■ Birgit Hopfener

Ausreise aus der Linearität der Geschichte

»Das Potosí-Prinzip. Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen?«

Ausstellung vom 8. Oktober 2010
bis zum 2. Januar 2011
Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin

Katalog: Alice Creischer/Max Jorge Hinderer/Andreas Siekmann (Hg.), Das Potosí-Prinzip. Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen? Koloniale Bildproduktion in der globalen Ökonomie, Köln (Verlag der Buchhandlung Walther König), 2010, 303 S., 130 Abb., 68,00 €

Kurzführer: Alice Creischer/Max Jorge Hinderer/Andreas Siekmann (Hg.), Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen? Berlin (HKW), 2010, 43 S.

Aktuelle kuratorische und kunsthistorische Diskurse thematisieren das Verhältnis von Kunst und Globalisierung. In diesem Kontext ist auch das Ausstellungs- und Publikationsprojekt »Das Potosí-Prinzip. Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen?« zu verorten. Die Kuratoren Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und Andreas Siekmann vertreten die These, dass nicht nur die Entwicklung der modernen europäischen Gesellschaft in ihrer kolonialen Bedingtheit verstanden werden muss. Auch die heutige globalisierte Welt sei in ihren kapitalistischen Dynamiken und Strukturen durch diese Vergangenheit begründet. Die Ausstellung möchte dem Publikum bewusst machen, inwiefern kapitalistische Macht- und Ausbeutungsverhältnisse spezifische Subjektivierungsprozesse und, damit verknüpft, Kunstproduktion und -rezeption konstituieren. Kunstwerke werden also in ihrer Funktion als Instrument und Artikulation spezifischer ideologischer und ökonomischer Machtstrukturen untersucht. Die Kuratoren verwenden den Begriff der »ursprünglichen Akkumulation«, um die kapitalistische Kernstruktur begrifflich zu fassen. Dieser wurde von Karl Marx in seiner Schrift *Das Kapital* zur Beschreibung des historischen Scheidungsprozesses zwischen Produzent und Produktionsmittel dort eingesetzt, wo menschliche Arbeitskraft zur verdinglichten Ware wird. Einen Präzedenzfall »ursprünglicher Akkumulation« identifizieren Creischer und ihre Kollegen im Kontext kolonialer Ausbeutung am Beispiel der Besetzung der lateinamerikanischen Stadt Potosí durch die katholische Kolonialmacht Spanien. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert war Potosí, das heute zu Bolivien gehört und damals im Vizekönigreich Peru lag, aufgrund seiner hohen Silbervorkommen eine der reichsten Städte der Welt. Die spanischen Besatzer beuteten die Rohstoffvorkommen und die indigene Bevölkerung mit einem sklavenähnlichen System, der so genannten *Mita*, aus. Mit Hilfe der erbeuteten Reichtümer gelang es ihnen, ihre Machtposition in Europa zu manifestieren. Creischer beschreibt in einem Interview mit *Humboldt*, der Zeitschrift des Goethe-Instituts, außerdem, wie mit der Ausbeutung der Edelmetalle in Potosí die Geldzirkulation entstand und somit die »Edelmetalle von Potosí sozusagen als ein Enzym der Entwicklung der modernen europäischen Wirtschaft gesehen werden können« (<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/154/de6568303.htm>, letzter Zugriff: 12.1.2013).

Eine weitere zentrale Frage des Projekts ist, auf welche Weise die Spanier die katholisch geprägte Bilderproduktion und -rezeption als erzieherisches Machtmittel zur Akkumulation von möglichst viel Kapital funktionalisierten. Aufzeigen möchten die Kuratoren, dass dieses kapitalistische »Potosí-Prinzip« der Ausbeutung und Bereicherung bis heute Gültig-

keit hat. Dadurch wird ein historischer Raum eröffnet, dessen Spuren bis in die Gegenwart reichen. Keine linearen, sondern (macht-)strukturelle Bezüge zwischen damals und heute werden offen gelegt und erfahrbar gemacht. Die Kuratoren, von denen Creischer und Siekmann selbst auch als Künstler tätig sind, interessiert, so das Interview, »wie Geschichte geschrieben wird, was deren Bilder sind und was dabei ausgeblendet wird«. Die Kuratoren beauftragten zeitgenössische Künstler, auf ausgewählte historische Kunstwerke des sogenannten »Andinen Barock« zu antworten.

Die Ausstellung ist ein Kooperationsprojekt zwischen dem Museum Reina Sofía in Madrid und dem Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin. Zu sehen war die Ausstellung zunächst in der Hauptstadt der ehemaligen Kolonialmacht Spanien, anschließend in Berlin und zuletzt in Bolivien, im Land der ehemals Kolonisierten, im Museo Nacional de Arte und Museo Nacional de Ethnografía y Folklore, La Paz. An den Ausstellungsorten wurden jeweils spezifisch lokale Bezüge hergestellt. Während in Madrid die kritische Auseinandersetzung mit den offiziellen Feierlichkeiten um das *Bicentario* ein Thema der Ausstellung war, wurde in Berlin das geplante Humboldt-Forum im wieder aufgebauten preußischen Königsschloss kritisch reflektiert.

Ausgehend von einem konsequent performativen Kulturbegriff sollte jegliche statisch-identitäre Zuschreibung mittels territorialer, ethnischer und nationaler Kategorien vermieden werden. Bewusst wurde auf postkoloniale Terminologie verzichtet. In den Vordergrund gerückt wurde stattdessen das globale kapitalistische System und dessen Machtstrukturen: »Der postkoloniale Mainstream untersucht leider alles nur noch unter der Fragestellung von Herkunft, Rasse oder Gender. Wir finden diese identitären Festschreibungen problematisch. Es geht uns nicht um ethnische Identitäten, sondern um internationale Klassenverhältnisse«.

Im Zentrum der Schau stehen nicht die einzelnen Kunstwerke als semantische Sinneinheiten und deren Herkunft, sondern die Verwobenheit der mit den künstlerischen Arbeiten erzählten Geschichten mit ihren historischen und soziopolitischen Kontexten. Bewusst wurde auf Namen und Titeltafeln als konventionelle Identifikationsangebote verzichtet. Die Arbeiten wurden stattdessen mit Nummern versehen. Richtig und verkehrt herum geschriebene gleiche Zahlen teilen dem Betrachter mit, zwischen welchen historischen und zeitgenössischen Arbeiten Bezüge hergestellt wurden. Den Besucherinnen und Besuchern wird zudem ein Ausstellungskurzführer an die Hand gegeben, der ihnen verschiedene Wege zur »Ausreise aus der Linearität der Geschichte« vorschlägt.

Die Kuratoren verstehen Bilderproduktion als Mittel der Gewalt und jedes Bild als Geschichte einer Zurichtung, also spezifischer Subjektivierungsprozesse. Im HKW wird dies den Besucherinnen und Besuchern beim Betreten des Ausstellungsraumes nicht nur inhaltlich, sondern auch körperlich vermittelt. Sie treffen zunächst auf die Rückseite einer im Raum installierten monumentalen Leinwand, die den Weg in den Raum versperrt. Es handelt sich um eine Kopie des historischen Werkes *De la diferencia entro lo temporal y lo eterno*, das 1705 von Juan Eusebio Nieremberg unter Vorlage von Gaspar Bouttats (Antwerpen, 1984) in einer Jesuitenreduktion in Paraguay geschaffen wurde und heute in der Kirche von Caquiaviri in Bolivien hängt. Der Teufel zieht Menschen aus der diesseitigen Welt mit einer Zange in die Hölle im unteren Teil des Bildes herab, um sie dort schrecklicher Folter auszusetzen. Solche Bilder wurden von den katholischen Kolonialherren aus Spanien als pädagogisches Machtmittel eingesetzt, um die indigene Bevölkerung Angst vor Hölle und Tod zu lehren und sie auf diese Weise

gefügig für ihre Sklavendienste zu machen. Interessant ist, auf welche Weise das Bild mit dem Thema der menschlichen Ausbeutung im Kapitalismus kontextualisiert wird. Die auf der Rückseite angebrachten kleinformatigen Kopien von Folterszenen betonen den Aspekt der Zurichtung des Menschen durch Bilder. Die Besucherinnen und Besucher erfahren über Kopfhörer, dass das Originalgemälde nicht ausgeliehen werden konnte und deswegen nur eine Kopie zu sehen ist, weil die bolivianische Seite eine Gegenleistung forderte, die die europäischen Ausstellungsmacher nicht erfüllen konnten: ein »Machtkampf«, der vor dem historischen Hintergrund der ehemals kolonialen Machtverhältnisses verstanden werden müsse.

Die Verfügung über Leben als hierarchisches Gefüge zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Ausstellung. Im Falle des Bildes *Las Novicias*, das im frühen 18. Jahrhundert in Potosí gefertigt wurde, geht es beispielsweise um die Übergabe zweier Mädchen an ein Nonnenkloster, mit der die Familie ihren Zugang zum Himmel sichern will. Dieses Bild korrespondiert mit einem zeitgenössischen Bild von Maria Galindo, das ebenfalls die Frau als Tauschobjekt thematisiert.

Identitäre Zuweisungen und Subjektivierungsprozesse im Namen von Ideologien und durch Bilder sind ein weiterer thematischer Strang der Ausstellung. Das Bild *Retrato milagroso de San Francisco des Paula* (1710) von Lucas Valdés ist in diesem Zusammenhang zentral. Ein Engel hat den Platz des ohnmächtig vor der Staffelei liegenden Künstlers eingenommen. Im Ausstellungskatalog wird dieses Bild als Ausdruck ohnmächtiger künstlerischer Praxis interpretiert, »die sich der göttlichen Macht so wenig entgegenstellen kann wie einem geschichtlichen Prozess – zum Beispiel dem der ›ursprünglichen Akkumulation‹«.

Sich dem Diktat identitärer Zuschreibungen zu entziehen, ist Anliegen und Aufforderung der Kuratoren an die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung. Thematisiert werden Potentiale von Ermächtigung und Subversion, beispielsweise durch das Sichtbarmachen von unsichtbar Gemachtem. So werden die Aquarelle *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia* von Melchor Mariá Mercado (1841–1869) in Korrespondenz mit Matthijs de Bruijnes Projekt *10000dreams.org* (2009–2010) gesetzt. Mercados karikaturhafte Bilder aus dem 19. Jahrhundert sind als Chronik zu verstehen, die die negativen Auswirkungen der ausbeuterischen Kolonialherrschaft aus Perspektive der Indigenen aufzeigen. Den Ausgebeuteten eine Stimme zu geben, ist auch das Anliegen von de Bruijne. Er hat Träume zeitgenössischer chinesischer Wanderarbeiter aufgezeichnet. Indem er diese in einer Bewegtbild-Installation präsentiert, die in ihrer Anordnung Assoziationen an Fließbänder in Fabriken wecken, gibt er den Arbeitern eine Stimme. Eine gelungene Antwort auf das Gemälde *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* von Gaspar Miguel de Berrío (1758) findet sich in Harun Farockis zeitgenössischer Auseinandersetzung *Das Silber und das Kreuz* (2010). Das historische Bild zeigt eine Ansicht der Industriestadt Potosí während der Kolonialzeit, die nichts über die ausbeuterischen Verhältnisse der indigenen Arbeiter erzählt. Farocki macht das Ausgeblendete durch *close reading* des Originals und mit Hilfe von Ergänzungen, die er durch Recherchen gewonnen hat, sichtbar.

Wie unter den aktuellen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen gearbeitet werden kann, ist ein weiteres Thema der Ausstellung. Im Kontext von *critical curating*-Diskursen beschreitet die Ausstellung neue Wege, indem sie Besucher konsequent dazu auffordert, eine kritische Haltung einzunehmen. Die Ausstellung ist ein Erfahrungsraum, der den Betrachtenden ihre Verstrickung in Machtstrukturen als Bedingungen bestimmter Signifikations- und Subjektivierungsprozesse nicht nur

intellektuell, sondern auch sinnlich erfahrbar macht. Betrachtende sollen ihre passiv-distanzierte Haltung aufgeben, auf ihre Situiertheit durch Bilder aufmerksam gemacht und auf diese Weise politisch aktiviert werden.

In der Potosí-Ausstellung werden Kunstwerke an keiner Stelle als Objekte ausgestellt, sondern stets in ihrem historisch-aktuellen Spannungsfeld positioniert. Durch verschiedene ausstellungsarchitektonische Strategien, wie zum Beispiel der Installation von Malereien, die frei im Raum stehen, der Präsentation von Kunstwerken auf unterschiedlichen Höhenniveaus durch den Einsatz von Podesten, der Einladung auf Hochsitze zu klettern oder durch im Raum verteilte Ferngläser hindurchzuschauen, um auf diese Weise andere Perspektiven auszuprobieren, wird die Aufmerksamkeit der Besucherin auf ihre situative Bedingtheit gerichtet. Auch die angebotenen Wegbeschreibungen durch die Ausstellung in Kurzführer und Katalog zeigen, dass jede Bedeutung stets konstruiert ist. Der pädagogische Ton des Ausstellungsführers – Lesende werden persönlich mit »Sie« angesprochen – mag manchem dabei als zu aufdringlich erscheinen, insbesondere spanische Besucher sollen sich auf diese Weise bevormundet, ja sogar re-kolonialisiert gefühlt haben. Vor dem Hintergrund, dass die Kuratoren Creischer, Hinderer und Siekmann mit ihrem Projekt das Anliegen verfolgen, eine Positionierung des Besuchers zu forcieren, verbuchen sie diese Kritik eventuell aber trotzdem bzw. gerade als Erfolg.

Der umfangreiche Katalog bietet eine intellektuell sehr anregende Lektüre. Er umfasst die erwähnten Wegbeschreibungen durch die Ausstellung, Abbildungen der künstlerischen Arbeiten, wie sie in Madrid präsentiert waren, zahlreiche ergänzende zusätzliche Essays mit soziopolitischen, historischen und philosophischen Hintergrundinformationen zu einzelnen Arbeiten und Themenschwerpunkten und zum Beispiel ein hervorragendes Interview zwischen dem Philosophen Christoph Menke und den Kuratoren zum Thema »Subjectivity should lie on the side of those demanding rights«. Ebenso positiv fallen die inhaltlich anspruchsvollen Vorworte der institutionell Verantwortlichen auf, die zeigen, mit welch großer Ernsthaftigkeit das Projekt auch auf dieser Ebene verfolgt wurde. Nur bedingt zu bemängeln, weil dies durchaus kohärent mit dem kuratorischen Konzept ist, Bedeutung auf keinen Fall statisch festlegen zu wollen und lineares Denken abzulehnen, ist das etwas verwirrende Inhaltsverzeichnis, das nach Themenblöcken geordnet ist, anstatt chronologisch Seitenzahlen anzugeben, sowie die teilweise zu blumig und umständlich formulierten Texte der Kuratoren.

Trotz manch kritischer Stimmen, die den Kuratoren vorwerfen, dass sie die spanische Kolonialmacht zu einseitig als Hauptverursacher der globalen kapitalistischen Ausbeutungsverhältnisse herausgearbeitet haben und auf diese Weise in Kategorien der eigentlich schon längst überwundenen *leyenda negra*, der frühneuzeitlichen Konfessionspolemiken verbleiben, ist »Das Potosí-Prinzip« ein außergewöhnlich komplexes und kritisches Ausstellungsprojekt. Auf stringente Weise wirft die Ausstellung ein neues Licht auf Diskurse zu Kunst und Globalisierung.