

das  
Wissen  
der  
Künste

das  
Wissen  
der  
Künste  
ist  
ein  
Verb

Glossar auf  
[wissenderkuenste.de](http://wissenderkuenste.de)

DFG Deutsche  
Forschungsgemeinschaft  
Universität der Künste Berlin

© Jenny Baese

Abonnieren Sie unser akustisches Glossar „Das Wissen der Künste ist ein Verb“, entweder direkt auf unserer Seite als [RSS-Feed](#) (MP3) oder bei [Apple Podcasts](#), bei [Spotify](#) und bei [Google Podcasts](#).

Das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ wurde im April 2012 an der Universität der Künste Berlin eingerichtet und läuft im Sommer 2021 aus.

Die Forschungsarbeit einer knappen Dekade lässt sich wohl am besten umreißen, wenn wir uns die Grundannahme des Kollegs vor Augen führen: Alle Projekte, so verschieden sie auch waren, sind von der These ausgegangen, dass die Künste einen entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus allen sozialen und kulturellen Feldern haben. Mehr noch: Wir argumentieren, dass die Künste nicht nur anderweitig produziertes Wissen vermitteln, sondern eine eigene Form des Wissens hervorbringen können.

Im 20. und 21. Jahrhundert – dem Zeitraum, dem sich das Kolleg vorrangig zugewandt hat – wird der Konnex von Kunst und Wissen in besonderem Maße

wirksam. Einerseits nehmen Wissenskonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher Künstler\*innen einen zentralen Stellenwert ein. Darüber hinaus führt der Einsatz technischer Medien und wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Dokumentation, Simulation oder Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken.

Die Forschungen am Kolleg – seien sie kunst- und kulturwissenschaftlich, theater-, musik- und medienwissenschaftlich, philosophisch, pädagogisch oder ingenieurwissenschaftlich ausgerichtet – haben an einer entscheidenden Perspektivverschiebung mitgewirkt: Wir beschreiben die Künste nicht nur als Auslöser\*innen von sinnlichen Affekten und ästhetischen Erfahrungen, sondern tragen ihren Epistemen Rechnung. Damit werden die etablierten Definitionen von „Wissen“ und deren Geltungsansprüche herausgefordert. Es hat sich deshalb als ausgesprochen produktiv erwiesen, einerseits mit verschiedenen Wissensbegriffen zu arbeiten (etwa dem expliziten, impliziten oder inkorporierten Wissen) und andererseits immer wieder zu betonen, dass Erkenntnis und Wissen genuin an materielle, mediale, diskursive, situative oder körperliche Parameter geknüpft sind. Ein Wissen der Künste entfaltet sich immer als materielles und situationsgebundenes Geschehen zwischen verschiedenen Akteur\*innen und Aktanten. Im Verlauf der gemeinsamen Forschung hat sich mehr und mehr herausgestellt, dass die Künste in besonderer Weise geeignet sind, die Pluralität und Situiertheit von Wissen herauszustreichen und dem Nichtwissen, der Wissenskritik und dem Verlernen von Selbstverständlichem Raum zu geben. „Das“ Wissen mit seinem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Evidenz ist bestreitbar. Lieber sprechen wir daher von einem Wissen im Plural, von knowledges, und befragen die Formen, in denen (Er-)Kenntnisse Anerkennung finden – oder nicht.

Die folgenden Seiten führen fast vierzig Verben auf, die beispielhaft für die zahlreichen Forschungsprojekte des Kollegs stehen. Sie geben einen Einblick in Gegenstände, Fragestellungen und Methoden unseres Kollegs. Ein Verb bezeichnet eine Tätigkeit oder ein Geschehen. Es erinnert uns daran, dass Wissen niemals einfach gegeben ist, vielmehr entfaltet es sich und löst sich auch wieder auf. Jedes Wissen beruht auf Praktiken und Aushandlungsprozessen, an denen Medien, Institutionen, Theorien und Artefakte beteiligt sind. In diesem Sinne lässt sich sagen: Das Wissen der Künste ist ein Verb. Die Frage des Kollegs – Wie lassen sich Wissensformen der Künste beschreiben, kontextualisieren und kritisieren? – ist 2021 längst nicht abgeschlossen. Unser Glossar möchte dazu einladen, weiterzudenken und fortzuschreiben, neue und andere Antworten darauf zu finden.

In den vergangenen neun Jahren haben fast siebzig Personen als Professor\*innen, als Postdoktorand\*innen und Doktorand\*innen, als Forschungsstudierende und wissenschaftliche Koordinatorinnen das Kolleg gestaltet und mitgetragen. Unser Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Universität der Künste Berlin und allen Beteiligten für ausgesprochen produktive und bereichernde Jahre. Dank an Armin Hempel für Hinweise und Support in dieser Produktion!

Barbara Gronau und Kathrin Peters

Team

Konzept und Organisation: Juana Awad, Silvia Bahl, Patrick Becker-Naydenov, Barbara Gronau, Maximilian Haas, Sabine Huschka, Kathrin Peters, Jayrôme Robinet

Produktion des Glossars: Marieke Grenzebach, Sarah Hampel, Armin Hempel

Textredaktion: Silvia Bahl, Sabine Huschka

Podcasts Audioproduktion: Armin Hempel

Podcasts Einführungen: Fabian Raabe

Programmierung: Martin Wecke

Dieser Beitrag ist kein Glossareintrag im engeren Sinne, da er keine Definition für den Begriff des ‚Schmuggels‘ bietet. Vielmehr dockt er an das ‚Schmuggeln‘ als ein Modell für das Kuratorische an. Und indem er einige Gedanken eines früheren Textes von mir wieder aufgreift, erweitert er den Begriff, um eine Praxis zu konnotieren, mit der es hoffentlich möglich ist, von innen heraus den institutionellen Rahmen der Kunst neu zu gestalten. Aus meiner Perspektive als Kunst- und Kulturschaffende of Color in einem europäischen Kontext schlage ich hiermit das „Schmuggeln“ als Methode einer langsamen und stillen Subversion vor.

[https://wissenderkuenste.de/wp-content/uploads/2021/07/schmuggeln\\_juana\\_awad.mp3](https://wissenderkuenste.de/wp-content/uploads/2021/07/schmuggeln_juana_awad.mp3)

Dieser Beitrag ist kein Glossareintrag im engeren Sinne, da er keine Definition für den Begriff des ‚Schmuggels‘ bietet. Vielmehr dockt er an das ‚Schmuggeln‘ als ein Modell für das Kuratorische an. Und indem er einige Gedanken eines früheren Textes<sup>1</sup> von mir wieder aufgreift, erweitert er den Begriff, um eine Praxis zu konnotieren, mit der es hoffentlich möglich ist, von innen heraus den institutionellen Rahmen der Kunst neu zu gestalten. Aus meiner Perspektive als Kunst- und Kulturschaffende of Color in einem europäischen Kontext schlage ich hiermit das „Schmuggeln“ als Methode einer langsamen und stillen Subversion vor.

In ihrem Text „Smuggling‘ – An Embodied Criticality“ skizziert die Theoretikerin und Kuratorin Irit Rogoff das Versprechen des Kuratorischen, indem sie das Schmuggeln als dessen Modell vorschlägt. In ihren Worten: „Schmuggel funktioniert als ein Prinzip der Bewegung, der Fluidität und der Verbreitung, das sich über Grenzen hinwegsetzt und Entitäten in eine Beziehung der Bewegung zueinander setzt.“<sup>2</sup> Als Modell für das Kuratorische repräsentiert es die Grauzone, in der Kritik verkörpert werden kann, und zielt auf „Möglichkeiten für größere Agenden“<sup>3</sup> (...) und eine „Betonung der Trajektorie.“<sup>4</sup> Dieses Modell kommt unter anderem daher, „dass wir keinen Kampf mit der Kunstakademie im Namen einer progressiven oder revolutionären Praxis führen wollen, dass wir nicht mit dem Museum um größere Zugänglichkeit kämpfen wollen oder Zeit mit Kämpfen zwischen dem, was ‚innerhalb‘ der Kunstinstitution sanktioniert wird, und dem, was ‚außerhalb‘ in der öffentlichen Sphäre stattfindet, verschwenden wollen. Stattdessen haben wir uns für ein ‚Wegschauen‘ oder ein ‚Beiseiteschauen‘ oder eine räumliche Aneignung entschieden, die uns mit dem weitermachen lässt, was wir tun oder uns vorstellen müssen, ohne das zu wiederholen, was wir ablehnen.“<sup>5</sup>

Aber wie geht man an das heran, was wir tun müssen – als Kuratorinnen, als Kulturarbeiterinnen, als Kunst- und Kulturschaffende –, wenn das bedeutet, tiefsitzende ästhetische und epistemische Kategorien sowie ausschließende Praktiken in Frage zu stellen, auf denen die Kunstinstitutionen von der Akademie über das Museum bis hin zum freien Kunstraum beruhen und die die angenommene Legitimität dieser Institutionen stützen? Was passiert, wenn mensch sich dem Kuratorischen

aus der Perspektive der Dekolonialität nähert, sogar wie von Rogoff vorgeschlagen, als relationales Feld und „Manifestation einer Theorie des ‚partiellen Wissens‘“<sup>6</sup> betrachtet?

In ihrer Einleitung zu „Arte y estética en la encrucijada descolonial“ beschreibt die Theoretikerin Zulma Palermo die Wurzel der eurozentrischen Rationalität als „Problem der Differenz und der Distanz zwischen Kulturen im Konflikt, als Wertesysteme, die von der Kultur der Herrschaft etabliert und dann von den unter Kontrolle geratenen angeeignet werden. Die Differenz installiert die Kriterien der Überlegenheit/Unterlegenheit zwischen den Kulturen; die Distanz markiert eine doppelte Spanne: einerseits physisch: Entfernung zum Zentrum der Macht; andererseits zeitlich: Fortschritt/Rückständigkeit, die dem Anderen die Zeitgenossenschaft abspricht.“<sup>7</sup>

Für unseren Zweck schränke ich „Differenz“ im Moment auf das ein, was sich nicht als zur Kategorie „Kunst“ gehörig qualifiziert, weil es z.B. als nicht autonom empfunden wird. Das könnte der Fall sein bei einer Versammlung oder einem Fest. Die „Distanz“ könnte für den Zweck hier und jetzt in dem manifestiert werden, was innerhalb einer nordatlantischen Kunstgeschichte als „traditionell-von-woanders“ erscheinen könnte – zum Beispiel. Dies ist eine Hierarchisierung, die vor über 500 Jahren begann und bis heute anhält.

In einem kunsttheoretischen Kontext beschreibt der Theoretiker Walter Mignolo, dass diese Hierarchisierung Hand in Hand mit dem Aufkommen des Feldes der Ästhetik im europäischen Denken des 18. Jahrhunderts entstand. Mignolo konstatiert: „(...) von da an, und das lässt sich in Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1776, Abschnitt IV) deutlich erkennen, je mehr sich das europäische Denken nach Süden und Osten wendet und nach Asien, Afrika und Amerika gelangt, desto weniger scheint es – für diese Denkweise – die Fähigkeit der außereuropäischen Bevölkerungen zu sein, das Schöne und Erhabene zu fühlen (...)“.<sup>8</sup> Mignolo fährt fort, das Zusammenspiel zwischen dem Aufstieg der säkularen Rationalität und einer Ästhetik zu analysieren, die jene Abwertung der sensorischen Erfahrung anderer Zivilisationen notwendig macht, indem er feststellt, dass „[so] das Kriterium erscheint, dass eine „Leinwand“<sup>9</sup> Kunst ist, aber dass ein Keramikobjekt „Handwerk“ ist. „So erklärt es sich, dass (...) Codices der aztekischen Zivilisation in einem Museum für Naturgeschichte in Chicago ausgestellt sind.“<sup>10</sup>

Kann das Kuratorische, wie es innerhalb des Modells des Schmuggelns als verkörperte Kritikalität vorgeschlagen wird, die Hierarchie, die das ‚Andere‘, das ‚Ferne‘ als minderwertig festlegt, aufheben, Werteschichtungen aufgeben und durch ein nicht-dualistisches strukturierendes System ersetzen? Stellt das transkulturelle Bestreben von Biennalen und internationalen Festivals die Hierarchisierung auf den Prüfstand?

Bei allem Engagement für Vielfalt in Kunst und Kultur befürchte ich, dass bei dem Versuch, den Körper der Galerie, des Theaters, des Konzertsaals oder des Museums zu erweitern, eher bestimmte Machtverhältnisse und kapitalistische Bedingungen verstärkt werden, als dass sie abgebaut werden. Mir scheint, dass hin und wieder neue „vielfältige“ Positionen den Kanon erweitern und die Kulturlandschaft, wie wir sie kennen, bereichern, aber grundlegende ästhetische Kategorien und Wertesysteme nicht erschüttert werden.

In seinen „Notes on Exhibition History in Curatorial Discourse“ erinnert uns der Kunsthistoriker Felix Vogel an die Standardisierung und Homogenisierung von Ausstellungsformaten, die innerhalb des zeitgenössischen Kanons des Kuratorischen stattfindet, und kommt zu dem Schluss, dass „[w]enn Konventionen von einer Ausstellungsgeschichte konstruiert werden, die sich selbst als transkulturell versteht, dann sind diese Konventionen ihrerseits bestimmend für diese vermeintlich globale Form des Ausstellungsmachens und haben eine normative Wirkung darauf.“<sup>11</sup>

Wir müssen die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass sich die Kunstwelt mit der Präsentation diverser Positionen in transnationalen Settings nicht für andere Paradigmen öffnet, sondern dass sich diese Positionen vielmehr an erwartete (und erlernte) Wahrnehmungsstandards anpassen und diese nutzen, um in einen homogenisierenden ‚transkulturellen‘ Kunstbegriff einzutreten.

Die Frage, die es zu verhandeln gilt, ist nicht nur, wessen Kunstwerke und welche künstlerischen Positionen gezeigt und/oder verkauft werden – die Frage der Re/Präsentation –, sondern vielmehr eine Frage der erkenntnistheoretischen Basis, die die Modi der Auseinandersetzung mit und der Präsentation von künstlerischen Positionen und des Kunst- und Kulturfeldes im Allgemeinen bestimmt.

Trotz all seiner hehren Absichten ist das Kuratorische eng mit einer spezifischen europäischen philosophischen Ästhetik und einer spezifischen westlichen hegemonialen Kunstgeschichte verbunden. Ungeachtet des Transkulturalitätsanspruchs des Kuratorischen und der immensen Bemühungen, sich von der Illustration zu lösen, bleiben die in die epistemische Struktur der Ästhetik eingebetteten Hierarchien bestehen. Obwohl das Kuratorische, so wie es heute verstanden wird, als eine relativ junge Untersuchungsmethode erscheint, werden seine „Innovationen nur dann als solche erkannt, wenn sie in einer größeren Tradition, beginnend spätestens im 18. Jahrhundert, verortet und von dieser abgegrenzt werden“<sup>12</sup> (so Vogel) In der Tat, mit dem Aufstieg der Disziplin der Ästhetik und der zweiten Welle des europäischen Expansionismus.

Auch eine Praxis, die sich selbst als „ein Prinzip der Bewegung, der Fluidität und der Grenzen missachtenden Verbreitung“<sup>13</sup> versteht, kann sich ihrer Positionalität nicht entziehen.

Ohne sich durch andere Kunstphilosophien mäandern zu müssen, liefert die westliche Ästhetik einen Hinweis auf die Bedeutungs- und Wertschöpfungskapazität, die Kuratorinnen (und mit ihnen das Kuratorische) haben. Der Philosoph und Kunstkritiker Arthur Danto beschreibt den „Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst als (...) philosophisch“ und nicht als faktisch, „denn es gibt keine bestimmte Art und Weise, wie Kunst aussehen muss.“<sup>14</sup> Die Kuratorin muss sich also auf ihr spezielles Wissen verlassen, um diese Differenz *herzustellen*.

Dies markiert ein zentrales Rätsel in der Vermischung des Kuratorischen und des Dekolonialen: Ein dekolonialer Impetus in einer kuratorischen Praxis existiert notwendigerweise in einem Double-Bind, da er die Definitionen der Disziplin, die ihre Existenz legitimiert, in Frage stellt.

Wie kann mensch also Risse in dieses Gewebe einfügen? Ein gutes Werkzeug scheint mir darin zu liegen, über das Theoretische und Ästhetische hinaus oder vielleicht darunter zu gehen: zurück zu denen die arbeiten, um das was kuratiert wird, auf die Beine zu stellen; wir müssen die Institution und den Produktionsapparat ernsthaft als konstitutiv für das produzierte Wissen betrachten. Menschen und Strukturen sind es, die Richtungen vorgeben und den öffentlichen Moment ermöglichen; ohne Organisation findet das Zusammentreffen, der öffentliche Moment, die Menge der Konstellationen und Beziehungen nicht statt. Die weniger glamourösen, vermittelnden Imperative sind es, die das Kuratorische ermöglichen, und sie sind stark daran beteiligt, das Wissen zu definieren, das produziert werden kann.

Der Kurator und Pädagoge Paul O’Neill stellt fest, dass „[d]ie Bedeutung des Kuratierens in Abgrenzung zum Kunstmachen darin besteht, dass es die kulturelle Produktion als ein Feld der Organisation anerkennt, (...) und nicht als ein Ergebnis des vermeintlichen autorialen Primats des Individuums.“<sup>15</sup>

Wenn Dekolonisierung, wie von Silvia Rivera Cusicanqui vorgeschlagen, eine de-klassifikatorische Bewegung ist, „eine, die es uns sogar erlaubt, ‚Weißmachungsprozesse als Überlebensstrategien“<sup>16</sup> zu verstehen“, dann

würde ich in diesem Sinne vorschlagen, nicht auf die Bühnen, sondern Differenz und Distanz durch die Back-Offices zu schmuggeln.

Als Kunst- und Kulturschaffende of Color müssen wir uns in die Hinterzimmer der Institutionen schmuggeln, das Code-Switching beherrschen und Strategien entwickeln, um die Dissonanz auszuhalten, die bei diesem paradoxen Unterfangen auftritt. Denn einerseits ruhen europäisch akademische Kunst- und Kulturinstitutionen auf genau den Philosophien, die in dekolonialen Positionen auf den Prüfstand gestellt werden, und andererseits bieten sie die wenigen Räume und finanziellen Strukturen, in denen diese Positionen und Bestrebungen zum Tragen kommen.

Schmuggeln würde dann eine ausdauernde, zeitlich gestreckte Praxis implizieren, die weniger glamourösen, aber der Politik näherstehenden Jobs zu machen. Eine Praxis der Ausdauer und des Verharrens an Ort und Stelle, während eine kritische Masse zusammenkommt.

- 1 Siehe Awad, Juana: „On Smuggling as Strategy and the Possibility  
of Decolonizing the Curatorial“, in: Juana Awad, Maja Figge, Grit  
Köppen und Katrin Köppert (Hg.): *On Decolonial Deferrals*,  
Ausgabe #8, 2019/2020, [www.wissenderkuenste.de](http://www.wissenderkuenste.de)
- 2 Rogoff, Irit: 'Smuggling' – *An Embodied Criticality*  
, 2006, [https://xenopraxis.net/readings/rogoff\\_smuggling.pdf](https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf), S.  
4, (Zugriff am 15.07.2021), Übersetzung Juana Awad.
- 3 Rogoff, Irit: „Curating / Curatorial – A Conversation between Irit  
Rogoff and Beatrice von Bismarck“, in: Beatrice von Bismarck, Jörn  
Schafaff, Thomas Weski (Hg.): *Cultures of the Curatorial*, Berlin  
2012, S. 22, Übersetzung Juana Awad.
- 4 Ebd.
- 5 Rogoff, Irit: 'Smuggling' – *An Embodied Criticality*  
, 2006, [https://xenopraxis.net/readings/rogoff\\_smuggling.pdf](https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf), S.  
5, (Zugriff am 15.07.2021), Übersetzung Juana Awad.
- 6 Rogoff, Irit: 'Smuggling' – *An Embodied Criticality*  
, 2006, [https://xenopraxis.net/readings/rogoff\\_smuggling.pdf](https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf), S.  
7, (Zugriff am 15.07.2021), Übersetzung Juana Awad.
- 7 Palermo, Zulma: *Arte y estética en la encrucijada descolonial*  
, Buenos Aires 2009. S. 16, Übersetzung Juana Awad.
- 8 Mignolo, Walter: *Preface in Arte y estética en la encrucijada*  
*descolonial*. (Palermo, Zulma ed.) Buenos Aires 2009. S 10,  
Übersetzung Juana Awad.
- 9 Übersetzungshinweis: Im spanischen Originaltext wird das Wort  
„tela“ verwendet, das ins Deutsche mit Stoff, Textil oder  
(bemalter) Leinwand übersetzt werden kann. Diese Geste  
unterstreicht die Korrelation zwischen beiden Objekten – bemalte  
Keramik und bemalter Stoff – und problematisiert die  
Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk weiter.
- 10 Mignolo, Walter: *Preface in Arte y estética en la encrucijada*  
*descolonial*. (Palermo, Zulma ed.)  
Buenos Aires 2009. S 11, Übersetzung Juana Awad.
- 11 Vogel, Felix: „Notes on Exhibition History in Curatorial  
Discourse“, in: *On Curating, Issue 21*, (New) Institution(alism).  
[https://www.on-curating.org/issue-21-reader/notes-on-exhibition-  
history-in-curatorial-discourse.html#.X0xSC0ZP0Q](https://www.on-curating.org/issue-21-reader/notes-on-exhibition-history-in-curatorial-discourse.html#.X0xSC0ZP0Q), (Zugriff am  
18.12.2020), Übersetzung Juana Awad.
- 12 Ebd.
- 13 Rogoff, Irit. 'Smuggling' – *An Embodied Criticality*, 2006,  
[https://xenopraxis.net/readings/rogoff\\_smuggling.pdf](https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf), S.4,  
(Zugriff am 15.07.2021), Übersetzung Juana Awad.
- 14 Danto, Arthur: *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-  
historical Perspective*. Berkeley 1992. S 7, Übersetzung Juana Awad.
- 15 O'Neill, Paul: „Interview with Gerd Elise Mørland and Heidi Bale  
Amundsen“, in: *The Politics of the Small Act. On Curating Issue*  
04/10. *The Political Potential of Curatorial Practice*.  
[www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue4.pdf](http://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue4.pdf)  
, S. 8, (Zugriff am 15.04.2020), Übersetzung Juana Awad.
- 16 Gago, Verónica: *Contra el colonialismo interno*,  
<http://revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/>  
, (Zugriff am 05.05.2020), Übersetzung Juana Awad.