Die Aporie des diskursiven Raums

Diese Konflikte führten auf eindruckliche Weise die Möglichkeiten und Begrenzungen des diskursiven Raums vor, der für die Reflexion und den Dialog ausgewiesen worden war. Die

⁶⁴³ Mit Übernahmen aus: Doğtaş: „Agonistische Strategien eines hegemonialen Ausstellungskomplexes“, S. 257f.; ders.: „Über die Konflikte der 13. Istanbul Biennale“, S. 209f.

Ko-Kuratorin des diskursiven Rahmenprogramms Andrea Phillips arbeitete diese Ereignisse später in ihrem Gastvortrag über die 13. Istanbul-Biennale an der Harvard Graduate School of Design im Rahmen von deren Veranstaltungsreihe *Art, Design and the Public Domain* auf.⁶⁴⁴ Ihren Artikel „Public Bodies: Reflections on the 13th Istanbul Biennial Public Programme“ im Ausstellungskatalog der 13. Istanbul-Biennale nutzte sie, um die Möglichkeiten des diskursiven Raums in der Ausstellung neu einzuschätzen.

In diesen Konflikten der Biennale mit der Gegenöffentlichkeit offenbarte sich für Phillips ein grundlegendes, „symptomatisches“⁶⁴⁵ Missverständnis des diskursiven Raums. Auf der einen Seite verspreche diese Situation eine Offenheit und eine Bereitschaft zu Diskussionen und Debatten, aber andererseits erhalte sie „physisch“ und „semantisch“ eine grundlegende Trennung zwischen den Produzent*innen des diskursiven Raums und den Empfänger(inne)n dieser intellektuellen Produktion aufrecht.⁶⁴⁶ Durch die Konflikte entlarve sich das Ideal des diskursiven Rahmenprogramms – und damit eines Hauptelements der diskursiven Ausstellungspraxis – als eine doppelte Fiktion:

In this way it performs a function half way between two fictions; the first a fiction of egalitarian discursivity, the second a fiction of art's cultivating civic function [...]⁶⁴⁷

Phillips zieht hier eine nüchterne Bilanz zwischen dem Vorhaben der Biennale und dem, wozu sie wirklich im Stande war. Ihr Argument bezieht sich allgemein auf die falschen Vorannahmen und Begrenzungen des diskursiven Rahmenprogramms. Aber neben den grundsätzlichen Antinomien des diskursiven Raums in der *Theorie*, so ein erster Einwand, blieb auch die diskursive *Praxis* hinter ihren Möglichkeiten zurück, das heißt die Istanbul-Biennale schöpfte nicht das ganze Potenzial der Diskursivität aus. Dies lässt sich besonders gut an ihrer Informationspolitik ablesen, die im Streit mit Biennalegegner*innen zu Tage trat.

Zudem spezifiziert Phillips das Diskursive nicht im Hinblick auf die Bedeutung des Konflikts im Sinne von Mouffes Theorie. Somit lässt sie in ihren Überlegungen unberücksichtigt, warum der Konflikt, den sich die Biennale im Ausstellungskonzept wünschte, sich nicht so entwickelt hatte, wie ursprünglich erhofft – als eine radikaldemokratische Auseinandersetzung.

⁶⁴⁴ Der Vortrag ist auf Video aufgezeichnet und hier abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=T935mVxM6OM>.

⁶⁴⁵ Andrea Phillips: „Public Bodies: Reflections on the 13th Istanbul Biennial Public Programme“, in: Erdemci (Hg.): *Mom, am I barbarian?*, S. 666–683, hier S. 673.

⁶⁴⁶ Ebd.

⁶⁴⁷ Ebd.

Die unbewegliche Apparatur der Biennale

Eine der Diskrepanzen zwischen der Ankündigung im Ausstellungskonzept und dem, was im diskursiven Rahmenprogramm und der konkreten Ausstellung tatsächlich stattfand, war, dass die 13. Istanbul-Biennale die Ökonomisierung des Kunstbetriebs als ein allgemeines Phänomen kritisierte, aber diese Kritik nicht anhand ihrer eigenen Biennale oder ihrer Stiftung İKSV konkretisierte oder gar vertiefte.

Damit wich ihr Umgang mit den Strukturen und Organisationsformen der eigenen Institution, vom dem des New Institutionalism ab, denn dort kritisieren im Idealfall die Kurator*innen – meist in Kollaboration mit weiteren Akteur*innen – pro-aktiv die Bedingungen ihrer eigenen Institution. Im Hinblick auf ihre Finanzierungsstruktur delegierte die Istanbul-Biennale diese komplexen und fundamentalen Themen an eine einzige Arbeit, und zwar an das Video *Is a Museum a Battlefield?* von Hito Steyerl. Erdemci war es gewesen, die Steyerl darauf aufmerksam machte, dass der Sponsor mit Waffengeschäften sein Geld verdiente. Diese Information wollte Erdemci erst durch die Protestaktion von *Kamusal Direniş Platformu* während der Pressekonferenz erfahren haben.⁶⁴⁸

Im Gegensatz dazu waren die anderen institutionskritischen Arbeiten entweder historische Beispiele aus dem Ausland oder bezogen sich zwar auf das Thema der Biennale, wie die Diagramme des *Networks of Dispossession* (2013) von Yaşar Adanalı, Burak Arıkan, Özgül Şen, Zeyno Üstün und Özlem Zingil, ohne jedoch deren Strukturen offenzulegen oder gar zu kritisieren.⁶⁴⁹ Für *Networks of Dispossession* wurden Daten zur Präsenz und Wirkmacht privaten Kapitals in der türkischen Öffentlichkeit gesammelt und das Netzwerk zwischen diesen Firmen und Institutionen als Diagramme visualisiert. Auslöser für diese Arbeit waren die Proteste des Gezi-Parks.⁶⁵⁰ Die Diagramme ließen jedoch die Koç Holding aus, die in diesen Netzwerken eigentlich eine gewichtige Rolle spielte und spielt.⁶⁵¹ Dies war nicht zwangsläufig ein Makel von *Networks of Dispossession*, sondern eine fehlerhafte Etikettierung der Biennale als Institutionskritik.

Die Auseinandersetzung der 13. Istanbul-Biennale mit ihrer eigenen Institution griff aus einem weiteren Grund nicht tief. Erdemci, die die Biennale als eine „Maschine“ begriff, die sich für unterschiedliche Zwecke einsetzen lasse, wollte diese „Maschine“ nutzen, um die

⁶⁴⁸ Siehe hierzu den Diskussionsbeitrag von Fulya Erdemci während der *Curatorial Ethics*-Konferenz der Kunsthalle Wien im Jahr 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=MzflAo0S3QI>.

⁶⁴⁹ Die Diagramme sind hier einsehbar: <http://burak-arikan.com/networks-of-dispossession/>.

⁶⁵⁰ Vgl. Mülksüzleştirme Ağları: „Mülksüzleştirme Ağları“, in: Erçevik Amado u. a. (Hg.): *Mom, am I barbarian – Guide*, S. 296–299, hier S. 296.

⁶⁵¹ Imdahl: „Agoraphobia“, S. 246.

Biennale von Innen heraus zu befragen⁶⁵² Eine solche Befragung begann jedoch nicht erst mit der 13. Istanbul-Biennale, sondern wurde bereits von vorhergehenden Ausgaben vorgenommen, so zum Beispiel von der 9. Istanbul-Biennale, die bereits den Komplex der Öffentlichkeit thematisiert hatte – und zwar ebenfalls mit der Agonismustheorie von Mouffe – oder der 11. Istanbul-Biennale, die die „Maschine“ zur Trägerin von marxistischen Ideologien umfunktioniert hatte. Will man eine Biennale, so wie es Erdemci angekündigt hatte, von Innen heraus verändern, so scheint es wichtig, sich nicht als singuläres Phänomen in der Geschichte der Istanbul-Biennale zu verstehen, sondern historische Kontinuitäten zu kommunizieren. Über solche Kontinuitäten ließe sich evaluieren, was die jeweiligen Ausgaben der Biennale tatsächlich an langfristigen Veränderungen für diese erwirken konnten und an welchen Stellen die Apparatur der Biennale sich den gewünschten Veränderungen widersetzt hatte, ebenso die Rolle der Biennalegegner*innen in diesen Prozessen.

Die 13. Istanbul-Biennale wollte mit dem Ausstellungskonzept die Apparatur der Biennale von innen heraus ändern, stellte dabei aber keine direkten Forderungen an diese Apparatur, also gewissermaßen die „Hardware“ von Erdemcis „Maschine“. Es entstand der Eindruck, als wäre die Apparatur derart monolithisch, dass jeder Versuch, sie direkt ändern zu wollen, nur scheitern konnte, wenn man nicht allein auf die „soften“ Veränderungskalküle der Ausstellung setzen wollte. Für die Öffentlichkeit wäre es erhellend gewesen, zu wissen, an welchen Stellen nun die Apparatur – angeblich oder tatsächlich – unveränderbar war. Erdemci hätte aus ihrer Sonderstellung als ehemalige Direktorin und die Kuratorin der 13. Istanbul-Biennale heraus dem Publikum sicherlich zu einem differenzierten Bild von den Funktionsmechanismen der Apparatur verhelfen können. Auch an dieser Stelle wurden die Informationen – falls sie denn aktiv ermittelt worden waren – nicht mit der Öffentlichkeit geteilt.

Den öffentlichen Raum ins Private überführen

Das problematische Öffentlichkeitsverständnis der 13. Istanbul-Biennale offenbarte sich nicht erst in ihrer Entscheidung, im Laufe der Gezi-Park Proteste die geplanten Projekte im öffentlichen Raum abzusagen und sich damit in einen großen Widerspruch zum eigenen Ausstellungsvorhaben, der politisch angetriebenen Rückeroberung des öffentlichen Raums und der Öffentlichkeit, zu manövrieren. Wie im nächsten Abschnitt noch ausgeführt wird, ließ es sich bereits in ihrem Umgang mit den Biennalegegner*innen erkennen. Die Konflikte der

⁶⁵² Vgl. Gabi Scardi: „Mom, am I barbarian?“ Interview mit Fulya Erdemci, 05.09.2013: http://www.domusweb.it/en/art/2013/09/05/mom_am_i_barbarian.html.

Alan Cruickshank: *Art does not come from a Clean White Room*, Interview mit Fulya Erdemci, *Contemporary Visual Art+Culture Broadsheet* 43,2 (2014), S. 22–25, hier S. 22.

Biennale mit ihrer Gegenöffentlichkeit an den Veranstaltungsorten der Biennale waren so erheblich, weil Erdemci diese teils kommerziellen und privaten Räume als öffentliche Räume verstand – zumindest für den Verlauf der Veranstaltung. Sie sagte: „We try to create public spaces inside the (mostly) private ones.“⁶⁵³

Der Rückzug aus der urbanen Öffentlichkeit in private Räume, um dort eine Öffentlichkeit entstehen zu lassen, war bedenklich, weil die Bedingungen und die Anschlussmöglichkeiten einer solchen Öffentlichkeit von der Biennale selbst gesetzt wurden und, anders als im Fall der ‚Straßenöffentlichkeit‘, nicht durch einen rechtlichen Rahmen – so unabhängig wie restriktiv und repressiv er auch sein mochte – abgesichert und einklagbar waren. Diese Form der Öffentlichkeit wäre auf die Kulanz der Biennale angewiesen gewesen.⁶⁵⁴ Allerdings verdeutlichten die Körper, die Biennialveranstaltungen störten und dann wie von Polizisten „abtransportiert“ wurden, wie schnell die Grenzen einer solchen Kulanz erreicht waren.

In diesem Gedanken tritt ein weiterer Widerspruch zu Tage, der grundsätzlicher ist. Während die 13. Istanbul-Biennale den Neoliberalismus dafür kritisierte, dass er Öffentlichkeit durch Privatisierung eliminiere, propagierte sie selbst das Private als „Öffentlichkeit“. Erdemcis Kritik an der mangelnden Öffentlichkeit setzte (ungewollt) die gleichen Argumentationsweise des Neoliberalismus ein: dass das Private nämlich effizienter und besser sei als das Öffentliche, die Unternehmen effizienter als die Regierung.

Die Informationspolitik der Biennale

Durch die Proteste der Kamusal Direniş Platformu wurde die Biennale in eine Situation gesteuert, in der sie sich zum Hauptsponsor Koç äußern und positionieren musste. Die Biennale reagierte hierauf mit verschiedenen Informationsstrategien; eine bestand darin, ihr Verhältnis zu ihrem Sponsor zu relativieren. Erdemci stellt die Konflikte der 13. Istanbul-Biennale in eine Reihe mit den Konflikten anderer Biennalen:

For instance, a group of activists protested the 13th Istanbul Biennial because of its funding sources, starting from the first press conference in January 2013. The 19th Sydney Biennial was boycotted by the participating artists just before its opening for

⁶⁵³ Vgl. Scardi: „Mom, am I barbarian?“ (wie Anm. 642).

⁶⁵⁴ Übernommen aus: Doğtaş: „Über die Konflikte der 13. Istanbul Biennale“, S. 215f.

the same reason, and the biennial responded to the protests with the resignation of the president.⁶⁵⁵

Istanbul, so die Struktur des Arguments, sei nicht die einzige Biennale, die Probleme wegen ihres Sponsors bekommen habe. Hier wurde also nicht mit den Herausforderungen der individuellen Biennale argumentiert, sondern mit einem systemischen Problem der – *aller* – Biennalen. Erdemci gibt richtigerweise zu bedenken, dass die Biennalen zu politisierten Formaten geworden und daher in den Fokus der Gegenöffentlichkeit gerückt seien. In deren Protesten sieht sie eine institutionskritische Kraft:

Biennials have become more politicised international platforms and the target of protests that wish to bring crucial issues to the attention of larger publics.⁶⁵⁶

So plausibel ihre Einordnung auch wirken mag, weist sie eine Schiefelage auf. Denn die erwähnte Sydney-Biennale hatte Konsequenzen aus den Protesten gezogen, die von den teilnehmenden Künstler*innen und nicht etwa „externen“ Biennalegegner*innen ausgegangen waren. Sie hatte nicht nur dem Präsidenten der Biennale gekündigt, sondern auch auf das Sponsorengeld seiner Firma verzichtet.⁶⁵⁷ Erdemci tat nichts dergleichen. Weder verzichtete sie auf den Sponsor Koç, noch unternahm sie auch nur einen Versuch in diese Richtung oder kündigte an, über Lösungen für dieses Problem nachzudenken. Wie abwegig es war, die Entscheidung der Sydney-Biennale mit der Reaktion der Istanbul-Biennale zu vergleichen, lässt sich auch daran ablesen, dass die Istanbul-Biennale den Vertrag mit der Koç Holding als dem Hauptsponsor 2015 bis 2026 verlängerte, ohne die Öffentlichkeit bei dieser Entscheidung im Vorfeld einzubinden.⁶⁵⁸

In Wirklichkeit gibt der Begriff des Sponsors nicht die Dimension von Koç' tatsächlicher Macht und „Entscheidungskompetenz“ im Gestaltungsprozess der Biennale wieder, denn diese gingen weit über das hinaus, was man üblicherweise mit der Unterstützung der Biennale durch die Zahlung eines bestimmten Geldbetrags verbinden würde. Der

⁶⁵⁵ Fulya Erdemci: „Mom, am I barbarian?“, in: Erdemci (Hg.): *Mom, am I barbarian?*, S. 22–117, hier S. 47.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Sarah Joseph: „Arts Boycotts: The Controversy over the Nineteenth Biennale of Sydney“, *Manifesta Journal* 18 (2014): <http://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long/arts-boycotts-controversy-over-nineteenth#>.

⁶⁵⁸ İbrahim Ekinçi: „Koç Holding, İstanbul Bienali sponsorluğunu 2026'ya kadar uzattı“, 06.09.2015: <http://www.dunya.com/kultur-sanat/koc-holding-istanbul-bienali-sponsorlugunu-2026ya-kadar-uzatti-haberi-291316>.

Kunstraum Tanas in Berlin, Ort der Prologausstellung der 13. Istanbul-Biennale, war von der Vehbi Koç-Stiftung gefördert. Arter, ein weiterer Austragungsort der Istanbul-Biennale, gehörte der Vehbi Koç-Stiftung. Melih Fereli, ein Mitglied des İKSV Beirats, das zusammen mit den anderen Erdemci als Kuratorin der 13. Istanbul-Biennale ernannte, war, wie bereits angemerkt, ein Kunst- und Kulturberater der Vehbi Koç-Stiftung sowie Vorstandsmitglied von Arter. Das Marmara-Hotel, ein Veranstaltungsort des diskursiven Programms, gehörte zur Divan-Gruppe, einer der wichtigsten Marken innerhalb der Koç Holding. Darüber hinaus veranstaltete die Familie Koç für die internationalen Journalist*innen, die zur Preview und Berichterstattung nach Istanbul gereist waren, ein Abendessen in ihrer privaten Villa. Diese Veranstaltung inszenierte die Biennale als einen Höhepunkt der Tour für die Journalist*innen neben der Ausstellung.

Nicht nur versäumten es die Biennale und die Kuratorin, die Reichweite der Familie Koç und ihrer Holding sowie der familieneigenen Stiftung offenzulegen, obwohl, wie die Proteste zeigen, diese Informationen von öffentlichem Interesse waren, sondern Erdemci unterließ es auch, mitzuteilen, dass sie während der Planung und Umsetzung der 13. Istanbul-Biennale als Favoritin für den Posten einer Beraterin des für 2017 geplanten Istanbul Museums für zeitgenössische Kunst der Koç-Stiftung gehandelt wurde.⁶⁵⁹ Hieran lässt sich ein Interessenkonflikt der Kuratorin ablesen. Sie konnte nicht vorgeben, den Dialog mit der Biennalegegner*innen zu suchen, deren Kritik sich an der Koç Holding entfachte, und dabei unerwähnt lassen, dass die Holding womöglich ihre nächste Arbeitgeberin sein würde.

Auch die Direktorin der Biennale Bige Örer deckte ihre Verstrickungen mit dem Koç-System nicht vollständig auf. In einem Interview kontrastierte sie die Finanzierungsstruktur der Istanbul-Biennale mit jener der Wanderbiennale Manifesta. Während sich das Budget der Manifesta, so Örer, zu 98 Prozent aus öffentlichen Geldern zusammensetze, würden die Kosten der Istanbul-Biennale nur zu 20 Prozent aus öffentlichen Geldern gedeckt.⁶⁶⁰ Durch die privaten Gelder werde erst eine unabhängige Kunstproduktion ermöglicht, so Örer, aber die Geldgeber machen den Ausstellung keine Vorgaben.⁶⁶¹ Daraus erschließt sich jedoch, dass die öffentlichen Gelder im Gegenzug die Ausstellung aktiv gestalten wollten und somit die Freiheit der Kuratorin, des Kurators, der Künstlerin und des Künstlers beschränken könnten. Das heißt, man hätte gern mehr öffentliche Gelder, wie die Manifesta, aber nicht von der türkischen Regierung. Was Örer vorsichtig formulierte, sprach die Kuratorin der 14. Istanbul-Biennale

⁶⁵⁹ Ingo Arend: „Ab nach ... Istanbul“, *Monopol Magazin*, August 2015, S. 90–93, hier S. 92f.

⁶⁶⁰ Cem Erciyes: „Bu sergi için izin isteyemezdik“ (wie Anm. 629); Interview mit Bige Örer, 10.09.2013: <http://www.radikal.com.tr/hayat/bu-sergi-icin-izin-isteyemezdik-1150034/>

⁶⁶¹ Ebd.

(2015) Carolyn Christov Bakargiev unverblümt aus: „In der Türkei hingegen ist es so, dass man mit dem Geld der Regierung so wenig wie möglich zu tun haben möchte.“⁶⁶²

Das Argument an dieser Stelle ist nicht, dass die Bedenken der Biennale im Hinblick auf die finanzielle Unterstützung der türkischen Regierung unzutreffend gewesen wären, sondern vielmehr, dass hier erneut suggeriert wurde, die Privatwirtschaft sei die Bewahrerin von Grundfreiheiten wie der Meinungs-, Rede-, und Kunstfreiheit, wo doch das Ausstellungskonzept selbst die Handlungen der Privatwirtschaft als eine Gefahr für die Öffentlichkeit einstufte. Solche ungeklärten Widersprüche lassen die Beweggründe zum Protest der Kamusal Direniş Platformu nachvollziehbar werden.

Mit Beginn der Gezi-Protteste hörten die Aktionen der Kamusal Direniş Platformu gegen die 13. Istanbul-Biennale auf. Ein Relikt ihrer Proteste, das Banner mit der Frage „Anne ben insan mıyım?“ wurde im Gezi-Park während der Proteste durch die Platzbesetzer*innen aufgespannt (Abb. 10) und erinnerte daran, dass die Gegnerschaft zwischen der Kamusal Direniş Platformu und der Biennale nicht aufgehoben war. Als die 3. Istanbul Design Biennale (22.10.–20.11.2016) in ihrem Ausstellungstitel eine ähnliche Frage stellte wie die Kamusal Direniş Platformu drei Jahre zuvor – nämlich „Biz İnsan mıyız?“ (Sind wir Menschen?) –,⁶⁶³ sorgte das für Belustigung bei den Aktivist*innen.⁶⁶⁴ Denn ihre Frage, die sich damals gegen die Biennale, gegen die İKSV gerichtet hatte, eignete die Biennale sich nun ihrerseits selbst an. Den Aktivist*innen war natürlich bewusst, dass anders als die 13. Istanbul-Biennale die 3. Design-Biennale die Beziehung zwischen Mensch und Design thematisierte.⁶⁶⁵

4.3 Die 13. Istanbul-Biennale und die Gezi-Protteste

Die Gezi-Protteste veränderten die 13. Istanbul-Biennale. In der Folge dieser Proteste nahm die Biennale maßgebliche Änderungen an ihrem Ausstellungskonzept vor. Das Engagement für eine kritische und politische Öffentlichkeit, wie es die Biennale gleich im Ausstellungskonzept programmatisch proklamiert hatte und mit dem diskursiven Programm *Public Alchemy* weiterverfolgte, erhielt mit dem Aufkommen der Gezi-Protteste eine ganz neue Signifikanz. Von der nationalen und der internationalen Presse wurden von da an die Auseinandersetzungen

⁶⁶² Anneli Botz: „Istanbul-Biennale“, Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev, 08.09.2015: <https://www.interview.de/kunst/istanbul-biennale-carolyn-christov-bakargiev/>.

⁶⁶³ <http://arewehuman.iksv.org/>.

⁶⁶⁴ Ein Statement der Kamusal Sanat Laboratuvar, einer Gruppe aus dem größeren Verbund der Kamusal Direniş Platformu vom 29.10.2016 findet sich online unter: <http://kolajart.com/wp/2016/10/29/kamusal-sanat-laboratuvarindan-3-istanbul-tasarim-bienaline-dair/>.

⁶⁶⁵ <http://arewehuman.iksv.org/>.

der Biennale mit dem Thema der Öffentlichkeit am revolutionären Potenzial der Gezi-Protteste gemessen.

Ein solcher Vergleich erscheint auf dem ersten Blick naheliegend, weil die 13. Istanbul-Biennale und die Gezi-Protteste vordergründig einige thematische Überschneidungen (unter anderem die Kritik an der neoliberalen Stadtentwicklung oder einen Einsatz für die Repolitisierung des öffentlichen Raums) aufwiesen. Wie sich jedoch zeigen wird, verband sich die 13. Istanbul-Biennale über ihren agonistischen Ansatz nicht mit den Gezi-Aktivist*innen, um deren Kämpfe nach der Niederschlagung der Protteste fortzusetzen, sondern gab ihre agonistische Strategie gänzlich auf, um durch die Ausstellung die Protteste einzuordnen, über sie zu reflektieren und sie zuweilen gar zu musealisieren. Damit fiel die 13. Istanbul-Biennale hinter die Möglichkeiten eines agonistisch-diskursiven Ausstellungsverfahrens zurück. Um die Positionierung der 13. Istanbul-Biennale gegenüber den Gezi-Prottesten einordnen zu können, ist es unerlässlich, die Gründe, die Entwicklung sowie die politischen Ziele der Gezi-Protteste zu verstehen und ihre Form und Methode zu charakterisieren.

Die Gezi-Protteste: Ein kurzer Überblick

Das Aufbegehren von etwa fünfzig Umweltaktivist*innen am 27. Mai 2013 gegen die Bauarbeiten am Gezi-Park (einer der wenigen innerstädtischen Grünflächen Istanbuls), entwickelte sich rasant zu der größten Massenmobilisierung in der Geschichte der Türkei.⁶⁶⁶ In insgesamt 80 von 81 Provinzen der Türkei fanden in unterschiedlichen Ausmaßen Solidaritätsdemonstrationen und Platzbesetzungen statt, an denen sich zwischen 2,5 und 3,5 Millionen Menschen beteiligten.⁶⁶⁷ Über die nationalen Grenzen hinaus erfuhren die Gezi-Protteste ein großes internationales Echo. In vielen Städten rund um die Welt von New York, Berlin und Athen über Hong Kong bis Tokyo versammelten sich Menschen, um sich mit den Gezi-Prottesten zu solidarisieren.⁶⁶⁸ Die Besetzung des Gezi-Parks wurde vom 15. auf

⁶⁶⁶ Guttstadt: *Çapulcu*, S. 53.

⁶⁶⁷ Die Angabe von 2,5 Millionen macht die *İnsan Hakları Derneği* (Menschenrechtsvereinigung), vgl. İnsan Hakları Derneği: „Gezi Parkı Direnişi ile ilgili değerlendirme raporu“, 25.06.2013: <http://everywheretaksim.net/tr/insan-haklari-dernegi-gezi-parki-direnisi-ile-ilgili-degerlendirme-raporu/>. 3,5 Mio veröffentlichte das türkische Innenministerium am 20.09. (also knapp drei Monate nach denen der *İnsan Hakları Derneği*). Der Report des Innenministeriums ist nicht mehr auf dessen Homepage abrufbar, aber als Pressemeldung über verschiedene Quellen einzusehen. So wie hier auf der Seite der Nachrichtenagentur *Etkin Haber Ajansı*: „İçişleri Bakanlığı’nın Gezi raporu“, 20.09.2013: <http://www.etha.com.tr/Haber/2013/09/20/guncel/icisleri-bakanliginin-gezi-raporu/>.

⁶⁶⁸ Vgl. Allison Kilkenny: „Occupy Gezi: International Solidarity for Turkey’s Uprising“, 03.06.2013: <https://www.thenation.com/article/occupy-gezi-international-solidarity-turkeys-uprising/>. Andreas

den 16. Juni von der Polizei brutal geräumt, aber dies war nicht das Ende der Gezi-Protteste; sie setzten sich auch hiernach fort.⁶⁶⁹

Zwar entzündete sich der Protest am Umbau des Gezi-Parks und des Areal des Taksim-Platzes (eines öffentlichen Platzes zu Ehren der Republik, Verkehrsknotenpunkts auch für den öffentlichen Nahverkehr, wichtigen Versammlungsorts für politische Kundgebungen); aber sie richtete sich nicht allein gegen dieses stadtplanerische Projekt, sondern insgesamt gegen den Regierungsstil sowie die politische Agenda des damaligen Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdoğan und seiner Partei, der AKP. Der Gezi-Park und der Taksim-Platz wurden zum zentralen Austragungsort von kultur-ideologischen und politischen Kämpfen.

Was das Bauvorhaben an Gezi-Park und Taksim-Platz von den vielen anderen Mega-Bauprojekten, die das Bild der Stadt in den nächsten Jahren grundlegend verändern sollten,⁶⁷⁰ unterschied, war, dass es an einem symbolisch, politisch und kulturell aufgeladenen Ort der Geschichte der türkischen Republik stattfand. Es soll deshalb zunächst eine kurze Übersicht über die Dimension des Bauprojekts gegeben werden, um anschließend die Tragweite der Gezi-Protteste zu charakterisieren.

Am 16. September 2011 verkündete die Oberstadtverwaltung Istanbul unter dem Projekttitel „Taksim-Fußgänger-Projekt“ (Taksim Yayalaştırma Projesi) die Umgestaltungspläne für das Taksim-Areal und den Gezi-Park, die sich im belebten und historischen Stadtviertel Beyoğlu, auf der europäischen Seite der Stadt, befinden und auf welche die zentrale Einkaufs- und Ausgehmeile des Viertels mit wichtigen Kunst- und Kulturinstitutionen, die İstikal Caddesi, mündet.⁶⁷¹

Das „Taksim-Fußgänger-Projekt“ verfolgte zwei Hauptziele. Das eine war ein verkehrsplanerisches Projekt, durch das der gesamte Taksim-Platz zu einer autofreien Fußgängerzone gemacht werden sollte. Die anliegenden großen Hauptstraßen Cumhuriyet

Kopietz: „Demonstration in Berlin-Kreuzberg Solidarität mit Istanbul Demonstranten“, *Berliner Zeitung*, 02.06.2013: <http://www.berliner-zeitung.de/berlin/demonstration-in-berlin-kreuzberg-solidaritaet-mit-istanbuler-demonstranten-5823030>. AFP: „Greeks rally in support of Turkish protesters“, 04.06.2013: http://www.b92.net//eng/news/region.php?yyyy=2013&mm=06&dd=04&nav_id=86492. Lana Lam: „Expats rally in Hong Kong in solidarity for Turkish protests“, 09.06.2013: <http://www.scmp.com/news/hong-kong/article/1256702/expats-rally-hong-kong-solidarity-turkish-protests>. Vgl. etwa das Video: „#occupygezijapan - Gezi Parki: Bir Kamusal Alani Savunmak - Yoyogi Parki, Tokyo, Japonya“: https://www.youtube.com/watch?v=S8Y76t_aaTQ.

⁶⁶⁹ Guttstadt: *Çaplucu*, S. 89f.

⁶⁷⁰ Eine Liste dieser Projekte, eingezeichnet in die Karte Istanbul, findet sich unter: <http://en.megaprojeleristanbul.com/#>.

⁶⁷¹ Die von der Ober-Stadtverwaltung verabschiedete Resolution wurde auf dieser offiziellen Internetseite verkündet: http://www.ibb.gov.tr/tr-TR/Pages/MecelisKarari.aspx?KararID=22527&1534-D83A_1933715A=efb382db9ec896a5d0529ad5450699e80b2c81ba.

Caddesi und Tarlabası Boulevard sollten durch einen Tunnel unterführt, die Siraselviler Caddesi von einer Einbahnstraße zu einer Gegenverkehrsstraße umgebaut und die Mete Caddesi erweitert werden.⁶⁷²

Als zweites Ziel verfolgte das „Taksim-Fußgänger-Projekt“ eine Rekonstruktion des Halil Paşa Topçu Kışlası, einer Militärkaserne aus der osmanischen Zeit, die sich vormals an diesem Platz befunden hatte. Der Nachbau sollte sowohl ein Luxushotel und Luxusappartements als auch eine Shoppingmall beherbergen. In der Folge dieses Plans sollte der Großteil des Gezi-Parks in den Innenhof der „Kaserne“ verlegt werden, somit auf etwa ein Zehntel seiner aktuellen Größe schrumpfen.⁶⁷³

Zudem kündigte Ministerpräsident Erdoğan an, ein wichtiges kulturelles Symbol der türkischen Republik am Taksim-Platz, das Atatürk-Kulturzentrum (Atatürk Kültür Merkezi), welches ein Theater und eine Oper, aber auch Ausstellungsräume beherbergt, abreißen zu lassen.⁶⁷⁴ Darüber hinaus sollte entweder beim Taksim Maksemi (historisches Wasserverteilungsstelle der Stadt, fungiert nach seiner Restaurierung 2008 als der Ausstellungsraum Cumhuriyet Sanat Galerisi) eine Moschee errichtet werden.⁶⁷⁵ Sowohl der Abriss des Kulturzentrums als auch der Bau Moschee wurden wenige Jahre nach den Gezi-Protesten durchgesetzt.⁶⁷⁶

Am Umbau des Gezi-Parks und des Taksim-Platzes kristallisierten die neo-osmanischen Ambitionen Erdoğan's, der Neoliberalismus der Regierung und seine Governance, die auf den Autoritarismus setzt. All diese Aspekte begründeten, weshalb die Gezi-Proteste eine so große Anzahl an unterschiedlichen soziopolitischen Positionen zusammenführen konnte. Es folgt nun eine kurze Einführung zu diesen Aspekten.

⁶⁷² Vgl. Ayse Sema Kubat; Ozlem Ozer; F. Belgin Gumru; Gorsev Argin: „Evaluating the impacts of an urban design project: Multi-phase Analyses of Taksim Square and Gezi Park, Istanbul“, 07/2015: http://www.sss10.bartlett.ucl.ac.uk/wp-content/uploads/2015/07/SSS10_Proceedings_073.pdf; Anonym: *Taksim Yayalaştırma Projesi başladı*, 27.08.2013: <http://www.radikal.com.tr/turkiye/taksim-yayalastirma-projesi-basladi-1148099/>.

⁶⁷³ Agnes Czajka: *Democracy and Justice: Reading Derrida in Istanbul*, London 2016, S. 81f.

⁶⁷⁴ Bülent Batuman: „Everywhere Is Taksim?: The Politics of Public Space from Nation-Building to Neoliberal Islamism and Beyond“, *Journal of Urban History* 41 (2015), S. 881–907, hier S. 898.

⁶⁷⁵ Vgl. http://www.ibb.gov.tr/sites/kultur/kulturel_mekanlar/Pages/TaksimCumhuriyetSanatGalerisiMaksem.aspx. Der Entwurf des Architekten Ahmet Vefik Alp zeigt die Moschee am Maksem: Tim Arango: „Mosque Dream Seen at Heart of Turkey Protests“, *New York Times*, 23.06.2013: <http://www.nytimes.com/2013/06/24/world/europe/mosque-dream-seen-at-heart-of-turkey-protests.html>. Auszüge aus Erdoğan's Rede von Mitte 2016 finden sich in: Anonym: „Erdoğan'dan yine kıskırtıcı Gezi Parkı çıkışı: Yapacağız“, 18.06.2016: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/553626/Erdogan_dan_yine_kiskirtici_Gezi_Parki_cikisi_Yapacagiz.html#.

⁶⁷⁶ Francesco Pasta: „Taking Back Taksim: Everyday Life vs. Top-Down Redevelopment“, 18.01.2019, in: <https://failedarchitecture.com/taking-back-taksim-everyday-life-vs-top-down-redevelopment/>.

Erdoğan's neo-osmanische Ambitionen

Der Wunsch, die Halil Paşa Topçu-Kaserne, die 1806 zur Zeit des Osmanischen Reiches errichtet und 1940 zur Neugestaltung des öffentlichen Platzes – als Ausdruck des Öffentlichkeits-Ideals der jungen Republik – von dem französischen Stadtplaner Henri Prost abgerissen worden war, wieder aufzurichten, entsprach zum einen dem internationalen Trend, historische Gebäude zu rekonstruieren, und zum anderen spiegelte es die neo-osmanischen Bestrebungen Erdoğan's.⁶⁷⁷

„Neo-Osmanismus“ meint in diesem Kontext jedoch nicht den Baustil zum Ende des Osmanischen Reiches, sondern beschreibt die Ansprüche der türkischen Regierung, sich als Regionalmacht im ehemaligen Gebiet des Osmanischen Reiches zu positionieren und wird in diesem Kontext als ein politischer Begriff gebraucht.⁶⁷⁸ Das Neo-Osmanische beschränkt sich überdies nicht auf geostrategische Interessen und die türkische Außenpolitik, sondern wirkt sich ebenfalls auf die Innenpolitik aus. Während der Kemalismus beispielsweise auf den laizistischen Nationalstaat setzte – das ideologische Fundament der Türkischen Republik, wie es größtenteils vom Gründer und ersten Präsidenten der modernen Türkei Mustafa Kemal (Atatürk) formuliert wurde –, sieht die AKP-Regierung den Islam durch den Kemalismus aus der Gesellschaft verdrängt.⁶⁷⁹

Hatte die Türkische Republik, wie überall im Land und so auch am Taksim-Platz, die osmanische Vergangenheit verworfen, so wollte Erdoğan nun nicht allein an die Pracht des erloschenen Imperiums anknüpfen, sondern sukzessive die Spuren des Kemalismus tilgen.⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Zu Proust vgl. Birge Yıldırım: „Transformation of Public Squares of Istanbul Between 1938–1949“, 2012: <http://www.fau.usp.br/iphs/abstractsAndPapersFiles/Sessions/10/YILDIRIM.pdf.pdf>, S. 6. Zur historischen Rekonstruktion: Man denke zum Beispiel an den Palast der Republik in Berlin, der für den Wiederaufbau des barocken Stadtschlusses abgerissen wurde. Allerdings unterscheiden sich die Entscheidungsfindungsverfahren beispielsweise zwischen Berlin und Istanbul stark, denn die Wiederrichtung der Militärkaserne wurde nicht von einer Bürgerinitiative forciert, sondern von Erdoğan unter Ausschluss der Öffentlichkeit angeordnet. Vgl. Rainer Haubrich: „Harte Zeiten für Anhänger moderner Architektur“, *Die Welt*, 11.06.2016: <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article156134136/Harte-Zeiten-fuer-Anhaenger-moderner-Architektur.html>.

⁶⁷⁸ Vgl. zum Neo-Osmanischen als Baustil: Gülru Necipoğlu: „Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of Classical Ottoman Architecture“, in: dies. (Hg.): *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, Bd. 24, Leiden 2007, S. 141–183, hier S. 162f.; Zeynep Çelik: *Empire, Architecture and the City: French-Ottoman Encounters, 1830–1914*, Seattle/London 2008, S. 159f. Zum Neo-Osmanischen als politischem Begriff: Ömer Taşpınar: „Turkey's Middle East Policies: Between Neo-Ottomanism and Kemalism“, *Carnegie Paper No. 10* (2008), S. 14f.

⁶⁷⁹ Bekim Agai: „Islam und Kemalismus in der Türkei“, 06.08.2004: <http://www.bpb.de/apuz/28164/islam-und-kemalismus-in-der-tuerkei?p=all>.

⁶⁸⁰ Vgl. hierzu: Murat Gül; John Dee; Cahide Nur Cünük: *Istanbul's Taksim Square and Gezi Park: the place of protest and the ideology of place*, *Journal of Architecture and Urbanism* 38,1 (2014), S. 63–72, hier S. 67f.

Neoliberalismus in Istanbul

Die Gezi-Proteste richteten sich ebenfalls gegen die Neoliberalisierung der Stadt Istanbul. Zwar war Istanbul bereits seit Ende der 1980er-Jahre einer neoliberalen Stadtpolitik ausgesetzt gewesen, aber diese Tendenz wurde durch die 2001 gegründeten AKP erheblich intensiviert, die seit 2002 den Ministerpräsidenten des Landes gestellt hatte, seit 2004 auch den Oberbürgermeister der Stadt Istanbul.⁶⁸¹ Zwischen 2004 und 2005 traten Gesetze in Kraft, die die Machtbefugnisse des Bürgermeisters weiter ausdehnten und so die urbane Transformation nach marktwirtschaftlichen Kriterien beschleunigten.⁶⁸² An verschiedenen Merkmalen der neoliberalen Stadtentwicklung, wie zum Beispiel einer Konzentration auf das Wachstum der Stadt, eine unternehmerische Governance, Gentrifizierung und Privatisierung lassen sich die Effekte dieser juristisch und politischen Weichenstellung skizzieren.⁶⁸³ Die Politik begünstigte das Wachstum Istanbuls unter anderem dadurch, dass sie der Kontrolle der Oberstadtverwaltung mehr Land unterstellte, zum Beispiel an den Rändern der Stadt, um es so leichter vermarkten zu können.⁶⁸⁴ Die Auswirkungen dieses Wachstumscredos zeigten sich auch daran, wie Istanbul globale Investitionsströme durch Megaevents, sei es durch die Formel 1 (2005), die Basketball-Weltmeisterschaft (2010), aber auch durch sein Filmfestival oder die Biennale, an sich ziehen wollte.

Ein Beispiel für die Regierungsweise, die sich an unternehmerischen Prinzipien orientierte, war das Vorgehen der staatlichen Baubehörde zur Förderung des Wohnraums TOKİ. War sie ursprünglich primär dazu gedacht gewesen, durch Massenwohnprojekte das Recht auf Wohnraum zu sichern, hatte sie durch die Unterstützung der AKP ihren Charakter verändert und war zum mächtigen Instrument eines lukrativen Immobilienmarkts geworden, indem sie ohne rechtliche Hürden immer wieder einkommensschwache Gruppen enteignete, sie an die Ränder der Stadt drängte und dann die entleerten Viertel dem Immobilienmarkt überließ.⁶⁸⁵ Dies galt unter anderem für Tarlabası, ein Viertel, das direkt an den Taksim-Platz und den Gezi-Park angrenzt. Die Gezi-Proteste solidarisierten sich mit dessen

⁶⁸¹ Ayfer Bartu Candan; Biray Kolluoğlu: „Emerging spaces of neoliberalism: A gated town and a public housing project in İstanbul“, *New Perspectives on Turkey* 39 (2008), 5–46, hier S. 12f.

⁶⁸² Ebd., S. 13.

⁶⁸³ Vgl. Jamie Peck; Nik Theodore; Neil Brenner: „Neoliberal urbanism: Models, moments, mutations“, *SAIS Review of International Affairs* 29.1 (2009), S 49–66.

⁶⁸⁴ Candan; Kolluoğlu, „Emerging spaces of neoliberalism“.

⁶⁸⁵ Pelin Tan: „Populism as a Conflict of Values“, 09/2011: http://www.noordkaap.org/static/shared/files/NKTIMES_Istanbul1.pdf.

Einwohner*innen wie den Kurd*innen, Transsexuellen und den Immigrant*innen,⁶⁸⁶ die sowohl gesellschaftlich wegen ihrer Ethnie, Sexualität und Religion, als auch räumlich marginalisiert werden. Damit ist die TOKİ eine der brutalen Hauptakteurinnen der Gentrifizierung von Stadtvierteln.

Der Effekt der Neoliberalisierung auf die demokratischen Strukturen begrenzte sich nicht allein auf das Schwinden von öffentlichen Plätzen oder Privatisierung von öffentlichen Gütern; er wirkte sich auch auf die Funktionsweise der Nachrichtenmedien aus, in denen ein oppositionelles Denken kaum vorkam. Während am 1. Juni 2013 internationale Medien von der Polizeigewalt gegen die Gezi-Aktivist(inn)en berichteten, strahlte CNN Turk eine Episode von *Penguins: Spy in the Huddle* aus – einer Mini-Dokumentationsserie über Pinguine.⁶⁸⁷ Die Pinguine wurden – etwa durch Graffiti – zu einem der Sujets der visuellen Protestsprache des Gezi-Parks. Damit erwehrten sich die Aktivist(inn)en der Gezi-Proteste nicht nur ihrer Delegitimierung durch die Mainstream-Medien, sondern erinnerten an die Selbstzensur, die sich die Medien selbst auferlegt hatten.

Eine weitere Strategie gegenüber unliebsamer Berichterstattung über die Gezi-Proteste lag darin, dass die dort eingesetzten Polizist*innen Journalist*innen verprügelten und diese an ihrer Arbeit hinderten.⁶⁸⁸

Erdoğan's Autoritarismus

Ein weiterer Grund für die Gezi-Proteste war der zunehmend autoritäre Gestus der türkischen Regierung. Dieser zeigte sich in den Bestrebungen der Regierung, die Macht noch weiter zu zentralisieren. Hierzu zählte die angestrebte (und mittlerweile umgesetzte) Verfassungsänderung der Regierung, welche die jetzige parlamentarische Demokratie in ein Präsidialsystem verwandeln sollte. Aber er offenbarte sich auch im Umgang der Regierung mit deren politischen Gegner*innen und der freien Meinungsäußerung. So setzte die türkische

⁶⁸⁶ Vgl. Kerem Öktem: „Turkey, from Tahrir to Taksim“, 07.06.2013: <https://www.open-democracy.net/kerem-oktem/turkey-from-tahrir-to-taksim>.

⁶⁸⁷ Vgl. etwa die Artikel von Kerem Öktem: „Why Turkey's mainstream media chose to show penguins rather than protests“, *The Guardian*, 09.06.2013: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jun/09/turkey-mainstream-media-penguins-protests>; Mirjam Schmitt: „Türkische Medien zeigen lieber Pinguin-Dokus“, *Die Zeit*, 04.06.2013: <http://www.zeit.de/politik/ausland/2013-06/medien-tuerkei-proteste-fernsehen>; Cooper Fleishman: „CNN-Turk airs penguin documentary during Istanbul riots“, 02.06.2013: <http://www.dailydot.com/news/cnn-turk-istanbul-riots-penguin-doc-social-media/>.

⁶⁸⁸ Vgl. Amnesty International: *Gezi Park Protests: Brutal denial of the right to peaceful assembly in Turkey*, London 2013, S. 46f; Bilge Yesil: „Social Media Use and Political Activism in Turkey: 140journos, the Post of Others, and Vote and Beyond“, 12.03.2015: <http://civicmediaproject.org/works/civic-media-project/uptakecitizenjournalism>.

Regierung die 2006 geänderte Fassung des Antiterrorgesetzes als ein Instrument ein, um die Meinungs- und Pressefreiheit einzuschränken.⁶⁸⁹ Wurden vor dem Inkrafttreten des Gesetzes 2005 insgesamt 273 Menschen unter dem Antiterrorgesetz verurteilt, stieg nach der Neufassung des Gesetzes bis 2011 die Anzahl rapide auf 12 897 an. Selbst die Teilnehmer/-innen der Gezi-Proteste bezeichneten der türkische Europaminister Egemen Bağış und Erdoğan als Terrorist*innen.⁶⁹⁰

Einschätzungen und Urteile, die nicht regierungskonform waren, wurden diskreditiert oder gänzlich übergangen. Am 17. Januar 2013 sprach sich der Rat zum Schutze der kulturellen und natürlichen Reichtümer in Istanbul gegen den Umbau des Gezi-Parks aus, „da das Vorhaben aus stadthistorischer Sicht ungeeignet“ sei. Er wurde von Bürger*innen aufgesucht, die 50 000 Unterschriften gegen die Umgestaltung gesammelt hatten und diese dem Rat übergaben. Erdoğan lehnte es ab, das Urteil anzuerkennen und ließ stattdessen dieses Expertenurteil vom hohen Rat für Kultur- und Naturgüterschutz, der Erdoğan untersteht, am 28. Februar 2013 für ungültig erklären.⁶⁹¹

Die überproportionale Polizeigewalt gegen die Protestierenden gleich in den ersten Tagen der Platzbesetzung drückte eine Missachtung sowohl der Oberstadtverwaltung Istanbul als auch der türkischen Regierung gegenüber den demokratischen Grundrechten wie Versammlungsfreiheit, Meinungsfreiheit und dem Demonstrationsrecht aus. Am Morgen des 30. Mai 2013 griff die Polizei mit Gas- und Schallgranaten die Aktivist*innen an und setzte ihre Zelte in Brand; aufgrund ihrer Prügel wurde eine Person ins Krankenhaus eingeliefert.⁶⁹² Als die Polizei in den nächsten Tagen ebenfalls so massiv gegen die Protestierenden vorging und die Kämpfe auf die umliegenden Straßen ausweitete,⁶⁹³ löste dies eine Kettenreaktion in der Bevölkerung aus. Sprunghaft stieg daraufhin die Zahl der Menschen, die sich den Gezi-Protesten anschlossen oder sich mit ihnen solidarisierten.⁶⁹⁴

Erdoğan wollte die Aktivist*innen, die er unter anderem als Säufer*innen (*ayyas*) oder Plünderer*innen (*çapulcu*) bezeichnet – Begriffe, die später von den Aktivist*innen in einer widerständigen Geste angeeignet werden –, beleidigen.⁶⁹⁵

⁶⁸⁹ <http://www.amnesty.de/kurzinfo/2010/12/laenderbericht-tuerkei>.

⁶⁹⁰ Aslı Iğsız: „Brand Turkey and the Gezi Protests: Authoritarianism, Law, and Neoliberalism“, in: Umut Özkırımlı (Hg.): *The Making of a Protest Movement in Turkey: #occupygezi*, Basingstoke/New York 2014, S. 25–49, hier S. 29.

⁶⁹¹ Guttstadt: *Çapulcu*, S. 52.

⁶⁹² Ebd., S. 58.

⁶⁹³ Ebd., S. 59–75.

⁶⁹⁴ Nilüfer Göle: „Public space democracy“, 29.07.2013: <http://www.eurozine.com/articles/2013-07-29-gole-en.html>

⁶⁹⁵ Ebd.

Die Bilder der Gewalt weckten Erinnerungen an die dunkle Geschichte des Taksim-Platzes. Auf dem Platz waren 1969 zwei Menschen bei einer Demonstration gegen das Anlegen der 6. US-Flotte im Hafen von Istanbul getötet worden, 35 Menschen bei der 1.-Mai-Demonstration von 1977.⁶⁹⁶

Kunst und Gezi

Die Heterogenität der Akteurinnen und Akteure und die Organisationsform der Gezi-Platzbesetzung ermunterten die Aktivist*innen, einen individuell-kreativen, kulturellen und visuellen Ausdruck für ihren Protest zu finden. Die verschiedenen Stimmen, Gruppierungen und Forderungen blieben während der Proteste voneinander unterscheidbar.

Die Wechselwirkung von Kunst und Kultur auf die Gezi-Proteste lässt sich an unterschiedlichen Bereichen ablesen. Künstler wie beispielsweise Can Altay und Kendell Geers nahmen an den Protesten teil, aber nicht, um dort primär künstlerisch zu intervenieren, sondern um über die Ereignisse am Gezi-Park zu berichten.⁶⁹⁷

Street-Art-Künstler*innen thematisierten die Machtasymmetrien zwischen der Polizei und den Protestierenden. Sie bezogen ihre Sujets und Motive direkt aus den Ereignissen und Erfordernissen der Gezi-Proteste. In der kurzen Zeit der Gezi-Proteste griffen die Street-Art-Künstler*innen viele Themen auf, so beispielsweise das Nachrichtenfoto der Stadtplanerin Ceyda Sungur, die wegen ihres roten Kleides als die „Lady in Red“ bekannt wurde. Das Foto zeigt Sungur, wie sie am 28. Mai 2013 von einem Polizisten mit Gasmaske mit einer großen Ladung Tränengas attackiert wird.⁶⁹⁸ Genauso vielfältig wurde das Motiv des Pinguins aus der erwähnten Dokumentation von CNN Turk aufgegriffen.⁶⁹⁹

Auch nachdem die Besetzung des Platzes aufgelöst war, fanden die Gezi-Aktivist*innen Aktionen, die das Gefühl der Verbundenheit reaktivieren konnten, wie zum Beispiel durch das kollektive Fastenbrechen während des Fastenmonats Ramadan, zu dem die antikapitalistischen Muslime aufriefen. Es entstand ein mehrere hundert Meter langes Bankett auf der İstiklal Caddesi, zwischen dem Galatasaray-Gymnasium und dem Taksim-Platz.⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ David; Toktamış: „*Everywhere Taksim*“, S. 16.

⁶⁹⁷ Erman Ata Uncu: „En büyük bienal Gezi Parkı'nda!“ Interview mit Kendell Geers, 10.06.2013: <http://www.radikal.com.tr/hayat/en-buyuk-bienal-gezi-parkinda-1136916/>; Can Altay: „Here We Are: The Imagination of Public Space in Gezi Park“, 14.06.2013: <http://creativetimereports.org/2013/06/14/here-we-are-the-imagination-of-public-space-in-gezi-park/>.

⁶⁹⁸ Friedrich von Borries (Hg.): *Urbane Interventionen Istanbul. Learning from Gezi?*, Berlin 2014, S. 101.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 106.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 157.

Zu den prominentesten Beispielen für Aktionen aus dieser Zeit zählt der „Stehende Mann“ (türk. *duran adam*) des Tänzers und Choreografen Erdem Gündüz. Seine Performance ist besonders schlicht und zugleich sehr wirkmächtig gewesen. Am 16. Juni 2013, also am ersten Tag nach der Auflösung des Protestcamps, stellte er sich regungslos für mehrere Stunden auf dem Taksim-Platz und blickte auf das Atatürk-Kulturzentrum, an dem das Konterfei von Atatürk zwischen zwei türkischen Flaggen befestigt war. In den darauffolgenden Tagen schlossen sich ihm hunderte von Menschen an, die wie er einfach für sich dastanden.⁷⁰¹

Die Biennale solidarisiert sich mit der Gezi-Bewegung

Fulya Erdemci, ihr Kurator*innen- sowie das Biennale-Team zeigten sich von Anfang an solidarisch mit der Protestbewegung des Gezi-Parks. Als der Protest anging, befand sich Erdemci auf der Preview der 55. Venedig-Biennale (2013). Dort bespielte der Künstler Ali Kazma mit seiner Ausstellung *Resistance* den türkischen Pavillon. In seiner mehrteiligen Videoarbeit deckte er biopolitische Einschreibungen in den menschlichen Körper auf.⁷⁰² Als am 31. Mai die Polizei ihre Gewalt gegen die Besetzer*innen des Gezi-Parks drastisch verschärfte, veranstalteten Erdemci und weitere Akteurinnen und Akteure aus dem türkischen Kunstbetrieb eine spontane Solidaritätskundgebung. Hierfür versammelten sie sich an der Piazza San Marco, am Eingang der Arsenale, und zogen durch Venedigs Straßen. Sie hielten Protestschilder (von denen viele vom chinesischen Künstler Qiu Zhijie gestaltet waren) in den Händen, auf denen die Aufforderung „Resist“ zu lesen war.⁷⁰³

Erdemci unterbrach vorzeitig ihren Aufenthalt in Venedig, um nach Istanbul zurückzukehren und sich den Gezi-Protesten anzuschließen. Ihre ersten Eindrücke von der Ankunft im Stadtviertel Karaköy, etwa zehn Gehminuten vom Taksim entfernt, integrierte sie in das Vorwort des Ausstellungsguides und später in den Ausstellungskatalog. Sie berichtet von den Protestierenden mit den Gasmasken und dass es sie auch auf die Straßen zog.⁷⁰⁴

Sowohl ihr persönlicher Facebook-Account als auch der Twitter-Account der Istanbul-Biennale dokumentierten im Verlauf der Gezi-Park-Proteste ihre enge Verbundenheit zu der Protestbewegung. Die Biennale unterstützte einzelne Kundgebungen am

⁷⁰¹ Ebd., S. 148.

⁷⁰² Vgl. hierzu den Text des Kurators des türkischen Pavillons Emre Baykal: Emre Baykal: „Ali Kazma: Resistance“, 08/2013: <http://u-in-u.com/de/nafas/articles/2013/ali-kazma-venice/>.

⁷⁰³ Hrag Vartanian: „Resistance to Turkey’s Protest Violence Reaches the Venice Biennale“, 01.06.2013: <http://hyperallergic.com/72413/resistance-to-turkeys-bloody-protests-reach-the-venice-biennale/>.

⁷⁰⁴ Erdemci: „Mom, am I barbarian?“, S. 22.

Gezi-Park mit technischem Equipment der Biennale.⁷⁰⁵ Die Gezi-Protteste waren der Grund, warum die Biennale drei Monate vor ihrer Ausstellungseröffnung – einer entscheidenden Phase der Ausstellungsorganisation – die Vorbereitungen für einen Monat, so Erdemci, aussetzte.⁷⁰⁶

Die 13. Istanbul-Biennale und der Gezi-Prottest waren als Ereignisse kaum miteinander zu vergleichen. Das erstere war ein diskursives Ausstellungsformat, veranstaltet von einer Stiftung und organisiert von einer Kuratorin sowie ihrem Team, das letztere war die größte Protestbewegung in der Geschichte der modernen Türkei, organisiert von der Zivilgesellschaft. Trotz dieser grundsätzlichen Differenzen gab es aber auch Verknüpfungspunkte zwischen beiden. Das Ausstellungskonzept der Biennale, veröffentlicht im Januar 2013, reagierte auf die Platzbesetzungsbewegungen von Tunis über Madrid bis New York. Die Gezi-Protteste wiederum wiesen viele Hauptmerkmale dieser Platzbesetzungsbewegungen auf. Das Hauptmotiv des Ausstellungskonzeptes, die Repolitisierung des öffentlichen Raums durch dessen Rückeroberung im Modus des Agonismus, sowie die damit eingehende Demokratiepolitik war von den Platzbesetzungsbewegungen inspiriert und fand sich ebenfalls bei den Gezi-Prottesten wieder.

Einen der Gründe für die Gezi-Protteste, die urbane Transformation unter dem neoliberalen Regime, die auf eine autoritäre und undemokratische Weise durchgesetzt wurde, sowie deren katastrophalen Folgen für die hiervon betroffenen Menschen, hatte die Biennale bereits im Vorfeld der Gezi-Protteste problematisiert. Im Symposium *Making the City Public* kam der Umbau des Gezi-Parks und des Taksim-Platzes konkret zur Sprache. Die Biennale hatte unter dem Titel *Agoraphobia: Urban Transformation in Istanbul* lokale Expert*innen zu einer Paneldiskussion eingeladen, unter ihnen befand sich mit Betül Tanbay ein Mitglied der Taksim-Plattform, einer Bürgerinitiative gegen den Umbau des Platzes. In ihrem kurzen Redebeitrag kritisierte sie die Wachstumsbestrebungen der Stadt, die sich nicht mehr an den Bedürfnissen ihrer Bürger*innen orientiere.⁷⁰⁷

Sowohl die Gezi-Protteste als auch die Biennale problematisierten die politische Rolle der türkischen Medien. Im Symposium *Public Address* wies die Biennale darauf hin, sie könne mit ihren wirtschaftlichen Interessen und ihrer Verbundenheit zur Regierung kaum ihren

⁷⁰⁵ Bige Örer sprach hierüber bei dem Symposium *Europe, the City Is Burning am 24.05.2014*: <https://vimeo.com/106473288>.

⁷⁰⁶ Anne Katrin Feßler: „Ich bin nicht die Kuratorin der Revolution.“ Interview mit Fulya Erdemci“, *Der Standard*, 15.09.2013: <http://www.derstandard.at/1378249199510/Ich-bin-nicht-die-Kuratorin-der-Revolution>.

⁷⁰⁷ Diese Gesprächsrunde wurde aufgezeichnet und ist online abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=BGJdSUK_o-g.

demokratischen Aufgabe gerecht werden, das Volk – von dem die Staatsgewalt ausgehe – umfassend zu dessen politischer Meinungsbildung zu informieren.

Durch die Gezi-Protteste befand sich die Biennale in einer ungewöhnlichen Situation: Einerseits schien sie auf eine beinahe visionäre Weise durch ihre Themensetzung die späteren Anliegen der Gezi-Protteste schon Monate im Voraus benannt zu haben. Dies ging so weit, dass Erdemci als „Kuratorin der Revolution“ bezeichnet wurde.⁷⁰⁸ Dem gegenüber steht jedoch eine andere Position, der zufolge die Biennale durch die Gezi-Protteste gänzlich überholt worden sei und gar die Berechtigung zu ihrem Ausstellungsvorhaben verloren habe. Kendell Geers, ein südafrikanischer Künstler, der an den Gezi-Protessen teilnahm, formulierte vor Ort am 10. Juni 2013, dass die Biennale abgesagt werden müsse, denn die Ereignisse des Gezi-Parks überträfen die Biennale und seien für sich genommen eine ganz eigene Biennale.⁷⁰⁹

Durch das Aufkommen der Gezi-Protteste sowie die hieraus sich ergebenden widerstreitenden Erwartungshaltungen an die 13. Istanbul-Biennale verschoben sich die Aufgaben Erdemcis. Zum einen sollte sie die Verbundenheit der Biennale zu den Gezi-Protessen betonen; zum anderen musste sie die Eigenständigkeit der Biennaleformats gegenüber den Gezi-Protessen, aber auch den Unterschied zwischen Kunst und Aktivismus hervorheben.

Der Rückzug der Biennale aus dem öffentlichen Raum

Aus den Umständen der Gezi-Protteste zog Erdemci Konsequenzen für die 13. Istanbul-Biennale, die jedoch das Ausstellungsvorhaben der Biennale in eine äußerst paradoxe Situation manövrierten. Am 16. August 2013 – also mehrere Wochen nachdem die Polizei die Platzbesetzungsbewegung des Gezi gewaltsam aufgelöst hatte – entschied sich Erdemci, alle für die Biennale geplanten Projekte im öffentlichen Raum abzusagen: ein Vorgehen, das der großen Bedeutung des öffentlichen Raums im Ausstellungskonzept und dem dort formulierten Ziel, diesen durch Agonismus zu repolitisieren klar widerspricht. Es erscheint aber auch deshalb bemerkenswert, weil hier offenbar die Grenzen einer radikaldemokratischen Ausstellungspraxis markiert wurden.

Erdemci sprach zunächst von vierzehn abgesagten Projekten im öffentlichen Raum, von denen elf für Innenräume eines Ausstellungsraums modifiziert werden könnten und drei folglich gänzlich aufgegeben werden müssten.⁷¹⁰ Im Ausstellungskatalog von 2014 erhöhte

⁷⁰⁸ Feßler: „Ich bin nicht die Kuratorin der Revolution.“ (wie Anm. 706).

⁷⁰⁹ Erman Ata Uncu: „En büyük bienal Gezi Parkı'nda!“ (wie Anm. 697).

⁷¹⁰ Basak Senova: „After the Biennial“, Interview mit Fulya Erdemci, 27.02.2014: <http://www.ibraaz.org/interviews/115>.

sich die Zahl der abgesagten Projekte im öffentlichen Raum auf 20, von denen insgesamt sieben Projekte verloren gingen,⁷¹¹ es war also etwa ein Viertel der 88 gezeigten Positionen von Erdemcis Entscheidung betroffen. Ihre Entscheidung basierte auf zwei Foren, die Erdemci unter anderem mit Künstler*innen und Aktivist*innen Ende Juli in einem Nachbarschaftspark im Stadtviertel Cihangir (fünf Minuten vom Taksim-Platz entfernt) abgehalten hatte.⁷¹²

Ursprünglich waren folgende Orte für Projekte und Performances im öffentlichen Raum vorgesehen gewesen: der Bahnhof Haydarpaşa, Sirkeci Büyük Postane (die historische Post) sowie allgemein Orte im Sirkeci-Viertel (das zum historischen Altstadtviertel von Fatih gehört) und an der Galata-Brücke sowie an dem Werfthafen Haliç Tersanesi (am Goldenen Horn), in den Stadtvierteln von Sulukule, Karaköy, Tarlabası und natürlich im Gezi-Park und auf dem Taksim-Platz.⁷¹³

Im Januar 2013 begann die Biennale, bei den Behörden Genehmigungen für die Nutzung dieser öffentlichen Räume einzuholen. Für den Bahnhof Haydarpaşa, Sirkeci Büyük Postane und Haliç Tersanesi erteilten die Behörden ihre Zustimmung. Die Anfragen für die restlichen Orte, wie zum Beispiel den Gezi-Park, waren bis zum Zeitpunkt ihrer Absage unbeantwortet geblieben.⁷¹⁴

Erdemci begründete ihre Entscheidung damit, dass sie es fraglich finde, ausgerechnet mit denjenigen Behörden bei der Umsetzung der künstlerischen Projekte zu kooperieren, die eine freie Meinungsäußerung der Bürger unterdrückten:

Before the Gezi protests, we had planned to carry out a number of projects that would intervene in urban public spaces. However, when we questioned what it meant to realize art projects with the permissions of the same authorities that do not allow the free expression of its citizens, we understood that the context was going through a radical shift that would sideline the *raison d'être* of realising these projects.⁷¹⁵

Im Gegenzug kündigten die Behörden, so Erdemci, ihre Kooperation mit der Biennale und bewarben die Biennale nicht auf den städtischen Werbeflächen.⁷¹⁶

⁷¹¹ Erdemci: „Mom, am I barbarian?“, S. 111, 113.

⁷¹² Vgl. Ebd., S. 111; Cruickshank: „Art does not come from a Clean White Room“, S. 24.

⁷¹³ Erciyes: „Bu sergi için izin isteyemezdik“ (wie Anm. 639).

⁷¹⁴ Ebd.

⁷¹⁵ <http://biental.iksv.org/en/archive/newsarchive/p/1/814>.

⁷¹⁶ Senova: „After the Biennial“ (wie Anm. 710).

Ein weiterer Grund, weshalb sie die Zusammenarbeit mit den Behörden verweigerte, sei, dass sie nicht durch die Biennale und deren Kunst die Behörden nach ihrem Imageverlust infolge der Gezi-Proteste rehabilitieren und so die bestehenden Konflikte überdecken wolle:

To collaborate with the authorities in these circumstances would imply affording them the opportunity to regain their lost prestige and legitimacy after Gezi. This would have led to the instrumentalisation of art in favour of the authorities and the covering up of conflict.⁷¹⁷

Der Rückzug aus dem öffentlichen Raum besaß für Erdemci also eine größere Aussagekraft als die Konkretisierung all der geplanten Projekte. Denn der öffentliche Raum widerspreche, wie es sich aus ihrer Perspektive zu diesem Zeitpunkt darstelle, dem Geist und Zweck der geplanten Projekte:

Accomplishing these projects that articulate the question of public domain in urban public spaces under these circumstances might contradict their essence and purpose; we are thus convinced that ‚not realizing‘ them is a more meaningful statement than having them materialize under such conditions. Therefore, we decided to move away from the urban public spaces.⁷¹⁸

Ihre Entscheidung sah sie in der Nähe einer Aktion des Komponisten und Fluxuskünstlers John Cage.⁷¹⁹ Dieser hatte Anfang 1972 die Komposition *4'33"* (1952) – dieses berühmte „silent piece“ ist eine Musikaufführung ohne Ton, die die Stille erfahrbar machen wollte – am Times Square performt.⁷²⁰ Gerade durch die Absenz werde die Aufmerksamkeit auf die Präsenz des öffentlichen Raums gelenkt, so die Kuratorin.

⁷¹⁷ Erdemci: „Mom, am I barbarian?“, S. 111.

⁷¹⁸ <http://bienal.iksv.org/en/archive/newsarchive/p/1/814>.

⁷¹⁹ Bedia Ceylan Güzelce: „Sokaktan Çekildik; Orada Otorite Var!“, 11.10.2013: <http://everywheretaksim.net/tr/birgun-sokaktan-cekildik-orada-otorite-var/>, übersetzt von Seda Mimaroglu; Feßler: „Ich bin nicht die Kuratorin der Revolution“ (wie Anm. 706).

⁷²⁰ Vgl. Dieter Daniels: „Silence Expanded: The Legacy of 4'33'“, in: Julia H. Schröder; Volker Straebel (Hg.): *Cage & Consequences*, Berlin 2012, S. 213–224, hier S. 215.

Indem man sich also selbst zurückzieht – absent ist – versucht man die Wahrnehmung auf das zu lenken, was noch immer präsent ist: also das, was im öffentlichen Raum passiert, sicht- und hörbarer zu machen.⁷²¹

Die Kuratorin, die alle Performances im öffentlichen Raum annulliert hatte, stilisierte nun die Rückzugsentscheidung zur künstlerischen Performance, so als sei die Kuratorin die Meta-Künstlerin. Ihr Referenzbeispiel *4'33''* scheint jedoch nicht vollends durchdacht zu sein: Cage wollte zwar den umliegenden öffentlichen Raum durch seine Performance hörbar machen, aber dafür befand er sich mit einem Konzertflügel auf dem öffentlichen Platz des Times Square. Cage nutzte den öffentlichen Raum, er war dort sichtbar, während die Biennale ihn gar nicht erst betrat.

Für die Besucher*innen der 13. Istanbul-Biennale war der Eintritt frei. Auch die 7. Berlin-Biennale hatte keinen Eintritt genommen. Beide erhofften sich hierdurch, neben den anderen erwähnten kuratorischen Strategien, den Ausstellungsraum zusätzlich als einen öffentlichen Raum zu markieren. Mit den Ticket-Einnahmen hatte die Istanbul-Biennale üblicherweise einen Teil ihrer Kosten gedeckt. Um die fehlenden Einnahmen zu kompensieren, wurde die Laufzeit der Biennale um fünf Wochen – also um die Hälfte der üblichen Laufzeit – gekürzt.⁷²² Für die Kuratorin machte der freie Eintritt aus den Ausstellungsräumen einen öffentlichen Raum – so, als würde der freie Eintritt die gesamte Ideologie des „White Cubes“ außer Kraft setzen. Um zu unterstreichen, dass diese privaten Ausstellungsräume auch tatsächlich ein öffentlicher Raum seien, beschrieb Erdemci die Gänge in den Ausstellungsräumen als Straßen und die freien Flächen, auf die diese Gänge zuliefen, als Plätze. Sie verwischte damit die Symbolisierung eines öffentlichen Raums mit dem konkreten öffentlichen Raum und den Kräften, denen dieser ausgesetzt ist.

Die Abgrenzung vom Gezi-Aktivismus

Ebenfalls sehr folgenreich für die Ausgestaltung der 13. Istanbul-Biennale waren Erdemcis Überlegungen darüber, auf welche Art und Weise sich die Biennale auf die Ereignisse der Gezi-Proteste beziehen sollte. Ihre Herangehensweise unterschied sich hierbei deutlich von der kuratorischen Strategie der 7. Berlin-Biennale, welche die Bereiche Kunst und Aktivismus hatte ineinander fallen lassen.⁷²³ Bereits in ihrem Ausstellungskonzept stellte Erdemci die offenen Fragen, ob Kunst im öffentlichen Raum und Aktivismus überhaupt dieselben Ziele

⁷²¹ Feßler: „Ich bin nicht die Kuratorin der Revolution“ (wie Anm. 696).

⁷²² Erdemci: „Mom, am I barbarian?“, S. 115.

⁷²³ Imdahl: „Agoraphobia“, S. 244f.

verfolgten – nämlich auf verschiedene Weise die Gesellschaft zu verändern – und wie Kunst als ein autonomes Feld agieren könne.⁷²⁴ Ihre Antwort folgte im Zuge der Gezi-Proteste: Ja, der Aktivismus und die Kunst wollten beide die Gesellschaft verändern, könnten dabei jedoch im Hinblick auf ihre Wirkung nicht mit denselben Kriterien bewertet werden.⁷²⁵

Erdemci lehnte im Vorfeld der Biennaleausstellung zwei Kategorien von Kunst ab: Sie wollte zum einen nicht die Kunst, die im Zusammenhang der Gezi-Proteste entwickelt worden war, in die Biennale integrieren. In einem Vortrag am 25. Oktober 2013 während des Creative Summit in New York beschrieb Erdemci die Gezi-Kunst als zu „unreif“ für ihr Ausstellungsvorhaben.⁷²⁶

Zudem kamen für Erdemci jene künstlerischen Arbeiten nicht in Frage, welche die noch frischen Ereignisse der Gezi-Proteste aufgriffen, ohne dass diese sich hatten „setzen“ können; solche Arbeiten könnten, wie sie festhielt, nur den Charakter eines Kommentars haben.⁷²⁷

Ihr kuratorischer Fokus war vielmehr auf jene Künstler*innen gelenkt, so die Selbstauskunft Erdemcis, die mit einer gewissen Weitsicht diese Themen bereits im Voraus aufgegriffen hätten und nun die Gezi-Ereignisse in ihre Arbeiten einflöchten.

Im Rückzug der Kuratorin von den öffentlichen Plätzen als möglichen Austragungsorten der Biennale ist nicht lediglich eine unmittelbare Reaktion auf die sich überstürzenden politischen Ereignisse zu sehen, die sich ja jeder Vorausplanung entzogen, sondern drückt sich ein klares Bewusstsein für die Hierarchien im Kunstfeld aus, mit deren Verteidigung Erdemci während der Gezi-Ereignisse beschäftigt war. Im Vergleich zu der Gezi-Bewegung, die sich selbst als heterodox, horizontal, antiautoritär versteht und daher Exklusionsmechanismen ablehnte, trat das hierarchische, kompetitive Denken der Biennale, die über die Entscheidung verfügen wollte, wer Teil der Biennale war und wer nicht, besonders markant hervor. Auch der freie Eintritt für alle Biennale-Besucher*innen konnte diese Barrieren nicht nivellieren.

Nachdem sie die radikaldemokratischen Prämissen des Ausstellungskonzepts suspendiert, die künstlerischen Aktionen im öffentlichen Raum absagt, Kunst und Aktivismus ideologisch voneinander getrennt hatte und die Ausstellung allein in weißen

⁷²⁴ Ausstellungskonzept: <http://12b.iksv.org/tr/giris.asp?C=2&id=38> .

⁷²⁵ Scardi: „Mom, am I barbarian?“ (wie Anm. 652).

⁷²⁶ Ein Video des Vortrags ist zu sehen unter: <http://creativetime.org/summit/2013/10/25/fulya-erdemci/>. Vgl. Doğtaş: „Agonistische Strategien eines hegemonialen Ausstellungskomplexes“, S. 263; ders.: „Über die Konflikte der 13. Istanbul-Biennale“, S. 214.

⁷²⁷ Scardi: „Mom, am I barbarian?“ (wie Anm. 652).

Ausstellungsräumen stattfinden ließ, hob sie die Vermischung der Felder von Kunst und Aktivismus als einen Aspekt der Ausstellung hervor.⁷²⁸

Die Abbildung der Gezi-Proteste in der Biennale

Die Übersetzung des öffentlichen Raums, der Gezi-Proteste und des Aktivismus in den Ausstellungsraum reduzierte das anfangs anvisierte, agonistische Potential der Kunst. Bevor dieses widerstreitende Moment der Biennale am Beispiel der Arbeit von Christoph Schäfer ausgeführt wird, soll hier ein kursorischer Überblick der Schnittstellen zwischen der Biennale und den Gezi-Protessen nach der Neuausrichtung der Biennale folgen.

Drei der im öffentlichen Raum abgesagten Projekte mit Themen wie den Gezi-Protessen oder der Besetzung des Taksim-Platzes wurden modifiziert und in die Ausstellung überführt. Zu ihnen zählte die Arbeit *Intensive Care* (2013) von RAAAF (Rietveld Architecture-Art-Affordances). Das niederländische Studio verfolgte einen interdisziplinären Ansatz zwischen den Feldern Architektur, Wissenschaft und Kunst. RAAAF wollte das Atatürk-Kulturzentrum mit einer Lichtinstallation versehen. Lichter, die an- und ausgingen, sollten eine Art Atmen des Gebäudes simulieren und somit Auskunft nach außen über dessen „Vitalitätsstatus“ geben.⁷²⁹ Für den Ausstellungsraum entwarf RAAAF eine Miniaturausgabe der Fassade, aus der Licht pulsierte.⁷³⁰ Eine solche Miniaturisierung des Projekts half auf der einen Seite, sich die Umsetzung des Vorhabens von RAAAF zu imaginieren, zollte dem Entwurf als einer künstlerisch-kreativen Leistung Beachtung und sollte daher richtigerweise den Besucher(inne)n nicht vorenthalten werden.

Das britische Künstlerkollektiv Free Art Collective, bestehend aus Dave Beech, Andy Hewitt und Mel Jordan, interveniert im öffentlichen Raum mit riesigen Plakaten, auf denen ein Banner mit einem Slogan oder ein Protestaufruf abgedruckt ist. So thematisieren sie die kommerzielle Vereinnahmung des öffentlichen Raums und wollen diesen im Sinne eines politischen Dissenses recodieren. Nach der Entscheidung der Kuratorin, den öffentlichen Raum nicht zu bespielen, stellten sie in Istanbul eine Arbeit aus dem Jahr 2008, *Protest Drives History*, aus. Sie war für eine Außenreklametafel in London entworfen worden und bedeckte mit ihren riesigen Ausmaßen (3 × 6 m) eine ganze Ausstellungswand. Zu sehen war ein orangefarbenes

⁷²⁸ Erdemci: „Mom, am I barbarian?“, S. 47, 49.

⁷²⁹ Feßler: „Ich bin nicht die Kuratorin der Revolution“ (wie Anm. 706); Rachel Donadio: „A Canvas of Turmoil During Istanbul Biennial“, *New York Times*, 13.09.2013: http://www.nytimes.com/2013/09/14/arts/design/a-canvas-of-turmoil-during-istanbul-art-fair.html?_r=1&adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1379166332-P3C0Cb0/QUb/4oUzWBxxEg&.

⁷³⁰ Simon Johns: „Amid Protests, Istanbul Biennale Retreats Indoors“, 23.01.2014: http://www.huffingtonpost.co.uk/simon-johns/istanbul-biennale_b_4120907.html?utm_hp_ref=uk.

Banner mit der titelgebenden Aufschrift „Protest Drives History“ vor einem grauen Steinbruch. Aufgenommen war das Foto in der englischen Grafschaft Shropshire. Im Rahmen der Ausstellung *Nought to Sixty* im Institute of Contemporary Art in London im Jahr 2008 war nicht nur dieses Plakat gezeigt, sondern auch das Motiv des Plakاتفotos, das 20 m lange orangene Banner, im öffentlichen Raum mit Hilfe von Menschen aufgespannt und bewegt worden. Die Botschaft und die Funktion des Plakats im Ausstellungsraum blieben ambivalent. Einerseits ließ es sich als Solidaritätsbekundung mit den Gezi-Protesten lesen, weil diese Geschichte schreiben und „antreiben“ wollten; aber weil das Plakat wiederum eine allgemeingültige Aussage traf, relativierte es zugleich die Singularität der Gezi-Proteste als historisches Phänomen.

Das letzte Beispiel aus dieser Kategorie ist die Performance und Installation *Istanbul Diaries* (2013) des dänisch-norwegische Künstler-Duos Elmgreen & Dragset – sie werden auch die 15. Istanbul-Biennale (2017) kuratieren. Sie entschieden sich, die bestehende Arbeit *Paris Diaries*, die 2003 in der Galerie Emmanuel Perrotin in Paris zu sehen gewesen war, auf Istanbul umzumünzen. Im Klassenraum der ehemaligen griechischen Schule konnten Besucher*innen auf den Pulten in sieben Tagebüchern blättern und lesen. Diese stammten von sieben Männern mit unterschiedlichen Hintergründen, die immer wieder dort erschienen, um ihre Tagebücher mit ihren Erfahrungen aus dem Gezi-Widerstand zu ergänzen. Die Besucher*innen bekamen intime Einblicke in die Gedankenwelt der anonym bleibenden Männer sowie eine indirekte Nähe zu den Gezi-Protesten. Mit *Istanbul Diaries* zeigte die Biennale die brüchigen Grenzlinien zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten. So potenzierte sich der Rückzug ins Private: Nicht nur die Biennale zog sich aus dem öffentlichen Raum zurück, sondern aus den Aktivist*innen im öffentlichen Raum werden Privatpersonen, als würde die kämpferische Formel der 68er – „Das Private ist politisch“ – verkehrt und so auch depolitisiert werden.

Eine angedachte und dann verworfene kuratorische Strategie bestand darin, eine vorhandene Arbeit umzubenennen, um auf diesem Weg eine Verbindung zu den Gezi-Protesten aufzubauen. Die Kuratorin hatte mit Santiago Sierra überlegt, die Arbeit *Conceptual Monument* (2012), die ortsspezifisch für Leipzig entworfen war, für Istanbul umzubenennen. Sierras Projekt, das er für einen Wettbewerb eingereicht hatte, hatte vorgesehen, den Wilhelm-Leuschner-Platz zu einem exterritorialen Gebiet zu erklären. Die konkrete Arbeit hätte darin bestanden, auf einer Tafel die Regeln auf dem exterritorialen Gebiet aufzulisten. Erdemci überzeugte Sierra, den Wilhelm-Leuschner-Platz durch den Gezi-Park ersetzen zu lassen. Dann entschieden sich beide jedoch für eine Version der Regeltafel ohne eine Ortsangabe.⁷³¹

⁷³¹ Imdahl: „Agoraphobia“, S. 244.

Eine nachvollziehbare Entscheidung, denn weder Sierra noch Erdemci hätten für sich in Anspruch nehmen können, Regeln für den Gezi-Park anzugeben oder aufzustellen, wie vertretbar und nachvollziehbar auch diese Regeln sein mochten. Gegen eine solche Vereinnahmung des Gezi-Parks durch die Biennaleausstellung hätten die Aktivist(inn)en vermutlich vehementen Widerspruch eingelegt. Also musste die Kuratorin nicht nur abwägen, inwiefern ihr Gezi-Bezug ihren ästhetischen Ansprüchen genügt, sondern auch im Vorfeld der Ausstellung einschätzen, wie dieses Beispiel belegt, inwiefern ihr kuratorischer Standpunkt nicht Proteste und möglicherweise erneut heftige Reaktionen der Gegenöffentlichkeit auf sich ziehen würde.

In einigen ausgestellten Arbeiten wurden die Gezi-Protteste zitiert, sei es nebenbei, wie in dem Video *I am the dog that was always here* (2013) der Schwedin Annika Eriksson. In dem Video überlagerte sie Aufnahmen der streunenden Straßenhunden an den Rändern Istanbuls mit der Tonspur von Menschen, die sich über die Vertreibung aus ihren Stadtvierteln austauschen. Zwischen den Hunden und den heimatvertriebenen Menschen stellte Eriksson durch diese Montage einen assoziativen Zusammenhang her.⁷³² Einer der Dialoge greift die von Tränengas durchtränkten Straßen aus den Gezi-Protesten auf. Der deutsche Künstler Christoph Schäfer thematisiert in seinen Gouachen direkter die Gezi-Protteste.

Gezi Park Hamburg

Der Künstler Christoph Schäfer griff das Thema der Gezi-Bewegung in seinen Gouachen und Zeichnungen auf. Einige hatte er bereits in der Prologausstellung „Agoraphobia“ im *Tanas – Raum für zeitgenössische türkische Kunst* in Berlin ausgestellt. Im Antrepo No. 3, dem größten Austragungsort der Biennale, bekamen seine neuen Arbeiten einen Raum für sich. Unterschiedlich große Gouachen waren ohne Bildrahmen direkt an die Wand angebracht. Die größeren, ausgearbeiteten Werke waren mit kleineren, einer Art Vorstudien, kombiniert und nach Themen um städtische Großprojekte Istanbuls gruppiert. Sie griffen die kuratorische Themensetzung auf, verbanden sich aber auch mit den Anliegen der Gezi-Protteste. Schäfer, der seine Gouachen unter dem Titel *Bostanorama* (2013) subsumiert, greift darin jene urbanen Transformationen auf, die auch in der Öffentlichkeit über Istanbuls Stadtgrenzen hinaus Kontroversen ausgelöst hatten und erzählt zudem die frühe Geschichte der Stadt anhand ihrer Parks und Gärten (wie etwa mit Verweis auf den Nika-Aufstand, einen Volksaufstand im Jahre 532, informelle Gärten am Bosphorus während des Osmanischen Reichs und andere Aspekte).

⁷³² Marcus Verhagen: „13th Istanbul Biennial“, 11/2013: <http://www.thirdtext.org/13th-Istanbul-Biennial>.

Hierzu zählt auch die Vernichtung der Osmanischen Gärten an den alten byzantinischen Stadtmauern im Abschnitt der sieben Türme, der Yedikule. Urbane Agrarlandschaften innerhalb alter Stadtmauern wurden dort entfernt. Mit der Absicht, den dort ansässigen Binnenmigrant*innen aus der Region des Schwarzen Meeres die Lebensgrundlage zu entziehen, sie zu vertreiben und auf dem Areal – immerhin einem Unesco-Weltkulturerbe – einen Sportpark zu errichten.⁷³³ Im Panoramaformat illustriert Schäfer – vergleichbar einer terrestrischen Fotogrammetrie – den Blick auf diese Gärten mit ihren grünen Bäumen und Beeten, hinter denen bereits die Zerstörung schwarze Löcher in das Stadtbild gerissen hat. Das Ganze umsäumen weiße, „gesichtslose“ Häuser, die das blaue Marmarameer begrenzt. In deutlich reduzierten Farben, einem kleineren und quadratischen Format, reist Schäfer mehrere Jahrtausende in der Geschichte der Stadt zurück. Er zeigt eine neolithische Siedlung, die während der Bauarbeiten eines Eisenbahntunnels entdeckt worden war. Unter dem Namen Marmaray wird das Verkehrsnetz um eine S-Bahnstrecke entlang des Marmarameeres erweitert, die unter dem Bosphorus hindurch die europäische mit der asiatischen Seite verbindet. Dieser sensationelle Fund änderte die Geschichtsschreibung der Stadt. Archäolog*innen konnten nachweisen, dass das Stadtgebiet des heutigen Istanbul womöglich bereits vor etwa 8000 Jahren besiedelt wurde. Den Bauarbeiten wurde jedoch der Vorrang vor der wissenschaftlichen und kulturellen Entdeckung gegeben.⁷³⁴ Gekrümmte Wörter und Sätze wie „I am 2500 maybe 9000 years old“ scheinen in Schäfers Arbeiten entlang Geländeformen geschrieben zu sein, die wie eine topographische Karte Höhenlinien urbaner Einschreibungen nachzeichnen.

Zwei dieser Gouachen beziehen sich direkt auf die Gezi-Protteste. Schäfers Arbeit *Likewise, Earth Tables* (2013) greift das gemeinsame Fastenbrechen (Iftar) auf. Der Künstler nahm selbst an diesem Iftar teil. Dies war seine erste persönliche Begegnung mit den Gezi-Protessen, die also erst stattfand, nachdem der Park bereits geräumt worden war. *Gezi Park Fiction* (2013) zeigt Hamburger*innen, die sich auf dem „Park Fiction“ – ein Projekt, das Schäfer mitentwickelt hatte – treffen, um nach der gewaltsamen Räumung des Gezi-Parks vom 15. auf den 16. Juni ihre Verbundenheit mit den Aktivist*innen des Gezi-Parks zu demonstrieren (Abb. 11). Auf der sogenannten „Teeinsel“ oder „Palmeninsel“ des Parks, einem grünen Hügel mit zwei künstlichen Palmen in Lebensgröße, am Ende der Hafenstrasse, haben sich Menschen gedrängt. Einige von ihnen halten Banner in ihren Händen. Ein Banner wurde

⁷³³ Vgl. Elifnaz Durusoy; Duygu Cihanger: Historic Landscape vs. Urban Commodity?: The Case of Yedikule Urban Gardens, Istanbul, *Megaron* 11 (2016), S. 125–136.

⁷³⁴ Andreas Külzer: „Der Theodosios-Hafen in Yenikapı, İstanbul: ein Hafengelände im Wandel der Zeiten“, in: Falko Daim (Hg.): *Die byzantinischen Häfen Konstantinopels*, Mainz 2016, S. 35–50.

zwischen den Palmen aufgespannt; auf ihm ist der neue Name des Parks – „Gezi Park Hamburg“ – zu lesen. Über der Szene thronen dramatische Wolken. Schäfer hat dieses Bild in den Farben grau, blau, schwarz nach einem Foto vom 16. Juni 2013 gezeichnet, welches in den sozialen Netzwerken großen Zuspruch fand.

Die Gouachen nehmen in der Biennale eine ambivalente Rolle ein. Einerseits konvergieren sie mit den Themen des Ausstellungskonzepts; dann – gerade im Hinblick auf den Rückzug aus dem öffentlichen Raum – scheinen sie einen Mangel an Präsenz und Aktion im öffentlichen Raum kompensieren zu wollen. Dieser Gedanke soll anhand von *Gezi Park Fiction* erläutert werden. Dazu ist es wichtig, Schäfers Engagement für die Biennale außerhalb des Ausstellungsraums der Biennale einzuordnen.

Schäfer nimmt bereits als Vortragender an dem diskursiven Programm der Biennale teil. Am 9. Februar 2013 hält er den Vortrag *A Machine of Possibilities: the urban turn, art and the right to the city* im ersten Symposium der Biennale, „Making the City Public“, und erläutert die Möglichkeiten der Kunst im Kampf um die Stadt.⁷³⁵ In großen Schritten gibt er schlaglichtartig die Wendepunkte der Urbanisierungsgeschichte an: von der spätbabylonischen Zeit über die Entwicklung Istanbuls bis ins Hamburg von heute. Sein Vortrag besteht aus einem visuellen Essay mit Illustrationen aus seinem Buch *Die Stadt ist unsere Fabrik*.⁷³⁶ Das theoretische Gerüst seiner Ausführungen bilden Henri Lefebvres richtungsweisende Bücher *Recht auf Stadt* (1968) und *Die Revolution der Städte* (1972, im Original 1970). Utopische Entwürfe der Stadt, referiert Schäfer, hätten einst einen homogenen Raum konstruiert. In ihm sei die Gesellschaft einheitlich repräsentiert worden, es habe eine Übereinkunft über das System und eine Kohärenz der Zeichen geherrscht. Lefebvre habe diese Vorstellung abgelöst, indem er die Stadt als eine Akkumulation der Differenzen einführte. Differenz als theoretische Größe, ließe sich ergänzen, ist eine unaufhörliche Kritik an der Repräsentation im Namen der Heterogenität. Von hier aus finden sich Anschlüsse zu Mouffes Dissens.⁷³⁷ Die Aufteilung der Bereiche „privat“ und „öffentlich“, so Schäfer, bedinge sich historisch mit der Etablierung des Privateigentums. Als Beispiel nennt er schlagwortartig den Belvedere-Park des Vatikans, geht dann zügig weiter zu der bürgerlichen Trennung der Sphären von „privat“ und „öffentlich.“ Der öffentlichen Sphäre seien demnach etwa Verkehr, Politik, Armee und Justiz zugehörig; diesen stellt er Glück, Liebe, Kunst, Phantasie und Leidenschaft als Sphären des Privaten entgegen. Eine schwarz-weiße Kartographierung dieser Sphären bestimme das Verständnis von Politik. Besonders

⁷³⁵ Dieser Vortrag ist online verfügbar: Christoph Schäfer: „A Machine of Possibilities: the urban turn, art and the right to the city“, 9. Februar 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=wxCYCmgQmZA>.

⁷³⁶ Christoph Schäfer: *Die Stadt ist unsere Fabrik*, Leipzig 2010.

⁷³⁷ Daniel Mullis: *Recht auf die Stadt. Von Selbstverwaltung und radikaler Demokratie*, Münster 2014.

markant heben die 68er-Proteste, ließe sich mit Mouffe ergänzen, diese Aufteilung auf. Kunst erschließt, so Schäfer, in Lefebvres Raumtheorien einen imaginären Raum, in dem die Stadt nicht nur anders vorgestellt werden kann, sondern durch Narrative, Poesie, Bilder eigene, wirkmächtige Räume produziert. Damit liefert Schäfer selbst eine Lesehilfe seines *Bostanorama*: Die Bilder aus dem imaginären Raum begünstigen nicht nur andere Realitäten, sondern sie stellen sich den Realitäten der städtischen Transformation entgegen. Kunst verbindet sich ebenfalls mit Protesten gegen eine marktgetriebene Stadtentwicklung, wie Schäfer im letzten Drittel seines Vortrags am Beispiel seines eigenen Wohnsitzes Hamburg ausführt. Diese Proteste richten sich gegen eine Stadtpolitik im Sinne von Floridas Creative Cities mit den bereits beschriebenen Effekten. Seine Kunst stellt sich nicht nur neue Formen der Stadtpolitik vor, sondern verbindet sich mit diesen Protesten, indem sie den vorhandenen Aktivismus illustriert. Proteste sind dies, bei denen Schäfer selbst als Akteur auftritt und zuweilen auch in deren Planungen eingebunden ist.

Auch an den Gezi-Protesten hat er teilgenommen. In einem Essay notiert er sein Erleben der Gezi-Proteste, die sich auch nach der Räumung des Parks fortsetzten. Zusammen mit Abbildungen seiner Gouachen veröffentlicht Schäfer seine Aufzeichnungen 2016 in *Bostanorama*.⁷³⁸ Anekdotenhaft gibt er seine Begegnungen während der Gezi-Proteste wieder. Er erwähnt unter anderem Göksun (Namen lässt er aus nachvollziehbaren Gründen – wie z. B. wegen einer nachträglich drohenden polizeilichen Strafverfolgung – unvollständig), die ihm von der brutalen Polizeigewalt berichtete. Ein Apotheker beschrieb ihm, wie er sich unter einen Bagger gestellt habe, um zu verhindern, dass der erste Baum umgerissen wird. Nach der Räumung des Parks gründen sich 80 Foren, und Schäfer besucht mehrmals eines dieser Foren in Beşiktaş. Schäfer verfolgt jedoch nicht nur das Geschehen in Istanbul, sondern auch die Solidaritätsaktionen in Hamburg. Im Dezember 2014 hebt er einen neu eröffneten Friseursalon namens „Çarşı“ (Markt) in der Silbersackstraße unweit der Reeperbahn hervor. „Çarşı“ ist nicht nur der Markt im Istanbul Stadtteil Beşiktaş, wo sich die Fans des Fußballvereins Beşiktaş treffen, sondern „Çarşı“ bezeichnet auch dessen politisch links stehende und anarchistische Fans. Sie hatten sich an den Gezi-Protesten beteiligt. Einige, so Schäfer, wurden deshalb angeklagt, wegen der Vorbereitung eines Putsches.⁷³⁹

In *Gezi Park Fiction* kommen viele dieser Momente zusammen. Es ist eine Gouache im Geiste von Lefebvres *Recht auf Stadt*: eine Sensibilisierung für die Gezi-Proteste aus den Erfahrungen und Erkenntnissen aus Istanbul und der Fortsetzung der Auseinandersetzungen an

⁷³⁸ Christoph Schäfer: *Bostanorama*, Leipzig 2016.

⁷³⁹ Ebd., S. 9.

anderen Orten außerhalb der Türkei. Die Umstände des Fotos, also die Vorlage zu seiner Gouache, beschreibt Schäfer in seinem Essay in *Bostanorama*. In der Nacht vom 15. auf den 16. Juni 2013 hätten sich Schäfer und einige Freund*innen zu diesem „Protest Foto Shooting“ entschlossen. Auslöser war die Räumung des Parks, aber vor allem, dass Polizist*innen währenddessen den „Baum der Wünsche“ im Gezi-Park niedergebrannt hatten. Am 16. Juni um 18 Uhr versammelten sich etwa 250 Menschen auf der Palmeninsel und begannen dann einen spontanen Demonstrationszug vor das türkische Konsulat.⁷⁴⁰

Gezi Park Fiction lässt sich als ein Knotenpunkt vieler Diskurse um die Gezi-Proteste lesen. Auch wenn die Biennale den öffentlichen Raum mied, bewegte sich Schäfer durch diverse und weit voneinander liegende öffentliche Räume, um sie in seiner Gouache und im Ausstellungsraum zusammenzuführen. Dann wiederum weist das Bild auf eine vergangene Aktion hin. *Gezi Park Fiction* im Ausstellungsraum wird zu einem Stellvertreter einer ehemaligen Präsenz im öffentlichen Raum. Diese Eingrenzung in den Ausstellungsraum läuft den Parametern der diskursiven Ausstellungspraxis entgegen, die als Plattform für heterogene Diskurse konkret in den öffentlichen Raum hineinreichen wollen.

Gezi Park Fiction verweist zudem auf das renommierte Projekt *Park Fiction*. Schäfer realisierte es in einer komplexen Kollaboration (Kunst, Gemeinwesenarbeit, Politik, Wissenschaft, Subkultur) in Hamburg. *Park Fiction* ist ein „aktivistisches Bündnis“, das 1996 entstand, als die Stadt Hamburg ein brachliegendes Areal am südlichen Elbhang an einen privaten Investor verkaufen wollte.⁷⁴¹ Schäfers Konzept des *Park Fiction*, fasst Silke Feldhoff zusammen, bestand aus vier Stadien: den Verkauf des Grundstücks zu verhindern; den Planungsprozess transparent zu halten und die Anwohner*innen miteinzubeziehen; in diesem Sinne auch die Prozesse kollektiv – die Akteur*innen setzten sich aus Anwohner*innen, Künstler*innen, Stadtbeauftragten und Vertreter*innen der Kulturbehörde – umzusetzen und zuletzt durch diese Arbeitsweise die üblichen (top-down) Stadtplanungsprozesse machtkritisch zu hinterfragen.⁷⁴² Die modellhafte, künstlerische Arbeitsweise von *Park Fiction* setzte sich markant von bis dahin typischen Projekten im öffentlichen Raum ab, weil es einerseits „prozessual, ergebnisoffen, kollektiv“ die Bürger*innen direkt in stadtplanerische Aktivitäten integrierte; zugleich stellte Schäfer „ein radikal demokratisches Konzept von Kunst im öffentlichen Raum bzw. Kunst im öffentlichen Interesse zur Disposition.“⁷⁴³ Bevor *Park*

⁷⁴⁰ Ebd., S. 18.

⁷⁴¹ Silke Feldhoff: *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*, Diss. Universität der Künste Berlin, Berlin 2009, S. 170f.

⁷⁴² Ebd., S. 172.

⁷⁴³ Ebd.

Fiction im 22. August 2005 eingeweiht wurde, stieß das Projekt auf ein reges Interesse im Kunstbetrieb. Beispielsweise wurde es auf der 11. Documenta unter der Rubrik „Urbanismus“ ausgestellt.⁷⁴⁴ Das Argument an dieser Stelle ist nicht, dass die Biennale ein vergleichbares Projekt mit Schäfer hätte umsetzen können oder sollen, denn die zeitintensiven Austauschprozesse mit Nachbar*innen, Künstler*innen und Stadtverwaltung, auch wenn es einen Willen dazu gegeben hätte, lassen sich nicht mit dem Zweijahresmodus der Biennale vereinbaren. Vielmehr ruft die Palmeninsel auf der Gouache des *Gezi Park Fiction* dieses Schlüsselmoment des künstlerischen Aktivismus von *Park Fiction* auf, ohne etwas Vergleichbares, wenn auch auf einer kleineren zeitlichen Skala, bieten zu können. Das radikal demokratische Konzept des *Park Fictions* ging mit der Erweiterung des Handlungsradius von Schäfer als Künstler einher und verband sich mit den Zielsetzungen der diskursiven Ausstellungspraxis. Die 13. Istanbul-Biennale depotenzierte dagegen den diskursiven Impetus und stellte Schäfer als einen bloßen „Landschaftsmaler“ aus.

Schäfer unterstützte die kuratorische Entscheidung und bekräftigte dies bei verschiedenen Anlässen. Auf einer internationalen Konferenz „Biennials: Prospect and Perspectives“ (27.02.—01.03.2014) im Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe reflektierte er über die Situation in Istanbul. Jede Form der Kunst im öffentlichen Raum Istanbul sei letztlich der Gefahr ausgesetzt, den ökonomischen Interessen der Immobilienbesitzer*innen zu dienen:

Today the problematic point is – even in a situation like Gezi, with a very repressive government acting like it does in Turkey right now – that public space is basically an extended business improvement zone. Everything official art does more or less is supposed to support the business improvement function of public space. Art is basically always in danger of serving real estate owners, real estate business, the global competition between cities and elites—and all this in the age of the image city.⁷⁴⁵

Schäfer nutzte sein symbolisches Kapital als Künstler, um die Entscheidung der Biennale, sich aus dem öffentlichen Raum zurückzuziehen, zu legitimieren. Keine Kunst im öffentlichen Raum zu schaffen oder zu präsentieren, wurde nun als eine Verweigerungshaltung gegenüber den Creative Cities und ihrem Bedarf nach kommodifizierbaren Bildern zu Zwecken des

⁷⁴⁴ Vgl. <http://park-fiction.net/park-fiction-documenta11/>.

⁷⁴⁵ Schäfer war als Befragter (Respondent) zum Panel „Biennials and Public Space“ eingeladen: Vgl. Buddensieg u. a. (Hg.): *Biennials*, S. 54 sowie <http://zkm.de/publikation/biennials-prospect-and-perspectives>.

Stadtmarketings und der Wertsteigerung von Immobilien dargestellt. Hatte Schäfer noch mit Richard Florida die Rolle der Kunst und die Kunstinstitutionen in den urbanen Prozessen der „Creative Cities“ problematisiert, relativiert er seine Argumente im Hinblick auf die Biennale:

In the age of the image city, biennials and art biennials are extremely important. I think biennials are not the most crucial transforming factor of cities. There are other things like football championships or Olympic Games.⁷⁴⁶

Biennalen spielen zwar eine wichtige Rolle in der vermarktbaren Bildproduktion der Städte, so Schäfer, aber er ordnet sie anderen Großereignissen wie etwa der Austragung der Olympischen Spiele unter. Auf einer Konferenz, die sich kritisch mit den Biennalen auseinandersetzen will, schmälert er die problematische Rolle der Biennalen in der Stadtpolitik. Er lässt die Kämpfe der Gegenöffentlichkeit gegen die Istanbul-Biennale in seinen Überlegungen unerwähnt und reduziert so die vorhandenen Widersprüchlichkeiten der Biennale. Wie die Kuratorin, so argumentiert auch Schäfer, dass angesichts der Gezi-Protteste Kunst im öffentlichen Raum „überflüssig“ werde:

The conversation floated between cooking recipes, politics, philosophy, the everyday life of your job, what you do and how you would like to change it. If you have a situation where people think about how they can change their job and everyday life, you have a situation I always hoped art could be: a field of resonance where imagination can resonate, where ideas can go back and forth. When such kind of situation happens in public space, it's totally different, it's altering, and it's maybe making superfluous what art was doing up to this point.

In diesen Zeilen lässt sich seine große Sympathie für die Gezi-Protteste ablesen. Aber sie verfehlen ihre Absicht, die Kritik gegen die Biennale abzufedern; denn die Biennale hatte ihr eigenes Konzept geschwächt, als sie sich während der Ausstellungsdauer aus dem öffentlichen Raum zurückgezogen hatte, in einer Zeit also, als die Protteste schon einige Monate zurücklagen. Die Projekte der Biennale hätten somit überhaupt keine unmittelbare Konkurrenz zu den Protesten dargestellt. Es wäre sogar vorstellbar gewesen, dass die Projekte der Biennale im öffentlichen Raum einen Zugang zu diesem erst ermöglicht hätten, etwa in Bereichen, die von der Polizei gesperrt und daher unzugänglich waren.

⁷⁴⁶ Ebd.

Darüber hinaus geht für Schäfer das Konzept der diskursiven Ausstellungspraxis mit seinen Plattformen nicht auf:

Exhibitions are there for looking at things, not for exchanging things on the basis of equality. The type of platforms we see in shortterm temporary exhibitions tend to be romanticized spaces [...].⁷⁴⁷

Statt Bedingungen zu umschreiben, unter denen Plattformen in Ausstellung ihre soziopolitischen Ziele erfüllen könnten, gibt er seinem Argument eine konservative Wendung, die Ausstellung und Aktivismus, beispielsweise, voneinander entkoppelt – gerade jene Verbindung, die ihn mit *Park Fiction* für den Ausstellungsbetrieb so relevant gemacht hatte.

4.4 Die Unverträglichkeit des Rückzugs mit der Theorie des Agonismus

Die Bezeichnung „Gezi-Park“ wird in der Terminologie der Radikaldemokratie von Mouffe und Laclau zu einem „leeren Signifikanten“, das heißt partikulare Interessen in der türkischen Gesellschaft schlossen sich zusammen, indem sie einen gemeinsamen Gegner benannten: die Politik der türkischen Regierung. Ein breites des Bündnisses der Partikularinteressen schloss sich zusammen unter ihnen fanden sich Segmente der Gesellschaft und Gruppierungen, die sich nicht allein widerstreitend, sondern bisweilen sogar feindselig gegenübergestanden hatten.⁷⁴⁸ Im Gezi ko-existierten all diese partikularen Interessen nebeneinander. Sie übergingen die kulturellen und politischen Divergenzen und Differenzen, die sie für gewöhnlich voneinander trennten.

Die für die radikaldemokratische Praxis wichtige Unterscheidung zwischen der „Politik“ und dem „Politischen“ lässt sich ebenfalls anhand der Gezi-Proteste nachzeichnen. Die Gezi-Aktivist*innen distanzieren sich von der Praxis der Politik als einer institutionalisierten Form der Staatsaktion und setzten vielmehr auf das Politische als die kollektive Selbstkonstituierung einer Gesellschaft. Das Politische ist einer institutionalisierten Form der Politik vorgelagert. Es bricht qua seines antagonistischen Potenzials verfestigte

⁷⁴⁷ Ebd., S. 56.

⁷⁴⁸ Unter den Gezi-Akteur*innen fanden sich Umweltschützer*innen, Feminist*innen, LSBTTIQ (lesbische, schwule, bisexuelle, Transgender-, transsexuelle, intersexuelle und queere Menschen), Nationalist*innen, Kemalist*innen, Student*innen, ethnische Minderheiten wie etwa Kurd*innen, religiöse Gruppen wie Alevit*innen oder Christ*innen, antikapitalistische Muslime/a, politische Parteien wie die Republikanische Volkspartei (CHP) und die rechtsextreme Partei MHP sowie Anarchist*innen und Marxist*innen, Gewerkschaften, aber auch Fußballfans rivalisierender Clubs (Fenerbahçe, Galatasaray und Beşiktaş).

politische Strukturen auf, öffnet diskursive Schließungen und fordert zum Dissens mit den vorhandenen Hegemonien und ihren Ausschlussmechanismen vom vorherrschenden Konsens auf.⁷⁴⁹

Während sich Gezi von der Polizei sowie von einer Regierung, die die Anhänger*innen der Bewegung als ihre Feinde betrachtete und deren Forderungen als illegitim abwies, abgrenzen musste, entfachten die Proteste nach innen hin „Leidenschaft“ – als eine mouffsche Kategorie – und kollektive Begeisterung. Auch nachdem die Polizei die Besetzung aufgelöst hatte, blieb der „Gezi Spirit“⁷⁵⁰ eine ganze Weile erhalten.

Die Verzerrung des Agonismus

Der Versuch der Biennale den Rückzug aus dem öffentlichen Raum als eine widerständige, radikaldemokratische Geste zu positionieren, rief bei Außenstehenden Zweifel hervor. Für Tom Snow kann dieser Rückzug auch als eine Antizipation von Vorgaben der türkischen Regierung gelesen werden, die jede Form der Kritik gegen sie aus dem öffentlichen Leben verbannen wollte.⁷⁵¹

Obwohl Erdemcis Rückzug mit den Kernaussagen des Agonismus kontrastiert, sucht Erdemci keine neuen politisch-theoretischen Bezüge, um ihr Handeln zu legitimieren. Stattdessen legt sie Mouffes Theorien verzerrt aus.

Eine Definition von Öffentlichkeit wurde auch von Chantal Mouffe erbracht, diese lautet: Die Öffentlichkeit ist ein Schlachtfeld, auf dem hegemoniale Mächte zusammenprallen. In der daraus folgenden Einigung werden die schwächsten Stimmen ganz stumm, sie werden vernichtet. Mouffe schlägt eine Öffentlichkeit vor, welche statt auf Kampf auf Diskussion [*tartışma*] basiert.⁷⁵²

Erdemci spricht nämlich von der Sublimierung des Kampfes aus dem Antagonismus in den Agonismus und meint etwa, dass der Kampf jener Gruppierungen, die sich vormals als Feinde gegenüberstanden und sich gegenseitig ihre Legitimität abgesprochen hatten, im Agonismus in eine entschärfte Version der Auseinandersetzung münden werde, deren Horizont die Diskussion sei. Gerade von der Idee der Diskussion grenzt sich Mouffe aber dezidiert ab:

⁷⁴⁹ Mouffe: *Über das Politische*, S. 25f.

⁷⁵⁰ Vgl. İrem İnceoğlu: „The Gezi resistance and its aftermath: A radical democratic opportunity?“, 17.09.2014: <http://www.eurozine.com/articles/2014-09-17-inceoglu-en.html>

⁷⁵¹ Snow: „13th Istanbul Biennial: A Retreat to the Institution“ (wie Anm. 24).

⁷⁵² Güzelce: „Sokaktan Çekildik; Orada Otorite Var!“ (wie Anm. 719).

Manche Theoretiker wie etwa Hannah Arendt betrachten das Politische als den Ort der Freiheit und öffentlichen Diskussion, während andere darunter einen Ort von Macht, Konflikt und Antagonismus verstehen. Mein Verständnis des Begriffs [des Politischen] entspricht klar der zweiten Perspektive.⁷⁵³

Die Schwächung des Agonismus setzt Erdemci auch jener Stelle fort, als sie nicht klar den Gegner benennt, der diesen historischen Zusammenschluss der „multiplen Öffentlichkeiten“ erst ermöglichte:

In der Tat gibt es in der Türkei zwei polarisierte Hauptstimmen, und man befindet sich auf der einen oder der anderen Seite. Hier ist kein Raum für Subjektivität und Diversität. [...] Während Gezi konnten multiple Öffentlichkeiten die eigenen Unterschiede aufzeigen und trotz Widersprüchen miteinander existieren.⁷⁵⁴

Die Beschreibung der polaren Dynamik spart die AKP-Regierung oder Erdoğan als die Gegner aus. Stattdessen spricht die Kuratorin von „Autoritäten“ und „Behörden“ und anonymisiert die vorherrschenden Machtverhältnisse. Der Biennale standen mehrere Kanäle, darunter auch Medien, zur Verfügung um mit der Öffentlichkeit in Kontakt zu treten. Interviews in Zeitungen hätten Orte sein können, wo nicht allein die polare Dynamik beschrieben wird, sondern im Sinne des kuratorischen Konzepts auch Gegnerschaften hätten artikuliert werden können.

Kritiker*innen, Künstler*innen und Kurator*innen konstatierten nicht nur, dass das historisch außergewöhnliche Ereignis der Gezi-Proteste von der Biennale eine adäquate Antwort erfordert hätte, sondern versuchten aufzuzeigen, auf welche Weise der öffentliche Raum von der Biennale doch hätte eingesetzt werden können.

Statt die Umsetzung der geplanten Projekte allein an die bürokratischen Absprachen mit den Behörden zu koppeln, so Snow, hätten sich spontane und unabgesprochene Aktionen im öffentlichen Raum realisieren lassen.⁷⁵⁵ Der türkisch-kurdische Künstler Ahmet Ögüt schlägt eine ähnliche Richtung ein. Die Biennale hätte, schreibt er, von den Gezi-Protesten lernen können:

⁷⁵³ Mouffe: *Über das Politische*, S. 16.

⁷⁵⁴ Güzelce: „Sokaktan Çekildik; Orada Otorite Var!“ (wie Anm. 719).

⁷⁵⁵ Snow: „13th Istanbul Biennial: A Retreat to the Institution“ (wie Anm. 24).

You lose time when you send things by email and try to get permission. It was the opposite during Gezi. People were improvising; they were very fast and very efficient at organising collectively. The biennial could learn from that.⁷⁵⁶

Ögüt trifft an dieser Stelle deshalb einen wichtigen Punkt, weil die Vertreter der Biennale selbst versicherten, sich am Vorbild der Gezi-Proteste zu orientieren und durch Gezi erneut in ihrem Ausstellungsvorhaben bestärkt worden zu sein.⁷⁵⁷

Der Rückzug aus dem öffentlichen Raum bildete zudem eine Zäsur in der Geschichte der Biennale. Neben dem Atatürk-Kulturzentrum war der Taksim-Platz Schauplatz einiger vorhergehender Istanbul-Biennalen gewesen, die ihn in ihre Ausstellungen integriert hatten. Die deutsche Künstlerin Maria Eichhorn beispielsweise lud für die 4. Istanbul-Biennale subkulturelle und linke Gruppierungen aus Istanbul ein, Plakate zu entwerfen. Diese wurde an eine Plakatwand am Taksim-Platz affiziert. Streitigkeiten mit den Stadtbehörden führten zum zweimaligen Ab- und Wiederaufbau der Plakatwand. Ein Film der die politischen Zusammenhänge und Hintergründe von Eichhorns Arbeit beleuchtet, wurde zehn Jahre später als Video auf der 9. Istanbul-Biennale gezeigt.⁷⁵⁸ Aber auch die japanische Künstlerin Mariko Mori (5. Istanbul-Biennale) und der Schweizer Künstler Ugo Rondinone (6. Istanbul-Biennale) hatten den Taksim-Platz für ihre Arbeiten im öffentlichen Raum genutzt.⁷⁵⁹

Auch für die Gründungsdirektorin der Istanbul-Biennale, Beral Madra, war der totale Rückzug der 13. Istanbul-Biennale aus dem öffentlichen Raum nicht nachvollziehbar. Die Stadt Istanbul sei in viele Bezirksverwaltungen aufgeteilt und nicht alle würden von der AKP regiert. Man hätte, so der Vorschlag von Madra, auf öffentliche Räume beispielsweise in den Vierteln Şişli, Beşiktaş und Kadıköy ausweichen können, die alle für sich genommen auch von den urbanen Transformationen der Stadt betroffen sind.⁷⁶⁰ Auch wäre der räumliche Abstand zum Gezi-Park und dem Taksim-Platz groß genug gewesen, um nicht den Eindruck zu erwecken, als würden die Ereignisse der Gezi-Proteste mit den Aktionen und Performances der Biennale-Künstler*innen überschrieben.

⁷⁵⁶ Zitiert nach David Batty: „Istanbul Biennial under fire for tactical withdrawal from contested sites“, *The Guardian*, 14.09.2013: <https://www.theguardian.com/world/2013/sep/14/istanbul-biennial-art-protest-under-fire>.

⁷⁵⁷ Erciyes: „Bu sergi için izin isteyemedik“ (wie Anm. 639).

⁷⁵⁸ Informationen von Charles Esche. Vgl. http://9b.iksv.org/english/?Page=Artists&Sub=Az&Content=Maria_Eichhorn.

⁷⁵⁹ Vgl. Graf: *Istanbul-Biennale*, S. 265. Burcu Pelvanoğlu: „9B İstanbul Bienalleri tarihinde bir dönüm noktasıdır!“, <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0185.htm>.

⁷⁶⁰ Beral Madra: „Direniş'in gölgesinde“, *Cumhuriyet*, 17.09.2013, S. 14.

Abbau des Diskursiven

Die 13. Istanbul-Biennale hatte nach den Gezi-Protesten nicht nur Schwierigkeiten, ihrem agonistischen Ansatz große Glaubwürdigkeit zu verleihen, sondern sie fuhr den Ansatz der diskursiven Ausstellungspraxis zurück, wie sie ihn noch während der Reihe *Public Alchemy* verfolgt hatte. Dies ließ sich zum einen daran ablesen, dass die Biennale auf die Fortsetzung des diskursiven Programms verzichtete. In der ursprünglichen Version hatte *Public Alchemy* zwei weitere Symposien vorgesehen, anvisiert waren sie für Mitte September und Anfang November 2013. Abgesagt wurden die Symposien von der Ko-Kuratorin Andrea Phillips; sie begründete ihre Entscheidung wie folgt:

We need to decide whether we're going to carry on playing at politics or understand the need to position ourselves differently. If you simply recognise your position in this rarefied world of art, you're not going to make change. We need to think about programming work that might create real long-term change for local people.⁷⁶¹

Anders als Erdemci, die nicht am Verhalten der Biennale angesichts der Gezi-Proteste zweifelte, forderte Phillips mehr von der Biennale, und zwar ein weiter reichendes Engagement, das sich nicht über einzelne Ausgaben der Biennalen definiere, sondern eine langfristige Perspektive auf die soziopolitische Situation Istanbuls eröffne und nachhaltige Änderungen anstrebe. Dann wiederum schwächte Phillips' Entscheidung den diskursiven Ansatz der Biennale und ihren politischen Handlungsradius. Die 13. Istanbul Biennale präsentierte sich ab dann als eine Ausstellung und musealisierte den Protest.

Für Daniel Birnbaum, Direktor des Moderna Museet in Stockholm und künstlerischen Leiter der 53. Venedig-Biennale (2009), blieb die konkrete Biennaleausstellung hinter den Möglichkeiten einer diskursiven Ausstellungspraxis zurück:

Was in Istanbul nicht vorkommt, ist die sogenannte „relationale“ Kunst, die in den neunziger Jahren zum festen Bestandteil von Biennalen weltweit wurde. Künstler schufen den Rahmen dafür, im Kunstkontext zusammen zu kochen, zu feiern, zu musizieren. Das Versprechen, der Glaube, die Hoffnung war, mit Hilfe der

⁷⁶¹ Zitiert nach Batty: „Istanbul Biennial under fire“ (wie Anm. 756).

Kunstinstitutionen wieder eine Öffentlichkeit herzustellen, die durch kommerzielle und politische Kräfte bedroht wurde.⁷⁶²

Diesem Eindruck arbeitete die Biennale entgegen und erweiterte ihr Programm, so dass die Kuratorin am Ende der Biennale von mehr als vierzig Veranstaltungen sprach.⁷⁶³ Das Programm der Biennale deckte eine weite Bandbreite an Formaten ab, zu ihnen zählen Vorträge wie der von Judith Butler, eine Lecture Performance von Hito Steyerl, die Lesegruppe „Newspaper Reading Club“, die Performance von Héctor Zamora, die Erkundungsspaziergänge von Maxime Hourani und Serkan Taycan, Bastelworkshops für Kinder von Mere Phantoms (Maya Ersan und Jaimie Robson), das Musical von KOROÇapulPORTE, ein Konzert veranstaltet von Sulukule Platform, die Aufführung eines Theaterstücks von İnci Eviner, sowie ein Workshop mit Networks of Dispossession.

Politische Performance der gefährdeten Körper

In die Theorie von Mouffe übersetzt, durfte die Gezi-Park-Bewegung nicht allein bei der Herausforderung der Hegemonie stehenbleiben, sondern musste sich ihren Weg in die politischen Institutionen der repräsentativen Demokratie bahnen, um dort eine eigene hegemoniale Ordnung deutlicher demokratisch und egalitär verfasster Institutionen zu etablieren. Denn das Problem lag für Mouffe in der Funktionsweise der repräsentativen Institutionen, die viele Stimmen unrepräsentiert ließen.⁷⁶⁴

Damit die Platzbesetzungsbewegung politisch bleibt ist für Judith Butler nicht der gesamte mouffsche Verlauf der diskursiven Formation erforderlich. Denn schon die Präsenz der verletzlichen Körper in ephemeren und öffentlichen Versammlungen betreibe eine politische Performativität, noch bevor sie Forderungen stelle – also vor der stimmlichen Meinungsfreiheit – allein über ihre Bewegungen, Bewegungslosigkeit, Gesten und Schweigen. Butler entwirft angesichts der zahlreichen Platzbesetzungsbewegungen der letzten Jahre eine Theorie der Versammlung in ihrem Buch *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*.⁷⁶⁵ Ihr Gedanken teilte sie vor dessen erscheinen in ihrem Vortrag „Freedom of Assembly or Who are the People?“ am 15. September 2013 an der Boğaziçi-Universität.⁷⁶⁶

⁷⁶² Daniel Birnbaum: „Das Ende des Optimismus“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.09.2013: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/13-istanbuler-biennale-das-ende-des-optimismus-12593052.html>

⁷⁶³ Erdemci: „Mom, am I barbarian?“, S. 115.

⁷⁶⁴ Mouffe: *Agonistik*, S. 182.

⁷⁶⁵ Judith Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016.

⁷⁶⁶ Der gesamte Vortrag ist aufgezeichnet und online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=Yd-7iT2JtXk>.

Die Istanbul-Biennale war zusammen mit dem Columbia Global Center ein Kooperationspartner der Universität, um Butlers Einladung nach Istanbul zu ermöglichen.⁷⁶⁷ Butler interessierte die Präsenz der versammelten Körper auf den öffentlichen Plätzen unter den herrschenden ökonomischen und politischen Bedingungen. Was all die Platzbesetzungsbewegungen trotz ihrer spezifischen Unterschiede untereinander verbinde, sei, wie in ihnen der prekäre Körper (visuell, qua Handlung) in Erscheinung trete. Damit meint Butler eine Verletzlichkeit und Gefährdetheit von bestimmten Teilen der Bevölkerung, die „unter dem Versagen sozialer und ökonomischer Unterstützungsnetze mehr leiden und anders von Verletzung, Gewalt und Tod betroffen sind als andere.“⁷⁶⁸ Die Versammlungen der Körper versteht Butler als „plurale Inszenierung.“⁷⁶⁹ Indem die Körper zusammen „[s]ich zeigen, stehen, atmen, sich bewegen, stillstehen, reden und schweigen“ entstehe eine „politische Performativität.“⁷⁷⁰ Die Performance des Choreografen Erdem Gündüz (*Stehender Mann*) war für Butler deshalb so subversiv, weil sie zum einen das verhängte Versammlungsverbot befolgte, es aber zugleich unterließ. Sie schrieb hierzu:

Während er [Erdem Gündüz] so dastand, taten andere es ihm sukzessiv gleich; viele Individuen standen „allein“ in seiner Nähe, aber nicht als „Menge“. Sie standen dort als Einzelne, aber als solche standen alle dort, stumm und regungslos; sie unterliefen so die gewöhnliche Vorstellung einer „Versammlung“, setzten jedoch gleichzeitig eine andere an ihre Stelle.⁷⁷¹

Butlers Theorie der „politischen Performativität“ hätte für die Biennale eine Möglichkeit sein können, anders über die Präsenz im öffentlichen Raum nachzudenken und die agonistische Öffentlichkeit Mouffes mit anderen politischen Theorien zu erweitern. Gündüz wurde im Rahmen der 13. Istanbul Biennale in die Performance und Installation *Co-action Device: A Study* (2013) von İnci Eviner integriert. *Co-action Device: A Study* verstand sich als performatives Forschungsprojekt, zu dem sich verschiedene Akteurinnen und Akteure (unter anderem Künstler*innen, Schauspieler*innen, Autor*innen) zusammenfanden, um während der laufenden Ausstellung und vor den Augen des Publikums die Bedingungen des kollektiven

⁷⁶⁷ <http://globalcenters.columbia.edu/istanbul/content/judith-butler-speak-istanbul-%E2%80%98freedom-assembly-or-who-are-people%E2%80%99>. Butler vertieft diesen Denkansatz in ihrer 2016 erschienenen Monografie *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*.

⁷⁶⁸ Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 48.

⁷⁶⁹ Ebd., S. 28.

⁷⁷⁰ Ebd.

⁷⁷¹ Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 219.

Lernens und der Entscheidungsfindung zu erproben.⁷⁷² Mit den probenhaften Anordnungen der Kollektivität knüpfte Eviner an den Gezi-Geist an. Gündüz saß während der Eröffnungstage inmitten der Installation, die das ganze Erdgeschoss der griechischen Grundschule einnahm, an einem Tisch, in einem Buch lesend. Hierin drückt sich erneut der Rückzug aus den öffentlichen in die geschlossenen Räume aus. Diese unpolitische Bewegungsrichtung bliebe auch mit der Theorie der „politischen Performativität“ widersprüchlich.

Butlers Versammlungen als „verkörperte Handlungen“⁷⁷³ sind nicht-diskursiv oder vordiskursiv, und hierin liegt der gravierende Unterschied zu der Prämisse der Radikaldemokratie, wie jener von Mouffe, die kein Außerhalb des Diskurses kennt.

⁷⁷² Vgl. Rana Öztürk: „Choreography of Flowing Images, Interview mit İnci Eviner“, in: *İnci Eviner Retrospective: Who is Inside you?* Ausst.-Kat. Istanbul Modern, 2016, S. 30–42. Erdemci: „Mom, am I barbarian?“, S. 89.

⁷⁷³ Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 15.

5. Zusammenfassung und Fazit

Die vorliegende Untersuchung hat aufgezeigt, dass seit 2001 Chantal Mouffes diskurstheoretisches Demokratieverständnis den Ausstellungsdiskurs maßgeblich mitgeformt hat. Ihre Theorien sensibilisierten Ausstellungsinstitutionen für ihre eigenen Hegemonien, lieferten machtrelexive Ausstellungsthemen wie -strategien, reformulierten das kuratorische Selbstverständnis und betteten darüber hinaus das politische (respektive „kritische“) Potential der Kunst in größere zivilgesellschaftliche Kämpfe ein. Mouffe wiederum erweiterte ihre Demokratietheorie auf das Kunstfeld und beförderte dadurch ihrerseits die Verzahnung zwischen dem Ausstellungsdiskurs und ihrer Demokratietheorie.

Mit dem Rekurs auf Mouffes Theorien erhofften sich die analysierten Biennalen einen Ausweg aus ihrer Legitimitätskrise. Kennzeichnend für diese Krise war die sozio-ökonomische Verwobenheit der Biennalen in eine neoliberale Wirtschaftsstruktur. Angelehnt an Harveys Monopolrente beschreibt Sheikh zwei sich ergänzende Biennalisierungsmomente: Einerseits schärft die Biennale das Markenprofil einer Stadt und erhöht deren Attraktivität für Investor*innen und Kapitalströme, andererseits brauchte die Biennale für ein unverwechselbares Image die Stadt, um sich zwischen den zahlreichen Biennalen einen Wettbewerbsvorteil zu verschaffen. Die Austragungsorte der Biennalen verändern die Strukturen eines Stadtteils, erhöhen die Immobilienpreise und initiieren eine Gentrifizierung. Biennalen fungieren darüber hinaus als Brennpunkte einer globalen Kulturindustrie, die nach der Logik eines internationalen Konzerns geleitet wird: die Privatisierung und Kommerzialisierung des kulturellen Feldes beschleunigt, Kreativität ökonomisiert, das Erlebnis einer Biennale zu einem Spektakel verwandelt sowie ihre Mitarbeiter*innen in prekäre Arbeitsverhältnisse (mit nur schlechter oder teilweise überhaupt keiner Bezahlung) gedrängt. Die Effekte des Neoliberalismus betreffen alle Gesellschaftsbereiche und zersetzen sogar die politischen Partizipationsmöglichkeiten in einer Demokratie. Sozialwissenschaftlich wird dieses Phänomen durch Begriffe wie „Postdemokratie“ gefasst. Die Proteste nach der Finanzkrise von 2008 richteten sich gegen die neoliberale Agenda der Regierungen und – im kleineren Maßstab – auch gegen die der Biennalen.

Statt das Format der Biennale als ganzes abzulehnen, setzte sich die kuratorische, politische Ambition durch, die Biennalen, „von innen heraus“ (Hlavajova) verändern zu wollen. Einzelne Gastkurator*innen der untersuchten Biennalen wollten dieser neoliberalen Dynamik entgegenwirken, sich aus ihrer Komplizenschaft mit dem Neoliberalismus lösen und die jeweilige Biennale mithilfe einer diskursiven Ausstellung als einen Raum für gesellschaftliche Transformationen oder Orte politischen Widerstands präsentieren. Mouffes Theorien lieferten

die Bausteine für dieses Vorhaben und prägten einen Ausstellungsdiskurs, der sich nicht allein auf die Biennalen beschränkte. Vielmehr griffen diese Diskurse im größeren Kunstfeld ineinander und bedingten sich gegenseitig.

Im differenztheoretischen Denken von Laclau und Mouffe nimmt der Antagonismus im Diskurs eine zentrale Rolle ein, denn es grenzt das Diskursinnere von seinem Außen ab, und zugleich ist dieses Außen konstitutiv für den Diskurs. Antagonistische Konfrontationen fordern oder festigen in der Politik hegemoniale Formationen und brechen sedimentierte Diskurse durch einen kontinuierlichen Prozess der Re-Artikulationen auf.

Claire Bishop etwa dekonstruierte die Konzeption des Dialogs in der „relationalen Ästhetik“ mithilfe der Theorie des Antagonismus. Während der „Dialog“ die Machtverhältnisse innerhalb des Kunst- und Ausstellungskontextes naturalisierte, ermöglichte es die Dimension des Konflikts, des Dissenses, wie sie im Antagonismus angelegt ist, eben diese Machtverhältnisse aufzudecken, sie zu politisieren und gegebene Ordnungen aufzubrechen.

Im Zuge von Mouffes Theoriegenese verdichtet sich ihre hegemonietheoretische Vorstellung von Radikaldemokratie im Begriff des Agonismus, einer sublimierten Version des Antagonismus, die den Grad und die Rahmenbedingungen von Gegnerschaft und Konflikt in der Radikaldemokratie definiert. Der Begriff des Agonismus kehrt an verschiedenen Stellen im Ausstellungsdiskurs wieder, so unter anderem auch bei Markus Miessen. Auf eine produktiv-kreative Weise bricht der „uneingeladene Außenseiter“ die Limitierungen eines fachspezifischen Wissens und durchbricht als Agonismus den Konsenshorizont.

In verschiedenen Varianten nimmt die diskursive Ausstellungspraxis sich seitdem mit Mouffe vor, die vorherrschende Ordnung und ihre Exklusionsmechanismen über das Medium des Konflikts herauszufordern. Dies betrifft die Hegemonie der Kunstinstitution und die Auswirkungen des Neoliberalismus auf die weitere Gesellschaft, wie beispielsweise die Rückeroberung und Repolitisierung des öffentlichen Raums zeigen, der durch seine Privatisierung allmählich verschwindet. Aber es erstreckt sich auch darauf, den Folgen der Postpolitik entgegenzusteuern und so die Partizipationsrechte der Bürger*innen an der Politik zu erhöhen oder allgemeiner das Konzept einer Gegnerschaft, wie sie entlang der polar konzipierten kollektiven Konfliktlinien zwischen Rechts und Links markiert wird, als zentrales Element der Demokratie zu übernehmen.

In diesem Zusammenhang verlagerte die diskursive Ausstellungspraxis ihre Gewichtung von einer „bloßen“ Ausstellung hin zu einer Plattform, in der die Ausstellung zunehmend mit anderen Formaten wie Symposien oder Sommerakademien verknüpft wird.

Verschiedene Aktivitätsfäden künstlerischen Schaffens, politischer Theorien und sozialer Bewegungen laufen in diesen Plattformen zusammen.

Als Folge dieser Entwicklung ist die Kunst in diesen Plattformen ein Element unter vielen anderen. Weder muss sie alle Aufgaben einer soziopolitischen Entwicklung allein schultern, noch müssen Kunst und etwa Politik zwangsläufig ineinander fallen; stattdessen können die Bereiche voneinander getrennt bleiben und sich innerhalb der Plattformen verwirklichen, die ihre Verbindungsstränge zu anderen Teilbereichen quasi selbst bestimmen.

Schließlich leisteten die Kurator*innen nun auf den Plattformen die Verknüpfungsarbeit, überwandern und ordneten die strukturellen sowie disziplinären Diskrepanzen zwischen den verschiedenen Feldern. Zudem übernahmen sie die Verantwortung für die verschiedenen Formen des Austauschs zwischen den verschiedenen Akteur*innen einschließlich des Publikums.

Auch ein Aspekt des New Institutionalism rekurriert auf die Dimension des Konflikts, wie ihn Mouffe definiert hat, denn dieser will eben nicht vorhandene Gesellschaftsordnungen stabilisieren, sondern – unter anderem mit der Idee der Gleichheit im Blick – den emanzipatorischen Kampf für Minoritäten ausdehnen. Mouffe selbst beteiligte sich aktiv an den Auseinandersetzungen über die diskursive Ausstellungspraxis, in denen als ein wichtiges Beispiel des New Institutionalism das MACBA auftrat, dessen antihegemoniale Kämpfe gegen die Effekte des Neoliberalismus als geradezu paradigmatisch klassifiziert werden können. Mit ihren Aktivitäten reihte sich die Ausstellungsinstitution in eine tatsächliche Äquivalenzkette von politischen Forderungen ein. Die Kritik des New Institutionalism geht deutlich über die verschiedenen Wellen der Institutionenkritik hinaus, denn sie befragt sich nicht nur selbst – als Ausfluss von Ausstellungsinstitutionen –, sondern formuliert aus ihrem gesellschaftspolitischen Engagement heraus eine Sozialkritik und verbindet sich hierfür beispielsweise mit Bürgerrechtsbewegung und zivilgesellschaftlichen Organisationen.

Maria Lind griff Mouffes Unterscheidung von Politik und dem Politischen auf, um den Begriff des Kuratorischen zu politisieren. Politik ist für Mouffe die Sphäre des politischen Systems mit seinen Wahlen und Parlamenten. Durch Konflikte kann das Politische sedimentierte Diskurse oder Hegemonien aufbrechen und verändert so die sozialen Ordnungen. Das Kuratorische stellt für Lind im Gegensatz zu den administrativen Tätigkeiten der Ausstellungspraxis Friktionen her, welche die Hegemonien einer Ausstellungspraxis destabilisieren und die Ausstellung zu einem Ort des Konflikts machen können. Jedoch bezog sich der Konflikt zunächst auf den Binnendiskurs kuratorischer Praxis und implizierte nicht sofort die konkreten Auseinandersetzungen mit der Gegenöffentlichkeit, wie dies anhand eines

Vorfalls während der 28. Biennale von São Paulo erläutert wurde.

Mouffes Agonismus eröffnete zu diesem Zweck den Horizont einer mehrfachen Überschreitung: Die diskursive Biennale positionierte sich gegen die vorherrschenden Ausstellungsnarrative (wie beispielsweise das große Narrativ des Eurozentrismus) und wollte ihren eigenen neoliberalen Rahmenbedingungen entgegensteuern, indem ihre Ausstellungsthemen (zum Beispiel Öffentlichkeit, Demokratie) auf eine Kritik des Neoliberalismus abzielten, und reklamierte für sich darüber hinaus eine Wirksamkeit, die die einschränkenden Strukturen einer Biennaleausstellung bezwingen und zu einer Plattform für einen interdisziplinären, soziopolitisch-interventionistischen Kampf werden – und die Ausstellung sich somit ebenbürtig in die Äquivalenzkette der Radikaldemokratie eingliedern sollte. Flankiert wurde dies von einer kuratorischen Rhetorik, die auf vielfältige Weise den Kampf beschwor (als Agonismus, Konflikt, Dissens, Unterbrechung, Störung, Subversion et cetera) und Gegner*innen benannte (die herrschende Ideologie, den Kanon, eine entpolitisierte oder konsensuelle Öffentlichkeit, die Postpolitik, den Neoliberalismus und viele mehr). Biennalen wollten im Sinne der Radikaldemokratie die von der Logik des Neoliberalismus entpolitisierten öffentlichen Räume als agonistische öffentliche Räume repolitisieren. Die neoliberale Hegemonie lässt sich für Mouffe nicht mit Jürgen Habermas' Definition der Öffentlichkeit als gegenhegemoniales Projekt hinterfragen, denn der von Habermas für den öffentlichen Raum geforderte rationale Konsens ermögliche keine Herausbildung von neuen Identitäten und so auch nicht die Ausweitung des demokratischen Vorhabens auf exkludierte Identitäten. Dieser Theorie gemäß wollten die Biennalen einen Prozess der „De-Identifikation“ und einer Re-artikulierung von „neuen Subjektivitäten“ initiieren.

Der Wunsch der Gastkurator*innen der Biennalen, mit der Unterstützung der Biennaleapparatur dieselben von innen heraus zu verändern, erfüllte sich nicht den Vorstellungen der Biennalen entsprechend. Vielmehr multiplizierten sich die Konfliktlinien, denn zu den angestrebten Konflikten traten noch viele weitere: zwischen der Biennale und der Gegenöffentlichkeit, einzelnen Teilnehmer*innen der Biennale, zwischen diesen und der Organisation und Administration der Biennale, mit der Presse und so weiter. All diese unbeabsichtigten Konflikte, noch potenziert durch das skizzierte Demokratie- und Partizipationsverständnis sowie die Kritik am Neoliberalismus durch die Platzbesetzungsbewegungen, warfen die Biennalen zurück auf ihre Rahmenbedingungen, die „Sedimente“ ihrer eigenen Institution, die sie eigentlich hatten umgehen wollen. Anhand dieser Konflikte zeigte sich eine beachtliche Abweichung zwischen der Selbsteinschätzung der Biennalen als „Superbiotopen“ der gesellschaftlichen Transformation einerseits und den

konkreten Schritten andererseits, die sie zu gehen bereit waren, um das versprochene agonistische Klima zu verwirklichen.

Bereits bevor die 7. Berlin- und die 13. Istanbul-Biennale mit ihren Programmen auf die Platzbesetzungsbewegungen reagierten, hatte sich diese Diskrepanz an der 9. Istanbul-Biennale ablesen lassen. Sie beanspruchte für sich, demokratische Prinzipien zu vertreten, dabei war ihre Organisationsstruktur – und dies galt auch für die Berlin-Biennale – gar nicht nach demokratischen Prinzipien ausgerichtet. Zudem waren sie nicht eingebettet in größere gesellschaftliche oder soziale Interessenverbände (Gewerkschaften, Wohlfahrtsverbände usw.), um Regierung, Parteien oder Parlamente zu beeinflussen, worauf Mouffes Agonismus ja dezidiert abzielt.

Auch nach der 9. Istanbul-Biennale war die Organisationsstruktur nicht reformiert worden, um den politischen Interventionsradius der Biennaleapparatur zu erhöhen und den Folge-Biennalen einen besseren Anschluss an demokratische Praxis zu ermöglichen, wie die Konflikte um die 13. Istanbul-Biennale acht Jahre später belegen sollten. Die 9. Istanbul-Biennale hatte die Möglichkeiten des Agonismus darauf beschränkt, die Austragungsorte aus den touristischen Zentren hin zu den betriebsamen Handels- und Gewerbeorten der Stadt zu verlagern und sich durch ihre soziopolitische Themensetzung zumindest scheinbar von einer „kommerziellen“ und „konsumistischen“ Ausstellungspraxis abzusetzen.

Auch die 13. Istanbul-Biennale reklamierte mit Mouffes Agonismus für sich den Anspruch, eine politische Öffentlichkeit herzustellen, aber auch mit der Ausstellungstradition zu brechen – beides jedoch, ohne die Organisations- und Funktionsweise der Biennaleapparatur selbst infrage zu stellen. Anders als die 9. Istanbul-Biennale wurde die 13. Istanbul-Biennale unverhüllt von der Gegenöffentlichkeit herausgefordert; gemeint sind die Konflikte der Biennale im Vorfeld der Gezi-Protteste. Obwohl die Istanbul-Biennale seit 2009, also seitdem die Koç Holding der Hauptsponsor der Biennale geworden war, mit Protesten konfrontiert gewesen war, suggerierte sie der internationalen Kunstöffentlichkeit, dass sie die Stimme der Entrechteten und Ausgegrenzten in der Türkei sei, das unverzichtbare Ventil für eine wirkliche demokratische Auseinandersetzung im Feld der Kunst. Ihre beharrliche Selbsteinschätzung verteidigte sie selbst gegen eine Gegenöffentlichkeit, die die Biennale daran hindern wollte, in ihrem Namen zu sprechen.

Hieran lässt sich das zentrale Paradoxon eines Agonismus erläutern, wie ihn die 13. Istanbul-Biennale für sich in Anspruch nahm: Die diskursive Ausstellungspraxis im Dienste der Radikaldemokratie hebt sich zwar von der Hegemonie der Ausstellungspraxis der

unzähligen anderen Biennalen ab, doch bedeutet dies nicht, dass etwa die Istanbul-Biennale ihre lokale Hegemonie selbst infrage gestellt oder gar mit ihr gebrochen hätte. Vielmehr zeigte sich in der Machtasymmetrie zwischen der Istanbul-Biennale und der Gegenöffentlichkeit, dass die Biennale ihre Hegemonie verteidigte. Die Istanbul-Biennale hatte einen erheblich größeren Zugang zu der internationalen, nationalen und lokalen Presse und konnte über solche Kanäle Themenschwerpunkte setzen und ihre eigene Sichtweise sehr prominent präsentieren. Wenn Journalist*innen die Perspektive der Biennale nicht infrage stellten, wurde lediglich die Einschätzungen der Biennale wiederholt. Während im politischen Teil der Zeitungen die Redaktionen in der Regel bemüht waren, die Sicht einer jeden an einem Konflikt beteiligten Partei darzustellen, standen für die Besprechungen von (selbst in dem vorgestellten Sinne „politischen“) Biennalen im Feuilleton der Zeitungen die dafür benötigten Ressourcen nicht zur Verfügung. Hieran lassen sich die Defizite des Genres der Ausstellungsbesprechungen ablesen, die die Komplexität der Auseinandersetzung nicht abbilden konnten.

Eine solche Form der Einseitigkeit, die wiederum die Hegemonie der Biennale betonte, lässt sich auch an den Folgeveranstaltungen ablesen, die meistens von Kunstinstitutionen ausgingen. Zu diesen Veranstaltungen wurden die Kurator*innen der Biennalen für eine kritischen Revision, einer Debatte der Auseinandersetzungen eingeladen und Pläne entworfen, welche Konsequenzen aus den Konflikten gezogen werden sollten; aber auch diese Veranstaltungen integrierten nicht die Stimmen der Gegenöffentlichkeit, die die Debatten überhaupt ins Rollen gebracht haben. So konnte Fulya Erdemci ihre Einschätzung der Konflikte in Istanbul einer europäischen oder US-amerikanischen Öffentlichkeit darlegen, die kaum mit den Details, den Strukturen, der Geschichte der Kämpfe der türkischen Gegenöffentlichkeit vertraut waren. Von ihr wurde nicht erwartet, dass sie ihre eigene Position artikuliert, sondern eine Gesamtübersicht über die Lage der Gegenöffentlichkeit darlegt. Somit war Erdemci, deren Biennale zumindest von Teilen der Istanbuler Gegenöffentlichkeit abgelehnt worden war, bei den aufarbeitenden Veranstaltungen in den Kunstinstitutionen in der paradoxen Situation, für diese Gegenöffentlichkeit zu sprechen.

Die 13. Istanbul-Biennale vereinnahmte im Ausland ihre eigene Gegenöffentlichkeit und untergrub die Idee des Agonismus so gleich auf doppelte Weise: Zum einen verwischte sie die Dimension des Konflikts und Dissenses, wenn Erdemci allein über den gesamten Konflikt sprach und dabei suggerierte, dass die Biennale als ein Forum oder zumindest Auslöser für den politische Diskurs fungiert habe, zudem sie auch das zentrale Argument der Gegenöffentlichkeit unterschlug, die Biennale stelle im Zusammenhang mit der Neoliberalisierung Istanbuls ein ernstes Problem dar. Zum anderen wurde der Begriff des

Agonismus ausgehöhlt, indem er von der Biennale als Element einer Marketingstrategie eingesetzt wurde. Der Agonismus wurde so geradezu zu einem Distinktionsmerkmal der Istanbul-Biennale gegenüber anderen Biennalen und wurde für das Branding der Biennale entsprechend eingesetzt. Somit wurde Mouffes Begriff des Agonismus – konzipiert unter anderem für den Kampf gegen den Neoliberalismus – qua neoliberaler Marketingstrategien vereinnahmt.

Auf eine gänzlich andere Weise zeigten sich die politischen Unschärfen des Agonismus-Begriffs anlässlich der 7. Berlin-Biennale. Diese Biennale setzte voraus, dass sich naht- und umstandslos eine Äquivalenzkette zwischen der Ausstellung – mit ihren Exponaten, politischen Themen und aktivistischen Strategien – und den Feldern von Politik, Aktivismus und Demokratie herstellen lasse, indem die Unterschiede zwischen diesen so heterogenen Bereichen für den Zweck der politischen Wirksamkeit aufgehoben werden könnten. An den Debatten und Auseinandersetzungen über Martin Zets Projekts *Deutschland schafft es ab* zeigte sich jedoch, dass die Äquivalenzkette sich im Modus des Konflikts keineswegs um weitere Glieder und Allianzen erweitern ließ, sondern der unklaren oder falsch interpretierten Haltung hinter dem ausgelösten Konflikt eine große Entsolidarisierung folgte. Auch wenn sich Mouffe selbst in die Debatte einschaltete und Zets Projekt als ein Detournement verteidigte, ließ sich die öffentliche Meinung nicht wenden. An dieser Stelle konnten die Kritiker*innen des Projekts nicht deshalb zurückgewiesen werden, weil sie das Projekt falsch eingeschätzt hatten, sondern die Biennale und der Künstler mussten eine Kontextsensibilität nachweisen und wissen, wie und wohin sie den Konflikt steuern wollten. Ansonsten war der politische Agonismus nicht von einer simplen Provokation zu unterscheiden. Ein Paradox der Debatte um Zets Projekt lag auch darin, dass Zet den großen Konsens in der deutschen Debatte über die falschen Inhalte von Sarrazins Buch nicht für sich nutzen konnte. Ihm blieben so potenzielle Äquivalenzketten verwehrt.

Die Biennale erwirkte in der öffentlichen Debatte kein größeres „Wir“, sondern wurde zum gegnerischen „Sie“. Aus der Perspektive der Wortführer, die sich zu dem „Wir“ der Debatte zusammenschlossen, förderte die Biennale nicht die Debatte, sondern sie missachtete und gefährdete vielmehr demokratische Grundwerte: Nicht „Wir“ konnten von der Biennale etwas über Demokratie lernen, sondern – so der moralische Tenor der Debatte – „Wir“ mussten die Biennale über die Demokratie belehren. In dem Konflikt mit den Pixadores stellte sich die angestrebte Solidarität ebenfalls nicht ein; auch hier wurde die Biennale zum gegnerischen „Sie“. Die Pixadores ließen sich von der Biennale einladen, wollten die kunstbetriebliche Sichtbarkeit, aber wollten im Augenblick ihres Workshops sich doch nicht mit der Biennale

solidarisieren. Obwohl die Kurator*innen der Biennale die Anliegen vieler Aktivist*innen vertreten und verstärken wollten, konnten ihre individuellen Absichten gar nicht getrennt von der Apparatur der Biennale – gegen die sich die Kurator*innen ja eigentlich auch wandten – wahrgenommen werden. Dies war nicht etwa auf eine mangelnde Weitsicht der Pixadores zurückzuführen, sondern auf die strukturelle Ambivalenz zwischen der Geste der Revolte seitens der Kurator*innen auf der einen und den Anforderungen und der Disziplinierung durch die Apparatur der Biennale auf der anderen Seite. Wie die 7. Berlin-Biennale gezeigt hat, lässt sich diese Ambivalenz nicht beheben, sondern die Kurator*innen bleiben für die Laufzeit der Biennale ein Teil der Biennale; jede Ablehnung gegenüber der Hegemonie der Biennale richtet sich daher – zwangsläufig – auch gegen sie selbst.

Das Konzept des Agonismus, der nicht in den vorgezeichneten Bahnen der diskursiven Ausstellungspraxis aufgehen wollte, verkomplizierte sich für die 7. Berlin- und die 13. Istanbul-Biennale im direkten Kontext der Platzbesetzungsbewegungen um ein Vielfaches. Beide Biennalen, so hat die vorliegende Analyse gezeigt, aktualisierten unter dem Eindruck der weltweiten Platzbesetzungsbewegungen Mouffes Agonismus. Mit gänzlich unterschiedlichen Ausstellungsstrategien wollten sie sich diesen Besetzungsbewegungen anschließen, sie unterstützen und fördern. Die offene, anti-autoritäre und dezidiert nicht-institutionelle Organisationsform der Besetzungsbewegungen, die als ein leerer Signifikant heterogenste politische Forderung unter, beziehungsweise hinter sich vereinen konnten und damit eine direkte Demokratie propagierte, welche zunächst ohne die tradierten institutionellen Kanäle der Politik auskam, ermöglichte scheinbar einen unkomplizierten Anschluss der Biennale an diese Bewegungen. Beide Biennalen wollten sich in die Konfliktlinien der Besetzungsbewegungen einreihen. Die 7. Berlin-Biennale wollte die Grenzen zwischen Politik, Aktivismus und Kunst sowie zwischen dem Ausstellungsraum und dem öffentlichen Raum der Plätze gänzlich aufheben. Ihre Kurator*innen wollten sich aus der Komplizenschaft mit der Apparatur der Biennale lösen und stellten diese kritisch zur Disposition. Eine entgegengesetzte Strategie verfolgte die 13. Istanbul-Biennale, indem sie ihre Ausstellung und die Apparatur der Biennale als eine Einheit präsentierte und sich gegenüber Kritiker*innen auch als eine solche verteidigte. Hatte sie im Ausstellungskonzept und im diskursiven Rahmenprogramm einen Widerstand gegen die Regierung, ihre Stadtpolitik, dem Neoliberalismus sowie die Bedingungen ihrer eigenen Apparatur angekündigt, zog sie sich nun hinter die Exponate zurück. Somit befand sich nicht der aktive Kampf der Biennale im Vordergrund, sondern die Ausstellungsexponate und ihre Art und Weise, Konfliktlinien zu thematisieren und zu repräsentieren. Aus dem Begriff des Agonismus entwickelten beide Biennalen gänzlich

unterschiedliche Modalitäten des Kampfes.

Gerade die Verbindungsstörungen zwischen den Biennalen und den Platzbesetzungsbewegungen lassen das „Abdriften“⁷⁷⁴ zwischen dem Selbstbild der Biennalen, ihrem politischen Ideal und ihrer Fremdwahrnehmung unter anderem durch den Streit mit den Aktivist*innen erfahrbar machen. Die Differenz, die sich aus dem Ideal der Biennalen und dieser Abweichung ergibt, soll nun abschließend eingesetzt werden, um die Möglichkeiten, aber auch die drohenden Missverständnisse des Agonismus im Kontext der Biennalen zu beleuchten.

Trotz ihrer so unterschiedlichen Ausstellungsstrategien suchten sowohl die 7. Berlin- als auch die 13. Istanbul-Biennale nach Ansätzen für einen Transfer der Besetzungsbewegungen in den diskursiven Ausstellungskontext. Allein durch die spezifische Raum- und Organisationsstruktur der Besetzungsbewegungen auf den öffentlichen Plätzen, wo sie sich durch Versammlungen nach basisdemokratischen Prinzipien manifestierten, insgesamt Hierarchien zwischen den Aktivist*innen abbauten, Autoritäten ablehnten und eine horizontale Ordnungsebene anstrebten, wurden die Biennalen mit ihren eigenen unternehmerischen Organisationsformen konfrontiert.

Obwohl die 7. Berlin-Biennale die größtmögliche Integration der Besetzungsbewegungen in die Biennale anstrebte, ihre kuratorische Autorschaft zumindest partiell aufgab und Aktivist*innen nicht nur die Ausstellungshalle, sondern auch (für kurze Zeit jedenfalls) das Management der KW überließ, überwand sie nicht die postfordistischen Arbeitsverhältnisse der Biennale. Der Kampf für gerechte Arbeitslöhne, wie sie „Occupy Museums“ bewirkte, war fraglos ein wichtiges sozioökonomisches Engagement, aber er überwand nicht die institutionellen Strukturen, sondern richtete sie lediglich für alle Akteur*innen komfortabel ein.

Die 13. Istanbul-Biennale hingegen ließ sich erst gar nicht auf solche Experimente ein. Erdemci reagierte auf die führerlose Bewegung der Platzbesetzer*innen, indem sie ihre Autorität behauptete und verteidigte. Die Entscheidung, sich aus dem öffentlichen Raum zurückziehen – für sich genommen eine Abkehr von der Besetzungsbewegung – traf sie allein. Die Entscheidung wurde nicht basisdemokratisch mit den betroffenen Künstler*innen abgestimmt, sondern quasi-autoritär präsentiert. Alle Komponenten einer radikalen Politik (Aktivismus, Kundgebungen, Demonstrationen, Kämpfe mit der Polizei) aus den Gezi-Protesten fanden lediglich in einer ästhetisierten und politisch entschärften Version Eingang in

⁷⁷⁴ Helmut Draxler: „The Drifting of Volition: A Theory of Mediation“, in: Maria Lind (Hg.): *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Berlin 2012, S. 89–115, hier S. 95ff.

die Ausstellung. Die Istanbul-Biennale absorbierte relativ geräuschlos den Agonismus des Gezi-Parks und verwandelte ihn in der Logik einer Ausstellungsrhetorik in letztlich harmlose Topoi wie „Krise“ oder „Umwälzung“. Erdemci suchte, anders als im Ausstellungskonzept angekündigt, inspiriert von den Besetzungsbewegungen nicht den Bruch mit der Tradition der Biennale und ihren Hegemonien, sondern verfestigte vielmehr den Kulissencharakter der Biennale.

Was die vorliegende Arbeit ebenfalls zu Tage fördern konnte, ist, dass die 7. Berlin- und die 13. Istanbul-Biennale das Potenzial, aber auch die praktische Umsetzung von Mouffes Agonismus-Konzept falsch auslegten oder schlichtweg missverstanden. Für die 13. Istanbul-Biennale ließ sich eine Fehlinterpretation des Agonismus an den Stellen nachweisen, an denen die Biennale dem Konflikt aus dem Weg ging. Dies gilt vor allem für ihre fehlende Auseinandersetzung mit der türkischen Regierung, indem die Biennale gar nicht erst den Versuch unternahm, den öffentlichen Raum einzunehmen oder aus der Kritik der Gegenöffentlichkeit am Hauptsponsor Koç Konsequenzen zu ziehen und sich etwa, nach dem Vorbild der Sydney-Biennale, von diesem zu trennen. Auch andere Konflikte kamen erst gar nicht auf, weil die Organisationsstruktur der Biennale nicht zur Verhandlung gestellt wurde. Ferner riskierten die ausgestellten Arbeiten weder einen Dissens mit internationalen Ausstellungsnormen, noch traten sie in ernstzunehmende oder riskante Auseinandersetzungen mit der türkischen Regierung ein. Erdemcis Entscheidungen kreierten als Rahmen für die Exponate der Biennale ein derart ängstliches Klima, dass selbst vormals politisch brisante Kunstwerke depotenziert und depolitisiert wurden.

Die erhebliche Anzahl der Konflikte, die die 7. Berlin-Biennale schon Monate im Vorfeld der Ausstellungseröffnung und bis zu den letzten Tagen vor der Ausstellungseröffnung prägten, minimierte paradoxerweise die Kraft des antihegemonialen Gegenschlags. Die Vielzahl der Konflikte nahm der Ausrichtung der Biennale ihren Fokus und erschwerte die Bildung möglicher Äquivalenzketten. Vor genau diesen Situationen hatte Mouffe in ihren Schriften gewarnt. Weiterhin schienen sich die Verantwortlichen darüber uneins zu sein, ob sie mit dem agonistischen Kuratieren Bedingungen des agonistischen öffentlichen Raums simulieren wollten, in dem sich die politischen Pole von Rechts und Links unversöhnlich gegenüberstehen sollten – ob also die Biennale Gastgeberin des Konflikts sein sollte –, oder ob die Biennale nicht selbst schon eine politische Richtung eingeschlagen hatte und die Auseinandersetzung mit ihren zahlreichen Gegner*innen suchen sollte.

Auf der anderen Seite verkürzt Mouffe den agonistischen Kampf der Kunstinstitutionen auf die Überwindung der neoliberalen Logik durch eine Kombination aus Ausstellungsthemen

und der Kooperation mit sozialen Bewegungen. Dabei sind die neoliberalen Mechanismen einer Institution viel weitreichender; sie beziehen sich auf die gesamte Organisationsstruktur der Kunstinstitution oder eben der Biennale. Von Mouffe unerfasst bleiben die postfordistischen Arbeitsverhältnisse, aber auch die Subjektkonstitutionen, die kaum gegen den Neoliberalismus imprägniert sind.

Mouffe ist eine jener Theoretiker*innen, die im Ausstellungsraum das gleiche Potenzial zum Herstellen einer agonistischen Öffentlichkeit wie auf den öffentlichen Plätzen sehen. Die konkreten Erfahrungen beispielsweise der 7. Berlin-Biennale können jedoch als ein Gegenargument zu Mouffes idealistischer Einschätzung des Ausstellungsraums dienen. Zum einen bleibt der Ausstellungsraum ein kommerzieller Raum, auch wenn dort keine Kunstwerke verkauft werden oder gar der Eintritt frei ist. Der Ausstellungsraum der Biennale steigert symbolisch und ökonomisch den Wert der ausgestellten Arbeit. Auch unterscheiden sich die Zugangsbedingungen zu einem öffentlichen Platz und zu einem Ausstellungsraum beträchtlich. Mouffes Theorien können weder – wie etwa die soziologischen Untersuchungen Pierre Bourdieus – erfassen, welche Schichten und Bevölkerungsgruppen der Ausstellungsraum durch eine unsichtbare Schranke fernhält; noch können sie – wie es Tony Bennett getan hat – aufzeigen, mit welchen Disziplinierungsstrategien der Ausstellungsraum auf seine Besucher*innen einwirkt.

Keine der in der vorliegenden Arbeit angesprochenen Biennalen, am wenigsten jedoch die 7. Berlin- und die 13. Istanbul-Biennale, haben die Anregung durch die Platzbesetzungsbewegungen genutzt, um Mouffes Prämissen des Agonismus mit seinen sich polar gegenüberstehenden politischen Konfliktparteien zu hinterfragen. Schließlich ließe die Vereinigung all jener heterogenen Akteur*innen aus den unterschiedlichsten politischen Lagern und Interessenverbänden und einzelner Individuen auf den besetzten Plätzen durchaus den Zweifel daran zu, ob die konventionelle Links-Rechts-Unterscheidung die politische Kraft der Zusammenkünfte auf den besetzten Plätzen überhaupt zu erklären vermag. Während Mouffe klare Gegner*innen finden und benennen konnte, unternahmen die Platzbesetzungsbewegungen eine doppelte Bewegung: Sie forderten eine andere, bessere und gerechtere Demokratie, aber dem Slogan „Occupy Everything!“⁷⁷⁵ war auch zu entnehmen, dass sich die Orte der Hegemonie und damit Formen der Gegnerschaft kaum noch klar benennen ließen, schließlich waren ja die einzelnen Körper selbst völlig aufgesogen von den neoliberalen Wirkungsweisen.

⁷⁷⁵ Alessio Lunghi; Seth Wheeler (Hg.): *Occupy Everything!: Reflections on Why It's Kicking Off Everywhere*, New York 2012.

Der Agonismus hatte die Biennalen auf ihre institutionellen Strukturen zurückgeworfen, statt diese im Namen einer politischer Wirksamkeit zu überwinden. Anstatt den Agonismus immer wieder als ein unhinterfragtes Ideal aufzurufen, wäre es wichtig, die Aufladung und Besetzung des Begriffs im Rahmen der Biennale zu ergründen und die Imaginationen und Illusion, zu denen der Begriff des Agonismus – besonders im Rahmen der Biennalen – einlädt, offen ausdiskutieren und kontrovers zu debattieren.

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit aufgeworfenen Themenkomplexe sind nun jeweils mit Blick auf die eingangs formulierten Forschungsfragen hin untersucht worden. Allerdings wurden im Zuge dieser kritischen Auseinandersetzung auch einige Themen- und Fragestellungen aufgerufen, die ihrerseits die Begrenzungen die vorliegende Untersuchung aufzeigen. Der folgende kurze Überblick dieser „widerständigen Punkte“ soll aufzeigen, wo und wie sich entlang der Grenzen der bisherigen Forschung anknüpfen ließe.

Primär hat sich die Untersuchung auf einen stark eingeschränkten Ausschnitt der Platzbesetzungsbewegungen konzentriert, sowohl, was deren Vielfalt rund um den Globus angeht (die Auswahl der betrachteten Platzbesetzungsbewegung folgte der Kontextualisierung, wie sie die untersuchten Biennalen vornahmen), als auch, was ihr jeweiliges aktivistisches Potenzial betraf (die entsprechenden Betrachtungen sollten hauptsächlich die radikaldemokratischen Defizite der analysierten Biennalen verdeutlichen). Ohne Zweifel ist jedoch das politische Spektrum der Platzbesetzungsbewegung deutlich größer, als es auf Grundlage der vorstehenden Analysen scheinen mag. Die jeweiligen individuellen Platzbesetzungsbewegungen ließen sich zusätzlich noch auf ihre lokalen Spezifitäten und konkreten politischen Agenden hin sowie unter Berücksichtigung soziohistorischer Kontinuitäten untersuchen, an die sie mit ihren Protesten anknüpfen. Innerhalb dieses bereits intensiv erforschten Themengebiets ergeben sich weitere Forschungsaspekte.

So wären zum Beispiel die besetzten öffentlichen Plätze unter kunst- und architekturhistorischen Gesichtspunkten zu beleuchten. Im Zuge einer solchen Untersuchung ließen sich die Aneignungskämpfe der diversen politischen Akteur*innen um die betreffenden Plätze sowie ihre jeweils verfolgten visuellen und anderen Strategien in größere geschichtliche Zusammenhänge einbetten. Dann wäre die konkrete Platzbesetzungsbewegung kein singuläres Ereignis mehr, sondern ein Glied in einer Kette von Konflikten um die ideologische Inbesitznahme des Platzes wie des städtischen Raumes überhaupt, eine Art umkämpftes Aufzeichnungsmedium der soziopolitischen Umwälzungen mit einer teils weit zurückreichenden Geschichte.

In den Untersuchungen der zwei unterschiedlichen und zuweilen gegensätzlichen

Biennalen von Berlin und Istanbul bildete sich zudem nicht die Gesamtheit der Anregungen ab, welche die Platzbesetzungsbewegungen dem Ausstellungsformat der Biennale sowie den sie organisierenden und austragenden Stiftungen oder Kunstinstitutionen gegeben haben. Durch den Ansatz der vorliegenden Arbeit waren zum Beispiel nicht die Tahrir-Proteste abgedeckt und die Bespielung des ägyptischen Pavillons während der 54. Venedig-Biennale (2011). Eine Auseinandersetzung mit diesem Pavillon wäre aus mehreren Gründen besonders aufschlussreich. Zum einen zeigte sich mit der Ausstellung *Thirty Days of Running in Place* (2010/2011) des ägyptischen Künstlers Ahmed Basiony zum ersten Mal eine Schnittstelle zwischen einer Platzbesetzungsbewegung und einer Biennale. Basiony zeichnete mit seinen Dokumentarvideos die Proteste am Tahrir-Platz während der ersten Tage der ägyptischen Revolution auf. Der Künstler war bereits am 28. Januar 2011 den Schusswunden erlegen, die ihm ägyptische Polizeikräfte bei ihrem brutalen Vorgehen gegen die Protestierenden zugefügt hatten.⁷⁷⁶ Zum anderen lässt sich an diesem besonderen Pavillon ablesen, dass infolge der ägyptischen Revolution sich das Kunstverständnis – für eine gewisse Zeit – bis hin zum ägyptischen Ministerium für Kultur veränderte, in dessen Verantwortung der Pavillon ja lag.

Die Verzahnungen zwischen der Kunstproduktion, dem Kunst- und Ausstellungsbetrieb und den Platzbesetzungsbewegungen sind vielfältig, durchzogen von agonistischen und antagonistischen Kämpfen. Ihnen gelang es, wie diese Untersuchung nachweisen konnte, die Hegemonie der untersuchten Biennalen zu erschüttern. Jedoch brachte dieser Fokus auch Nachteile mit sich, denn er verengte den enormen visuell-künstlerischen Reichtum der Besetzungsbewegungen im Interesse der eigenen Argumentationsstrategie der vorliegenden Arbeit. Infolge dieser Argumentation mitsamt ihrer Berücksichtigung institutioneller und politischer Aspekte konnten die genuin künstlerischen Resultate der Besetzungsbewegungen bisweilen nur partiell und vergleichsweise oberflächlich erfasst werden.

Um die Schwierigkeiten, Krisen und Umbrüche der diskursiven Ausstellungspraxis anhand der 7. Berlin- und der 13. Istanbul-Biennale zu untersuchen, hat die vorliegende Untersuchung die vielfältigen themen- und feldübergreifenden Komponenten dieser Praxis dargestellt. Besonders bei der Gesamtübersicht der jeweiligen Biennalen wollte sie all diese Komponenten ins Blickfeld rücken und privilegierte nicht allein die Ausstellung oder die dort kuratierte Kunst. Eine der Folgen dieses Ansatzes musste jedoch sein, dass viele einzelne Kunstwerke aufgeführt wurden, um die kuratorische Absicht darzulegen. Diese Tendenz wurde durch die hohe Anzahl der ausgewählten Kunstwerke aus beiden Biennalen verstärkt. Eine

⁷⁷⁶ Shady El Noshokaty: *Ahmed Basiony: 30 Tage auf der Stelle laufen*, 2011: <http://u-in-u.com/de/biennale-venedig/2011/tour/egypt/>; ders.: „Ahmed Basiony“, 04/2011: <http://u-in-u.com/de/nafas/articles/2011/ahmed-basiony/>.

ausführlichere Auseinandersetzung mit den jeweiligen Exponaten, sei es nach ästhetischen Kriterien oder im Hinblick auf Aspekte einer einzelnen Arbeit, die auf größere Zusammenhänge verweisen (wie die sonstige Denk- und Arbeitsweise der jeweiligen Künstlerin, des jeweiligen Künstlers oder Kollektivs), hätte die Gefahr geborgen, die Untersuchung zu unübersichtlich werden zu lassen.

Ganz am Schluss soll jedoch eine Einschätzung stehen, die völlig unabhängig von dem jeweils konkret gewählten Forschungsansatz gilt: Über die kritische Auseinandersetzung mit dem demokratischen Potenzial von Ausstellungen wird immer und überall die Wichtigkeit des Engagements für demokratische Werte betont. Dabei kann eine solche Auseinandersetzung, kann ein solches Engagement, nicht allein von Künstler*innen und Kurator*innen angestoßen werden, sondern eben auch von den Fachvertreter*innen der Kunstgeschichte: als Auseinandersetzung mit den vielfältigen Beiträgen der Kunst zu einem demokratischen Diskurs.

6. Auswahlbibliografie

Wenn nicht anders angegeben, wurden die URL's zuletzt am 04.03.2017 abgerufen.

11th International Istanbul Biennial (Hg.): *What Keeps Mankind Alive?*, Ausst.-Kat., Istanbul 2009.

13. Istanbul-Biennale, 2013 <http://13b.iksv.org/en>.

13. Istanbul-Biennale, 2013 <http://bienal.iksv.org/en>.

Arapoğlu, Firat: „13. Uluslararası İstanbul Bienali protestoları, Gezi Direnişi ve sinik metinler: Devrim bienallerde temsil edilmeyecek“, 13.08.2013:

<http://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/13-uluslararasi-istanbul-bienali-protestolari-gezi-direnisi-ve-sinik-metinler-devrim-bi>.

Arend, Ingo: „Ein dunkler Tag“, *Süddeutsche Zeitung*, 16.09.2016:

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-in-der-tuerkei-ein-dunkler-tag-1.3165137>.

Bayraktar, Nilgün: „Optimism Reconsidered“ Interview mit Hou Hanru, in: Deniz Göktürk; Levent Sosyal; Ipek Türel (Hg.) *Orienteering Istanbul: Cultural Capital of Europe?*, London/New York 2010, S. 201–215.

Bedorf, Thomas; Röttgers, Kurt (Hg.): *Das Politische und die Politik*, Berlin 2010.

Berlin Biennale <http://blog.berlinbiennale.de>.

Birnbaum, Daniel: „Das Ende des Optimismus“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.09.2013:

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/13-istanbuler-biennale-das-ende-des-optimismus-12593052.html>.

Bishop, Claire: „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October* 110 (2004), S. 51–79.

Borries, Friedrich von (Hg.): *Urbane Interventionen Istanbul. Learning from Gezi?*, Berlin 2014.

Buddensieg, Andrea; aus dem Moore, Elke; Weibel, Peter (Hg.): *Biennials: Prospect and Perspectives*, 2015: <http://zkm.de/publikation/biennials-prospect-and-perspectives>.

Butler, Judith: „Freedom of Assembly or Who are the People?“, Vortrag am 15.09.2013, Boğaziçi-Universität, Istanbul, <https://www.youtube.com/watch?v=Yd-7iT2JtXk>.

Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge 2015.

Carolina [ohne Nachname]: „#occupyBerlinBiennale: General concept for 15M/Occupy

@7thBiennale: BERLIN group“, 14.03.2012: <http://takethesquare.net/>

2012/03/14/occupyberlinbiennale-general-concept-for-15moccupy-7thbiennale-berlin-group/.

- Carolina [ohne Nachname]: „An open letter to #OccupyBiennale“, 2012:
<http://blog.berlinbiennale.de/kommentare/ein-offener-brief-an-occupybiennale-31364>.
- Creative Time, Website: <http://creativetime.org>.
- Cruickshank, Alan: *Art does not come from a Clean White Room*, Interview mit Fulya Erdemci, in: *Contemporary Visual Art+Culture Broadsheet* 43,2 (2014), S. 22–25.
- David, Isabel; Toktamis, Kumru (Hg.): „*Everywhere Taksim*“: *Sowing the seeds for a new Turkey at Gezi*, Amsterdam 2015.
- Democracia Real YA!: „Manifest“, in: Żmijewski; Warsza, *Forget Fear*, S. 40–42.
<http://www.democraciarealya.es/manifiesto-comun/manifiesto-english/>.
- Demonstrationen. Vom Werden Normativer Ordnungen*, Ausst.-Kat. Kunstverein Frankfurt, Nürnberg 2012.
- Doğtaş, Gürsoy: „Agonistische Strategien eines hegemonialen Ausstellungskomplexes“, in: Burcu Dođramacı; Yavuz Köse; Kerem Öktem (Hg.): *Die Türkei im Spannungsfeld von Kollektivismus und Diversität*, Wiesbaden 2016, S. 249–266.
- Doğtaş, Gürsoy: „Über die Konflikte der 13. Istanbul-Biennale mit der Gegenöffentlichkeit“, in: Verena Krieger; Elisabeth Fritz (Hg.): *When exhibitions become politics*, Weimar 2017, S. 203–216.
- Doğtaş, Gürsoy: „Der Kurator des Konflikts. Halil Altınderes Praxis zwischen Ausstellungs- und Rechtsraum“, in: Burcu Dogramaci; Marta Smolinska (Hg.): *Re-Orientierung. Kontexte Zeitgenössischer Kunst in der Türkei*, im Druck (erscheint voraussichtlich Mitte 2017).
- Enwezor, Okwui u. a. (Hg.): *Demokratie als unvollendeter Prozess – Documenta11_Plattform1*, Ostfildern-Ruit 2002.
- Erciyes, Cem: „Bu sergi için izin isteyemezdik“, Interview mit Bige Örer, 10.09.2013:
<http://www.radikal.com.tr/hayat/bu-sergi-icin-izin-isteyemezdik-1150034/>.
- Erdemci, Fulya (Hg.): *Mom, am I barbarian?*, Ausst.-Kat., Istanbul 2014.
- Esche, Charles: „What’s the Point of Art Centres Anyway? – Possibility, Art and Democratic Deviance“, 04/2004: http://www.republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm.
- Ferguson, Bruce; Hoegsberg, Milena: „Talking and Thinking about Biennials: The Potential of Discursivity“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 360–375.
- Feßler, Anne Katrin: „„Ich bin nicht die Kuratorin der Revolution.“ Interview mit Fulya Erdemci“, *Der Standard*, 15.09.2013: derstandard.at/1378249199510/Ich-bin-nicht-die-Kuratorin-der-Revolution.
- Fischer, Noah: „Occupy Museums at the 7th Berlin Biennial“, 2012:
<http://www.noahfischer.org/project/ows/38428>.

- Fischer, Noah: „Agency in a Zoo: The Occupy Movement’s Strategic Expansion to Art Institutions“, 2015: <http://field-journal.com/issue-2/fischer>.
- Fischer, Noah; mit Kommentaren von Artur Żmijewski: „The Occupied Museum“, *ArtLeaks Gazette*, Juni 2014, S. 7–26.
- Flügel, Oliver; Heil, Reinhard; Hetzel, Andreas (Hg.): *Die Rückkehr des Politischen. Demokratietheorien heute*, Darmstadt 2004.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.
- Gardner, Anthony: *Politically unbecoming: Postsocialist art against democracy*, Cambridge, Mass. 2015.
- Gillick, Liam: „Letters and Responses“, in: *October* 115 (2006), S. 95–107.
- Göle, Nilüfer: „Public space democracy“, 29.07.2013: <http://www.eurozine.com/articles/2013-07-29-gole-en.html>.
- Graeber, David: *Inside Occupy*, Frankfurt a. M. 2012.
- Graf, Marcus: *Istanbul Biennale. Geschichte, Position, Wirkung*, Berlin 2013.
- Green, Charles; Gardner, Anthony: *Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions that created Contemporary Art*, West Sussex 2016.
- Guttstadt, Tayfun: *Çapulcu. Die Gezi-Park-Bewegung und die neuen Proteste in der Türkei*, Münster 2014.
- Güzelce, Bedia Ceylan: „Sokaktan Çekildik; Orada Otorite Var!“, 11.10.2013: <http://everywheretaksim.net/tr/birgun-sokaktan-cekildik-orada-otorite-var/>.
- van Hal, Marieke; Øvstebø, Solveig; Filipovic, Elena (Hg.): *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Bergen 2010.
- Harutyunyan, Angela; Özgün, Aras; Goodfield, Eric: „Event and Counter-Event: The Political Economy of the Istanbul Biennial and Its Excesses“, in: *Rethinking Marxism*, 23,4 (2011), 478–495.
- Hebekus, Uwe; Völker, Jan: *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*, Hamburg 2012.
- Hlavajova, Maria: „How to Biennial: A Consideration of the Biennial in Relation to the Art Institution“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 292–305.
- Hlavajova, Maria: „Why Biennial?“, veröffentlicht am 31.07.2014: https://www.youtube.com/watch?v=XVO7T2_Bf3o.
- IBA International Biennial Association (IBA), Website: <http://www.biennialassociation.org>.
- İKSV İstanbul Kültür Sanat Vakfı: <http://www.iksv.org/en>
- Imdahl, Georg: „Agoraphobia“, in: *Texte zur Kunst* 93 (2013), S. 244–248.

- Joseph, Sarah: „Arts Boycotts: The Controversy over the Nineteenth Biennale of Sydney“, *Manifesta Journal* 18 (2014): <http://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long/arts-boycotts-controversy-over-nineteenth#>.
- Kompatsiaris, Panos: *Curating Resistances: Crisis and the limits of the political turn in contemporary art biennials*, Diss. University of Edinburgh, Edinburgh 2015.
- Kopenkina, Olga: „Administered Occupation: Art and Politics at the 7th Berlin-Biennale“, 18.04.2013: <http://artjournal.collegeart.org/?p=3457>.
- Laclau, Ernesto: „Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?“, in: ders. (Hg.): *Emanzipation und Differenz*, Wien 2002 [1996], S. 65–78.
- Laclau, Ernesto: *On Populist Reason*, London/New York 2005.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal: „Post-Marxism without Apologies“, *New Left Review* 166 (1987), S. 79–106.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 2006 [1991]. *Hegemony and socialist strategy*, London, New York 1985.
- Living as form: socially engaged art from 1991–2011*, Ausst.-Kat. Creative Time, Cambridge, Mass. 2012.
- Lorey, Isabell: „Demokratie statt Repräsentation. Zur konstituierenden Macht der Besetzungsbewegungen“, in: Jens Kastner u. a. (Hg.): *Occupy! Die aktuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen*, Wien 2012, S. 7–49.
- Lütticken, Sven: „Let’s fake history“, *Texte zur Kunst* 86 (2012): <https://www.textezurkunst.de/86/propaganda-der-tat/>.
- Marchart, Oliver: „Eine demokratische Gegenhegemonie. Zur neo-gramscianischen Demokratietheorie bei Laclau und Mouffe“, in: Sonja Buckel; Andreas Fischer-Lescano (Hg.): *Hegemonie gepanzert mit Zwang. Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis Antonio Gramscis*, Baden-Baden 2007, S. 104–120.
- Marchart, Oliver: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dx, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln 2008.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010.
- Marchart, Oliver: „Politische Theorie als Erste Philosophie. Warum der ontologischen Differenz die politische Differenz zugrunde liegt“, in: Bedarf; Röttgers 2010, S. 143–158.
- McKee, Yates: *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, New York 2016.
- Metzger, Rainer: „Im Theorie-Tross. Die D11 begann in Wien mit ihrer ersten Plattform“, *Süddeutsche Zeitung*, 19.03.2001.

- Moebius, Stephan: „Strukturalismus/Poststrukturalismus“ in: Georg Kneer; Markus Schroer (Hg.): *Handbuch Soziologische Theorie*, Wiesbaden 2009, S. 419–444.
- Möntmann, Nina (Hg.): *Scandalous: A reader on art and ethics*, Berlin 2013, S. 6–25.
- Mouffe, Chantal: *Dimensions of radical democracy: pluralism, citizenship, community*, London 1992.
- Mouffe, Chantal: *The Return of the Political*, London 1993.
- Mouffe, Chantal: „Every Form of Art has a Political Dimension“, Interview mit Rosalyn Deutsche, Branden W. Joseph und Thomas Keenan, in: *Grey Room 2* (2001), S. 98–125.
- Mouffe, Chantal: „Für eine agonistische Öffentlichkeit“, in: Enwezor u. a. (Hg.): *Demokratie als unvollendeter Prozess*, S. 101–112.
- Mouffe, Chantal: *Exodus und Stellungskrieg. Die Zukunft radikaler Politik*, Wien 2005.
- Mouffe, Chantal: „Which Public Space for Critical Artistic Practices?“, in: Shep Steiner; Trevor Joyce (Hg.): *Cork Caucus: On Art, Possibility and Democracy*, Dublin 2006, S. 149–171.
- Mouffe, Chantal: „Artistic Activism and Agonistic Spaces“, in: *Art & Research 1* (2007): <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>.
- Mouffe, Chantal: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt a.M. 2007. *On the Political*, Abingdon/New York 2005.
- Mouffe, Chantal: *Das demokratische Paradox*, Wien 2008. *The Democratic Paradox*, London 2000.
- Mouffe, Chantal: „The Museum Revisited“, in: *Artforum* 49, 6 (2010), 326–327, 384.
- Mouffe, Chantal: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Berlin 2014. *Agonistics: Thinking the World Politically*, London 2013.
- Murray, Rachel: „On Publicness, Gezi Resistance, Monuments and Poetics? The 13th Istanbul Biennial“, 04.11.2014: <https://www.a-n.co.uk/reviews/on-publicness-gezi-resistance-monuments-and-poetics-the-13th-istanbul-biennial>.
- Nachtwey, Oliver: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin 2016.
- Negri, Antonio; Hardt, Michael: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt a. M. 2002. *Empire. Globalization as a new Roman order, awaiting its early Christians*, Cambridge, London 2000.
- Nonhoff, Martin: „Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie – Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie, Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*, Bielefeld 2007, S. 7–24.

- Nonhoff, Martin: „Chantal Mouffe und Ernesto Laclau: Konfliktivität und Dynamik des Politischen“, in: Ulrich Bröckling; Robert Feustel (Hg.): *Das Politische denken*, Bielefeld 2009, S. 33–57.
- Occupy Museums, <http://www.occupymuseums.org/>.
- O’Neill, Paul (Hg.): *Curating Subjects*, London/Amsterdam 2007.
- O’Neill, Paul „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse“, in: van Hal u. a. (Hg.): *The Biennial Reader*, S. 240–258.
- Öktem, Kerem: „Turkey, from Tahrir to Taksim“, 07.06.2013:
<https://www.opendemocracy.net/kerem-oktem/turkey-from-tahrir-to-taksim>.
- Phillips, Andrea, „On the 13th Istanbul Biennial“, Vortrag an der Harvard Graduate School of Design am 02.10.2013, <http://www.youtube.com/watch?v=T935mVxM6OM>.
- Reckwitz, Andreas: „Ernesto Laclau: Diskurse, Hegemonien, Antagonismen“, in: Stephan Moebius; Dirk Quadflieg (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden 2006, S. 300–311.
- Ribalta, Jorge: „Welfare Museum. Die Entmuseifizierung des MACBA in Barcelona“, in: *Kulturrisse* 5,1 (2004): <http://kulturrisse.at/ausgaben/012004/oppositionen/welfare-museum.-die-entmuseifizierung-des-macba-in-barcelona>.
- Rosa Perutz [Kollektiv]: „Immun gegen die Freiheit“, *Jungle World*, 26.04.2012:
<http://jungle-world.com/artikel/2012/17/45322.html>.
- Scardi, Gabi: „„Mom, am I barbarian?“ Interview mit Fulya Erdemci, 05.09.2013:
http://www.domusweb.it/en/art/2013/09/05/mom_am_i_barbarian.html.
- Schäfer, Christoph: *Bostanorama*, Leipzig 2016.
- Senova, Basak: „After the Biennial“, Interview mit Fulya Erdemci, 27.02.2014:
<http://www.ibraaz.org/interviews/115>.
- Sheikh, Simon: „Was heißt Biennialisierung?“, 12/2011: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/de8622843.htm>.
- Sheikh, Simon: *Exhibition-Making and the Political Imaginary: On Modalities and Potentialities of Curatorial Practice*, Diss. Malmö Art Academy, Malmö 2012, S. 108–134.
- Snow, Tom: „13th Istanbul Biennial: A Retreat to the Institution“, 21.11.2013:
<http://www.afterall.org/online/13th-istanbul-biennial-mom-ami-barbarian/>.
- Stäheli, Urs: „Die politische Theorie der Hegemonie: Ernesto Laclau und Chantal Mouffe“, in: André Brodocz; Gary S. Schaal (Hg.): *Politische Theorien der Gegenwart II*, Stuttgart 2006, S. 254–284.
- Stange, Raimar: „An Occupied Biennial“, Interview mit Noah Fischer, 26.06.2012:
<https://frieze.com/article/occupied-biennial>.

- Sutton, Benjamin: „Organizers Cancel Turkish Biennial Amid Fears of Government Crackdown“, 09.09.2016: <http://hyperallergic.com/321408/organizers-cancel-turkish-biennial-amid-fears-of-government-crackdown/>.
- Toukan, Hanan: „Boat Rocking in the Art Islands: Politics, Plots and Dismissals in Sharjah’s Tenth Biennial“, 02.05.2011: http://www.jadaliyya.com/pages/index/1389/boat-rocking-in-the-art-islands_politics-plots-and.
- Uncu, Erman Ata: „En büyük bienal Gezi Parkı’nda!“ Interview mit Kendall Geers, 10.06.2013: <http://www.radikal.com.tr/hayat/en-buyuk-bienal-gezi-parkinda-1136916/>.
- Voinea, Raluca: „The Most Creative And Exciting Artistic Aspects Of Occupy Are Not Visual, But Rather Experiential“, Interview mit Blithe Riley, 2012: <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=758>.
- Warsza, Joanna: „Mit Kunst wirken“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/%E2%80%9Emit-kunst-wirken%E2%80%9D-von-joanna-warsza-27684>.
- Weiss, Rachel: „A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition“, in: dies. (Hg.): *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, London 2011, S 14–69.
- Wilson, Mick: „Curatorial Moments and Discursive Turns“, in: O’Neill, *Curating Subjects*, S. 201–216.
- World Biennial Forum World Biennial Forum: <http://www.biennialfoundation.org>.
- Żmijewski, Artur: „7. Berlin Biennale für zeitgenössische Politik“, 2012: <http://blog.berlinbiennale.de/allgemein/%E2%80%9E7-berlin-biennale-fur-zeitgenossische-politik%E2%80%9D-von-artur-zmijewski-27712>.
- Żmijewski, Artur; Warsza, Joanna (Hg.): *P/Act for Art*, Berlin 2011.
- Żmijewski, Artur; Warsza, Joanna (Hg.): *Forget Fear. 7. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*, Köln 2012.
- Żmijewski, Artur; Warsza, Joanna (Hg.): *Act for Art – Forget Fear*, Berlin 2012.

7. Abbildungen



Abb. 1: Martin Zet, *Deutschland schafft es ab* (2011), Plakat. Foto: Marta Górnicka, © Martin Zet.



Abb. 2: Martin Zet, *Deutschland schafft es ab* (2012), Installation, Detailansicht. Foto: Marcin Kaliński, © Martin Zet.



Abb. 3: Pixadores besprühen das Kirchengemäuer der St. Elisabeth-Kirche während eines Workshops im Rahmen des *Draftmen's Congress* (2012) von Paweł Althamer. Foto: Aga Szreder.



Abb. 4: Eingang in die Ausstellungshalle der KW während der 7. Berlin-Biennale. Foto: Marcin Kaliński.



Abb. 5: Ausstellungshalle der KW während der 7. Berlin-Biennale, gestaltet von „Indignados | Occupy Biennale“. Foto: Marcin Kaliński.



Abb. 6: Vermeir & Heiremans, *Art House Index* (2013), Performance während des Symposiums *Public Capital* am 10. Mai 2013. Auf der Leinwand ist der Skype-Gesprächspartner Frank Goodman zu sehen. Foto: Ali Güler.



Abb. 7: Screenshot aus der Videoaufzeichnung der Protestaktion der Kamusal Direniş Platformu vom 22. März 2013. Auf ein weißes Banner wird mit schwarzer Sprayfarbe die Frage „Anne ben insan mıyım?“ (dt. „Mama, bin ich ein Mensch?“) gesprüht.



Abb. 8: Screenshot aus der Videoaufzeichnung der Protestaktion der Kamusal Direniş Platformu vom 22. März 2013. Auf den T-Shirts ist in roten Buchstaben zu lesen: „Barbarları Beklerken“ (dt. „Warten auf die Barbaren“).



Abb. 9: Abfolge von Screenshots, die den Protest der Kamusal Direniş Platformu am 10. Mai 2013 während der Performance *Art House Index* (2013) von Vermeir & Heiremans im Marmara Taksim Hotel dokumentieren.



Abb. 10: Das Protestbanner aus der Aktion vom 22. März 2013 wird während der Gezi-Protteste im Gezi-Park aufgespannt.



Abb. 11: Christoph Schäfer, *Gezi Park Fiction, St. Pauli* (2013) aus der Serie *Bostanorama. A Marmaray Tunnel Excavation of the Collective Productions of Space Through Istanbul's Stadiums, Parks, and Gardens (Present & Recently Destroyed)* (Januar bis September 2013), Aquarell, Holzkohle, Gouache, Acrylfarbe auf Papier, Größe variabel. Foto: Servet Dilber, © Christoph Schäfer

7.1 Abbildungsverzeichnis und -nachweise

(Die als Online-Bildquelle aufgeführten Abbildungen wurden am 05.03.2017 noch einmal abgerufen, um ihre Verfügbarkeit zu überprüfen.)

- Abb. 1: Aus dem Archiv der 7. Berlin-Biennale im Museum of Modern Art in Warschau,
<http://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1854/105971>.
- Abb. 2: Aus dem Archiv der 7. Berlin-Biennale im Museum of Modern Art in Warschau,
<http://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1854/105886>.
- Abb. 3: Aus dem Archiv der 7. Berlin-Biennale im Museum of Modern Art in Warschau,
<http://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/1875/110330>.
- Abb. 4: Aus dem Archiv der 7. Berlin-Biennale im Museum of Modern Art in Warschau,
<http://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/2066/109876>.
- Abb. 5: Aus dem Archiv der 7. Berlin-Biennale im Museum of Modern Art in Warschau,
<http://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-7-berlin-biennale/2066/109730>.
- Abb. 6: Aus dem Archiv der 13. Istanbul-Biennale,
<http://www.iksvphoto.com/#/folder/057f8h>.
- Abb. 7: Youtube-Video von Nutzer/Nutzerin „Gezi“, Titel: *İstanbul Bienalinde Protesto Eylemi!* (dt. „Protestaktion während der Istanbul-Biennale!“)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZEtrEomQ2uQ>.
- Abb. 8: Youtube-Video von Nutzer/Nutzerin „Gezi“, Titel: *İstanbul Bienalinde Protesto Eylemi!* (dt. „Protestaktion während der Istanbul-Biennale!“)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZEtrEomQ2uQ>.
- Abb. 9: Youtube-Video der Kamusal Direniş Platformu, Titel: *13. İstanbul Bienali'ne karşı düzenlenen eylem* (dt. „Eine gegen die 13. Istanbul-Biennale organisierte Aktion“)
<https://www.youtube.com/watch?v=1-5DeUioQGc>.
- Abb. 10: Von der Facebookseite der Kamusal Direniş Platformu,
<https://www.facebook.com/517844968278221/photos/a.517889211607130.1073741827.517844968278221/1212354455493932/?type=3&theater>.
- Abb. 11: Aus dem Archiv der 13. Istanbul-Biennale,
<http://www.iksvphoto.com/#/folder/0ebabj>.