

Peter J. Schneemann

## Wenn Kunst stattfindet!

Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst  
POLEMIK ODER APOTHEOSE?



Abb. 1: Thomas Rowlandson, "The Exhibition Stare Case", um 1800. - Kunst findet statt und alle müssen sich beeilen, in kurzen Momenten Gleichzeitigkeit erfahren zu dürfen.

"Kuratorenkunst" als Schimpfwort, die zeitgenössische Kunstausstellung als "Entsinnlichungsmaschine"<sup>1</sup>, der Boom der Institution Ausstellung und die Profilierung ihrer Protagonisten zieht ebenso viel Interesse wie auch Polemik auf sich. In der Ökonomie der Aufmerksamkeit hat das ephemere Ereignis den Wettbewerb gegen den Tempel der Zeitlosigkeit, dem bewahrenden Museum, für sich entschieden.<sup>2</sup> Die Termine von Eröffnungen, Vorträgen, Führungen, Podien und Pressekonferenzen stellen einen mehrfachen Overkill dar. Neben der lokalen Szene will man doch auch noch Manifesta, Biennale und Documenta mitnehmen. Neue Entdeckungen auf den Diplomausstellungen machen, alternde Stars in viel zu großen Retrospektiven ehren, globale Perspektiven in China, Indien und Afrika bedenken, Ausstellungen im öffentlichen Raum würdigen, junge Kuratoren in ihren mehr oder weniger originellen Bespielungen ihrer eigenen Küche unterstützen. Längst hat das Format "Ausstellung" den klassischen Besuch in der ständigen Sammlung vergessen lassen. Kunst findet statt und alle müssen sich beeilen, in kurzen Momenten Gleichzeitigkeit erfahren zu dürfen. (Abb. 1) Die Titel überbieten sich mit programmatischer Schärfe, ironischer Brechung und aktuellem Bezug und scheinen doch alle aus dem Katalog einer trendigen aber mittelmäßigen Agentur zu entstammen - natürlich auf Englisch - doppeldeutig und beliebig. Diskurs wird versprochen und modische Schlagwortwellen geliefert - ob "Hotspots", "Lost and Found", "Paint-O-Mania",<sup>3</sup> "Personal Affairs", "Summer of Love", "Covering the Real", "Flashback", "When Humour Becomes Painful". Nicht selten verbergen sich hinter solch begabter Titellei fast beliebige, assoziative und additiv funktionierende Zusammenstellungen. Wir sind ständig überfordert und empfänglich für manche Polemik, die Entschleunigung und weniger Krampf zum Originellen und Spektakulären einfordert. Und doch muss der Blick auf die Institution Kunstausstellung, ihre Wirkungen, ihre Geschichte und ihre Protagonisten in eine emphatische Apotheose derselben münden. Längst ist gezeigt worden, dass es dieses "Präsentationsformat" ist, das sich als das moderne Modell für das Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft aus dem 18. Jahrhundert entwickelte.<sup>4</sup> Es war die Ausstellung, die maßgeblich dazu führte, dass die Kunstkritik zu einer selbstbewussten Artikulation des Urteils im Namen der Rezeption führte.<sup>5</sup> Es waren der Pariser Salon (Abb. 2) und die Ausstellungen der Royal Academy in London (Abb. 3), die den frühen Rahmen für die künstlerischen Auseinandersetzungen mit den Implikationen dieser temporären Leistungsschau. Hier entstand der Ausstellungskatalog als Gattung der Erläuterung. Hier wurde und wird die Kunst in ihrer gesellschaftlichen Relevanz befragt und politisch instrumentalisiert.<sup>6</sup> Und schließlich fand in den Kunsthallen die Geburt des Typus "Ausstellungsmacher" als neuer Funktionsträger statt.



Abb 2: Pietro Martini, "Exposition au Salon du Louvre en 1787", 1787. - Der Pariser Salon bot den frühen Rahmen für die künstlerischen Auseinandersetzungen mit den Implikationen dieser temporären Leistungsschau.



Abb 3: Louis Léopold Boilly, "Zuschauer im Salon bei der Betrachtung des Sacre", 1808/19. - In den Ausstellungen der Royal Academy in London wurde und wird die Kunst in ihrer gesellschaftlichen Relevanz befragt und politisch instrumentalisiert.

Die Geschichten der Ausstellung als Institution und Medium sind geschrieben<sup>7</sup>, und besonders für die Moderne und die Postmoderne mag man nicht häufig genug auf die enge Verknüpfung zwischen der Historiographie und der Ausstellung als selektierende und inszenierende Institution verweisen. Kunstausstellungen schreiben Geschichte, und die Geschichtsschreibung reiht sie aneinander.<sup>8</sup> Eine kohärente Entwicklung mit synchroner Homogenität zu behaupten, ist allerdings falsch. Vielmehr muss man sich in ein komplexes Geflecht von Typologien begeben, wie es der Systemanalytiker Gerhard Dirmoser auf seinem monumentalen Diagramm "art in context" versucht hat festzuhalten.<sup>9</sup> (Abb. 4)

Die Ausstellung ist der Ort, an dem Produzent, Produkt und Rezipient, moderiert vom Kurator, zusammentreffen. Nimmt man diese Konstellation als kürzeste Definition, wird die Potenz der ständigen Verschiebungen, Umdeutungen und Metareflexionen offenkundig, die zu immer neuen Aktualisierungen führten. Heute ist die Ausstellung der Ort, an dem Kunst stattfindet und sich als Aufführungspraxis definiert. Alle Bedingtheiten, die das Gefäß ausmachen, vom Gebäude über die Vernissage-Rede bis hin zum Katalog, sind Gegenstand künstlerischer Bearbeitung geworden.<sup>10</sup> Die Frage, ob die Ausstellung der Kunst zu dienen habe oder letztere zum Opfer eines Betriebs geworden ist, halte ich für obsolet. Das historische Medium hat in erstaunlicher Weise alle Wandlungen des Werkbegriffs begleitet und sich als Widerstand und Rahmen für neue künstlerische Strategien erwiesen. Dabei sind die Wechselwirkungen komplex. Die Ausstellung hat Anstoß zu neuen künstlerischen Strategien gegeben und andererseits natürlich auf Entwicklungen der Kunst reagiert. Die Problematiken der Kunst werden zum Glück schon lange nicht mehr von denjenigen ihrer Rezeption getrennt. Auch Studien der "Interaktionssästhetik" und Analysen der Rezipienten-Adressierung bestätigen letztendlich die Bedeutung des Formats Ausstellung.<sup>11</sup> Die hoch komplexe Verschmelzung der unterschiedlichsten Interessen, Rollen und Funktionen garantiert die Vitalität der Institution.

Im Folgenden möchte ich die Metaphorik der "Theatralisierung", die so häufig die Polemik zur Erfolgsgeschichte der Ausstellung begleitet, als Gliederung nutzen. Sie ermöglicht, drei Angelpunkte der Entwicklung und des Potentials der Ausstellung herauszuarbeiten: der Bühnenraum, die Spielorte und die Rollenvergabe. Gleichzeitig wird damit ein problematischer Modebegriff, nämlich der des Performativen, für die Ausstellung überprüft.

## 1. BÜHNENRÄUME

Die Situation der Ausstellung ist immer eine konkrete. Die künstlerische Geste wird einer Wahrnehmungsdisposition ausgesetzt. Das Museum sucht nach einem gültigen, zeitlosen Platz mit möglichst idealen Bedingungen für eine ungestörte ästhetische Wahrnehmung. Die Ausstellung sucht dagegen die Interaktion aus der Zeitgenossenschaft heraus. Sie konfrontiert Wirkungsansprüche mit Haltungen, die in ihrer jeweiligen Bedingtheit zu Urteilsfindungen führen. Die genauere Bestimmung der möglichen Wahrnehmungshaltungen macht deutlich, dass die Ausstellung ein Podium, ein Labor für mögliche Paradigmenwechsel in der Geschichte der Kunstwahrnehmung bietet.



Abb 4: Gerhard Dirmoser, "art in context - Die Kunst der Ausstellung", 1995/2001. - Kunstausstellungen schreiben Geschichte, und die Geschichtsschreibung reiht sie aneinander. An die Stelle einer kohärenten Entwicklung mit synchroner Homogenität tritt vielmehr ein komplexes Geflecht von Typologien.



Abb 5: "Entartete Kunst", Haus der Deutschen Kunst, München 1937. - Zweifelsohne das prominenteste Beispiel für ideologischen Missbrauch und Propaganda.



oben: Abb. 6: Aufstieg und Fall der Moderne", Teil III: Offiziell inoffiziell - Die Kunst der DDR, Mehrzweckhalle (Halle der Volksgemeinschaft), Weimar 1999. - Der Streit um die Weimarer Ausstellung wurde nicht nur in den Zeitungen, sondern auch von den Künstlern geführt, die gegen die Präsentationsform Klage erhoben.



Abb. 7: Marcel Duchamp, Verspannung mit 16 Meilen Schnur in der Ausstellung "First Papers of Surrealism", New York 1942. - Duchamp ließ die klassische Form der Tafelbilder hinter einem Fadengewirr unzugänglich werden und lieferte damit ein frühes Beispiel für den Ausstellungsraum als Erlebnisort.



Abb.8: Daniel Spoerri, Installation in der Ausstellung "Dylaby", Stedelijk Museum, Amsterdam 1962. - "Dylaby" verwischte die Grenzen zwischen Ausstellung, Environment und Aktion.  
**form a more perfect Union, establish Justice,**



Abb. 9: Group Material, "Constitution", The Temple Gallery, Philadelphia 1987. - Das Konzept des Displays ermöglicht von künstlerischer wie von kuratorischer Seite die Thematisierung stereotyper Wahrnehmungs- und Wertungsmuster.



Abb. 10: Maria Eichhorn, "Das Geld der Kunsthalle Bern", 2001. - Die Ausstellung ist nicht mehr nur ein möglicher Kontext für das Werk neben anderen, sondern bildet das konstituierende Element für die Kunst. Die Konsequenz ist der leere Ausstellungsraum..



Abb. 11: Yves Klein, "Le Vide", Galerie Iris Clert, Paris 1958. - Für die geladenen Gäste wurde ein aufwändiges Spektakel in Szene gesetzt, um die leere Galerie als immaterielle Zone zu erleben.



Abb 12: Joseph Kosuth, "The Play of the Unmentionable", Brooklyn Museum, New York 1992. - Kosuth kombinierte ausgewählte Werke der Museumssammlung mit einer Auswahl von Zitaten, die aus der Geschichte der Zensur stammen. Der Künstler bezeichnete sich in diesem Zusammenhang als Autor und die Ausstellung als Text.

Im Medium der Ausstellung wurde die sich verselbständigende Sinnhaftigkeit des Parergons<sup>12</sup> erkannt und bearbeitet und das Werk mit der Komplexität der Bedingtheit des Rahmens konfrontiert. In den transitiven Inszenierungen ließ man das Kunstwerk ebenso zum Kultobjekt wiederauferstehen, wie als Opfer der Schändung preisgeben.<sup>13</sup> Zweifelsohne ist die Ausstellung "Entartete Kunst" von 1937 im Münchner "Haus der Deutschen Kunst" das prominenteste Beispiel für ideologischen Missbrauch und Propaganda.<sup>14</sup> (Abb. 5) Man muss allerdings nicht auf Extremfälle zurückgreifen, um zu zeigen, dass Ausstellungen immer wieder als Manipulationsorte und Verfälschungsgrundlage benutzt wurden. Der Streit um die Weimarer Ausstellung "Aufstieg und Fall der Moderne" von 1999 wurde nicht nur in den Zeitungen, sondern auch von den Künstlern geführt, die gegen die Präsentationsform Klage erhoben.<sup>15</sup> (Abb. 6)

Lichtfall und Wandgestaltung, der Einsatz von Schrift und Beschallung - die mannigfaltigen Möglichkeiten oszillieren zwischen Rezipientenführung, Manipulation und Intensivierung von Kunst- und Selbsterfahrung. Radikale Lösungen sind in der verdichteten Hängung der ersten Salons ebenso zu erkennen wie in Marcel Duchamps "Verspannungen", die er in der New Yorker Ausstellung "First Papers of Surrealism", 1942, vorgenommen hat. Er ließ die klassische Form der Tafelbilder hinter einem Fadengewirr unzugänglich werden und lieferte damit ein frühes Beispiel für den Ausstellungsraum als Erlebnisort.<sup>16</sup> (Abb. 7) Zwanzig Jahre später experimentierten Künstler in der Ausstellung "Dylaby" im Stedelijk Museum in Amsterdam mit den Konventionen der Kunstpräsentation und den Sehgewohnheiten des Publikums.<sup>17</sup> Daniel Spoerri kippte den Ausstellungsraum um 90°, Martial Raysse installierte einen Teich, und Jean Tinguely ließ Luftballons durch den Raum fliegen. "Dylaby" verwischte die Grenzen zwischen Ausstellung, Environment und Aktion. (Abb. 8)

Unter dem Begriff des "Display"<sup>18</sup> entwickelte sich eine Reflexion, welche die Ausstellung zwischen Gesamtkunstwerk und Installation<sup>19</sup> verankerte. Obwohl die Ausstellung in einem geschützten Rahmen operiert, kann sie pointiert die Differenz zwischen vertrauten Wahrnehmungsmustern und experimentellen Dispositionen befruchten. Das Konzept des Displays ermöglicht von künstlerischer wie von kuratorischer Seite die Thematisierung stereotyper Wahrnehmungs- und Wertungsmuster. Ich erinnere an dieser Stelle an Ausstellungen, wie sie Julie Ault als Mitglied der Künstlergruppe "Group Material" organisierte.<sup>20</sup> (Abb. 9)

In der Darstellung als Gesamtkunstwerk hebt sich nicht nur die Unterscheidung zwischen Kunst- und Rezeptionsraum auf, es findet auch keine Ausrichtung mehr auf ein auratisches Objekt statt. Die Ausstellung thematisiert sich als Referenzsystem und Bedeutungsproduktion. Heimo Zobernig isolierte die unterschiedlichen Kulissen der Raumtypen, von der Blackbox über den Schallraum, der Illusion dienenden Bluebox bis zum White Cube.<sup>21</sup> Für die Ausstellung "ein/räumen. Arbeiten im Museum" (2000/01), wurden Künstler eingeladen, in der Hamburger Kunsthalle Interventionen vorzunehmen, die die Schnittstelle zwischen temporärer Ausstellung und ständiger Sammlung thematisieren und so die Frage nach den Bedingungen von Präsentation und Rezeption stellen.<sup>22</sup> Die Ausstellung der Ausstellung fand schließlich im Heiligenkreuzerhof in Wien statt. Markus Brüderlins diskursiver Ansatz mündete in das programmatische Konzept vom "Bild der Ausstellung".<sup>23</sup>

Das Interesse gilt mehr und mehr der Inszenierung selbst, der Szenographie, ihren Regelwerken und Institutionen. Der völlige Verzicht auf das isolierte Objekt zu Gunsten der Thematisierung des Raumes als institutionelle Rahmung, gesellschaftliche Definition aber auch als Wahrnehmungsdisposition bildet den Höhepunkt und vielleicht auch Endpunkt dieser Entwicklung. Die Ausstellung ist nicht mehr nur ein möglicher Kontext für das Werk neben anderen, sondern bildet das konstituierende Element für die Kunst. Die Konsequenz ist der leere Ausstellungsraum. Die Versuchung ist groß, Maria Eichhorns Analyse der gesellschaftlichen Verankerung der Institution Kunsthalle in einer Ausstellung der leeren Räume<sup>24</sup> (Abb. 10) mit Martin Creeds preisgekrönter Intervention "The Lights Going On And Off"<sup>25</sup> zu vergleichen, um dann die Reihe fortzuführen, mit der kanonischen Inszenierung des leeren Galerieraumes durch Yves Klein. Bei seiner legendären Arbeit "Le Vide" von 1958 wurde für die geladenen Gäste ein aufwändiges Spektakel in Szene gesetzt, um die leere Galerie als immaterielle Zone zu erleben. (Abb. 11)

Den Ausstellungsort als visuelles Erlebnis zu inszenieren, zielt auf die emotionale Einbindung der Rezipienten. Eine Ausstellung, so die allgemeine Forderung, solle nicht der Lektüre eines theoretischen Textes dienen, sondern in sinnlicher Unmittelbarkeit funktionieren. Der Kunstwahrnehmung wird in der Ausstellung als Erlebnisinstallation, ob durch künstlerische Idee oder kuratorische Begleitung, zu einer neuen Intensität verholfen, die Unmittelbarkeit verspricht. Diese Erfahrungsgestaltung, die man polemisch auch als Kreation von "Ambiance/Ambient" beschreiben kann<sup>26</sup>, steht im Spannungsverhältnis zur Idee, dass eine Ausstellung eine These bieten, Argumente und Positionen vermitteln müsse. Diese Polarisierung ist höchst problematisch. Sie negiert die Möglichkeit der Vielschichtigkeit und impliziert den Betrachter als emotionale Kondition der Unschuld. Die Themenausstellung ist die vielleicht stärkste und interessanteste Form der Präsentation geworden, doch auch sie entrinnt nicht der Ökonomie der Aufmerksamkeit, dem ständigen Hang zum Spektakel. Schnell wird heute eine Ausstellung als trocken, unsinnlich und diskurslastig verschrien.<sup>27</sup> Einen kritischen Kommentar lieferte zum Beispiel die Ausstellung "Bühne des Lebens - Rhetorik des Gefühls", die Nicolaus Schafhausen 2005/06 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus organisierte. Sie thematisierte die mediale Inszenierung von Gefühlen und analysierte dieses Phänomen in einem diskursiv angelegten Begleitprogramm.<sup>28</sup>

Es wird erstaunlich selten ein Konzept weitergeführt, das Künstlergruppen wie "Group Material" oder Künstler wie Joseph Kosuth in der Kombination von Kunstbetrachtung und Lektürevorgang reflektierten. Für die Ausstellung "The Play of the Unmentionable" im Brooklyn Museum kombinierte Kosuth ausgewählte Werke der Museumssammlung mit einer Auswahl von Zitaten, die aus der Geschichte der Zensur stammen. Der Künstler bezeichnete sich in diesem Zusammenhang als Autor und die Ausstellung als Text.<sup>29</sup> (Abb. 12)

Vielfach wird der Vorgang des Lesens durch die Strategie des Zitierens ersetzt. Das Zitat gesellschaftlicher Räume löst gezielt Assoziationen aus. Die Ausstellung greift die Entwicklungen in der Ausdifferenzierung der Funktionsräume und ihren jeweiligen Rezeptionsanweisungen auf. Die Entlehnungen reichen vom Schaufenster, dem schaurigen Erlebnispark der Surrealisten, dem verweisenden Informationsraum, der Mitmachkirmes bis zur Lounge oder zum Fanraum.<sup>30</sup> Rirkrit Tiravanija beispielsweise präsentierte das Züricher Migros Museum für Gegenwartskunst anlässlich der Ausstellung "Supermarket" selbst als Konsumtempel.<sup>31</sup> (Abb. 13) Im Kunstort werden die ästhetischen Erfahrungen zurückgebunden an Handlungsanweisungen und Funktionszusammenhänge kunst-fremder Räume. Damit erweist sich die Ausstellung als "Interface" zwischen gesellschaftlichen Regelwerken und künstlerischer Autonomie.

## 2. SPIELORTE

Die Gesetzmäßigkeiten des Ausstellungsortes sind im Gegensatz zum Museum variabel. Seit den großen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts stehen Ausstellungen für die Mobilität des Kunstwerks.<sup>32</sup> Im Regelwerk der Biennale von Venedig wurde eine Beschränkung vorgegeben, die den Transport gewährleistete sollte. Die Bildformate durften drei Meter nicht überschreiten, und 400 kg bildete das Gewichtslimit für die Skulpturen.

In der Zwischenzeit wurde mit dem Format Ausstellung jede Spielart von Ortlosigkeit und Verortung, von Verweis und Verlagerung durchgespielt. Die Ausstellung findet an einen Ort statt oder definiert diesen. Joseph Beuys inszenierte 1976 im Hauptraum des Deutschen Pavillons in Venedig seine Straßenbahnhaltestelle<sup>33</sup> und verankerte das Werk metaphorisch mit einer Bohrung durch das Fundament des Pavillons auf den Grund der Lagune.





Abb. 13: Rirkrit Tiravanija, "Das soziale Kapital", Ausstellungsansicht "Supermarket", Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 1998. - Im Kunstort werden die ästhetischen Erfahrungen zurückgebunden an Handlungsanweisungen und Funktionszusammenhänge kunst-fremder Räume.



Abb. 14: "When Attitudes Become Form", Kunsthalle Bern 1969, Außenaufnahme mit der Arbeit von Daniel Buren. - Harald Szeemanns Schau thematisierte nicht nur den Raum, sondern führte die Ausstellung über die Grenzen der Berner Kunsthalle hinaus.



Abb. 15: Luciano Fabro, Installation in der Ausstellung "Chambres d'amis", Gent 1986. - Der Kurator Jan Hoet präsentiert Kunst in Privaträumen.



Abb. 16: "Stille der Stadt", Video-Ausstellung im leerstehenden Karstadt-Gebäude, Hamburg-Altona 2006. - Der Kurator transformiert Funktionsräume, wie etwa das Kaufhaus.



Abb. 17: "Contemporanea", Ausstellung in der Garage der Villa Borghese, Rom 1973/74. - Der Kurator Achille Bonito Oliva transformiert Funktionsräume, wie etwa die Tiefgarage.



Abb. 18: 4. Berlin Biennale, 2006, Jüdische Mädchenschule, Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Dorota Jurczak. - Die Berlin Biennale 2006 "bespielte" eine ehemalige jüdische Mädchenschule, eine Kirche, eine private Künstlerwohnung.



Abb. 19: "Fraktale IV", Palast der Republik, Berlin 2005. - Kurz vor dem Abriss des Palasts der Republik fand eine Ausstellungsreihe ohne institutionellen Hintergrund statt, welche die Ruinenästhetik der DDR mit der Lounge der gegenwärtigen Clubkultur kombinierte.



Abb. 19: "Fraktale IV", Palast der Republik, Berlin 2005. - Kurz vor dem Abriss des Palasts der Republik fand eine Ausstellungsreihe ohne institutionellen Hintergrund statt, welche die Ruinenästhetik der DDR mit der Lounge der gegenwärtigen Clubkultur kombinierte.



Abb. 21: "Magiciens de la terre", Centre Georges Pompidou, Paris 1989. - "Magiciens de la Terre" musste als eine der ersten Ausstellungen, die den ethnographischen Blick in den Präsentationsort aufnehmen, als Paradebeispiel für die dabei auftretenden Probleme herhalten.



Abb. 22: Documenta 11, Museum Fridericianum, Kassel 2002. Die fünf Banner stehen für die fünf Plattformen. - Okwui Enwezors Idee der Plattformen als Satelliten der Documenta 11 wertete die internationale Kommunikation als Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit Kunst und Globalisierung in programmatischer Weise auf.



Abb. 23: Harald Szeemann bei der Documenta 5, Kassel 1972. - Abseits von Starallüren hat sich das Verständnis etabliert, dass eine Ausstellung sowohl Thesen und Wertungen formuliert als auch selbstverständlich eine Persönlichkeit als Referenzpunkt bedingt.



Abb.24: Fabrice Hybert, Untitled, 1992, Ausstellungsansicht "Take Me (I'm Yours)", Serpentine Gallery, London 1995. - Wie naive Kinder sollen die Besucher glücklich strahlen, wenn sie einen Zettel ausmalen oder eine Nachricht hinterlassen dürfen.

Die Ausstellung wurde seit den sechziger Jahren immer stärker als Ort aufgewertet. Harald Szeemanns "When Attitudes Become Form" thematisierte 1969 nicht nur den Raum, sondern führte die Ausstellung über die Grenzen der Berner Kunsthalle hinaus.<sup>34</sup> (Abb. 14) Die hier zum Einsatz kommenden Strategien verweisen auf das Interesse an der Aufhebung älterer Typologien von Kunsträumen: Die strikte Trennung zwischen Produktions- und Präsentationsraum sowie zwischen temporärer Ausstellung und ständiger Sammlung löst sich auf. Selbstverständlich gab es bereits im 18. Jahrhundert den Atelierbesuch und die Atelierausstellung. Im 20. Jahrhundert stand die Arbeit eingeladener Künstler im Präsentationsraum jedoch programmatisch für den Gedanken der Ortspezifität und des Prozesshaften. Der Präsentationsraum als temporäres Atelier hat sich auch als kuratorische Idee fest etabliert. Wie schön ist es doch, am Eröffnungsabend die noch feuchte Ölfarbe zu riechen. Stolz wird in den Pressemitteilungen von den eigens für die Ausstellung entwickelten und vor Ort installierten Arbeiten berichtet. Als Martin Disler 1981 den großen Saal des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart in nur vier Nächten mit einem Raum füllenden Gemälde versah, überschlug sich die Kunstpresse vor Begeisterung.<sup>35</sup>

Die Fondation Beyeler würdigte 1997/98 ihren Architekten mit einer monographischen Ausstellung, in der Renzo Pianos Studio in der Ausstellung nachgebaut wurde: Der klassische Ursprungsort von Kreativität sollte so für den Betrachter transparent und erlebbar werden.

Auf der anderen Seite sucht der Präsentationsort den Anschluss an andere Orte - wird zu Gast in anderen Orten, mit anderen Raumtypen und anderen Regelwerken. Die alte Opposition "institutioneller Raum versus öffentlicher Raum" ist von einer komplexen Hybridisierung abgelöst worden. Der Kurator präsentiert Kunst in Privaträumen<sup>36</sup>, lädt Künstler in seine Küche ein<sup>37</sup> und transformiert Funktionsräume, wie etwa das Kaufhaus<sup>38</sup> oder die Tiefgarage<sup>39</sup> (Abb. 15, 16, 17) Die Berlin Biennale 2006 "bespielte" eine ehemalige jüdische Mädchenschule, eine Kirche, eine private Künstlerwohnung. (Abb. 18) Kurz vor dem Abriss des Palasts der Republik fanden sich Künstler zur "Fraktale"<sup>40</sup> zusammen, eine Ausstellungsreihe ohne institutionellen Hintergrund, welche die Ruinenästhetik der DDR mit der Lounge der gegenwärtigen Clubkultur kombinierte.<sup>40</sup> (Abb. 19)

Das Spiel mit dem Ort in den achtziger und den neunziger Jahren führte nie zu seiner völligen Negation. Im Gegenteil wurden ihm "kompensatorische" Funktionen zugeordnet, je stärker die Kunst in gesellschaftliche Räume vordrang und eine Fokussierung auf das Objekt in Verruf geriet. Der Ausstellungsort wurde zum verweisenden Dokumentationszentrum, das an den Dualismus Site/Nonsite erinnert.<sup>41</sup> Selbst zu den Aktionen Jeremy Dellers muss es eine Ausstellung geben, sie wird zu einem Informationsraum, der nicht den Anspruch der Unmittelbarkeit erfüllen muss.<sup>42</sup> (Abb. 20)

Die Problematik des Verweischarakters der Ausstellung als Ort gewinnt für das Kuratieren innerhalb der Globalisierungsdebatte zusätzliche Bedeutung. Bereits die Weltausstellungen bildeten imaginäre Welten, die mit Herrschaftsansprüchen verbunden waren. Neben der viel beklagten Tendenz international austauschbarer Präsentationen steigt das Interesse an der Ausstellung als Botschafter des Fremden. Die Metaphorik des Schaufensters wird bemüht, um den Blick auf das Ferne und Andere unschuldig zu romantisieren. "Magiciens de la Terre" musste als eine der ersten Ausstellungen, die den ethnographischen Blick in den Präsentationsort aufnehmen, als Paradebeispiel für die dabei auftretenden Probleme herhalten.<sup>43</sup> (Abb. 21) Inszenierungen erwiesen sich nicht als ausreichend, um die kritische Reflexion und die Verantwortung zu garantieren. Okwui Enwezors Idee der Plattformen als Satelliten der Documenta 11 wertete den Diskurs und die internationale Kommunikation als Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit Kunst und Globalisierung in programmatischer Weise auf. (Abb. 22, Bild am Beginn des Beitrages) Auch wenn wohl die wenigsten Documenta-Besucher behaupten können, an den Diskussionsrunden in St. Lucia oder Neu-Delhi persönlich teilgenommen zu haben.<sup>44</sup>

### 3. ROLLENSPIELE

Betrachtet man die Entwicklung der Ausstellung als eigenständige Institution, kann nicht strikt zwischen der Entwicklung neuer künstlerischer Strategien in der konzeptuellen und installativen Kunst und den kuratorischen Ideen unterschieden werden. Dies liegt nicht zuletzt an der Entwicklung der Rollenverteilungen. Wie die Künstlerrolle inzwischen die Betätigung als Kurator selbstverständlich einschließt, so nähert sich eine ganze Reihe von Kuratoren dem Selbstverständnis des Künstlers.<sup>45</sup> Im Habitus der Großmeisterkuratoren war derjenige des Machers der beliebteste. Noch einmal konnte das Machogehabe des Künstlers zur Zeit der Neuen Wilden nachgelebt werden. Man muss nur die Kuratoren-Porträts der Documenta-Geschichte aneinanderreihen, um die Entwicklung eines Typus mit all seiner Fragwürdigkeit und seinen Mythen zu begreifen. (Abb. 23)

Jenseits derartiger Starallüren hat sich das Verständnis etabliert, dass eine Ausstellung sowohl Thesen und Wertungen formuliert und politisches Profil erkennen lässt als auch selbstverständlich eine Persönlichkeit als Referenzpunkt bedingt. Kuratorinnen und Kuratoren stehen heute unter dem Erwartungsdruck, das Format Ausstellung ständig neu zu erfinden. Sie sollen neue Trendwörter kreieren, unverwechselbar sein, Spektakuläres bieten, das Publikum erreichen, regional funktionieren und international ausstrahlen. Die Auswüchse sind nicht zu leugnen. Zahllos sind inzwischen die Publikationen, in denen die notwendige und anspruchsvolle Reflexion über die eigenen Ansprüche in Bekenntnisanthologien mit ebenso banalen wie pathetischen Glaubensbekenntnissen mündet.<sup>46</sup>

Der spannende Punkt liegt in der Frage, ob der Kurator seine Potenz nicht eben in der deutlichen Abgrenzung von der Position des Künstlers entwickeln müsste. Steht auf der einen Seite der Verdacht der Komplizenschaft, steht auf der anderen Seite die Möglichkeit, in kritischer Distanz künstlerische Positionen in neuen Kontextualisierungen zu befragen. Die Eigenständigkeit und die Selbstdefinition zwischen Vermittler, Beobachter, Analyst und Autor wird umso komplexer, als sich der Begriff des Kunstwerkes entgrenzt hat. Was bleibt für eine Aufgabe, wenn der Moment des Zeigens schon längst vom künstlerischen Rollenverständnis abgedeckt wird? Ob Joseph Kosuth, Alfredo Jaar, Jeremy Deller, July Ault - endlos wäre eine Liste der Künstlerinnen und Künstler, die sich mehr oder minder direkt als Kuratoren betätigen. Der Ausstellungsmacher Jens Hoffmann initiierte 2003 auf der Internetplattform "e-flux" die Kampagne "The Next Documenta Should be Curated by an Artist", an der sich prominente Künstler wie John Baldessari, Marina Abramovic oder Lawrence Weiner beteiligten.

Wenn über diese Rollenverteilungen diskutiert wird, bleibt meist vergessen, über die Rollenvergabe an das "Publikum" zu sprechen. Den Rezipienten kommt in der Konstellation von Prozesshaftigkeit, Szenographie und Kommunikation eine ebenso wichtige wie problematische Rolle zu. Im Rahmen eines beliebten Diskurses über Partizipation und Interaktion wird ihre Rolle scheinbar aufgewertet.<sup>47</sup> Gerne wird ihnen glaubhaft versichert, sie selbst gehören zu den eigentlichen Akteuren, und von ihnen hinge letztendlich die "Aufführung der Kunst" ab. Hans-Ulrich Obrist mag der dezidierteste Vorkämpfer für die Wandlung des Ausstellungsrezipienten in den Teilnehmenden und eigentlichen Protagonisten sein.<sup>48</sup> Die Potenz der Ausstellung gewinnt in der Beschwörung einer möglichen und erstrebenswerten Umwandlung der Konfrontation von Kunst und Rezeption in eine performative Interaktion neue Bedeutung. In seiner legendären Ausstellung "Take Me (I'm Yours)", die Obrist 1995 für die Serpentine Gallery in London entwickelte, wurde der Besucher eingeladen, die Ausstellung in unterschiedlicher Weise zu bespielen. (Abb. 24)

Diese Aufforderung zum Mitmachen lenkt aber meist davon ab, dass an die Stelle einer erweiterten Autorschaft die Rolle des Statisten vergeben wird. Wie naive Kinder sollen die Besucher glücklich strahlen, wenn sie einen Zettel ausmalen oder eine Nachricht hinterlassen dürfen. Besonders bei Projekten, die mit dem Beteiligungsimperativ die These der gesellschaftlichen Relevanz und Wirkung verbinden, erweist sich die Rolle des Statisten als problematisch. Das Publikum anspruchsvoller "Kuratorenschows" besteht meist aus der kleinen Familie der Insider, bei denen das Ausführen bestimmter Handlungsanweisungen nur noch ein müdes Lächeln hervorruft. Das gelungene Provokation, die gelungene Provokation, der kleine Skandal, das herrliche Missverständnis - all diese Versatzstücke tauchen in Anekdoten auf, die man sich bereits bei der Eröffnung erzählt. Sie beziehen sich auf "unverbrauchte" und damit ideale Rezipienten.

Aber genau diese Rezipienten sind es, die als Publikum ernst zu nehmen sind, sollen sich die universalen kuratorischen Ansprüche nicht im systemimmanenten Geplänkel erschöpfen.

Keineswegs ist die Ausstellung als Präsentationsrahmen von Kunst ausgereizt oder hat gar ausgedient. Ebenso müßig und überflüssig wie das Gerede um Ende und Wiederauferstehung der Malerei wird auch die Institution Ausstellung über alle Neubefragungen hinweg Bestand haben. An die Stelle der Seinsfrage des Kurators könnte nun die Rolle des Publikums ins Blickfeld rücken. Eine ernstzunehmende Instanz, die sich nicht nur brav den kuratorischen Spielereien fügt, sondern die es gewohnt ist, selbständig zu denken.



## ANMERKUNGEN

- 1.) Jean-Christophe Ammann, Vom Haus für die Kunst zu den Werken, die es beheimatet. Gedanken über das Sammeln und den Ausstellungsraum, in: Hubert Locher (Hg.), Museum als Medium - Medien im Museum. Perspektiven der Museologie, München 2004, S. 10ff.; Kurt Klädler, zur Documenta 11 in der Neuen Zürcher Zeitung, 31.8.2002: "Fragen nach der Verquickung von ökonomischen und kulturpolitischen Interessen oder nach dem Sinn eines derartigen Theorie- und Kunstspektakels.," Hanno Rauterberg zur 3. Berlin Biennale in der ZEIT, 10.2.2004: "klischeebeladener Trübsinn".
- 2.) Vgl. das Lamento von Katharina Fritsch in ihrem Text zur Arbeit "Museum", Biennale von Venedig 1995, Ostfildern-Ruit 1995, S. 5-9.
- 3.) "Hotspots", Sammlung Essl, Klosterneuburg/Wien 2005/06; "Lost and Found", Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2006/07; "Paint-O-Mania", Stadtgalerie Kiel 2006/07; "Personal Affairs", Museum Morbroich Leverkusen 2006/07; "Summer of Love", Schirn Kunsthalle Frankfurt 2005/06; "Flashback", Museum für Gegenwartskunst, Basel 2005/06; "When Humour Becomes Painful", Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich 2005. Vgl. auch die Serie der Ausstellungen in Buchform, die unter dem Serientitel "Art Works" jeweils von Künstlern und Kuratoren oder Kritikern gemeinsam Zusammenstellungen zu Themen wie Ort, Geld, Autobiografie, Utopie u. a. anbieten.
- 4.) Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- 5.) Albert Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie, München 1915, wiederaufgelegt Dresden 2001.
- 6.) Thomas E. Crow, Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris, New Haven u. a. 1985; Andrée Sfeir-Semler, Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, Frankfurt/M. 1992; Peter J. Schneemann, Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789, Berlin 1994.
- 7.) Georg Friedrich Koch, Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967; Maximiliane Drechsler, Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905, München 1996.
- 8.) Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1988; Evelyn Beer, Riet de Leeuw, u. a., L'exposition imaginaire. The Art of Exhibiting in the Eighties. De kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig, 's-Gravenhage 1989; Bernd Klüser und Katharina Hegewisch, Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1992; Bruce Altshuler, The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century, New York 1994.
- 9.) Vgl. die Website: [http://www.servus.at/kontext/ausstellungskunst/art\\_in\\_context.htm](http://www.servus.at/kontext/ausstellungskunst/art_in_context.htm)
- 10.) Vgl. etwa Heimo Zobernig, Ausstellung Katerfog, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien u. a., Köln 203.
- 11.) Christine Resch und Heinz Steinert, Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik, Münster 2003.
- 12.) Jacques Derrida, "Parergon", in: La vérité en peinture, Paris 1978.
- 13.) Zum Topos des vom Publikum verlassenen Künstler und dessen Stilisierung als Opfer der Ausstellung vgl. Karikaturen von Honoré Daumier und Selbstthematizierungen Gustave Courbets; dazu Bätschmann (wie Anm. 4), S. 124ff.
- 14.) Jutta Birmele und Frauke von der Horst, Entartete Kunst. Geschichte und Gegenwart einer Ausstellung, Oldenburg 1992; Christoph Zuschlag, "Entartete Kunst". Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.
- 15.) In Berufung auf Paragraph 14 des Urheberrechts wurde am 17. Juni 1999 vor dem Landgericht Erfurt der Klage der Malerin Elena Olsen stattgegeben. In einer Art Musterprozess wurde über die Rechtswidrigkeit der Bilderhänger entschieden. Die Präsentation der Bilder sei eine Beeinträchtigung des Werkes und gefährde die geistigen oder persönlichen Interessen der Klägerin. Zitat aus dem Gerichtsurteil: "Beeinträchtigung ist jede Verschlechterung oder Abwertung des Werkes in den Augen eines unvoreingenommenen Durchschnittsbetrachters. Maßstab ist dabei nicht die subjektive Sicht dieses Beobachters, sondern die objektiv nachweisbare Änderung des vom Urheber geschaffenen geistig-ästhetischen Gesamteindrucks des Werkes." Vgl. auch Eduard Beaucamp, Der Prozeß. Weimarer Kunstjustiz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.6.1999, S. 41; Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.), Der Weimarer Bilderreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation, Weimar 2000.
- 16.) Lewis Kachur, Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations, Cambridge, Mass. 2001.
- 17.) Dylaby. Dynamisch Labyrinth. Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam 1962; Klüser/Hegewisch (wie Anm. 8), S. 156-165; vgl. auch Bätschmann (wie Anm. 4), S. 191.
- 18.) Mary Anne Staniszewski, The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge, Mass. u. a. 1998.
- 19.) Christina Stoeltgen, Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk, Weimar 2000.
- 20.) Julie Ault u. a., Art Matters. How the Culture Wars Changed America, New York 1999; Julie Ault und Martin Beck, Outdoor systems, indoor distribution, Berlin 2000; Julie Ault (Hg.), Alternative Art New York 1965-1985. A Cultural Politics Book for the Social Text Collective, Minneapolis 2002; Julie Ault und Martin Beck, Critical Condition. Ausgewählte Texte im Dialog, Dortmund 2003.
- 21.) Vgl. Anm. 9.
- 22.) ein/räumen. Arbeiten im Museum, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 2000.
- 23.) Markus Brüderlin, Das Bild der Ausstellung. The Image of the Exhibition, Ausst.-Kat. Heiligenkreuzerhof Wien 1993.
- 24.) Maria Eichhorn, Das Geld der Kunsthalle Bern. Money at the Kunsthalle Bern, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 2001.
- 25.) Martin Creed, "The Lights Going On and Off", 2000, Installation in der Tate Britain, London.
- 26.) Vgl. Stefan Römer: Eine Kartographie. Vom White Cube zum Ambient (1999), in: Christian Kravagna (Hg.), Das Museum als Arena. The Museum as Arena, Köln 2001. Der Begriff bezeichnet hier eine Ausstellungsform, die konträr zur Präsentation eines Kunstwerkes steht. Dabei kritisiert Römer die "unverblühte Instrumentalisierung der Kultur für einen ungebremsen Ökonomismus" und stellt die These auf, dass die Korporatisierung des öffentlichen Raumes von einer Wandlung des Repräsentationsmodells des White Cube zum Ambient begleitet wird. Ambient wird hier verstanden als Ausstellungsform, bei der "die Gestaltung eines Umrums, einer bestimmten Atmosphäre oder eines Milieus die Präsentation eines singulären Kunstobjektes ersetzt."
- 27.) Vgl. die Diskussion um die documenta X, 1997, oder um die 3. Berlin Biennale, 2004.
- 28.) Bühne des Lebens - Rhetorik des Gefühls. Eine Annäherung in sieben Kapiteln, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2006.
- 29.) The Play of the Unmentionable. An installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum, Ausst.-Kat. Brooklyn Museum, New York 1992, darin Kosuth: "If art is to be more than expensive decoration, you have to see it as expressing other kinds of philosophical and political meaning. And that varies according to the context in which you experience it. This particular exhibit tries to show that artworks, in that sense, are like words: while each individual word has its own integrity, you can put them together to create very different paragraphs. And it's that paragraph I claim authorship of."
- 30.) Nina Schlieff, Schaufensterkunst, Berlin und New York, Köln 2004. Vgl. auch Barbara Steiner und Stephan Schmidt-Wulffen, Backstage. Topologie zeitgenössischer Kunst, Ausst.-Kat. Kunstverein in Hamburg u. a. 1993.
- 31.) Supermarket, Ausst.-Kat. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich u. a. 1998.
- 32.) Walter Grasskamp, Die Reise der Bilder. Zur Infrastruktur der Moderne, in: ders., Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit, München 1989, S. 27-44.
- 33.) Klaus Gallwitz (Hg.), 37. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon. Beuys, Gerz, Ruthenbeck, Stuttgart 1976.
- 34.) Harald Szeemann, When Attitudes Become Form, Bern 1969, in: Klüser/Hegewisch (wie Anm. 8), S. 212-219.
- 35.) Martin Disler. Die Umgebung der Liebe, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1981; vgl. auch Peter J. Schneemann und Susanne Schneemann: "Holding a Star and Fucking the Sky". Martin Disler und die Paradigmen der Performativität, in: Franz Müller (Hg.), Martin Disler 1949-1996, Zürich 2006, S. 36-49, Anm. 8.
- 36.) Jan Hoet (Hg.), Chambres d'amis, Ausst.-Kat. Museum voor Hedendaagse Kunst, Gent 1986. Vgl. dazu auch Paolo Bianchi, Die Kunst der Ausstellung (I). Ansätze für eine neue Kunst der Ausstellung und der Museographie - im Allgemeinen (I) und vor allem im interkulturellen Bereich (II), in: Artis, Bd. 45, Juni 1993, S. 36-41.
- 37.) Obrists erste Ausstellung "World Soup", 1991, in der Küche seiner St. Gallener Wohnung (Boltanski, Bouabré, Feldmann, Fischli/Weiss u. a.).
- 38.) Im leerstehenden ehemaligen Karstadt-Gebäude in Hamburg-Altona wurde im Mai 2006 die Video-Ausstellung "Stile der Stadt" präsentiert, dazu die Kuratoren: "Wie die Kunst erzeugt Konsumarchitektur Atmosphären der Fülle und Instabilität.", <http://www.stile-der-stadt.de>.
- 39.) Achille Bonito Oliva, Contemporanea, Rom 1973/74, in der Tiefgarage der Villa Borghese, organisiert von den Incontri Internazionali d'Arte, vgl. Achille Bonito Oliva, Contemporanea, Rom 1973/74, in: Klüser/Hegewisch (wie Anm. 8), S. 230-237.
- 40.) <http://www.fraktale-berlin.de>.
- 41.) Peter J. Schneemann, Mapping the Site. Der Anspruch des Ortsspezifischen als Herausforderung für die kunsthistorische Dokumentation, in: Kritische Berichte, Bd. 33, H. 3, 2005, S. 64-76.
- 42.) Jeremy Deller, "An injury to one is an injury to all", Modern Institute Glasgow 2005.
- 43.) Jean-Hubert Martin, "Magiciens de la terre", Centre Georges Pompidou, Paris 1989. Es folgten "Inklusion: Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration", Steirischer Herbst 96 im Reininghaus Graz und im Künstlerhaus Graz 1997 und "Africa Remix", Museum Kunst Palast Düsseldorf 2004; vgl. Christian Kravagna, Transkulturelle Blicke. Repräsentationsprobleme außereuropäischer Kunst, in: Christoph Tannert und Ute Tischler (Hg.), Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt/M. 2004, S. 98-103.
- 44.) Documenta 11 Plattform 5: Ausstellung, Ausst.-Kat. Documenta 11, Kassel 2002 sowie die Publikationen zu den weiteren vier Plattformen "Democracy Unrealized", "Experiments with Truth", "Créolité and Creolization", "Under Siege: Four African Cities".
- 45.) Hans Dieter Huber, Künstler als Kuratoren - Kuratoren als Künstler?, in: Christoph Tannert und Ute Tischler (Hg.), Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt/M. 2004, S. 134-137; Nathalie Heinrich und Michael Pollak, From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a singular position, in: Reesa Greenberg u. a. (Hg.), Thinking About Exhibitions, London 1996, S. 231-250; vgl. auch Gespräch von Paolo Bianchi mit Bazon Brock in Kunstforum International, Bd. 181, 2006, S. 263-279, Bianchi spricht von Brocks "Selbstverständnis als Künstler-Kurator", S. 263.
- 46.) Vgl. Carin Kuoni, ICI (Hg.), Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art, New York 2001; Dorothee Richter und Eva Schmidt (Hg.), Curating Degree Zero. Ein internationales Kuratorensymposium, Nürnberg 1999; vgl. auch die "Statement-Reihe" von Lindinger + Schmid sowie die Reihe "The Producers: Contemporary Curators in Conversation" des BALTIC Centre for Contemporary Art.
- 47.) Lars Blunck, Between object & event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe, Weimar 2003; Anna Karina Hofbauer, Die Partizipationskunst und die entsorgende Rolle der BetrachterInnen in der zeitgenössischen Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 176, 2005, S. 90-101.
- 48.) Hans-Ulrich Obrist, Delta X. Der Kurator als Katalysator, Regensburg 1996.