

2.1 SIMULTANKONTRASTE

STRATEGIEN DES DOKUMENTARISCHEN ALS KÜNSTLERISCH-KURATORISCHER MODUS VIVENDI TANJA TRAMPE

Blicken wir auf einen Gegenstand von kräftiger Farbe und schließen hernach die Augen, erscheint die betrachtete Oberfläche vor dem inneren Auge in ihrer Komplementärfarbe. Das auf einer kognitiv-visuellen Illusion gründende Flimmern überführt das bis dahin je Einzelne in eine ephemere Wechselwirkung.

Diese Untersuchung widmet sich der simultanen, jedoch widerspenstigen Transformation von ephemeren, relationalen künstlerischen Strategien in dokumentierende kuratorische Formate die ihrerseits wiederum verhandelbare Disposition sowie erneute Teilhabe eröffnen in der Absicht, immanent die Prozesse des Rekonstruierens, Wiederholens und Wiedergebens zu befragen und neu zu ordnen. Die sich in unterschiedliche situative Formationen hinein entwerfenden relationalen Anordnungen schöpfen ihre Produktivität in zweierlei Hinsicht aus einem komplizenhaften Konfliktpotential¹; aus einem beständigen Widerstreit einerseits: Subjekt-Raum, Präsenz-Absenz, Vergangenheit-Gegenwart, Fakt-Fiktion, Täuschung-Ent-Täuschung, sowie aus diffizilen Konstellationen des Ko-Produzierens andererseits: künstlerische Freiheit, kuratorisches *Care of*, partizipative Teilhabe. Diesen skizzierten Bewegungen soll die Wortwendung *Modus Vivendi*² zur Seite gestellt werden: vom Ereignis ausgehend, relational und temporal verbindlich, gründet er doch wesentlich auf Differenz³.

Die These, dass Translations- und Vergegenwärtigungsstrategien des Dokumentarischen nicht von einem Prozess ab- und in Artefakte aufgelöst werden können, geht aus den vorangehenden Reflexionen zum *Ephemeron* hervor. Das aus dieser Substanz gewonnene Potential dient dem *Modus Vivendi* sodann als Material und Methode im Hinblick auf angemessene reaktive Zeigeformate für ephemere Kunstpraxen. Die vorliegende Analyse folgt dem *Modus Vivendi* praxisnah, setzt sich an neuralgischen Punkten jedoch mit theoretischen Rahmungen des Dokumentarischen (Wahrheit, Wirklichkeit, Historizität, Erinnerung) auseinander. Dokumentieren wird als künstlerisch-kuratorisches Handeln ermittelt, das über Fragen nach objektiv-konservatorischem Nutzen oder der subjektiv-reflexiven Narration hinausgeht.⁴

Die hier dargelegte Arbeitsweise verfährt mit der Konstruktion des Dokumentarischen im Sinne Jacques Rancières – dass Realität zunächst durch erneutes Handeln fiktionalisiert werden muss, um überhaupt denk- und darstellbar – und somit übersetzbar – zu werden:

1 Konflikt wird hier begriffen als immanenten Antrieb subjektiven Handelns: »Ich glaube an Konflikt«, sagt der Dramatiker Heiner Müller, »Sonst glaube ich an nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: Das Bewusstsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Einen anderen Weg gibt es nicht.«; in: Marcus Steinweg, *Subjekt der Überstürzung. Die Blindheit des Willens und die große Politik*; Berlin: Vortrag für die Internationale Heiner Müller-Gesellschaft, Januar 2004

2 Die als *temporäre Übereinkunft* beschriebene Wortwendung findet sich in der demokratischen Politik sowie im Allgemeinsprachlichen und legt für alle Beteiligten zufriedenstellende Vereinbarungen provisorisch fest. Für die vorliegende Untersuchung ist der ereignisbasierte, offene jedoch zugleich substantielle Modus von Interesse.

3 Differenz wird hier begriffen als immanentes Werkzeug subjektiver Kritikbildung: »Jede Kritik ist das Vermögen zu unterscheiden«; in: Alexander Kluge, *Verdeckte Ermittlung*; Berlin: Merve, 2001

4 Das Dokumentarische teilt die Künstlerin und Kunstwissenschaftlerin Hito Steyerl in zwei Fronten: eine, die an der realistischen Abbildung der über technische Apparate hergestellten Bilder festhält und an deren Wahrheitsgehalt glaubt – und eine konstruktivistische, die davon ausgeht, dass Wahrheit ein über dokumentarische Codes konstruiertes Produkt ist und dass somit dokumentarische Bilder grundsätzlich von Machtverhältnissen geprägt sind. Vgl. archivperformativ: *Die Evidenz des Dokumentarischen* (Quelle: www.zhdk.ch / 4.2014)

»Wenn das, was stattgefunden hat und von dem nichts mehr übrig ist, darstellbar ist, so nur durch eine Handlung, durch eine neu erfundene Fiktion, die hier und jetzt beginnt. Es ist darstellbar in der Konfrontation zwischen dem Hier und Jetzt laut gewordenen Wort über das was war, und der Wirklichkeit, die an jenem Ort materiell an- und abwesend ist.«⁵

Solchermaßen prozessorientierte Zeigeformate, die zudem eine simultane Teilhabe am Dokumentieren anbieten wollen, verorten sich in selbstreflexiven Handlungsräumen. Die Konstruktion von solchen hängt wiederum von temporalen und intersubjektiven Konstellationen ab, die auch den Ort und dessen Bedingungen reflektieren. Eine dementsprechende Kuratieren zielt eher auf die partielle Erschließung temporärer Räume am Rande des ausgewiesenen Kunstbetriebs denn auf die Intervention in die trotz der Eingriffe der Konzeptkunst ab den 1960er-Jahren – und des daraus hervorgegangenen Terminus' der *Institutional Critique* – in traditioneller Verfasstheit verbliebenen musealen Institutionen. Vielmehr geht der angestrebte *Modus Vivendi* davon aus, dass der Raum für eine *Kunst des Geschehens* sich durch multiple Anwesen- und Begebenheiten überhaupt erst oder zumindest neu entwirft.

Anhand der in dieser Arbeit eingebundenen Praxisbeispiele – die künstlerischen Positionen von Thomas Hirschhorn und The Atlas Group sowie die kuratorischen Konzepte der Documenta 11 und der 4. Berlin Biennale – soll sich das Dokumentarische als gleichsam kooperativen wie ambivalenten Antrieb zwischen Subjekt, Artefakt, Diskurs, Ort, Politik und Geschichte zeigen. Wegweisende Ausstellungsprojekte wie die genannten erlauben, da sie mit der Dokumentation als Prädikat verfahren, kritische Fragen hinsichtlich repräsentativer Instrumentalisierung im Speziellen, sowie des Transformationspotential von dokumentarischen Zeigeformaten und deren Positionierung als Artefakt im Allgemeinen.

Die Strategie eines künstlerisch-kuratorischen *Modus Vivendi* erkennt die Tätigkeit des Kuratierens als politisches Handeln im Sinne Walter Benjamins, der das Politische – und damit den diskursiven Konflikt – nicht als inhaltliche Tendenz für die man eine Flagge hisst postuliert, sondern als praktische Intervention in die realen Produktionsweisen.⁶ Daraus wird die These abgeleitet, dass ein produktiver Konflikt sich erst durch Simultaneität einer handlungsorientierten relationalen Ästhetik⁷ und einem reflexiven Dokumentieren konstituiert und – in einem *Modus Vivendi* – in die Praxis umsetzen lässt. Ausgehend von einer Relektüre der Subjektkonstruktion sind die im Hinblick auf die kuratorische Praxis verfolgten disparaten Spuren zum Begriff der Anwesenheit von theoretischen Reflexionen anhand der Kategorien Präsenz, Gemeinschaft und Repräsentation begleitet.

Um dem unablässigen Simultanflimmern zuweilen ein Kontrastmittel zu finden, soll der *Modus Vivendi* entlang dreier Ordnungsprinzipien erkundet werden: ausgehend von konstitutiven Anordnungen über inkonsistente Unordnungen hin zu experimentellen Umordnungen.⁸

5 Rancière bezieht sich hier auf Orte und Geschehnisse in Zusammenhang mit dem Holocaust (Anm. d. A.).

Jacques Rancière, *Politik der Bilder*; Berlin: Diaphanes, 2005; S. 147

6 Vgl. Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent* (1934); in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. Zitat Gerald Raunig: «Aus ungeklärten Gründen hat dieser Vortrag nie stattgefunden».

7 Vgl. zu sämtlichen Verweisen auf den Terminus der *Relationalen Ästhetik* in diesem Text: Tanja Trampe, *SAME(difference)_Precarious Aesthetics. Eine Reflexion zur Praxis von relationaler Kunst*; CAS-Thesis, Postgraduate Programme in Curating ZHdK, 2013

8 »Um von einer Ordnung in die andere zu wechseln muss man durch die Unordnung. Es gibt keinen bruchlosen Übergang, sowie es keine reine Unordnung, kein Chaos an sich gibt.« Das Chaos und dessen widerständigen Charakter werden als »Inkonsistenzzone« beschrieben, in die jede Identitätskonstruktion eingebettet sei. Chaos sei daher nie vergangen, sondern immer aktuell und real. Marcus Steinweg, *Philosophie der Überstürzung*; Berlin: Merve, 2013