

Franziska Brüggmann

INSTITUTIONS- KRITIK IM FELD DER KUNST

Entwicklung
Wirkung
Veränderungen



Aus:

Franziska Brüggmann

Institutionskritik im Feld der Kunst

Entwicklung – Wirkung – Veränderungen

April 2020, 262 S., kart., 41 SW-Abb.

42,00 € (DE), 978-3-8376-5193-5

E-Book:

PDF: 41,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5193-9

Institutionskritik ist hochaktuell und aus den kuratorischen Debatten nicht mehr wegzudenken. Sie dient als Folie für kritische Akteure, um sich im Kunstfeld zu positionieren. Als künstlerische Praxis vielfach untersucht, blieb bisher jedoch ungeklärt: Wie reagieren Kunstinstitutionen und kuratorische Praktiken auf Institutionskritik? Franziska Brüggmann gibt entlang dieser Frage einen systematischen Überblick über den institutionskritischen Diskurs und zeichnet die institutionellen Strategien der Kritik nach. Aktuelle Fallstudien bringen dabei gegenwärtige Formen von Institutionskritik nahe und zeigen deren neue Schauplätze.

Franziska Brüggmann promovierte zu den Auswirkungen von Institutionskritik auf Kunstinstitutionen und Ausstellungspraktiken. Zuvor war sie als Kuratorin für internationale Wanderausstellungen zu Ernst Ludwig Kirchner, Pablo Picasso und neuer Museumsarchitektur sowie als Kunst- und Kulturvermittlerin tätig. Sie lebt und arbeitet in Basel und den Bündner Bergen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5193-5

Inhalt

Vorwort	9
1. Einführung	11
1.1 Ausgangspunkt und Motivation: Kritik hat Konjunktur	11
1.2. Gegenstand und Forschungszugang	12
1.2.1. Gegenstand	12
1.2.2. Forschungszugang	14
1.3. Methoden und Aufbau	15
1.3.1. Theoretische Hintergründe	15
1.3.2. Analyse des Diskurses der Institutionskritik	15
1.3.3. Fallstudien	17
1.4. Forschungsstand: Einordnung in aktuelle Positionen	24
1.4.1. Der Begriff <i>Institutional Critique</i> : Ursprung und wissenschaftliche Auseinandersetzung	26
1.4.2. Entwicklung der Institutionskritik und ihre Phasen	28
1.4.3. Veränderung der Orte von Institutionskritik	29
1.4.4. Konzeptuelle Neubestimmungen: Institutionskritik als Praxis, instituierende Praxis und Methode	30
2. Institutionalisation der Institutionskritik: Begriffsauslegungen und Spannungsfelder	35
2.2. Institution, Institutionalisierung und Autonomie(-bestreben)	36
2.2.1. Institution(en)	36
2.2.2. Institutionalisierung	42
2.2.3. Das Paradox der kanonisierten Institutionskritik	43
2.2.4. Das Streben nach und der Kampf um Autonomie	46
2.2.5. Autonome Institutionskritik? Kritisch-künstlerische Praktiken zwischen Selbst- bestimmung und Unabhängigkeit	53
2.3. Kritik, Kritikalität und Affirmation	59
2.3.1. Kritik und Kritikalität	63
2.3.2. Zwischen Kritik und Affirmation: Institutionskritik als situative Praxis	69

3. Der Diskurs der Institutionskritik:	
Strategien, Funktionen und Akteure	73
3.2. Historische Bewegung durch den institutionskritischen Diskurs	73
3.2.1. Frühe Museumskritik	73
3.2.2. Übersicht zur modernen Institutionskritik.....	75
3.2.3. 1960er und 1970er: Die erste Phase der Institutionskritik	76
3.2.4. 1980er und 1990er: Die zweite Phase der Institutionskritik.....	88
3.3. Funktionen der Kritik	97
3.3.1. Dekonstruktive Kritik: Strategien der Enthüllung und des kritischen Hinterfragens	98
3.3.2. Reformativ Kritik: Strategien der Optimierung und der Umgestaltung	101
3.3.3. Transformative Kritik: Strategien der Erweiterung und der Restrukturierung	102
3.3.4. Destruktive Kritik: Strategien der Negation und des Exodus	103
3.3.5. Kooptiert-affirmative Kritik: Institutionskritik als Feigenblatt	105
3.3.6. Zwischenfazit: Die Relevanz der Funktionen von Institutionskritik	106
4. Die dritte Phase der Institutionskritik:	
Mitte der 2000er Jahre bis in die Gegenwart	109
4.2. Einführung	109
4.2.1. Institutionskritik <i>untersuchen</i> : Forschungsprojekte, Konferenzen und Publikationen.....	111
4.2.2. Institutionskritik <i>lehren</i> : Curatorial Studies	112
4.2.3. Institutionskritik <i>zeigen</i> : Ausstellungen	114
4.2.4. Auf Institutionskritik <i>reagieren</i> : Fallstudien zur institutionellen und kuratorischen Praxis	117
4.3. Kunstmuseen mit Sammlung	119
4.3.1. Van Abbemuseum (Van Abbe), Eindhoven.....	119
4.3.2. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)	138
4.3.3. Galerie für zeitgenössische Kunst (GfzK), Leipzig.....	143
4.3.4. Zwischenfazit	147
4.4. Nicht-sammelnde Ausstellungshäuser	150
4.4.1. neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Berlin	150
4.4.2. basis voor actuele kunst (bak), Utrecht	166
4.4.3. Shedhalle, Zürich	172
4.4.4. Zwischenfazit	176
4.5. Independent spaces	179
4.5.1. Casco Art Institute: Working the Commons (Casco), Utrecht	180
4.5.2. PRAXES Center for Contemporary Art (PRAXES), Berlin und Bergen	191
4.5.3. The Showroom, London	195
4.5.4. Zwischenfazit	198
4.6. Post-Institutionen	202
4.6.1. Inverse Institution, Berlin	203
4.6.2. L'Internationale	210
4.6.3. Para-Institution. Tactics for Cultural Change (Para-Institution), Galway	213
4.6.4. Zwischenfazit	217

5. Fazit: Institutionen der Institutionskritik – Gemeinsame Strategien und Konsequenzen	221
5.2. Institutionen der Institutionskritik: Sieben gemeinsame Strategien der Kritik	222
5.3. Vier Konsequenzen der institutionalisierten Kritik	226
5.4. Forschungsdesiderate und Ausblick.....	229
Literaturverzeichnis	231
Bildnachweis	259

Vorwort

Die vorliegende Studie wurde im April 2018 von der Zeppelin Universität als Dissertation angenommen. Für die Druckfassung wurden Überarbeitungen vorgenommen, allerdings konnten Veränderungen bei den Fallbeispielen, beispielsweise bezüglich Personalwechsel, Namensänderungen oder Neuschaffungen von Stellen nicht vollumfänglich berücksichtigt werden.

Keine Dissertation entsteht im Alleingang. Mein Dank gebührt all jenen, die mich im Verlauf und bei der Publikation unterstützt haben. An erster Stelle danke ich herzlichst meiner Betreuerin Prof. Dr. Karen van den Berg. Sie hat meine Arbeit von der ersten ausgesprochenen Idee bis hin zur vorliegenden Fassung begleitet und ist konstruktiv jedwedem Bedenken und jeder Frage begegnet. Auch Prof. Dr. Beatrice von Bismarck bin ich zu Dank verpflichtet für eine hilfsbereite und professionelle Begleitung als Zweitbetreuerin. Die anregenden Diskussionen und zielsicheren Anmerkungen haben das Projekt stets vorangebracht.

Weiterhin gebührt mein Dank Dr. Suzanne Greub, Direktorin des Art Centre Basel, die mir neben meinen theoretischen Überlegungen über viele Jahre einen praktischen Ausgleich in der kuratorischen Arbeit ermöglicht hat.

Des Weiteren danke ich meinen Doktorandenkolleginnen im Kolloquium des Fachbereichs für Kulturwissenschaften an der Zeppelin Universität für ihr kontinuierliches Feedback. Der regelmäßige Austausch hat viele Sorgen meines alltäglichen Arbeitsprozesses relativiert und Mut gemacht, die Arbeit fortzusetzen. Eine Bereicherung war auch das internationale PhD Seminar am Louisiana Museum of Art (2015). Für wertvolle Hinweise bedanke ich mich bei den Teilnehmenden der Konferenz der *European Sociological Association* (2015) und der internationalen Konferenzen an den Universitäten in Kopenhagen (2016) und Parma (2017). Ein weiterer Dank gilt meinen Gesprächspartnerinnen an den untersuchten Institutionen für ihre Bereitschaft, offen über ihre Arbeit zu sprechen.

Meinen Freunden danke ich für ihre Geduld und benötigte Ablenkung. Mein besonderer Dank gilt Dr. Lucas Zapf für wertvolle Formulierungs- und Strukturierungshinweise sowie kritische Anmerkungen. Seine unermüdliche Unterstützung hat mich in meiner Arbeit stets motiviert und mir bei ihrer Fertigstellung geholfen.

1. Einführung

1.1 Ausgangspunkt und Motivation: Kritik hat Konjunktur

Ein Montagmorgen in Zürich. Zwölf Studierende sitzen um einen Tisch, keiner kennt sich. Alle wirken leicht übermüdet, aber aufgeregt: Es ist der erste Tag des Semesters, der erste Tag des Masters Art Education/Curatorial Studies. Jede hat eine unterschiedliche Grundausbildung hinter und einen kleinen Stapel Papier vor sich. Beim Überfliegen stechen Begriffe wie *Institution*, *Kritik*, *Hegemonie*, *kritische Kunstvermittlung*, *New Institutionalism* oder *Exhibitionary Complex* ins Auge. Die Studierenden sind begierig zu erfahren, was sich hinter den Schlagwörtern verbirgt. Schließlich sollen diese Konzepte die spätere kuratorische Arbeit leiten. An diesem Tisch sitze auch ich, froh, einen der begehrten Studienplätze ergattert zu haben. Während des Studiengangs waren kritische Ansätze omnipräsent; sie wurden als einzig zeitgemäße Weise dargestellt, Ausstellungen und andere Formate zu planen. In diesem Geiste schloss ich meine Masterarbeit ab, mit dem festen Vorhaben, dass sich meine Arbeit in Zukunft transparent gestaltet, meine Entscheidungen offengelegt werden, ich Besucherinnen¹ nicht als Konsumentinnen sehen werde, Objekte mit ihrem Herkunftshintergrund kontextualisieren und auf keinen Fall meine Sichtweise als die einzig gültige oder als die der Institution ausgeben möchte. Institutionskritik war zugleich Lehrkanon von Museumswissenschaft und Kuratorischem und Inspiration zur praktischen Umsetzung. Das Mantra, das mir der Studiengang für die Praxis an die Hand gab lautete: *Lass' nichts unhinterfragt! Museen und Ausstellungshäuser sollen sich verändern!*

Einige Zeit und viele Stapel von Texten später begleitet mich dieses zentrale Thema meines – und vieler anderer kuratorischer Studiengänge – weiter: Der kritische Blick, mit dem die frisch ausgebildeten Kuratorinnen in die Praxis geschickt werden sollen.

Mit Beginn meiner eigenen kuratorischen Arbeit erkannte ich, dass ein kritischer Zugang zu Kunstinstitutionen und zum Ausstellungsmachen aber nur einen möglichen Ansatz neben anderen darstellt. Affirmative Ansätze waren ebenso gefragt: Wissenschaftliche Inhalte sollten vermittelt werden, ein Großteil der Arbeit vollzog sich im

1 In dem gesamten Buch wird die weibliche Form verwendet. In jedem Fall ist, sofern nicht anders gekennzeichnet, damit auch die männliche Form eingeschlossen.

Stile des ›traditionellen‹ Ausstellungsmachens. Warum diese Diskrepanz zwischen dem theoretischem *State of the Art* und praktischer Arbeit? fragte ich mich. Liegt es vielleicht daran, dass Institutionskritik sprichwörtlich am eigenen Ast sägt und dementsprechend als Gefahr wahrgenommen wird? Oder handelt es sich bei Institutionskritik um ein Stilphänomen, eine Modeerscheinung, die gefordert und erwartet wird, aber keine praktischen Konsequenzen zeitigt? Diese Fragen, in ihrer akademisch-praktischen Mischung, motivieren und begleiten das vorliegende Projekt.

1.2. Gegenstand und Forschungszugang

1.2.1. Gegenstand

Hinter dem Begriff Institutionskritik steht eine Bewegung. Sie begann mit jenen Künstlerinnen, die sich seit den späten 1960ern gegen die Institutionen wendeten, in denen sie ausstellten. In den späten 1980ern und frühen 1990ern erfuhr Institutionskritik eine zweite Konjunktur. Künstlerinnen reflektierten ihre doppelte Position: Während einerseits der Wunsch bestand, autonom zu arbeiten, mussten sie sich in die Abhängigkeit von Institutionen begeben, um ausstellen zu können und eine Plattform für Kritik zu erobern. Als Teil des *Feldes*² wirkten Künstlerinnen nun innerhalb und mit den Strukturen, um sie von innen heraus zu transformieren. Diese Komplizenschaft war essenzielles Thema der so genannten zweiten Phase.³

Mittlerweile hat sich Institutionskritik zu einem Sammelausdruck gewandelt. Er steht für eine Vielzahl reflexiver Praktiken, welche die Bedingungen des Ausstellens und der Institution Kunst sowie ihr System untersuchen, transparent machen und hinterfragen. Institutionskritik erklärt Kunstinstitutionen zu einem Laboratorium und Experimentierfeld kritischer Praxen⁴, legt die ökonomischen Rahmenbedingungen des Kunstfeldes offen, befragt ästhetische Codes und diskutiert Verflechtungen von Museen mit politischen Instanzen und Fördersystemen. Konferenzprogramme zum Ausstellungsmachen und der Museumsforschung bestätigen, dass Institutionskritik intensiv diskutiert wird.⁵ Als Bewegung, die seit ihren Anfängen darauf drängt, das Museum zu

2 Zu dem von Pierre Bourdieu geprägten Begriff des *Feldes* siehe Theoriekapitel 2.1.1. und 2.1.4.

3 Zu dem Begriff der *Phase* und seiner Rolle im Diskurs der Institutionskritik siehe Forschungsstand in Kapitel 1.4.

4 Vgl. u.a. Julia Bryan-Wilson (2003): A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art. In: Jonas Ekeberg (Hg.), *Verksted: New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, S. 91. Isabelle Graw: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. In: *Texte zur Kunst*, 59 (2005): S. 1. Tobias Wall (2006): *Das unmögliche Museum: zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 221. Alexander Alberro (2009): Institution, critique, and institutional critique. In: Ders. und Blake Stimson (Hg.), *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, S. 5.

5 Beispielsweise die Konferenz *The Museum Reader: what practices should 21st century Museums pursue, how and why?* vom 09.-10.03. 2017 am Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lissabon. Gleich vier thematische Stichpunkte beschäftigten sich mit Institutionskritik: ›Institutional critique as investigation of the framework and functioning of art institutions‹, ›The

transformieren, dient Institutionskritik heute als Folie, um sich zu positionieren: Wie könnte ein Museum vor dem Hintergrund seiner Entwicklung zukünftig agieren? Mittlerweile kündigt sogar Ausstellungswerbung »Klassiker der Institutionskritik«⁶ an und man spricht von ihrer Institutionalisierung. Institutionskritik scheint im Mainstream angekommen.

Mit dem gesellschaftlichen Wandel seit den 1960ern änderte sich das Verständnis von Kultur. In der Folge schien es nicht mehr angemessen, Kunstmuseen wie bisher als Hüter des kulturellen Erbes aufzufassen. Konträr zu einer affirmativen Praxis des Ausstellens⁷ reflektiert ein kritischer Zugang seine eigenen Bedingungen und macht transparent, wie Museen mittels Displays Wissen produzieren und Besucherinnen als Subjekte entwerfen. Kuratorinnen, die kritisch arbeiten, wenden sich davon ab, Wertgegenstände so zu arrangieren, dass das Publikum gebildet und über Geschichte informiert wird. Kritisches Kuratieren hat sich professionalisiert – über Studiengänge, in denen nun Ausstellungsgeschichte auf dem Lehrplan steht, Ausstellungen typisiert und Inszenierungsstrategien diskutiert werden. Formate und Repräsentationsformen zu reflektieren und kritisch zu revidieren, gehört zum Standardrepertoire zeitgenössischer Kuratorinnen. In vielfältigen Narrativen stellen sie aktuelle gesellschaftliche Fragen zur Disposition, die ein anderes Blickregime als ein allein edukatives ermöglichen. Im Idealfall begleitet und rahmt die Ausstellung ein diskursives Programm, das Wissen neu zusammenstellt und produziert.

Diese spezifisch kritische Haltung leistet neuen Ausstellungsformen Vorschub. Repräsentiert werden sie von einer Reihe bekannter Kuratorinnenfiguren, von denen hier stellvertretend einige zu nennen sind: Harald Szeemann und seine Ausstellungen als Gesamtkunstwerke, Jens Hoffmanns dramaturgisch inspirierter Zugang zum Kuratieren oder Okwui Enwezor, der mit seinen Shows den kunsthistorischen Kanon herausfordert, neu schreibt und erweitert. Kritik gehört für sie zum guten Ton.

museum as a place of negotiation and conflict, ›The potential of institutions and the new institutional sphere: new institutionalism, radical museology, critical museology‹ und ›Critique and experimentation in art institutions‹. Das Symposium *How institutions think* vom 24. bis 27.02. 2016 am LUMAS Arles fragte ›In what ways can we think extra-institutionally, contra-institutionally, anti-institutionally, para-institutionally? Is institution the condition of potential thinking and of critique?‹ Die Kunsthall Aarhus widmete zwischen 2013 und 2014 eine Veranstaltungsreihe den *Speculations on the Perfect Institution* und band Institutionskritik als einen Faktor für eine zukünftige, selbstkritische Kunstinstitution ein.

- 6 ArtMag by Deutsche Bank (2013): *Klassiker der Institutionskritik. John Knight im Frankfurter Portikus*. Verfügbar unter: <http://db-artmag.com/de/76/news/meister-der-institutionskritik-deutsche-bank-stiftung-unterstuetzt/> [Zugriff: 29.04.2015].
- 7 Analog zu Carmen Mörschs Definition von affirmativer Kunstvermittlung bedeutet affirmatives Kuratieren in erster Linie Wissen zu vermitteln, das mit einem prinzipiellen Gültigkeitsanspruch verbunden ist, der von der Institution (re)produziert wird. Affirmatives Kuratieren hinterfragt nicht seine eigenen Bedingungen und Funktionen, versteht sich affirmativ gegenüber dem Kunstfeld – es handelt sich nicht um eine reflektierende Tätigkeit. Vgl. dazu Carmen Mörsch (2009a): Am Kreuzpunkt von vier Diskursen: Die Documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: Dies. und das Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12*. Berlin: diaphanes. Ebenso auch Carmen Mörsch und Andrew Holland (Hg.) (2012): *Zeit für Vermittlung*. Zürich: Institute for Art Education/Pro Helvetia, S. 113.

Der kritische Impetus setzt sich in angrenzenden Disziplinen fort: In museologischen Ansätzen und der Kunstvermittlung etablierten sich Praktiken, die parallel zur Institutionskritik laufen und als Symptom des *reflexive turn* der musealen und kuratorischen Arbeit zu sehen ist. Eine reflektierte Ausstellungspraxis versteht sich als Methode, um Wissen zu produzieren und dessen Ursprung für Besucherinnen zu kontextualisieren. Diese Bereiche setzen sich ebenso mit der Institution Kunst als Produzent von Macht und Wissen auseinander.⁸

Die vorliegende Studie widmet sich ausschließlich der Institution Kunst. Diese steht exemplarisch für eine erweiterte Praxis der Institutionskritik mit einem aktuell lebhaften Diskurs. In der Kunst nahm Institutionskritik zudem ihren Ursprung.

1.2.2. Forschungszugang

Die Hypothese der vorliegenden Studie lautet: Institutionskritik in ihrem ursprünglichen Verständnis als künstlerische Praxis ist mittlerweile historisiert und kanonisiert. Sie hat sich geöffnet, als Praxis erweitert und findet nicht mehr ausschließlich in Kunstinstitutionen und im Kunstfeld statt, sondern ist als kritische Praxis heute in einem erweiterten gesellschaftlichen Kontext zu betrachten. Von allen Seiten, von künstlerischer wie aktivistischer, politischer und institutioneller Seite – sofern diese überhaupt klar voneinander getrennt werden können – erheben sich die kritischen Stimmen. Dazu trug entscheidend die kontinuierliche Selbstinstitutionalisierung der institutionenkritischen Künstlerinnen bei. Die Studie überprüft die Hypothese, indem sie analysiert, wie sich Kunstinstitutionen und das Ausstellungswesen durch institutionenkritische Praktiken verändert haben. Die vorliegende Arbeit adressiert die Frage, wie Ausstellungshäuser mit ihren Personalstrukturen, ihrer Selbstpräsentation, ihren Themen und Formaten auf institutionenkritische Vorschläge antworten. Dies ist nicht nur essenziell für die Einlösung der Ansprüche, welche die Institutionskritik an sich selber hatte; vielmehr hängt hiervon zugleich die gegenwärtige Situierung kritischer Praktiken – wie der sogenannten *kritischen Ausstellungspraxis* – ab. Die folgenden Analysen gehen der Frage nach, inwiefern die Institutionskritik ihre eigenen Ziele erreicht hat und wie Museen auf sie reagiert haben.

Die Forschungsperspektive der vorliegenden Studie fokussiert Institutionskritik als kritische Praxis, Methode und Haltung. Untersucht wird, inwiefern diese Perspektive fruchtbar ist, um aktuelle Ausprägungen der Institutionskritik vor dem Hintergrund ihrer durch Widersprüche und Ambivalenzen gekennzeichneten Geschichte einordnen zu können. Ziel ist es, Institutionskritik innerhalb einer aktuell debattierten dritten Phase – ob es eine solche ist, lässt sich wie bei den vorangegangenen erst retrospektiv feststellen⁹ – vom Beigeschmack des Scheiterns zu befreien und stattdessen einen Vorschlag zu liefern, der für ihre kontinuierliche Relevanz argumentiert.

8 Für eine Erläuterung zum Ausdruck *Institution Kunst* siehe Theoriekapitel 2.1.1.

9 Kurator Steven L. Bridges fragt entsprechend in seinem Text *I am institution (Hear me roar)* wie man aktuelle Praktiken als Institutionskritik beschreiben kann, wenn sie noch nicht als solche identifiziert und kanonisiert sind. Vgl. Steven L. Bridges (2006): *I am Institution (hear me roar)*. Verfügbar unter: <https://mav.org.es/ensayos/documentos/ENSAYOSBIBLIOTECA/Steven-BridgesmuseoinstFraser.pdf> [Zugriff: 22.01.2015].

Bei den bisherigen, wenig umfangreichen Untersuchungen zu den genannten Fragen blieb das Objekt der Kritik, um das die institutionskritischen Praktiken kreisen, im Hintergrund: Publikationen, die sich dezidiert mit den Auswirkungen der Kritik auf die Institution(en) beschäftigen, sucht man vergebens. Das Ziel der vorliegenden Studie liegt deshalb in der Sammlung von Beispielen aus der kuratorischen und institutionellen Praxis. Sie widmet sich explizit der empirischen Untersuchung und beabsichtigt nicht die theoretische Debatte zur Institutionskritik fortzuführen.

1.3. Methoden und Aufbau

Die nachfolgende Untersuchung verortet sich im Kontext der Kulturwissenschaften und den *Curatorial Studies*. Im Zentrum steht eine historische Analyse des Diskurses der Institutionskritik, die mit Fallstudien kombiniert wird. Dadurch entsteht eine methodische Mischung aus theoretischer und praktischer Untersuchung.

1.3.1. Theoretische Hintergründe

Institutionskritik operiert mit Begriffen, die im Kunstfeld omnipräsent sind und die von den Akteuren unterschiedlich ausgelegt werden. Als Grundlage für die in der Diskursanalyse und den Fallstudien vorgestellten Praktiken stellt das nachfolgende Kapitel die zentralen Begriffe vor. Zunächst zeige ich – ausgehend von ihren geschichtlichen Entwicklungen –, welche Auslegungen des *Institutions-* und *Autonomie-*Begriffs sich im Kunstfeld durchgesetzt haben. Dann erläutere ich den Terminus *Institutionalisierung* und beleuchte das Phänomen der kanonisierten Institutionskritik. Als Abschluss dieses Theorieteils expliziere ich, was unter einer *relativ autonomen Institutionskritik* zu verstehen ist.

In einem zweiten Schritt skizziere ich vor dem Hintergrund meiner Fragestellung vier Verständnisse von *Kritik*, die ich für relevant im Rahmen institutionskritischer Praktiken erachte. Ich stelle das Konzept der *Kritikalität* vor und lege somit dar, wie man Institutionskritik als eine situative Praxis verstehen kann, die sich zwischen Kritik und Affirmation bewegt.

1.3.2. Analyse des Diskurses der Institutionskritik

Die Studie fragt unter Rückgriff auf den bisherigen Diskurs zur Institutionskritik nach den Auswirkungen der Institutionskritik auf institutionelle und kuratorische Arbeitsweisen. Die Analyse zeichnet den Diskurs der Institutionskritik historisch nach. Das Verfahren rekonstruiert die Funktionen, Strategien und Absichten von institutionskritischer Praxis.¹⁰

10 Eine Sortierung anhand von Strategien und den spezifischen Gegenständen der institutionskritischen Praktiken nehmen Helena Björk und Laura Kokkonen in ihrer Online-Publikation *Never underestimate the Institution* vor. Sie teilen die Ansätze in Bezugsbereiche ein und unterscheiden die Felder ›Institution‹, ›Space‹, ›Museology‹, ›Discrimination‹ und ›Collectivity‹. Mit diesen fünf Kategorien bilden sie bereits die wichtigsten Schlagwörter ab und zeigen auf, dass Themen für

Der Diskurs der Institutionskritik entfaltet sich synchron auf verschiedenen Ebenen, die sich bedingen und verschränken. Die Analyse muss daher zunächst das Spektrum von Orten aufdecken, an denen der Diskurs stattfindet. Ich unterscheide zwischen zwei grundsätzlichen Diskursebenen:

1. Quellen von Künstlerinnen
 - Die künstlerische Praxis selbst und deren Reflexion durch Künstlerinnen.
 - Publikationen, Kommentare und Essays: Die darin beschriebenen Arbeiten werden entweder durch schriftliche Überlegungen ergänzt oder das Schreiben über das Projekt hat essenziellen Anteil am Gesamtwerk.
 - Theoretische Aufsätze von und publizierte Interviews mit Kuratorinnen und Kunsthistorikerinnen, wie z.B. jene von Alberro und Stimson.¹¹
2. Wissenschaftliche Quellen und Texte, die institutionskritische Projekte analysieren und die künstlerischen Schriften dazu in ihre Untersuchungen einbeziehen. Dazu gehören ebenfalls Medienberichte über relevante Ausstellungen und institutionskritische Arbeiten zu den Quellen.

Es gilt, diskursimmanente Strömungen herauszuarbeiten und zu untersuchen, inwiefern sie sich unterscheiden oder in Beziehung zueinander stehen.¹² Nach dieser Darstellung dekonstruiere ich die beiden Ebenen des Diskurses, um Schwellen, Veränderungen und Argumentationsketten der Institutionskritik herauszukristallisieren. In einer parallelen Analysebewegung lege ich sie wieder übereinander, um den Gesamtverlauf des Diskurses als einen institutionalisierten und sich gleichzeitig selbst institutionalisierenden Prozess zu deuten.

Der dargestellte Diskurs bildet, einem konstruktivistischen Verständnis folgend, nicht die Realität ab, sondern ist von mir konstruiert. Ich reihe mich damit, wie noch zu besprechen sein wird, in Kanonisierungsprozesse ein, die in besonderem Maße die Institutionskritik, ihre Wirkkraft und ihr Transformationspotenzial beeinflusst haben.

Entsprechend kann es nicht das Ziel sein, ein vollständiges Bild aller Ansätze nachzuzeichnen. Fokussiert wird ein von mir spezifisch für diesen Zweck entworfener Dis-

eine Generation hinweg relevant waren und sich über Jahrzehnte hinweg als dauerhafte Kritikpunkte herausgestellt haben. Diese widersetzen sich hartnäckig der Veränderung. Vgl. Helena Björk und Laura Kokkonen: Never underestimate the institution. *Cumma Papers*, 11 (2014). Verfügbar unter: https://cummastudies.files.wordpress.com/2014/11/institutional_critique1.pdf [Zugriff: 08.01.2015]. Martin Fritz schlägt in der Publikation zur gleichnamigen Ausstellung *Beziehungsarbeit/Kunst und Institution* eine weitere Kategorisierung vor, und zwar nach fotografischen Untersuchungen an Museen, Vorschlägen für Museen, kritischen Interventionen auf Recherchebasis, architektonischen Interventionen und modellhaften Interventionen. Vgl. hierfür Martin Fritz (2011): Die Scheidungsrate ist niedrig. Martin Fritz im Gespräch mit Nina Schedlmayer. In: Ders., Peter Bogner und Gesellschaft bildender Künstler Österreichs (Hg.), *Beziehungsarbeit/Kunst und Institution*. Wien: Künstlerhaus, Schlehubrücke, S. 34.

11 Siehe Forschungsstand in Kapitel 1.4. für eine detaillierte Beschreibung wichtiger Sammelbände und Publikationen.

12 Hier interessiert besonders der Zusammenhang mit anderen Diskurssträngen wie jenen des *New Institutionalism* und der *New Museology*, die ebenfalls einem kritischen Grundgedanken entspringen und versuchen, die Rolle und Funktion des Museums neu zu denken.

kurs, der sich auf jene Projekte konzentriert, die sich mit Aspekten der Institution Kunst auseinandergesetzt haben, die veränderbar scheinen. Aus der gesichteten Literatur habe ich eine chronologische Übersicht vorwiegend künstlerischer, institutionskritischer Projekte extrahiert, gemeinsame Themen identifiziert und Einzelbeispiele ausgewählt, die repräsentativ für einen Themenkomplex erscheinen oder in meinen Augen eine neue Strategie in den Diskurs eingebracht haben. Die Ausführungen bilden schlaglichtartig die Grundlage für die Fallstudien in Kapitel 4, mit denen analysiert wird, ob und inwiefern Museen, Ausstellungshäuser und andere Kunstorganisationen auf die im Diskurs erhobenen Forderungen eingegangen sind.

Die Analyse zielt darauf ab, die Entstehung des Kanons institutionskritischer Praktiken und die (Selbst)Institutionalisierung der Künstlerinnen sowie anderer Akteure zu verdeutlichen. Diese Form der Untersuchung deckt die Muster auf, nach denen Akteure handeln und argumentieren. Sie legt offen, wie Akteure dabei strategisch vorgehen.

Die leitenden Fragen für die Analyse des Diskurses der Institutionskritik lauten:

- Wer gewinnt die Macht darüber, zu bestimmen, was als Institutionskritik gilt?
- Wie wird Institutionskritik bewertet?
- Über welche Beispiele wird gesprochen?

Die autoritären Reglementierungspraktiken, die sich in den Antworten auf diese Fragen zeigen, sind in die Diskursorte eingeschrieben und wirken in ihnen. Mit der Verstrickung von Macht und Wissen greife ich somit eine der zentralen Dimensionen des diskursanalytischen Verfahrens auf.

Indem ich die Etappen der kritischen Auseinandersetzung von Künstlerinnen mit dem Museum und der Institution Kunst nachzeichne, sollen die Kritikstrategien der beteiligten Akteure sichtbar gemacht werden. Aus diesen Strategien leitete ich fünf Funktionen der Kritik für die Institution ab: Institutionskritische Verfahren wirken, in Anlehnung an Carmen Mörsch, (1) dekonstruktiv, (2) reformativ oder (3) transformativ.¹³ Darüber hinaus lassen sich (4) destruktive und (5) affirmativ-kooptierte Formate identifizieren.

Die fünf Strategien bilden die Basis für die anschließenden Fallstudien. Diese fokussieren die institutionellen Reaktionen auf die Kritikstrategien und damit die praktischen Auswirkungen von Institutionskritik im Kunstfeld. Sie schließen an die Diskussion um eine gegenwärtige dritte Phase von Institutionskritik an.

1.3.3. Fallstudien

»Ist es nicht ziemlich absurd, zu argumentieren, dass eine Institution der Kritik in einem Augenblick existiert, in dem kritische Kulturinstitutionen unzweifelhaft abge-

13 Vgl. dazu Mörsch (2009a) sowie Mörsch und Holland (2012).

schaftt werden, unterfinanziert sind, den Anforderungen einer neoliberalen Eventökonomie ausgesetzt werden, und so weiter?»¹⁴

Die untersuchten Fälle repräsentieren ein von mir ausgewähltes Spektrum von Kunstmuseen, Ausstellungshäusern und im Kunstfeld aktiven Initiativen. Gegenstand der Fallstudien¹⁵ sind ihre Ausstellungsformate, Institutionsmodelle und Modi der kuratorischen Praxis, die von institutionskritischen Praktiken geprägt und inspiriert wurden. Für diesen empirischen Part der Arbeit wende ich eine Methodenbricolage an.¹⁶ Dieser Ansatz führt die qualitative Analyse von Quellen zu den Kunstinstitutionen mit Beobachtungen vor Ort und Ausstellungsanalysen zusammen.

Die Auswahl der Fallstudien beschränkt sich in erster Linie auf Nord- und Westeuropa. Zwar hat die Institutionskritik bekanntermaßen ihren Ausgangspunkt in den USA genommen, aber ihre Rezeption fand verstärkt im europäischen Raum statt.¹⁷ Zudem knüpfe ich mit dem Fokus auf Europa an die Diskussionen um den *New Institutionalism* an¹⁸. Dabei handelte es sich um ein ausschließlich europäisches Phänomen, das

14 Hito Steyerl (2006): Die Institution der Kritik. *transversal*. Verfügbar unter: <https://transform.eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de.html> [Zugriff: 27.07.2014].

15 Robert K. Yins Publikationen (2003, 2011) empfehlen sich für forschungspraktische Hinweise zur Durchführung von Fallstudien im Sinne qualitativer Sozialforschung.

16 Der Begriff der *Bricolage* stammt aus Claude-Lévi Strauss' Publikation *Das Wilde Denken* (dt. 1968) und ist synonym zu Methodenmix zu verstehen: Erst in der Kombination können umfassende Schlussfolgerungen gezogen werden. Kennzeichen dieses methodischen Vorgehens ist, dass es nicht als streng definiertes Verfahrensmuster fungiert, sondern flexibel an den spezifischen Kontext, die jeweilige Fallstudie, angepasst werden kann. Dies ist zudem notwendig, da nicht für alle Fallstudien der gleiche Materialkorpus zur Verfügung stehen kann.

17 Dies lässt sich nicht zuletzt an der Vielzahl der Publikationen feststellen, die in Europa zu dem Thema Institutionskritik erschienen sind. Siehe dazu den Forschungsstand in Kapitel 1.4. Die Ausstellungs- und Forschungsprojektbeispiele legen nahe, dass sich die europäischen Akteure des Kunstfeldes intensiver mit den gegenwärtigen, institutionskritischen Praktiken auseinandersetzen. Bemerkenswerterweise scheint das Interesse zyklisch strukturiert zu sein: Im bisherigen Verlauf ist etwa alle zehn Jahre zu erkennen, dass Institutionskritik wieder in den Fokus tritt, aktualisiert und neu verhandelt wird. Nach Frank Hillebrandt ließe sich, mit Rückgriff auf Gilles Deleuze und Felix Guattari, somit der europäische Raum als »Intensitätszone« verstehen. Vgl. Frank Hillebrandt (2014): *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.

18 Die Bewegung des *New Institutionalism* fordert eine Veränderung und Umdefinition des Museums von innen heraus und schlägt neue Akteure vor, welche diese Neuerungen initiieren. Die Akteure verabschieden sich von dem Diskurs um das Kunstwerk als reines Objekt und dem institutionellen Apparat, der das Kunstwerk rahmt. Die Funktion des Museums muss darüber hinausgehen. So fordert Nina Möntmann eine Demokratisierung und Internationalisierung des Kunstmuseums, das in sich experimentellere und interdisziplinäre Methoden des Ausstellungsmachens vereinen soll (vgl. Nina Möntmann (2007): Aufstieg und Fall des »New Institutionalism«. Perspektiven einer möglichen Zukunft. *transversal*. Verfügbar unter: <https://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de.html> [Zugriff: 29.09.2014]). Als führende Akteure des *New Institutionalism* gelten Charles Esche, Maria Lind oder auch Nina Möntmann. Insbesondere Esche wendet sich von dem Begriff ab und favorisiert stattdessen den Ausdruck *Experimental Institutionalism*. Vgl. Lucie Kolb und Gabriel Flückiger: An interview with Charles Esche »We were learning by doing«. In: *OnCurating*, 21 (2013b): S. 26.

vor allem zu Beginn der 2000er zu einer Reihe so genannter ›new institutions‹ oder »Institutionen der Kritik« mittlerer Größe führte.¹⁹

Die Häuser, die unter diesen Begriffen subsumiert werden, vereint die Zielsetzung, sich den Tendenzen der Ökonomisierung und Privatisierung zu entziehen.²⁰ Der Fokus lag vor allem auf sozialem Engagement. Nach nur wenigen Jahren sahen viele der Institution ihrer Schließung entgegen, ihre finanziellen Mittel wurden drastisch gekürzt oder sie sahen sich gezwungen, neoliberale Managementmodelle einzuführen.²¹ Andere Häuser veränderten nach einem Kuratorinnenwechsel ihre Ausrichtung. In diesen Entwicklungen zeigte sich – so resümieren Kolb und Flückiger in ihrem Aufsatz – für einige Akteure die zunehmende Hinwendung zu einer neoliberalen und populistischen Kulturpolitik.²² Es stellt sich daher die Frage, ob es tatsächlich Institutionen gibt, die ihrem eigenen Kritikbegriff gerecht werden konnten und nach wie vor ein emanzipatorisches Projekt verfolgen, die also die »korporative Wende«²³ überlebt haben. Die vorliegende Studie schaut deshalb auf europäische Beispiele, die vielfältige Strategien entwickelt haben, um ihren Anspruch, eine institutionskritische Institution zu sein, zu bewahren.

Zudem ist es interessant, sich auf europäische Häuser und Zusammenschlüsse zu konzentrieren, da in Europa ein besonderes Kulturförderungssystem zu finden ist. Während beispielsweise in den USA privatfinanzierte Museen durchaus weit verbreitet sind, dominieren in Europa staatlich oder kommunal geförderte Einrichtungen. Dennoch hat sich die finanzielle Situation vieler Kunstinstitutionen im letzten Jahrzehnt verschlechtert. Im Nachgang zur globalen Finanzkrise in 2008 kürzten viele Länder ihre Kulturbudgets, so insbesondere die Niederlande und Deutschland, in denen sich die vier Hauptfälle befinden, aber auch Großbritannien. In den Niederlanden schrumpften die verfügbaren Mittel sogar um bis 25 %.²⁴ Gerade angesichts solcher Bedingungen geraten Institutionen zunehmend unter den Druck des Marktes.

Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang verwiesen auf die Forderung der Kuratorin Ellen Blumenstein, die »europäische Konvention, dass ein Sponsor oder die Politik

19 Vgl. Nina Möntmann (2013): *New Institutionalism Revisited*. In: Jerlyn Marie Jareunpoon-Philips, Vlad Morariu, Rachel Pafe und Francesco Scasciamacchia (Hg.), *Giant Step. Reflections & Essays on Institutional Critique*. Bari: vessel art projects, S. 106.

20 Vgl. u.a. Beatrice von Bismarck (2006): *Game Within the Game: Institution, Institutionalisation and Art Education*. In: Nina Möntmann (Hg.), *Art and Its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing, S. 124.

21 Vgl. Lucie Kolb and Gabriel Flückiger: *New Institutionalism Revisited*. In: *OnCurating*, 21 (2013b): S. 10f.

22 Vgl. Ebd., S. 13.

23 Möntmann (2007).

24 Der genaue Prozentsatz schwankt je nach Quelle. So berichtet die BBC News von 25 %, vgl. Anna Holligan: *Dutch budget cuts leave high arts in very low spirits*. *BBC News*, 06.09.2012. Verfügbar unter: <https://www.bbc.com/news/world-europe-19490501> [Zugriff 12.02.2019]. Laut einer anderen Quelle gingen die Ausgaben für Kultur im Zeitraum von 2010 bis 2016 um 21 % zurück. Vgl. dazu *Compendium Cultural Policies and Trends in Europe* (Hg.) (2016): *Country Profile The Netherlands. PDF des Profils auf der Website des Compendium Cultural Policies and Trends in Europe*. Verfügbar unter: https://www.culturalpolicies.net/down/netherlands_112016.pdf [17.02.2019].

zwar öffentlich in Erscheinung tritt, aber nicht in Inhalte eingreift«²⁵ verstärkt durchzusetzen. Sie sieht die inhaltliche Autonomie von Institutionen und Projekten gefährdet, wenn die Kunst- und Kulturförderung ökonomischen Zwecken unterstellt werde wie beispielsweise dem Stadtmarketing.²⁶ Hito Steyerl lehnte eine solche Haltung bereits 2006 als protektionistisch ab und behauptete, es gäbe kein Zurück »zu einem kulturellen Nationalismus, zumindest nicht in emanzipatorischer Perspektive.«²⁷

Im Anschluss an die bereits 2004 stattgefundene Konferenz »Public Art Policies. Progressive Kunstinstitutionen im Zeitalter der Auflösung des Wohlfahrtsstaats« in Wien, ausgerichtet vom European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp), formulieren die untersuchten Fallbeispiele Antworten auf die Frage, wie Kunstinstitutionen sich Ökonomisierungstendenzen und den Forderungen des Staats zumindest temporär entziehen können oder diese kritisch reflektieren.²⁸

Die Fälle repräsentieren ein von mir ausgewähltes Spektrum von Kunstmuseen, Ausstellungshäusern und im Kunstfeld aktiven Initiativen. Jede der Fallstudien weist spezifische Bezüge zu Fragen der Institutionskritik auf, sei es in Form von Ausstellungsprogrammen, -formaten und Veranstaltungen wie Symposien oder Forschungsprojekten. An ihnen werden institutionelle und kuratorische Praktiken sichtbar, die an Institutionskritik anschließen.

Es ist zu beachten, dass durch die getroffene Auswahl eine weitere Kanonisierung erfolgt und die Autorin sich ihrer Rolle in diesem Konstruktionsprozess bewusst ist.

Die Fallstudien ordnen sich in vier Kategorien:

1. Ausstellungshäuser mit einer Sammlung: Jene, die man im allgemeinen Sprachgebrauch als traditionelle Kunstmuseen bezeichnet. Bezüglich ihrer Aufgaben entsprechen sie der ICOM-Definition des Museums und den Standards, die sich Museen des Deutschen Museumsbundes gesetzt haben.²⁹ Wichtig ist bei der Auswahl der Fallbeispiele dieses Typs, dass die Sammlung nicht nur für den Leihverkehr eingesetzt wird, sondern tatsächlich ausgestellt und mit ihr gearbeitet wird. Die ausgesuchten Museen finanzieren sich größtenteils über dauerhafte, öffentliche Zuwendungen.³⁰

25 Friedrich-Ebert-Stiftung, Forum Berlin und Franziska Richter (Hg.) (2014): *Europa kreativ? Anforderungen an eine europäische Kulturpolitik. Dokumentation der Fachtagung des Forums Berlin der Friedrich-Ebert-Stiftung am 27. Juni 2014*. Verfügbar unter: <http://library.fes.de/pdf-files/dialog/11347.pdf> [Zugriff: 15.01.2019], S. 28.

26 Vgl. Ebd.

27 Steyerl (2006).

28 Vgl. die Ankündigung für die Konferenz »Public Art Policies. Progressive Kunstinstitutionen im Zeitalter des Wohlfahrtsstaats.« Kunsthalle Exnergasse/WUK, Wien am 26. bis 28.04.2004. Verfügbar unter:

29 ICOM Deutschland (2006): Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. *Homepage des ICOM Deutschland*. PDF Verfügbar unter: www.icom-deutschland.de/client/media/570/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf [Zugriff: 24.05.2017] sowie Deutscher Museumsbund (2006): *Standards für Museen*. Verfügbar unter: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/standards-fuer-museen-2006-1.pdf> [Zugriff: 18.01.2019].

30 In den Vorbemerkungen zu Beginn jeder Studie erwähne ich jeweils, woher die finanziellen Mittel stammen.

2. Häuser ohne Sammlung: Bespielen ihre Räume mit wechselnden Displays und anderen Programmformaten. Aufgrund der fehlenden Sammlung entsprechen sie nicht der ICOM-Definition eines Museums. In diese Kategorie fallen Beispiele, die sich mit Kunsthallen oder Kunstvereinen vergleichen lassen. Sie verfügen ebenso wie die Häuser mit Sammlung über eine ausgeprägte Verwaltungsstruktur und eine stabile Finanzierung.
3. *Independent spaces*³¹: non-profit Ausstellungs- und Diskursräume für experimentelle künstlerische und kuratorische Praktiken. Sie organisieren ihre Infrastruktur zu meist partizipativ und weniger hierarchisch. Zudem sind sie weniger langfristig finanziert als Museen und Ausstellungshäuser: Independent spaces erhalten zumeist projektbasierte Zuschüsse und müssen verschiedene Einkommensstränge zusammenführen.
4. *Post-Institutionen*: Nicht-institutionalisierte Zusammenhänge wie Kollektive, Arbeits- und Forschungsgruppen, die sich mit Institutionskritik beschäftigen, aber die Ausstellungen nicht als ihr Hauptmedium ansehen.³² Es handelt sich um Projekte, die keine dauerhafte Infrastruktur schaffen oder benötigen. Sie sind entweder von vornherein temporär angelegt oder haben sich im Verlauf der Projektdauer als temporär erwiesen. Sie reagieren mit ihren hybriden Strukturen auf veränderte Bedingungen der zeitgenössischen Kunst- und Kulturproduktion. Dieser Flexibilität folgend, arbeiten sie teilweise mit größeren etablierten Kunstinstitutionen für eine bestimmte Zeit zusammen.³³ Die Finanzierung der hier vorgestellten Beispiele unterscheidet sich stark: Sie bewegt sich zwischen Förderung durch die Europäische Union für groß angelegte Forschungsprojekte bis hin zu lokalen Initiativen, die aus schmalen kulturpolitischen Töpfen finanziert werden.

In jeder Kategorie steht ein Hauptfall im Zentrum. Um diesen zu identifizieren, habe ich nach einer ersten Überblicksanalyse der verfügbaren Dokumente hinsichtlich institutionskritisch inspirierter Praktiken jene Fälle ausgewählt, an denen sich diese Strategien häufen und verdichten, beispielsweise die *neue Gesellschaft für bildende Kunst* (nGbK), die *Shedhalle* oder *Casco Art Institute*. Weitere Fälle sind dem Diskurs entnommen – das heißt, sie sind bereits besprochen worden oder werden häufig referenziert, wie das *Van*

31 Die Bezeichnung als *independent spaces* ist nicht unumstritten. So kann argumentiert werden, dass auch solche Ausstellungsräume in verschiedenen Abhängigkeitsverhältnissen gefangen sind wie beispielsweise mit Geldgeberinnen und Förderinnen. Vgl. dazu auch Daniel Pryde-Jarman (2013): *Curating the artist-run space: exploring strategies for a critical curatorial practice*. PhD, Coventry University, Coventry, S. 29. Für den vorliegenden Kontext bedeutet es, dass sie unabhängig von größeren Kunstinstitutionen arbeiten. Siehe dazu auch die einleitenden Abschnitte in Kapitel 4.5.

32 Der letzte Typus reflektiert die Öffnung und Ausweitung der Institutionskritik auf andere Felder und belegt somit die Ausgangsthese von der umfassenden (Selbst-)Institutionalisierung. Rachel Mader beschreibt in diesem Kontext die Vielfalt an Formaten, Strukturen und Arbeitsmodellen, die eingesetzt werden. Vgl. dazu. Rachel Mader: How to move in/an institution. In: *OnCurating*, 21 (2013): S. 35.

33 Vgl. Maria Lind (2011a): *Restaging the Institution*. In: Tone Hansen (Hg.), *(Re)Staging the Art Museum*. Berlin: Henie Onstad Art Center/Revolver Publishing, S. 30ff.

Abbemuseum oder das *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA) – oder auf Anregung von Gesprächspartnerinnen herangezogen. Somit ist die Auswahl der Fälle im Forschungsprozess aufgekommen. Der Umstand, dass einige Häuser bereits besprochen beziehungsweise häufig referenziert werden, verweist darauf, dass sie entweder als kontrovers oder exemplarisch einzuordnen sind. Den Fallbeispielen ist gemeinsam, dass an ihnen der Anschluss, die Adaptation und Reflexion institutionskritischer Praktiken sichtbar sind.

Die nachfolgende Tabelle gibt einen Überblick über die Systematik der Fallstudien:

Tab. 1: *Überblick Fallstudien.*

	Kunstmuseen mit Sammlung	Ausstellungshäuser ohne Sammlung	Independent Spaces	Post-Institutionen
Hauptfall	Van Abbe-museum	ngbk	Casco Art Institute	Inverse Institution
Ergänzung I	MACBA (Barcelona, ES)	bak (Utrecht, NL)	Showroom (London, UK)	L'Internationale
Ergänzung II	CfzK (Leipzig, DE)	Shedhalle (Zürich, CH)	PRAXES (Berlin, D / Bergen, NO)	Para-Institution (Galway, IE)

An den Fallstudien und den zugehörigen Fallbeispielen kristallisieren sich Diskursbewegungen der Institutionskritik. Institutionskritik in der institutionellen Praxis soll sichtbar gemacht werden, Veränderungen und Entwicklung der jeweiligen Institution, der Formate und der beteiligten Akteure können nachvollzogen werden.

Um das Material auszuwerten fiel die Wahl auf die Methoden der qualitativen Inhaltsanalyse sowie der deskriptiv-interpretativen Analyse der Ausstellungshäuser.

Die qualitative Inhaltsanalyse greift auf verschiedene Materialien zurück: Homepages, Übersichtsraumpläne, fotografische Ansichten der Räumlichkeiten und Inszenierung der Ausstellungshäuser. Aus diesen Informationen lässt sich extrahieren, wie Ausstellungshäuser sich selbst und ihr Publikum entwerfen, in welchem Maße sie die Autorität der allwissenden Institution zur Disposition stellen und wie Hierarchien räumlich produziert und reproduziert werden. Ebenso werden Ausstellungsbeschreibungen, Direktorinnen- und Kuratorinneninterviews sowie Ausstellungskataloge und von der Institution herausgegebene Publikationen einbezogen. Viele Direktorinnen und Kuratorinnen publizieren regelmäßig – diese Texte, während ihrer Arbeit am entsprechenden Haus verfasst, offenbaren zusätzlich kuratorische Haltungen. Soweit vorhanden, gehen auch Materialien vor Ort aus Archiven in die Untersuchung ein (Programme, Ausstellungs- und Veranstaltungsarchive), um Veränderungen und Kontinuitäten in den Thematiken und Formaten herausfiltern. Schließlich destilliert sich in den Programmen und Formaten heraus, was jeweils unter Kuratieren zu verstehen ist und welche Formen der kuratorischen Praxis umgesetzt sind. Organigrammen und Teamaufstellungen auf den Webseiten entnehme ich die jeweilige institutionelle Struktur.

Die Ausgangsbasis für die deskriptiv-interpretative Analyse der Fallbeispiele bilden eigene Beobachtungen, detaillierte Feldnotizen und die Dokumentation meiner Besuche der Ausstellungshäuser. Dieses Vorgehen lehnt sich an Zugänge der Ausstellungsanalyse an.³⁴ Ziel war es, rückzuschließen, wie sich Kuratorinnen und die Institution positionieren und kommunizieren. Zutage tritt, von welchem Standort aus gesprochen wird, und wie Ausstellungshäuser das Publikum vorstellen und entwerfen. Daran ist erkenntlich, wie autoritär ein Haus auftritt, Besucherinnen in ihren Bewegungen und Blicken lenkt und die Ausstellungserfahrung steuert und vorgibt. Die Untersuchung verdeutlicht zudem, welche gesellschaftliche und kulturelle Rolle das jeweilige Haus sich selbst zuweist. Von der Präsentationsebene aus ergründe ich, wie es sich in der Museums- und Ausstellungslandschaft positioniert.³⁵

Die deskriptiv-interpretative Analyse der Ausstellungshäuser wird von semi-strukturierten Interviews und informellen Gesprächen mit Akteuren der Hauptfälle ergänzt. Die Interviews sind Teil des Materialkorpus und werden als ›Stimmen‹ verwendet.³⁶ Die Abfolge der Fragen war offen und wurde situationsbedingt an den Gesprächsverlauf und die Interviewpartnerin angepasst. Die Befragung wurde anhand der zuvor vorgenommenen Erhebungen auf Homepages, aus Katalogen und wissenschaftlichen Texten spezifiziert und akzentuiert. Die Gespräche geben Einblick, wie Institutionskritik die Praxis der Akteure geprägt hat. Ebenso waren bis dato unerfüllte Anliegen, die von institutionenkritischen Protagonisten aufgeworfen wurden, von Interesse. Da missglückte, nicht umgesetzte Strategien zur Sprache kommen sollten, war es eine Herausforderung dieses Formats, die Gesprächspartnerin zu selbstkritischen Aussagen zu bewegen. Relevante Antworten abseits der vorab zurechtgelegten Selbstaussagen zu evozieren, gestaltete sich somit als besondere Schwierigkeit.³⁷

-
- 34 Hinter dem Oberbegriff *Ausstellungsanalyse* stehen eine Vielzahl Methoden, die sich aus diversen Perspektiven der Ausstellung als kommunikatives Medium annähern. Ihnen ist gemein, dass sie Ausstellung – und für die vorliegende Studie analog die Institution – als Orte verstehen, an denen »Signifikations- und Kommunikationsprozesse stattfinden« (Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript, S. 53f.). Die Analysemethoden richten einen mikroskopischen Blick auf Auszüge der kuratorischen Praxis und leiten daraus die von der Institution vermittelten Diskurse und Narrative ab.
- 35 Jana Scholze bezeichnet dies als die letzte, metakommunikative Ebene, die institutionellen Kontexte und gesellschaftliche, wissenschaftliche oder ästhetische Rahmenbedingungen offenlegt. Vgl. Jana Scholze (2004): *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript.
- 36 Damit ist die reflektierte Übernahme dieser Aussagen gemeint: Wie in den breiten Medien sichtbar, werden solche Interviews oft zur Selbstdarstellung der Kuratorin genutzt. Diese möchte unter Umständen seine kuratorische Vision und – in Anlehnung an Harald Szeemann – ihr *Auteur*-Stellung als Ausstellungsmacherin hervorheben.
- 37 Sabina Misoch führt in ihrer Publikation *Qualitative Interviews* (2014, vgl. S. 26ff.) detailliert aus, wie diese subjektive Perspektive die Durchführung von Interview beeinflusst. Sie schließt damit direkt an eine der zentrale Annahmen qualitativer Forschung an, dass Wirklichkeit immer eine hergestellte und konstruierte ist. Vgl. Sabina Misoch (2014): *Qualitative Interviews*. Oldenbourg: De Gruyter. Vgl. dazu Mats Alvesson und Dan Kääreman: Constructing mystery: Empirical matters in theory development In: *Academy of management review*, 4 (2007): S. 1265-1281. Die beiden Autoren

Die Interviews fanden entweder vor Ort in den Räumen des Ausstellungshauses statt oder wurden per Skype und Email geführt. Während der Interviews fertigte ich handschriftliche Notizen an und zeichnete die Gespräche, sofern die Gesprächspartnerin einverstanden war, als Audiodatei auf, die unmittelbar nach dem Interview transkribiert sowie nach Stichworten und Themenkomplexen codiert wurde.

Zusammenfassend: Die vorliegende Arbeit fragt unter Rückgriff auf den bisherigen Diskurs von Institutionskritik nach den Auswirkungen von Institutionskritik auf institutionelle und kuratorische Arbeitsweisen. Anhand der Fallstudien wird untersucht, wie Ausstellungshäuser mit ihren Personalstrukturen, ihrer Selbstpräsentation, Themen und Formaten auf institutionenkritische Vorschläge reagieren.

1.4. Forschungsstand: Einordnung in aktuelle Positionen

Indem kuratorische Praktiken, Ausstellungsformate und institutionelle Modelle fokussiert und in gesellschaftliche Zusammenhänge eingeordnet werden, positioniert sich die Arbeit an den Grenzgebieten verschiedener Disziplinen wie Museum Studies, Curatorial Studies und Kulturvermittlung. Institutionskritik verstehe ich als kritische, institutionelle und kuratorische Praxis. Kuratorisches Handeln fasse ich im Sinne Beatrice von Bismarcks als eine Praxis auf, die über das reine Ausstellungsmachen und die Organisation von Ausstellungen hinausgeht.³⁸ Kuratorinnen organisieren Diskurse und öffentliche Debatten, produzieren neues Wissen.³⁹

entfalten eine Forschungsmethode, die sich auf aktives Entdecken und das Schaffen von Mysterien fokussiert. Dabei nehmen sie in den Blick, wie konstruktivistisch ihr Ansatz ist.

- 38 Vgl. Beatrice von Bismarck (2003): Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen. In: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*. Zürich: Edition Vol-demeer, S. 83.
- 39 Oliver Marchart setzt die kuratorische Funktion mit der Organisation von Öffentlichkeit gleich. Vgl. Oliver Marchart (2007): Die kuratorische Funktion – Oder, was es heißt eine Aus/Stellung zu organisieren? In: Marianne Eigenheer, Dorothee Richter et al. (Hg.), *Curating Critique*. Frankfurt a.M.: Revolver, S. 172-179. Marcharts Versuch zu bestimmen, was unter kuratorischem Handeln, also den Arbeitsweisen einer Kuratorin, zu verstehen ist, führt zu einem der Kerndiskurse des Forschungsfeldes der Curatorial Studies, auf deren vielfältige Diskussionszweige an dieser Stelle nur ausschnitthaft verwiesen werden kann. Beginnend in den frühen 2000ern mit Catherine Thomas (2002): *The Edge of Everything: Reflections on Curatorial Practice*. Banff: Banff Centre Press., und besonders seit Mitte des letzten Jahrzehnts entstanden eine Vielzahl Forschungsarbeiten und Publikationen, die untersuchen, wie kuratiert wird und die Ergebnisse des Kurationsprozesses vermittelt und präsentiert werden. Die Debatte um *Curating* gestaltet sich als primär selbstreflexiver Diskurs: Kuratorinnen reflektieren ihre Vorgehensweisen, ihr Selbstverständnis, Ziele und Bedingungen in diversen Publikationen und Statements. Gleichzeitig beeinflusst dieses Forschungsfeld die Arbeitsbedingungen von Kuratorinnen, indem die Erwartungen verschiedenster Seiten und institutionelle Grenzen erst sichtbar gemacht werden. An dieser Stelle sei insbesondere auf die Sammelbände von Paul O'Neill und Mick Wilson verwiesen, die das Themenfeld *Curating* in Bezug zu angrenzenden Bereichen und Phänomenen diskutiert haben. Vgl. Paul O'Neill und Mick Wilson (Hg.) (2007): *Curating Subjects*. London/Amsterdam: Open Editions/de Appel, Paul O'Neill und Mick Wilson (Hg.) (2010): *Curating and the Educational Turn*. London/Amsterdam: Open Editions/de Appel; Paul O'Neill und Mick Wilson (Hg.) (2015): *Curating Research*. London/Amsterdam: Open Editions/de Appel. Versuche, zeitgenössisches Kuratieren im Spiegel der geschichtlichen Entwick-

Die kritische, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Museen als Bildungsinstrument und deren sozialer Disziplinar- und Rahmungsmacht dient als museumswissenschaftlicher Hintergrund, vor dem den Forschungsfragen nachgegangen wird.⁴⁰

-
- lung der Kuratorin und der Ausstellungsgeschichte zu reflektieren, findet man unter anderem in den Publikationen Kunstverein München (2005): *Curating with Light Luggage*. Frankfurt a.M.: Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, sowie Steven Rand und Heather Kouris (2007): *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: apexart. Vgl. auch Terry Smith (2012): *Talking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, sowie Terry Smith (2015): *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International. Sammelbänden, die sich vor allem kuratorischen Statements oder Diskussionen und somit den Handlungsabsichten der Kuratorinnen widmen, erschienen von Christoph Tannert, Ute Tischler und Künstlerhaus Bethanien (Hg.) (2004): *MIB. Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis = handbook of curatorial practice*. Frankfurt a.M.: Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst. Karen van den Berg und Hans Ulrich Gumbrecht legten mit *Politik des Zeigens* eine theoretische Reflexion der Zeigegeste, der zentralen Geste der Kuratorin, einen Band vor, der das politische, philosophische und kritische Potenzial des Zeigens thematisierte. Vgl. Karen van den Berg und Hans Ulrich Gumbrecht (2010): *Politik des Zeigens*. München: Wilhelm Fink. Das *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis* machte es sich zur Aufgabe zentrale Begriffe des Kuratierens zu erläutern und zu kontextualisieren. Vgl. ARGE schnittpunkt (2013): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*. Wien, Köln, Weimar: Böhrer Verlag. Zeitschriften wie *OnCurating* und *The Exhibitionist* und vereinen Artikel von Theoretikerinnen und Praktikerinnen zu aktuellen Themen im Diskurs, veröffentlichen Ausstellungsbesprechungen und reagieren auf theoretische Vorstöße in ihrem Feld. Hinsichtlich der Analyse von Ausstellungen und Aspekten der Ausstellungsgestaltung lohnt sich ein Blick in die Trilogie *Cultures of the Curatorial*, die vor dem Hintergrund der erweiterten Funktion des Kuratierens – wie oben bei Beatrice von Bismarck erwähnt – und des globalisierten Kunstfeldes die Arbeitsbedingungen von Kuratorinnen im 21. Jahrhundert thematisieren. Vgl. Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff und Thomas Weski (2012): *Cultures of the Curatorial*. Berlin: Sternberg Press. Ebenso der Nachfolgebänd zur Dramaturgie und Choreographie von Ausstellungen als kuratorische Instrumente: Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer et al. (2014): *Cultures of the Curatorial 2. Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin: Sternberg Press. Der dritte Teil konzentrierte sich auf den beziehungsstiftenden Aspekt von Ausstellungen, vgl. Beatrice von Bismarck und Benjamin Meyer-Krahmer (2016): *Cultures of the Curatorial 3. Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*. Berlin: Sternberg Press. Einem ähnlichen Aspekt, mit Fokus auf dem Verhältnis von Kuratorinnen und Besucherinnen, widmete sich bereits Maren Ziese in ihrer dementsprechend betitelten Publikation Maren Ziese (2010): *Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen*. Bielefeld: transcript.
- 40 Die Publikationen unter dem Sammelbegriff ›kritischer Museumsdiskurs‹ verbindet eine machtkritische Perspektive auf Museen aus verschiedenen Disziplinen. Mit der *New Museology* (Vgl. Peter Vergo (1989): *The New Museology*. London: Reaktion Books), im deutschsprachigen Raum auch als Neue Museologie verbreitet, hielt ein Ansatz in die *museum studies* Einzug, der die Rolle des Museums in der Gesellschaft radikal neu bestimmte. Der gesamtgesellschaftliche *turn* hin zur Selbstreflexion schlug sich auch in der Theoretisierung der Sammlungstätigkeit und Ausstellungspraxis von Museen wieder. Diese Bewegung grenzte sich von ›alten‹ traditionellen Funktionen des Museums ab und hinterfragte ihre Herrschafts- und Deutungshoheit. Die *New Museology* konstatierte, dass die grundsätzlichen Ziele des Museums sich verändert haben: Das Museum öffnete sich für verschiedene Publika, es etablierte neue Formate und Aktivitäten. Kennzeichnend war zu dem die wachsende Reflexivität in Bezug auf die Tätigkeiten und Funktionen des Museums innerhalb des Feldes (Vgl. Andrea Whitcomb (2003): *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. London: Routledge. Ebenso Max Ross: *Interpreting the new museology*. In: *Museum and Society*, 2 (2004): 84-103.). In der Folge wurde das Museum verstärkt als öffentliche Institution problematisiert, in der Fragen zur Postkolonialität, der Konstruktion von Nationen und Interpretationen von Geschlecht verhandelt werden sollten. Es war nicht das Ziel, ein alternatives Museum vorzu-

Im Folgenden beschreibe ich die zentrale Literatur zur Institutionskritik entlang folgender Systematik:

1. Der Begriff Institutional Critique: Ursprung und wissenschaftliche Auseinandersetzung;
2. Entwicklung der Institutionskritik und ihre Phasen;
3. Veränderung der Orte von Institutionskritik sowie
4. Konzeptuelle Neubestimmungen: Institutionskritik als Praxis, instituierende Praxis und Methode.

Ich lese die Texte entlang dieser Systematik vor dem Hintergrund meiner Ausgangsthese, dass Institutionskritik kanonisiert und institutionalisiert wurde.

1.4.1. Der Begriff *Institutional Critique*: Ursprung und wissenschaftliche Auseinandersetzung

Mel Ramsden, Mitglied des Kollektivs *Art and Language*, gebrauchte erstmals den Ausdruck *Institutional Critique* in einem 1975 erschienenen Essay.⁴¹ Die Künstlerin Andrea Fraser hielt sich selbst für die Begründerin des Terminus⁴², mit dem sie 1985 Louise Lawlers Werk beschrieb.⁴³ Weitreichende Bekanntheit erlangte der Begriff durch Benjamin H.D. Buchlohs Aufsatz *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*.⁴⁴ Er entwirft eine Genealogie institutionskritischer Prakti-

schlagen, sondern die bisherige Landschaft zu öffnen und zu ergänzen (Vgl. Andrea Hauenschild (1988): *Neue Museologie*. Bremen: Übersee-Museum Bremen). Aus soziologischer Perspektive führt Tony Bennett eine von Foucaults Denktradition inspirierte Sicht auf die Formation des Museums ein: Er beschreibt das Museum als disziplinierenden Ort, an dem ein Habitus eingeübt, der Blick geschult und Subjekte geformt werden (vgl. Tony Bennett (1995): *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London/New York: Routledge). Auch Carol Duncan definiert das Museum als einen durch durchstrukturierte und naturalisierte Rituale geprägten Ort (vgl. Carol Duncan (1995): *Civilizing rituals, inside public art museums*. London/New York: Routledge). Vor einem ähnlichen Hintergrund nähern sich zahlreiche Publikationen dem Museum als Bildungseinrichtung und Ort der Wissenskonstruktion, der durch Ein- und Ausschlüsse gekennzeichnet ist. Douglas Crimp schloss sich dieser Vorstellung in *On the Museum's Ruins* und ging noch einen Schritt weiter: Das Museum produziere bestimmte Wissensformen und sei ein unbewegliches Ordnungssystem. Demzufolge könne es nicht mehr der prädestinierte Ort für zeitgenössische Kunst sein. (vgl. Douglas Crimp (1993): *On the Museum's Ruins*. Cambridge (Massachusetts)/London: MIT Press). Ebenso zählt der New Institutionalism zu diesen kritischen Diskursen – Ausführlicheres dazu findet sich im Kapitel zu den Fallstudien 1.3.3.

- 41 Mel Ramsden (2009 [1975]): on practice. In: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, S. 171-199.
- 42 Andrea Fraser (2009b [2005]): From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, S. 409.
- 43 Andrea Fraser (2009a [1985]): In and out of place. In: Alexander Alberro und Blake Stimson (Hg.), *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, S. 292-301.
- 44 Benjamin H.D. Buchloh: Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. In: *October*, 55 (1990): S. 105-143.

ken aus kunstgeschichtlicher Sicht und zeigt den Einfluss von Minimalismus und Konzeptkunst der 1960er. Buchloh definiert Institutionskritik als konzeptuelle Kunstpraxis, die sich ihrer Involviertheit im institutionellen Rahmen gewahr wird. Er benennt den nach wie vor gültigen Kanon der ›Urväter‹ von Institutionskritik: Michael Asher, Hans Haacke, Marcel Broodthaers und Daniel Buren.

Trotzdem sich der Begriff im Kunstdiskurs etabliert hat, herrscht heute mehr denn je Uneinigkeit darüber, was darunter zu verstehen ist. John C. Welchman zufolge stellt Institutionskritik eine eigene Bewegung dar⁴⁵, Buchloh definiert sie, wie oben erwähnt, als Spielart der Konzeptkunst. Simon Sheikh erkennt aus kunsttheoretischer Perspektive in ihr das Verhältnis zwischen einer Methode (Kritik) und ihrem Objekt (Kunstinstitution).⁴⁶ Andrea Fraser charakterisiert sie als Methode einer »critically reflexive site-specificity«. Alexander Alberro beschreibt in der Einleitung seiner stark rezipierten Anthologie die breit gefächerten Zugänge und Taktiken der Institutionskritik mit Ideologiekritik, *biological engineering* und öffentlichen Demonstrationen.⁴⁷ Angesichts dieser vielfältigen Beschreibungen resümiert Vlad Morariu, dass eine essentialistische Definition von Institutionskritik unmöglich sei und sein sollte.⁴⁸ Morariu erforscht die gegenwärtigen Bedingungen der Möglichkeit von Institutionskritik. Dafür stellt er sie und ihre Existenz zunächst radikal infrage, um sie davon ausgehend konzeptuell als Methode der Dekonstruktion neu zu bestimmen. Aus dieser Uneinigkeit und den zum Teil widersprüchlichen Vorstellungen zum Begriff entsteht das Forschungsdesiderat, aktuelle Formen der Institutionskritik über ihre Besprechung und institutionelle Anwendung einzukreisen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Institutionskritik erfolgte zunächst retrospektiv und vollzog sich im wissenschaftlichen Diskurs zyklusartig. Die frühe wissenschaftliche Aufarbeitung konzentriert sich Ende der 1980er und in den frühen 1990ern auf die USA, ihren Ausgangsort, und auf Großbritannien als Wiege der *Museum Studies* in Europa. Wichtige Sammelbände zur Institutionskritik erschienen nach 2000. Seitdem hält die Konjunktur des Forschungsthemas an. Die nachfolgend dargestellten Überblicksbände fassen die heterogenen Praktiken zusammen und manifestieren ihren Status als künstlerisches Genre. Hinsichtlich der historischen Entwicklung finden sich dabei kaum Neuinterpretationen – bemüht wird mehrheitlich der bekannte Kanon von Akteuren.

Christian Kravagna versammelt in *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen* Manifeste, Interviews und Reflexionen der bekannten Protagonistinnen.⁴⁹ Zwecks Historisierung fasst Kravagna die diversen politisch inspirierten und kritischen Praktiken homogenisierend unter dem Dachbegriff der Institutionskritik.

45 John C. Welchman (Hg.) (2006): *Institutional Critique and After*. Zürich: JP Ringier.

46 Simon Sheikh (2006): Notes on Institutional Critique. *transversal*. Verfügbar unter: <http://eip-cp.net/transversal/0106/sheikh/en.html> [Zugriff: 25.04.2014].

47 Alberro (2009), S. 15.

48 Vlad Victor Morariu (2014): *Institutional Critique. A Philosophical Investigation of Its Conditions and Possibilities*. Dissertation. Loughborough University, London, S. 39ff.

49 Christian Kravagna und Kunsthaus Bregenz (Hg.) (2001): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*. Köln: Walther König.

Kravagna wählt die Zeit um 1968 als Ausgangspunkt, da die Neuerungen in der künstlerischen Praxis die bisherige Vorstellung vom Museum als überholt aufdecken und den Tod des Museums konstatieren. Mit dem Begriff der ›Arena‹ umschreibt Kravagna das Museum als Wettkampfstätte – als Ort, der zugleich Macht ausübt und wechselnden Machtverhältnissen unterworfen ist.

John C. Welchman gab den Sammelband *Institutional Critique and after* im Nachgang zur gleichnamigen Konferenz am Los Angeles County Museum of Art heraus.⁵⁰ Der Band umfasst Texte von Protagonistinnen wie Hans Haacke, Andrea Fraser oder Renée Green sowie Beiträge von Theoretikerinnen. Der Band eröffnet ein breites Spektrum an Zugängen, ergänzt um künstlerische Beispiele verschiedener Medien sowie Untersuchungen diverser institutioneller und alternativer Handlungsräume. Die Zusammenstellung ist geleitet von der Idee, dass Kunst und ihre Institutionen ein kritisches Potenzial besitzen, sozialen und politischen Wandel anzuregen. Als Tendenz konstatieren mehrere Autorinnen – unter anderem Isabelle Graw, Andrea Fraser und Jens Hoffmann – die erfolgreich abgeschlossene Kanonisierung von Institutionskritik. Sie gilt seitdem in der wissenschaftlichen Aufarbeitung institutionskritischer Praktiken als gegeben und zog zahlreiche weitere Betrachtungen von Institutionskritik im Kontext des kritischen Kuratierens nach sich.⁵¹

1.4.2. Entwicklung der Institutionskritik und ihre Phasen

Zwei Phasen institutionskritischer Praxis gelten als gesetzt: Eine erste wird in den späten 1960ern und frühen 1970ern verortet, eine zweite in den späten 1980ern und frühen 1990ern.⁵² Um diese historische Einordnung nicht unreflektiert zu übernehmen und sie als Kanon zu reproduzieren, kennzeichnen Autorinnen wie Janet Marstine oder die jeweiligen Herausgeberinnen der CUMMA Papers den Ausdruck als ›waves‹ oder ›phases‹.⁵³ Vereinzelt schlagen Autorinnen wie Maria Lind weitere Phasen vor.⁵⁴ Lind

50 Welchman (2006).

51 Vgl. Jens Hoffmann (2006): The Curatorialization of Institutional Critique, In: John C. Welchman (Hg.), *Institutional Critique and after*. Zürich: JP Ringier, S. 323-336. Ebenso Jan Verwoert (2006): This is Not an Exhibition. On the Practical Ties and Symbolic Differences between the Agency of the Art Institution and the Work of Those on its Outside. In: Nina Möntmann (Hg.), *Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations*. London: Black Dog Publishing, S. 132-140. Vgl. auch Björk und Kokkonen (2014) sowie Terry Smith: After Institutional Critique: Curating as a Discursive Practice. In: *Broadsheet Journal*, 45, 1 (2016): S. 6-10.

52 Vgl. Gerald Raunig und Stefan Nowotny (2008): Vorwort. In: Dies. (Hg.), *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: Turia + Kant, S. 7. Vgl. auch Alexander Alberro und Blake Stimson (2009): *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press. Die Zwei-Phasen-Einteilung wiederholen auch Gerald Raunig und Gene Ray (Hg.) (2009): *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London: MayFleeBooks. Ebenso Steyerl (2006) und Sheikh (2006).

53 Vgl. auch Janet Marstine (2017): *Critical Practice. Arts, Museums, Ethics*. London: Routledge. Die CUMMA Papers sind das Publikationsorgan des Studiengangs Curating, Mediating and Managing Art an der Aalto Universität in Helsinki. Die Ausgaben widmen sich der kritischen Ausstellungstheorie und -praxis. In jüngster Zeit findet sich die Wellen-Metapher bei Sönke Gau (2017): *Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*. Wien: Turia + Kant.

54 Vgl. Maria Lind: Contemporary Art and its Institutional Dilemmas. In: *OnCurating*, 8 (2011b): S. 26ff.

beschreibt fünf: Nach den zwei bekannten Phasen habe eine weitere Phase Ende der 1990er eingesetzt, in der Künstlerinnen in einen konstruktiven Dialog mit Institutionen traten und Veränderungen für institutionelle Probleme vorschlugen. In der vierten Phase fordern Akteure wie Marion von Osten und Carey Young die Institution Kunst als Apparat und ihre ökonomischen Bedingungen heraus. Lind attestiert in der fünften, gegenwärtigen Phase eine Veränderung der Protagonistinnen.

»Institution builders« – vor allem Direktorinnen und Kuratorinnen – beschäftigen sich mit neuen Formen des Zusammenarbeitens und lehnen sich an Stefan Nowotny und Gerald Raunigs Konzept der »instituierenden Praxen« als neue Form von Institutionskritik an.⁵⁵ Nowotny und Raunig stießen mit ihrer Publikation *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik* die für diese Arbeit zentrale Debatte um eine möglicherweise derzeit stattfindende dritte Phase an, in der sich Institutionskritik als instituierende Praxis mit anderen Arten gesellschaftlicher Kritik zusammenschließen muss, um relevant zu bleiben.⁵⁶

Der Kulturologe Pascal Gielen greift die Vorstellung einer dritten Phase auf, knüpft sie aber an die Bedingung, dass Institutionskritik sich mit der Institution als Werteregime und Bewahrerin eines imaginierten Feldes verbünden muss.⁵⁷ Gielen wiederholt zwar den anerkannten Kanon institutionskritischer Akteure, argumentiert aber für einen bisher nicht erwähnten Effekt von Institutionskritik: Sie habe die institutionellen Grenzen verwischt und versperre so den Raum für Kritik. Gielen folgert daraus, dass sie bisher gescheitert sei. Er fordert Institutionen auf, sich außerhalb ihres bisherigen Rahmens bewegen, um einen imaginären Raum für Veränderungen beizubehalten.

Für die vorliegende Studie wird die historische Einteilung in zwei abgeschlossene ›Phasen‹ übernommen, da sich durch sie die Institutionalisierung von Institutionskritik – Ausgangspunkt der vorliegenden Studie – plausibel erklären lässt: Jeder Konjunktur der kritischen Praxis folgt eine Phase intensiver, theoretischer Auseinandersetzung. Da bisher zwei deutliche Hochphasen der theoretischen Beschäftigung erkennbar sind, scheint es naheliegend von zwei Praxis-Phasen auszugehen. Bei den Phasen handelt es sich um Verdichtungen in einem Kontinuum; es soll nicht impliziert werden, dass außerhalb der Phasen keine Institutionskritik stattfand. Ob derzeit eine dritte Phase von Institutionskritik stattfindet, wird sich erst retrospektiv erkennen lassen.

1.4.3. Veränderung der Orte von Institutionskritik

Um sichtbar zu sein, muss Institutionskritik mit und innerhalb des Kunstfeldes arbeiten. Wähte sich die erste Generation der Künstlerinnen noch in der Distanz eines Außerhalb der Institution, so formulierte die Künstlerin Andrea Fraser in ihrem Essay »What is Institutional Critique?«⁵⁸ pointiert und provokant die Erkenntnis, dass man

55 Ebd.

56 Raunig und Nowotny (2008), S. 7.

57 Vgl. Pascal Gielen (2013): Institutional Imagination. Instituting Contemporary Art Minus the ›Contemporary‹. In: Ders. (Hg.), *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz, S. 11–34.

58 Vgl. Andrea Fraser (2006): What is Institutional Critique? In: John C. Welchman (Hg.), *Institutional Critique and after*. Zürich: JP Ringier, S. 307.

sich nicht außerhalb der Institution Kunst bewegen könne, weil jede Handlung durch die Bezugnahme auf die Institution in sie eingeschlossen werde. Man sei gefangen im Feld. Jens Hoffmann postuliert im Anschluss eine »curatorialization of critique.«⁵⁹ Kuratorinnen adaptieren kritische Strategien von Künstlerinnen und nutzen von ihnen geleitete Initiativen für interne Museumskritiken und Neuerungen.⁶⁰ Der *New Institutionalism* repräsentiert den Versuch progressiver Häuser, Institutionskritik »von innen« zu praktizieren.⁶¹ Die Grenze zwischen bekannten Binarismen wie Kuratorin/Künstlerin, Innen/Außen der Institution, Affirmation/Kritik sind porös geworden und haben sich verschoben. Es ist unklar, ob sie in dieser Form noch bestehen und falls ja, welchen Zweck sie erfüllen. Die vorliegende Studie legt die drei genannten Oppositionen als Spannungsfelder aus, mit denen institutionskritische Akteure gegenwärtig bewusst arbeiten.

Von der Institutionskritik wird gefordert, sich weder in der (imaginierten) absoluten Distanz zur Institution noch zur Gesellschaft zu verorten. Ebenso wenig soll sie sich an ein augenscheinliches Gefangensein im Kunstfeld klammern. Viele Autoren fordern und fordern deshalb, das Konzept Institutionskritik zu aktualisieren. Einen Vorschlag lieferte in jüngster Zeit Vlad Morariu.⁶² Er fragt nach den Bedingungen von Institutionskritik und zeigt auf, dass die Vorstellung eines Innen und Außen der Institution überholt ist. Stattdessen befänden sich Institution und Kritik in einem nicht-auslöschbaren Verhältnis von Symbiose und Kohabitation. Er verabschiedet die Binariät, welche die wissenschaftliche Aufarbeitung von Institutionskritik beständig wiederholt hat: Er betont den dekonstruktiven Charakter von Institutionskritik und fordert, sie zugleich als Partnerin und Widersacherin der Institution zu verstehen. Statt zu lamentieren, dass institutionskritische Formate durch Institutionen und Kuratorinnen kooptiert und neutralisiert würden, scheint es im Anschluss daran für die vorliegende Forschung produktiver, den Einzug kritischer Arbeitsweisen in Museen und Ausstellungshäuser als einen Lernprozess zu interpretieren.

1.4.4. **Konzeptuelle Neubestimmungen: Institutionskritik als Praxis, instituierende Praxis und Methode**

Aktuell werden neben ihrer kontinuierlichen Interpretation als künstlerisches Genre insbesondere drei konzeptuelle Neubestimmungen von Institutionskritik diskutiert, die ich nachfolgend skizziere und deren Relevanz für die vorliegende Arbeit benenne.

Institutionskritik als Praxis

Institutionskritik als Praxis zeichnet sich durch die permanente und situative Neubestimmung aus. Sie sei niemals zu vereinheitlichen und abgeschlossen; privilegiere keine

59 Hoffmann (2006), S. 323f.

60 Diese selbstreflexiven Ansätze zur Konzeptionierung des Museums schlagen sich auch in den spezifischen Praktiken des Kuratierens und Vermittelns nieder und trugen dazu bei, dass sich parallel Institutionskritik eine kritische Praxis der Kunstvermittlung entwickelte.

61 Vgl. Alex Farquharson: *Bureaux de change*. *Frieze*, 02.09.2006. Verfügbar unter: <https://frieze.com/article/bureaux-de-change> [Zugriff: 30.01.2015].

62 Vgl. Morariu (2014).

Verfahren und keine Akteure.⁶³ Julia Moritz stellt Institutionskritik als einen »sensiblen Seismograph historischer Verschiebungen im Kunstfeld«⁶⁴ dar, die in ihrem jeweiligen geopolitischen und gesellschaftlichen Kontext betrachtet werden müssen. Gleichzeitig erkennt Moritz die Figur des Scheiterns als Bindeglied bisheriger institutionskritischer Praktiken.

Institutionskritik hat sich mittlerweile zu einer Vielfalt an Handlungsoptionen entwickelt.⁶⁵ Ausgehend von der historischen Institutionskritik mit ihren eskapistischen Tendenzen, hat sie sich von der Analyse von Institutionen zu einer Praxis gewandelt. Für Maria Lind verkörpern institutionskritische Verfahren eine spezifische Haltung: »Kritik ist eine gewisse Art zu denken und zu handeln, eine besondere Beziehung zu allem um uns herum. Es bedeutet, die Politik der Wahrheit zu bezweifeln und herauszufordern.«⁶⁶ Seit etwa einem Jahrzehnt dominiert diese Vorstellung von Institutionskritik als Praxis. Diese praktische Auffassung bleibt nicht unhinterfragt. Sabeth Buchmann argumentiert, dass wenn Kritik sich auf eine festgeschriebene Haltung und Methode verpflichtet, dies unweigerlich dazu führe, dass sie nicht mehr überprüft, aktualisiert und angepasst werde.⁶⁷ Buchmanns Einschätzung trifft auf jene Unterfangen zu, die ein abschließendes Bild von Institutionskritik festhalten wollen – Bestandsaufnahmen gegenwärtiger Formen, wie die vorliegende Studie, bleiben von Buchmanns Vorwurf unberührt, denn sie werfen Schlaglichter auf einen Moment der Praxis und gehen davon aus, dass sich diese weiter verändert.

Institutionskritik als Praxis beschränkt sich nicht auf ihren Status als kunsthistorisches Genre, wie noch Isabelle Graw postulierte.⁶⁸ Sie weitet ihren Wirksamkeitsradius aus, greift in andere gesellschaftliche Bereiche über. Simon Sheikh argumentiert, dass die »institutionalisierte Kritik«⁶⁹ ein »analytisches Werkzeug, eine Methode räumlicher und politischer Kritik und Artikulation, die nicht nur auf die Kunstwelt angewendet werden kann, sondern auf disziplinäre Räume und Institutionen im Allgemeinen«⁷⁰ sein sollte. Sheikh löst die von ihm vorgeschlagene, aktualisierte Form der Institutionskritik aus ihrem alleinigen Bezug auf das Kunstfeld und präsentiert sie als Analyseinstrument, das über den – mittlerweile erweiterten – Rahmen des Kunstfeldes hinaus eingesetzt werden kann. Er nimmt vorweg, was in nachfolgenden Publikationen verstärkt gefordert wird, nämlich Institutionskritik in einen größeren Zusammenhang mit Sozial- und Gesellschaftskritik zu stellen, um ein erweitertes Handlungsspektrum zu

63 Vgl. Gau (2017), S. 509.

64 Vgl. Julia Moritz (2013): *Blurring the Boundaries? Institutionskritik im transnationalen Raum*. Dissertation, Freie Universität Berlin. Berlin, S. 202.

65 Vgl. Nora Sternfeld und Jens Kastner: Interview mit Ines Doujak und Luisa Ziaja: »...fröhlich außerhalb der Institutionen.« In: *Bildpunkt* (2008): S. 10-12. Verfügbar unter: www.igbildende-kunst.at/bildpunkt/2008/zweidreiviele68/doujak-ziaja-gespraech.htm [Zugriff: 12.05.2017].

66 Lind (2011b), S. 25.

67 Vgl. Sabeth Buchmann (2006): Kritik der Institution und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas. *Homepage der Donau-Universität Krems*. PDF verfügbar unter: https://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/campuscultur/kritik_der_institutionen_und_oder_institutionskritik.pdf [Zugriff: 15.05.2015], S. 1.

68 Vgl. Graw (2006).

69 Sheikh (2006).

70 Ebd.

erzielen und eine »Verschließung (*in*) [Hervorhebung FB] der Institution«⁷¹ zu verhindern.

Als Praxis ist Institutionskritik in eine Geschichte des Handlungswissens integriert und ermögliche eine reflektierte Teilhabe an diesem Wissen.⁷² Institutionskritik wird nicht auf ihren zwecklosen Status als Kunst reduziert, sondern entfaltet sich als offenes Handlungsfeld.⁷³

Instituierende Praxen als aktualisierte Form von Institutionskritik

Als »kritische Haltung und instituierende Praxis«⁷⁴ verbindet sich Institutionskritik mit anderen sozialen Bewegungen und politischer Praxis, die künstlerische Kompetenzen als Ausgangspunkt für ihre eigenen Strategien verwenden.⁷⁵ Als zentrale Strategie der instituierenden Praxis identifizieren Nowotny und Raunig die Flucht. Durch die Flucht werden die Spielregeln und Bedingungen der Situation offengelegt, die Vorzeichen der Flucht sichtbar, in der Folge die Veränderung der Situation möglich.⁷⁶ Instituierende Praktiken verwehren sich so, festgesetzt und strukturalisiert zu werden.⁷⁷

Eine solche Neu-Auslegung von Institutionskritik vereitelt den von Raunig befürchteten Verschluss der Institutionskritik in das Kunstfeld. Gleichzeitig betont Raunig, dass es nicht darum gehe, das Verhältnis von instituierender Praxis und Institution analog zum Verhältnis von Utopie und Realität zu entwerfen.⁷⁸ Instituierende Praxen binden eine kritische Selbstbefragung ein und entwerfen nicht das Idealbild einer Institution, das es zu erreichen gilt. Für Raunig sind instituierende Praxen an aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen orientiert und aktualisieren sich somit kontinuierlich.

Für die vorliegende Arbeit sind das Konzept der instituierenden Praxen und die Frage, welches dabei ihre jeweiligen Orte und Akteure sind, von hoher Relevanz. Vor diesem Hintergrund werden institutionelle und kuratorische Praktiken untersucht, die sich an instituierende Praxen anlehnen, in dem sie Gesellschafts- und Selbstkritik verbinden.

71 Gerald Raunig (2008b): *Instituierende Praxen*, No. 2. *Institutionskritik, konstituierende Macht und der lange Atem der Institutierung*. In: Ders. und Stefan Nowotny (Hg.), *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: Turia + Kant, S. 59.

72 Vgl. Stefan Nowotny (2008): *Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik*. In: Gerald Raunig und Ders. (Hg.), *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: Turia+Kant, S. 38.

73 Vgl. Ebd.

74 Ebd.

75 Vgl. Fiona Esslinger (2012): *Elmgreen & Dragset. Ästhetik der Institution*. Diplomarbeit. Universität Wien, Wien, S. 73. Verfügbar unter: http://othes.univie.ac.at/24648/1/2012-12-19_0509481.pdf [Zugriff: 18.05.2017].

76 Vgl. Raunig (2008a): *Instituierende Praxen*, No. 1. *Fliehen, Instituieren, Transformieren*. In: Ders. und Stefan Nowotny (Hg.), *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: Turia + Kant, S. 32.

77 Vgl. Gerald Raunig und Gene Reay (2009): *Preface*. In: Dies. (Hg.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. London: MayFleeBooks, xvii.

78 Vgl. Raunig (2008c): *Instituierung und Verteilung. Eine Intervention zur politischen Ästhetik Jacques Rancières*. Ders. und Stefan Nowotny (Hg.), *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: Turia + Kant, S. 139.

Institutionskritik als Methode

In jüngerer Zeit traten Victoria Preston und Sönke Gau als Advokaten der Lesart von Institutionskritik als Methode auf. Beide imaginieren sie als Suchbewegung: Preston beschreibt Institutionskritik als fortlaufenden Prozess auf Seiten der Institution, sich selbst zu untersuchen und zu verändern. Sie schlägt vor, Institutionskritik neu als »institutionally critical praxis« vorzustellen.⁷⁹ Preston erkennt in dieser Verschiebung das Potenzial, neue Arten kritischer Strategien zu generieren, die sich nicht auf den Status eines kunsthistorischen Genres reduzieren lassen.⁸⁰ Gau plädiert für eine situations- und kontextbedingte Form der Institutionskritik, die sich permanent verändert und knüpft an Nowotnys und Raunigs Vorschlag an, Institutionskritik mit anderen kritischen Praktiken zu kreuzen.⁸¹ Er begreift sie als Praxis, die dem künstlerischen Feld entspringt und dort angewendet wird, aber ebenso darüber hinaus wirkt.⁸² Kritisch arbeitende Kuratorinnen seien das Scharnier zwischen künstlerischer Institutionskritik und Institution. Es entwickeln sich hybride Praxisformen, denen ein aktualisiertes Verständnis von Institutionskritik Rechnung tragen muss. Sie hebeln Kritik nicht aus, sondern setzen sie um.⁸³

Die Umformulierung von Institutionskritik als Methode löst sie aus der attestierten Folgenlosigkeit und ihrem vermeintlichen Scheitern. Institutionskritik hat die Institution temporär destabilisiert und Handlungsräume geschaffen, die erheblich dazu beigetragen haben, dass sich das Kuratorische ausweiten und diese Lücken besetzen konnte.⁸⁴

Die beschriebenen Publikationen zeichnen Veränderungen in den Praktiken institutionskritischer *Akteure* nach und hinterfragen ihre Genealogie. Die Transformationen der *Kunstinstitutionen* bilden sie aber nicht ab. Carmen Mörsch, Angeli Sachs und Thomas Sieber, Leiterinnen des Curatorial Studies-Studiengangs in Zürich, sehen dies als Mangel und plädieren in ihrer Publikation dafür, die Sicht auf die Institution zu stärken: »[D]ie markanten Verschiebungen der Handlungsparadigmen und imaginären Funktionen von Museen finden sich noch vorwiegend auf der Konzeptebene.«⁸⁵ Sie attestieren damit ein graduelles Sichtbarwerden der Veränderungen in der institutionellen Realität. Eine der wenigen Forscherinnen, welche diesen Effekt aufgreifen, ist Claire Bishop, die anhand von vier Institutionen, unter anderem dem Van Abbemuseum, ihr Konzept einer *radikalen Museologie* entwirft. Vereinzelt verweisen auch Autoren wie Gau exkurshaft auf Beispiele wie das Museu d'Art Contemporani de Barcelona.⁸⁶

Allerdings widmen sich nur wenige Autorinnen spezifischen Institutionsbeispielen und beleuchten deren Arbeits- und Ausstellungsweisen. Das Argument: So genannte in-

79 Vgl. Victoria Preston (2014): *From Outside to Inside: Changing Strategies and Practices of Institutional Critique*. Dissertation, Birbeck College, University of London, S. 15.

80 Vgl. Ebd., S. 33.

81 Ähnliches formuliert Vlad Morariu: Institutionskritik sei jedes Mal singulär und anders, es gäbe keine Theorie, kein Rezept und keine Vorgaben, denen sie folgen sollte. Vgl. Morariu (2014), S. 7.

82 Vgl. Gau (2017), S. 5.

83 Vgl. Ebd., S. 391f.

84 Vgl. Ebd., S. 348.

85 Carmen Mörsch, Angeli Sachs und Thomas Sieber (2016): Vorwort. In: Dies. (Hg.), *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 10.

86 Vgl. Gau (2017), S. 367.

stitutions of critique seien nicht von Dauer, sondern wären »wie aufmüpfige Jugendliche zu Recht gewiesen worden.«⁸⁷ Budgetkürzungen, Kuratorinnenwechsel oder institutionelle Restrukturierungen hätten, so Möntmann, diese Institutionen ihre Existenz gekostet.

Als Forschungsdesiderat verbleibt, Institutionskritik als institutionelle Praxis zu untersuchen. Die vorliegende Studie hat es sich zur Aufgabe gemacht einen ersten Schritt zu unternehmen, um diese eklatante Lücke zu schließen. Ich stelle der Lesart, welche die Bedeutung der Institution in der Institutionskritik negiert, Kunstinstitutionen entgegen, die über längere Zeiträume kritische Arbeitspraktiken etablieren konnten. Institutionen wandeln sich, wie wir aus der einschlägigen Forschung zum Thema wissen, schrittweise.⁸⁸ Entsprechend zeigt die vorliegende Forschung anhand institutioneller Beispiele auf, dass sich bei den uns interessierenden Institutionen zahlreiche solcher Schritte erkennen lassen – Modifikationen und Handlungsanpassungen, die mit der Institutionskritik im Zusammenhang stehen.

87 Möntmann (2007).

88 Vgl. hierzu grundlegend aus wirtschaftswissenschaftlicher Sicht Douglass C. North (1990): *Institutions, institutional change and economic performance*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 89.