

Daniel Tyradellis

Ora vel labora? Einige Überlegungen zum musealen Raum

Vortrag am 11.12.2015 im IFK Wien

„Das Subjekt, das das Denken des andern denkt, sieht im andern das Bild und die Skizze seiner eigenen Bewegungen.

(...)

Jacques Lacan lässt kleine Figuren verteilen, die Elefanten darstellen.“¹

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

I

in dem Ankündigungstext zur heutigen Tagung, an der teilnehmen zu dürfen ich mich sehr bedanken darf, ist von zwei Unterscheidungen die Rede: die zwischen Kunst- und Wissensmuseen einerseits und die zwischen der Ausstellung als Sakral- und Laborraum andererseits. Im Folgenden möchte ich den Verwicklungen und Verschränkungen der beiden ein wenig nachgehen. Denn es ist ja nicht so, dass das Kunstmuseum der Ort des Sakralen und das Wissensmuseum der des Paganen und Laboranten wäre, auch wenn die Kunst im Verständnis vieler dem Heiligen näher steht als die Wissenschaft: „Die Kunst ist Religion“, heißt es bei Hegel, der uns nach einem schönen Wort Foucaults immer noch auf den Füßen steht.

Gegen den heuristischen Vorschlag,² zwischen Kunst- und Wissensmuseum zu unterscheiden, ist gelegentlich Einwand erhoben worden mit dem Argument, dass es auch in Kunstmuseen um Wissen, nämlich kunsthistorisches, ginge. Das ist schon so, allerdings spielt diese Art des Wissens in Museen eine umso geringere Rolle, je jünger die Kunst ist. Während man, zum Beispiel, bei frühneuzeitlicher Kirchenmalerei in einer Gemäldegalerie kein Problem darin sieht, Dargestelltes zu erklären und Hintergründe in theologischer, soziologischer oder auch materialkundlicher Weise zu erläutern, ist dies bei sagen wir expressionistischer Malerei schon nicht mehr ganz so sicher, und wenn Rebecca Horn oder Ryan Trecartin gezeigt werden, gilt es vielen professionellen Kuratoren und anderen Museumsmenschen als Sakrileg, hier Zusammenhänge und Hintergründe zu erläutern, beeinflusst doch die meist textuelle Erläuterung die „reine Wahrnehmung“; von der Kontextualisierung durch Exponate anderer Gattungen im Raum will ich hier noch gar nicht sprechen. In einer frühen Studie³ hat Pierre Bourdieu gezeigt, wie bigott dieses Argument seitens der Museumsprotagonisten ist, hat doch ihre „reine Wahrnehmung“ eine sehr bürgerliche Genese, an die man in der Absicht unangreifbarer sozialer Distinktion aber nicht mehr erinnert werden möchte.

Die Distinktion im Wissensmuseum ist anders geartet. Da hier das Prinzip „Erklärbar“ vorherrscht, sind erläuternde Texte nichts, was irgendjemanden schrecken würde; allerdings kann man mit den Abteilungen für Museumspädagogik und/oder Vermittlungsarbeit durchaus in Streit darüber geraten, was für „den“ Besucher

¹ Jacques Lacan, *Freuds technische Schriften (Seminar I)*, Berlin 1990, S. 360.

² Vgl. vom Verf., *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*, Hamburg 2014, S. 40 u.a.

³ Pierre Bourdieu/Alain Darbel, *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz 2006.

verständlich ist bzw. wann die Zusammenhänge so sehr vereinfacht werden, dass man von einer Verfälschung sprechen muss. Die Arroganz besteht hier eher darin, dass man die Sortierung von Wissen nach Disziplinen und den in ihnen jeweils gültigen Schwierigkeitskriterien für sakrosankt und ästhetische oder fachfremde Argumente nur als kosmetisch oder bloß pädagogisch gerechtfertigt hält. Etwas überspitzt könnte man sagen, dass es hier weniger um das „reine Wahrnehmen“ (Stichwort: *Aura*) als um das „reine Wissen“ (Stichwort: *Wahrheit*) geht, um das sich alles andere scharen und von dem sich alles andere abzuleiten habe, so auch die Vermittlung. Jacques Derrida hat das einmal kritisch als „sozio-pädagogische Szenografie“ bezeichnet: „Der Ort der Pädagogik ist so nur ein Ort des Durchgangs: Zutritt zu den Resultaten eines Denkens, das andernorts erarbeitet wurde.“⁴

Anbeten tun sie also beide, und insofern leiten sich beide Museumstypen womöglich vom Sakralraum ab. Im Mittelpunkt steht im einen Fall die Kunst, dann kommen das Werk und sein Künstler, der Museumsdirektor, der Kustos, der Kurator, der Museumspädagoge und schließlich der Besucher (alle genannten auch gerne in weiblicher Form). Im Wissensmuseum verhält es sich nicht viel anders, bloß dass hier die wissenschaftliche Wahrheit – im Sinne des lacanschen „Diskurses der Universität“ – im Mittelpunkt zu stehen hat. Mischlinge bestätigen die Regel.

II

Doch ganz so einfach ist es nicht, denn die Frage ist ja nicht nur, *dass* und *was* man anbetet, sondern *warum*. Diese Frage ist klarer Weise nichts, was sich auf das Innen eines Museums begrenzen ließe; die Begrenzung könnte aber besonders geeignet sein, sie zu stellen, und vielleicht ist das am Ende sogar der einzige Zweck des Museums.

Das hat auch damit zu tun – um auf die andere Unterscheidung zu kommen –, dass der Laborraum per se nicht das Gegenteil des Kirchenraums ist. Und das wiederum hat damit zu tun, dass das Anbeten im christlichen Abendland immer schon ein schwieriges Unterfangen war, da es einem schwachen und womöglich toten Gott galt und gilt: dem Gott der Liebe.

Liebe nun vermag vieles, zum Beispiel Hierarchien und Zugehörigkeiten zu durchkreuzen, aber klare Institutionen, Strukturen und Regeln des sozialen Miteinanders zu begründen, das kann sie definitiv nicht. Die Christen haben früh erkannt, dass für viele, die meisten – alle? – Menschen es eine zu anspruchsvolle Aufgabe ist, die damit verbundenen Unsicherheiten zu leben. So hat man flugs (will sagen in einem mehrere Jahrhunderte andauernden Prozess) die Kirche gegründet als Orga-Abteilung zur Stabilisierung des individuellen und kollektiven Glaubens. „Hierarchie“ ist ein kirchliches Wort zur Markierung der nicht zu hinterfragenden Machtstruktur als vertikale Stufenleiter mit einer kontrollierenden Spitze, genannt Transzendenz. Dass das nicht unbedingt im Sinne des Jesus von Nazareth war, ist bekannt, und wir wissen auch, was Jesus geschah, als er dem Großinquisitor Dostojewskis ganz unten, im Keller, gegenüber stand: die Wahrheit eines Kusses, diese Primärperversion. Um diese wird es im Folgenden dann auch eigentlich gehen.

Was hat das mit dem Museum zu tun? Womöglich so einiges, weil es die damit verbundenen Aporien auszubaden oder sagen wir zu performieren hat. Es ist nicht ohne Ironie, dass es nicht zuletzt der kirchliche Krieg um die Glaubenshoheit, der Streit zwischen Katholiken und Protestanten war, der die beiden großen alternativen Entwürfe abendländischer Sinngebung: die Wissenschaften beflügelt und vor allem die

⁴ Jacques Derrida: „Popularitäten. Vom Recht auf die Philosophie des Rechts“, in: ders., *Mochlos oder Das Auge der Universität. Vom Recht auf Philosophie II*, Wien 2004, S. 101-112, hier: 107.

Kunst in dem heute gebräuchlichen Sinne freigesetzt hat. Mit dem Begriff der Kunst- und Wunderkammer ist verbunden die Genese des musealen Raumes als einem, der die dem Christentum eigene Vakanz Gottes szenografisch zu fassen versuchte: als raumzeitliches Gefüge, das etwas darstellt, was einfacher, kürzer und eindimensionaler codiert sich einfach nicht zeigen lässt: sozialer Sinn in seiner immanenten Fügung.

Kunst- und Wunderkammern waren entsprechend Orte des *ora vel labora*, des Betens und der Anbetung, des Forschens und des Arbeitens. Man staunte ebenso über die skurrile Vielfalt der Dinge wie man sie zum Anlass der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihnen nahm. Die noch nicht ganz gedachte Hoffnung war, aus den Gesetzen der Natur und seinen Möglichkeiten ihrer Verwandlung (das ist der Sinn des Wortes „Labor“) verlässliche Regeln für das Miteinander und die Gestaltung der Zukunft zu ziehen. Doch anstatt daraus die immerhin mögliche Konsequenz zu ziehen, diese musealen Räume von Transzendenz fernzuhalten und als Orte der Immanenz zu begreifen, wurden auch sie zu Orten der abstrakten Kategorisierungen und Hierarchisierungen – bis zum heutigen Tag.

Der entscheidende Unterschied in Hinblick auf das Museum ist also nicht der zwischen Kirche und Labor oder zwischen Kunst und Wissenschaft, sondern der zwischen Transzendenz und Immanenz. Im Laborraum ist es insofern einfacher, die Immanenz zu praktizieren, als hier die Existenz von Transzendenz ohnehin geleugnet wird, auch wenn sie de facto ebenso am Werk ist. Nur aus diesem Grund plädiere ich dafür, den Ausstellungsraum als Laborraum zu verstehen. Gleichzeitig lässt dieser aber etwas vermissen, das Teil des anspruchsvolleren christlichen Gottesbegriffs ist – die Anerkennung der Relation vor der Substanz und die Notwendigkeit, Ontologie als Sozialontologie zu begreifen.

Sinn kann entsprechend nichts sein, was unabhängig vom gegebenen Gefüge feststünde oder wo die Hierarchien zwischen den beteiligten Agenten bereits klar definiert wären; vielmehr entsteht er (nicht nur) im Museum immer einmalig aus der gegebenen Situation, die wissenschaftliche Expertise ebenso einbezieht wie den konkreten Ort und seine Geschichte, Aspekte der ästhetischen und inhaltlichen Konnotationen der gezeigten Dinge und die Evidenzen und Erwartungen der Besucher. Ein solcher Zugriff auf den musealen Raum leistet Widerstand gegen die Verarmung von Wahrnehmung und Denken. Er macht aus Ausstellungsräumen Orte gesellschaftlicher Selbstverständigung und kann ein Antidot gegen den Teufel der Gegenwart: Spezialisierungen und Abschlüßungen aller Art sein. Transzendenz ist immer ein Immanenzprodukt, und kuratorische Aufgabe ist es stets, dies sichtbar zu machen.

Expertise besteht darin, Differenzen und Zusammenhänge da zu sehen, wo andere keine erkennen können. Es gehört zu den Widersprüchen solcher Spezialisierung, dass sie zur Distanzlosigkeit tendieren. Dagegen kennt das Abendland nur ein Gegengift, es heißt Bildung. Bildung bedeutet nicht Wissen, und es kann durchaus vorkommen, dass man mit Menschen spricht, die sehr viel Wissen, aber nicht die geringste Bildung haben, oder mit Menschen von geringem Wissen, aber gewaltiger Bildung. *Denn Bildung bedeutet, Distanz zu sich einnehmen zu können.* Hierfür braucht es Kultur; sie ist das Medium, das es einem erlaubt, zu sich selbst in reflexive Distanz zu treten. Sonst sieht es schlecht aus. Nicht umsonst definiert Jacques Lacan die Masturbation als das „Genießen des Idioten“.

Woran nun erkennt man Kultur? Kultur ist alles, was im Museum sich finden oder stattfinden kann, sofern die räumlichen Verhältnisse es zulassen. *Tatsächlich ist das Museum der Ort der Distanzproduktion schlechthin, auch da noch, wo es nur als Idee existiert.* Wenn das Museum ein Ort des authentischen Originals sein kann, dann nur, weil seine Hülle die (romantische) Ironie ist.

Ich bitte das ganz praktisch vorzustellen: Wenn wir uns ein Thema, das uns lieb und teuer ist, im Museum präsentiert vorstellen, hat das immer damit zu tun, dass wir anderen, die nicht über unsere Expertise verfügen, davon berichten möchten, wie interessant/wichtig/bedeutend es ist. Wie wir das tun, hat viel mit unserer eigenen Persönlichkeit zu tun und dem, wie wir uns in Hinblick auf die von uns behandelten Gegenstände und Inhalte definieren. Wer eine Ausstellung kuratiert, stellt, wie Mieke Bal es ausdrückt,⁵ immer auch sich selbst aus, auch und gerade dann, wenn er sich hinter Autoritäten („die“ Kunst, „die“ Wissenschaft“ oder auch „der“ Besucher) zu verbergen sucht.

Nehmen wir einen Musikliebhaber, der sich für die Vielfalt der Polka begeistern kann und darüber mehr weiß als 99,9% seiner Mitmenschen. Er sammelt alles, was er dazu finden kann, in seinem Archiv und unterhält sich mit Vorliebe mit Menschen, die sein Streckenpferd teilen. Wenn es aber heißt: Dazu mache ich eine Ausstellung, dann kommen ganz andere Aspekte in den Blick, über die man als Experte sonst gar nicht richtig nachdenkt: *Warum* ist die Polka so interessant? Wie grenze ich das Thema ein? Wie mache ich andere zum Experten? Welche Medien sind hierfür geeignet, welche weniger? Durch Fragen dieser Art und das probeweise Sich-hineinversetzen in andere trete ich in Distanz zu mir selbst. Dies erlaubt mir, mich anders zu mir und meinen Neigungen und Interessen, den von mir bevorzugten Argumentationen und medialen Formen zu begeben. Dies eröffnet Differenzen anderer Art als solche, die sich im Prozess meiner Expertenwerdung in mir etabliert haben. Eben darin besteht Denken, und meiner leider nicht maßgeblichen Meinung nach ist die Aufgabe von Ausstellungen nichts anderes: zum Denken anzuregen, vielleicht sogar zu *nötigen*, ganz egal, was ihr Gegenstand ist, und nicht nur die anderen, sondern auch sich selbst.

III

Zum Denken zu nötigen, das bedeutet vor allem, die Gewissheiten zu beseitigen, die Denken aktiv verhindern. Sie sind gekoppelt an unhinterfragte Institutionen, Hierarchien und Traditionen und Autoritäten. Ich fühle mich hierin Blanchot nahe, der schrieb: „Das Museum hilft bei der Anfechtung, die jede Kultur belebt. Das ist nicht unmittelbar klar, solange das, unvollständige, Museum eine einzige Kunst verherrlicht, in ihr nicht eine Kunst, sondern die Vollkommenheit und die Gewissheit sieht.“⁶

Monodisziplinarität ist aus dieser Perspektive ein Atavismus, der zwar im Einzelfall gute Gründe haben kann, die aber als unhinterfragte selten Ergebnisse zeitigen, die im Museum nicht der Aufkündigung des Gesellschaftsvertrags dienen, indem sie der Spezialisierung huldigen oder sich gegenüber dem identifikatorischen Erlebnis prostituieren. Aus diesem Grund habe ich als Kopula im Titel meines Vortrags „vel“ und nicht „aut“ verwendet. Der Ausstellungsraum ist Sakral- und Laborraum zugleich, weil er kommunizierbares Wissen und Affekte aller Art mit der Warum-Frage verbindet.

Denn was ist der Gegenstand von Ausstellungen, wenn nicht die Frage: Was soll Gesellschaft? Diese Frage ist nach dem erwähnten Ableben Gottes nur in relationalen Begrifflichkeiten und das heißt immanent zu fassen; jede Konstellation von Dingen in einem Museum ist der Versuch einer Antwort. *In jeder Ausstellung wohnen wir Gott als untotem Wiedergänger bei.* Man könnte dies mit Heidegger auch Seinsvergessenheit nennen, in all der Ambivalenz, die das Wort umfasst: zum einen Verlust an Sinn zu beklagen, zum anderen beim Besuch einer Ausstellung so versunken in das, was man da

⁵ Mieke Bal, *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2006, S. 32.

⁶ Maurice Blanchot, *Museumskrankheit/Das Museum, die Kunst und die Zeit*, Köln 2007, S. 14.

erfährt und erlernt, das man für Momente sich seinem eigenen Sein und seinen eigenen Fragen entfernt weiß und dies erlösend genießt.

Der Ausstellungsraum ist für dieses Unterfangen aus verschiedenen Gründen prädestiniert. Er ist nicht nur ein Treffpunkt verschiedener Disziplinen und Experten und Laien, sondern er ist auch ein Treffpunkt der Medien und Affekte, die eine widersprüchliche Vielfalt mit sich bringen. Sie leisten bewusst oder unbewusst Widerstand gegen die Wahrheitsspiele, die immer Teil bestimmter Codes und den mit ihnen verbundenen Konnotationen und Peer Groups sind. Ein Wissenschaftler, der dazu ermuntert oder eben „genötigt“ wird, das ihm vertraute Medium zu wechseln, wird merken, dass seine Evidenz an aus Gewohnheiten resultierender Überzeugungskraft verliert, was nicht bedeuten muss, dass sie schwindet; sie kann auch daran gewinnen, in jedem Fall wird sie ihre Gestalt und ihre Verbindungs- und Trennlinien zu anderen verändern.

Dieser Medienwechsel erfolgt meist nur in einer Absicht: die der Vermittlung. Sich die Frage nach der Vermittlung ernsthaft zu stellen, bedeutet sich die Frage nach der Relevanz des eigenen Tuns zu stellen. Und Relevanz lässt sich nur gesamtgesellschaftlich beantworten. Was nicht bedeutet, dass die Gesellschaft die Antwort darauf hätte, sie ist aber ein Korrektiv in der Hinsicht, dass man so tut, als wüsste man, was man tut. „Die transzendentalen Bedingungen des Denkens müssen dem ‚Lernen‘ – und nicht dem Wissen – entnommen werden.“⁷

IV

Es gehört, verzeihen Sie mir diese Plattitüde – zu den Lektionen von Mündigkeit: Freiheit ist nichts ohne Grenzen. Der museale Raum scheint mir tatsächlich der unerhörteste Freiraum zu sein, den es gesellschaftlich überhaupt noch gibt, weil sich in ihm potenziell alle Medien, alles Wissen und alle Interessen kreuzen. Ihn gilt es zu immer wieder neu befreien, nicht durch Revolutionen (oder Partizipationen), sondern durch geduldiges und präzises Operieren an den Grenzen des jeweiligen Raums und den damit verbundenen Traditionen. Kuratieren bedeutet aus dieser Perspektive, die unterschiedlichen Kräftefelder zueinander in Beziehung zu setzen, ohne sich dabei auf eine Transzendenz zu beziehen, die nicht aus der Immanenz selbst gedacht und die auch als solche erkennbar oder benannt wird. Es bedeutet, all die Fäden und Kräftefelder, die sich in einem musealen Raum versammeln, in diesem Sinne zu choreographieren. Dass der Freiheitsgrad dabei im Prozess des Entstehens immer geringer wird, bedeutet aus meiner Perspektive nur, dass ich dem Gefüge die Autorität übergebe. Dieses definiert, was Gelingen bedeutet.

Der von Beckett und Deleuze gemopste Begriff der Erschöpfung meint eben dies: sich über die distanzlose methodische Professionalität hinwegzusetzen und auch jene Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen, die sonst methodisch, institutionell, disziplinar oder traditionell bereits im Vorfeld intentional oder strukturell verworfen worden sind. Wohlgermerkt, die Folge davon ist nicht Willkür, sondern eine Orientierung an den konkret vorliegenden Faktoren. Es gibt ein immer-schon an Regeln und Traditionen, und sich zu ihnen zu verhalten, ist etwas völlig anderes als sie einfach zu befolgen oder zu ignorieren.

Zum Beispiel habe ich gar nichts gegen Kunstausstellungen, die so voraussetzungsreich sind, das sie nur von einer Minderheit, die bereits über Expertise verfügen, irgendwie rezipierbar sind. Wenn man findet, dass solche Ausstellungen durch

⁷ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 214.

Zwischenglieder, Brückenglieder, Erläuterungen, Vermischungen mit anderen Exponaten etc. verunklart, verunreinigt werden, dann sollte man das einfach laut und deutlich dazu sagen: ‚Diese Ausstellung hier ist nur für Menschen, die sich in dem Themenfeld bereits gut auskennen oder für solche, die Lust haben, einfach mal Dinge auf sich wirken zu lassen.‘ – Dann weiß ich als Besucher, woran ich bin und kann mich dazu verhalten.

Jedes Exponat, das bloß aus professionellen Gründen in eine Ausstellung gestellt wird („dieses Werk ist das wichtigste von Dan Graham, es wurde noch nie in Österreich gezeigt“, oder: „es handelt sich um die wertvollste Menora der wilhelminischen Epoche“), muss sich vor einer umfassenderen Frage rechtfertigen. Die Folge kann sein, dass man es nicht ausstellt, oder aber, dass man es anders ausstellt.

Wissenschaftliche Fachargumente zählen dabei per se nicht mehr oder weniger als Körperlich-Ästhetische, als die Affekte, die mit der Begegnung mit Dingen im Raum verbunden sind. Die Gründe, warum Menschen Hemmungen haben, in ein bestimmtes Museum zu gehen und andere nicht, sind ebenso Teil der Überlegungen wie die Anerkennung, dass Vermittlung etwas ist, was im Herzen der Kultur steht und nichts Sekundäres, Abgeleitetes ist.

V

Es muss nicht so sein, aber ich glaube, dass es oft transdisziplinäre Zugänge sein können, die dabei helfen, Ausstellungsräume als Immanenzorte zu komponieren. Das kann bedeuten, die Objekte einer Ausstellung nach Kriterien zu ordnen, die nicht denen der üblicherweise mit den Objekttypen oder dem Museum verbundenen Prinzipien übereinstimmen. So wäre zum Beispiel denkbar, die Werke einer Gemäldegalerie einmal strikt nach ihrem Versicherungswert zu ordnen. Oder eine Ausstellung in einem Technikmuseum ohne eine einzige Maschine auskommen zu lassen und nur Objekte und Konstellationen zu präsentieren, die es gesellschaftlich nur geben konnte, weil bestimmte Technologien und Maschinen das soziale Gefüge nachhaltig verändert haben.

Aus Zeitgründen möchte ich mich zum Abschluss auf ein einziges Beispiel beschränken. Es stammt nicht aus meiner Praxis der räumlichen Konstellationen unterschiedlicher Objekte, sondern um ein einzelnes Kunstwerk, eine Videoarbeit von Javier Téllez, die Sie vielleicht kennen: „LETTER ON THE BLIND FOR THE USE OF THOSE WHO SEE“ (2008). Der Titel ist natürlich eine Reverenz an Diderots berühmten Text, der diesem einige Monate Knast beschert hatte wegen vermeintlicher Gotteslästerung. Der Grund waren naturwissenschaftliche Vermutungen über die Moral- und Erkenntnisfähigkeit des Menschen, auch dies ein Versuch zwischen Kirche und Labor.

(FILM-Ausschnitte Téllez)



Ich habe zahlreiche Besprechungen dieses Werkes gelesen, die fast immer darauf abzielen, dass Tellez hier einmal mehr auf die Situation der gesellschaftlichen Ausgrenzung von Behinderten hinweist und die Frage nach der Realität von Eindrücken und Bildern stellt. Das mag sein, wenn man die Dinge transzendent sehen möchte. Ich tendiere zu einer anderen Lesart. Was die Arbeit zeigt, ist eine Behinderung anderer Art. Denn worauf es hier ankommt, ist nicht das gleichförmige Motiv der Benachteiligung durch ein von außen kommendes Urteil. Vielmehr ist es die ungeheure Verschiedenheit der Möglichkeit, sich dem ihnen fremden Elefanten zu nähern: euphorisch, distanziert, verbittert, vereinnahmend, identifikatorisch, analytisch. Nur, weil man nicht mit den Augen sieht, ist man nicht blinder als ein Mensch, der nicht bereit ist, Erfahrungen zu machen oder der seine eigene Erfahrung verabsolutiert. Der Brief, den diese Blinden an die Sehenden hier schicken, definiert Vermögen nicht durch einen von außen gesetzten, also transzendenten Wert (nämlich sehen zu können), sondern performiert die Fähigkeit und Unfähigkeit, Erfahrungen zu machen; sie zu sehen, hilft, sich in Distanz zu seinem eigenen diesbezüglichen Eigenschaften zu begeben.

In meinen Augen handelt es sich bei „LETTER ON THE BLIND FOR THE USE OF THOSE WHO SEE“ deshalb um ein Kunstwerk, das auf wundervolle Weise zeigt, was Kuratieren bedeutet. Aber auch hier kann man nicht bei der Anbetung der Kunst stehen bleiben, sondern muss immer die Labor-Konstellation mitbedenken, in denen ein solches Werk gezeigt wird. Meine Frage im musealen Raum wäre: Wie kann es mir gelingen, bei dem Besucher eine Bereitschaft zu erzeugen, sich ein solches Werk anzuschauen? Dabei spielt eine Rolle, wo ich die Arbeit zeige und in welchem thematischen Kontext; es spielt eine Rolle, dass es sich um einen qualitativ hochwertigen SW-Film handelt von fast 30 min Länge; es spielt eine Rolle, dass seine Sprache englisch ist usw. Und es spielt eine Rolle, dass man vermutlich sehr schnell wissen wird, dass es sich dabei um ein Kunstwerk handelt, was nicht nur ein Vorteil ist. Denn als Kunst und im Kunstkontext betrachtet, verliert man oft die kritische Distanz oder man nimmt eine übergroße ein.

Kuratieren heißt auch, mit solchen Distanzen zu operieren. Als Kurator muss man Kontexte schaffen, die die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass man sich dem, was man ohnehin sieht, öffnet. „Diese Szenographie stellt sich nicht mehr der Frage: was kann man dahinter sehen? Sondern eher: kann ich mit meinem Blick das, was ich ohnehin sehe, aushalten?“⁸ Alles kommt darauf an, Menschen dazu zu ermutigen, diese Experimente zu wagen; was auch bedeutet, ihren Idiosynkrasien Raum zu geben. Es geht darum, Menschen darin zu assistieren, in eine mögliche Distanz zu sich selbst zu treten und darin einen Glauben an die Welt zu finden.

⁸ Gille Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1991, S. 230.