

Vom bürgerlichen Blick zum posthumanen Schnitt. Kuratorische Praxis im Kontext medientechnologischer Entwicklungen

Von Nada Rosa Schroer

Im Folgenden möchte ich nachzeichnen, wie sich das Verhältnis von kuratorischer Praxis, Exponat, Ausstellungsraum und Betrachter*innen unter den Vorzeichen medientechnologischer Umbrüche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wandelt. Im ersten Teil des Artikels soll aufgezeigt werden, wie sich die Definition vom Kunstwerk als autonomes, Objekt auf ein Verständnis von Kunst als Kommunikation im System ausweitet. Damit wandelt sich auch die Position der Betrachtenden: War ihnen im Raum des bürgerlichen Museums zunächst nur die kontemplative Betrachtung musealer Exponate vorbehalten, so sieht die Konzept- sowie die frühe Medien- und Computerkunst in den 60er und 70er Jahren eine stärkere Beteiligung an den Kommunikationsprozessen im künstlerischen Raum vor. Das Kuratieren wird nun nicht mehr nur als bewahrende, sondern zunehmend als vermittelnde Tätigkeit verstanden. Die Verbreitung von elektronischen und digitalen Medientechnologien sowie die sozial- und kulturwissenschaftlichen Debatten rund um die praxeologische und neomaterialistische Wende in den folgenden Jahrzehnten führen zu einer Revision des klassischen Subjekt-/Objektbegriffs und zu einer Ausweitung der Zuschreibung von Wirkmächtigkeit und Handlungsträgerschaft (*Agency*) auf nicht-menschliche Entitäten. Vor diesem Hintergrund kann auch in Bezug auf die kuratorische Praxis die Frage gestellt werden, wie sich diese Entwicklungen auf das klassische Verständnis von ‚Kurator*in‘, ‚Objekt‘ und ‚Betrachter*in‘ auswirken. Mit Bezug auf Joasia Krysa, Magdalena Tyzlik-Caver und Karen Barad möchte ich daher im zweiten Teil des Artikels untersuchen, wie das Kuratieren als posthumane Praxis neu gedacht werden kann.

Die Ausstellung als „bürgerliche Erziehungsanstalt“

Ich möchte mit einem Blick zurück auf die Entstehung des kulturellen Formats der Ausstellungen beginnen, das sich im 18. Jahrhundert in Europa mit der Verbreitung von Museen zu etablieren begann. Im Gegensatz zu heute, da künstlerische und kuratorische Projekte in allen möglichen physischen und virtuellen Räumen realisiert werden, wurde Kunst bis in die 50er Jahre vorwiegend an eigens dafür geschaffenen Orten präsentiert: den Ausstellungsräumen von Museen und Galerien, in denen sich im Laufe der Moderne das Paradigma des White Cubes durchsetzte. Der Begriff des Kuratierens, abgeleitet vom Lateinischen *curare* (= sorgen um), bezog sich demnach zunächst auf die Pflege und Ausstellung von musealen Sammlungen. Museale Ausstellungsräume waren Orte gesellschaftlichen Zusammentreffens und präsentierten (Kunst-)Objekte, die, herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext, im Dienste der Repräsentation oder der Darstellung objektiver Werte ausgestellt wurden. Wie dies u.a. Dorothea von Hantelmann in Auseinandersetzung mit Tony Bennett herausarbeitet (vgl. Hantelmann/Meister 2010, Hantelmann 2012), erfüllten Ausstellungen im Zuge der Entstehung moderner Nationalstaaten in Europa die politische und gesellschaftliche Funktion, das Subjekt als bürgerlich-demokratisches Individuum mit kritischem Urteilsvermögen anzusprechen. Museale Ausstellungsdisplays sollten Prozesse der ästhetischen Erfahrung und der (Selbst-)Reflexion anstoßen und den vermeintlich freien Blick der Bürger*innen auf die ‚autonome‘ Kunst schulen.

Hantelmann/Meister betonen zudem, dass die Betrachtung materieller (Kunst-)Objekte dazu beitrug, den Materialismus der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu festigen. Das (Kunst-)Objekt wurde nicht nur als Quelle „kultureller Sinnstiftung und ästhetischer Verfeinerung“ angesehen, sondern stand auch für bürgerlichen Wohlstand. Der Ausstellungsbesuch avancierte zum Ritual, um „diese Verbindung einzuüben und zugleich symbolisch zu überhöhen“ (Hantelmann/Meister: 13). Tony Bennett hat die museale Ausstellung daher mit einer „bürgerlichen Erziehungsanstalt“ (Bennett 2010: 71) verglichen. Laut Bennett folgte die Anordnung der Exponate einer narrativen Logik, die zur „richtigen Art des Sehens“ anleiten (ebd.: 58) sollte. Exponate wurden als für sich stehend oder in spezifischer Reihenfolge zueinander angeordnet, so dass sie möglichst störungsfrei kontempliert oder in ein geschlossenes Narrativ eingeordnet betrachtet werden konnten. Eine solche Kunsterfahrung suggerierte den Betrachtenden, eine scheinbar immobile und atemporale Position in einer neutralen Zeigesituation einzunehmen. Im MoMA schuf der Gründungsdirektor Alfred Barr dafür die idealen Voraussetzungen. Über die ersten Jahrzehnte entwickelte er einen Ausstel-

lungsstil, der auf den Anschein räumlicher Neutralität zielte: Der White Cube wurde zum Präsentationsparadigma moderner Kunst und war wesentlich an der Inszenierung ihrer ‚Autonomie‘ beteiligt (vgl. Brian O’Doherty 1996; Staniszewski 2001).

„Freies“ Kuratieren und der erweiterte Raum der Ausstellung

Doch sowohl die Rolle der Kurator*innen als auch das Verhältnis zu Objekt und Raum begann sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verändern. Dies steht in engem Zusammenhang mit dem zunehmenden Aufbegehren gegen den Mythos der autonomen Kunst, das im Laufe der 60er Jahre vor allem durch Vertreter*innen der Konzeptkunst in Reaktion auf die modernistische Kunstkritik von Publizisten wie Clement Greenberg und Michael Fried erfolgte. Auch die Komplexität der Konstruktions- und Repräsentationsmechanismen sowie Rezeptions- und Produktionszusammenhänge im Kunstfeld wurden von Akteur*innen der post-avantgardistischen, an Aktion und Prozess orientierten Kunst verhandelt. Laut Sabeth Buchmann förderte dies die „Transformation hergebrachter Werkformen hin zu installativen Formaten“ (Buchmann 2013: 60). Unter diesen Voraussetzungen wurden Betrachter*innen nicht mehr nur als Subjekte einer sublimen ästhetischen Erfahrung angesprochen, sondern auch als Akteur*innen innerhalb sozialer, politischer, ökonomischer und medialer Systeme.

Das künstlerische Interesse an installativen Konstellationen und der Bedeutungszuwachs, den Ausstellungen in Konsequenz erfuhren, wirkten sich auch auf die Popularität von Kurator*innen aus. Sie traten nun zunehmend als Konstrukteur*innen und Vermittler*innen dieser Konstellationen hervor. Beatrice von Bismarck konstatiert eine sich seit den 70er Jahren vollziehende „Verschiebung der Aufmerksamkeit, die Kuratoren/Kuratorinnen Vorrang gab vor Kunst, Künstlern/Künstlerinnen, aber auch Ausstellungen, die ihre Bedeutung erst als Werke ihrer/s Machers/-in gewannen“ (von Bismarck 2012: 43). Kurator*innen, wie Harald Szeemann (*Live in your head: When Attitudes become Form*, 1969), Lucy Lippard (*Number Shows*, 1969–74) und Seth Siegelaub (*The Xeroxbook*, 1968), wurden für ihre idiosynkratischen Ausstellungsprojekte bekannt, aber auch Künstler*innen, wie Marcel Broodthaers (*Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972) oder Daniel Buren (*Exposition d’une exposition, une pièce en 7 tableaux*, 1972) agierten zunehmend in wechselnden Rollen als Ausstellungsmacher*innen, Kritiker*innen oder Herausgeber*innen, um die definitionsmächtigen Mechanismen der Bedeutungsproduktion im Kunstfeld zu verhandeln und die Grenzen zwischen den Tätigkeitsfeldern zu verschieben. Das Kuratieren wurde zu einem „Handlungsmodus“ (Bismarck 2012) der Kulturproduktion, der nicht an eine bestimmte Berufsbezeichnung gebunden war. Auch der kuratorische Raum erfuhr eine Ausweitung: Ausstellungen fanden nicht mehr nur in den klassischen Kunstinstitutionen statt. Auch die Wohnung, das Buch oder die Stadt wurden fortan als Räume für kuratorische Experimente benutzt und erforscht.

Vom „Auteur“ zum „Compiler“

Dies sprengte überkommene Galeriekonventionen. In den Ausstellungs- und Buchprojekten von Lucy Lippard zeigt sich die für die künstlerischen Strömungen dieser Zeit typische „grundlegende, kommunikationsorientierte Umwertung von Original und Reproduktion“, die das „Verhältnis von Primärinformation (Kunstwerk) und Sekundärinformation (Vermittlung)“ umkehrten (Buchmann 2002: 51). Kurator*innen sorgten sich nicht mehr nur um die Präsentation von „Primärinformationen“, sondern machten zunehmend auktoriale Eingaben. Dem Ausstellungskonzept wurde mehr Beachtung geschenkt.

Exemplarisch hierfür ist das Schaffen von Lucy Lippard, die für ihre kuratorischen Tätigkeiten den Begriff des „compilers“ ins Spiel brachte. Mit dieser Begriffswahl suchte sie eine kuratorische Methode zu bezeichnen, der kommunikations- und informationsbasierten Prozessen der Kollaboration zu Grunde lagen und mit denen sie die Idee individuellen Ausdrucks und Autonomie zu unterlaufen suchte (vgl. Buchmann 2015). Der Aufstieg des „exhibition auteur“ vollzog sich also parallel zur Infragestellung der Idee des autonomen Künstlergenies.

Kybernetik und die interaktionistische Wende in der Kunst

Diese Entwicklung kann nicht getrennt vom medientechnologischen Wandel betrachtet werden, der sich ab den 50er Jahren voll-

zog. Vor dem Hintergrund des wachsenden Einflusses von Kybernetik¹ und neuer Kommunikationstechnologien, suchten Künstler*innen und Kurator*innen nach zeitgemäßen Erklärungsmodellen außerhalb formalistischer Deutungszusammenhänge des Modernismus der 50er und 60er Jahre – und fanden diese in außer-künstlerischen Disziplinen, wie den Natur- und Technikwissenschaften. Die Kybernetik Norbert Wiensers (*Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 1948), die Informationstheorie Claude E. Shannons (*The Mathematical Theory of Communication*, 1948), die Medientheorie Marshall McLuhans (*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964) und nicht zuletzt die Systemtheorien von Buckminster Fuller (*Operating Manual for Spaceship Earth*, 1968) oder Karl Ludwig von Bertalanffy (*General System Theory*, 1949) beeinflussten das kulturelle Schaffen der 60er und 70er Jahre grundlegend (vgl. Shanken 2015).

Wegweisende Gruppenausstellungen wie *Cybernetic Serendipity* (Institute for Contemporary Art London, 1968) oder *The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age* (MoMA New York, 1968) sowie das Programm *Art and Technology* (Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971) und die Ausstellungsreihe *Nouvelles Tendances*² (Galerie für zeitgenössische Kunst Zagreb, ab 1961) sind Beispiele für die kulturelle Auseinandersetzung mit dem Übergang ins Informationszeitalter. Gezeigt wurden frühe Werke der kinetischen, kybernetischen und Medienkunst sowie der Computerkunst bzw. der programmierten Kunst. Darüber hinaus verhandelten Ausstellungen wie *Software. Information Technology: Its New Meaning for Art* (Jewish Museum New York, 1970) nicht nur die apparative Ästhetik der Tech Art, sondern suchten vor allem, die Schnittmengen von Technologien auf die Konzeptkunst zu erkunden. Der Kurator Jack Burnham vertrat beispielsweise die These, dass der technologische und systemtheoretische Paradigmenwechsel zwangsläufig zu einer Verdrängung von objektzentrierter Kunst führen würde. Er sah die Zukunft der Kunst in der Ästhetik distribuiert und kommunizierender Umwelten (vgl. Burnham 1968, 1970). Auch bei der Gruppenausstellung *Information*, die nach Szeemanns *When Attitudes become Form* (Kunsthalle Bern, 1969) einen internationalen Überblick über die Strömung der Konzeptkunst geben sollte, standen nicht die elektronischen Geräte selbst im Mittelpunkt, sondern ihr Einfluss auf künstlerische Produktionsbedingungen sowie gesellschaftliche Kommunikations- und Handlungsweisen.

In vielen der hier präsentierten Arbeiten, etwa von Les Levin oder Hans Haacke, wurde der Rezeptionsprozess als interaktiver Kommunikationsprozess oder Informationsaustausch innerhalb technologisch-künstlerischer Umwelten gestaltet (vgl. Skrebowski 2006; Holert 2013). Betrachter*innen sollten nicht nur im Schauen verharren, sondern – wenn auch im einfachsten Sinne – interagieren. In Happening und Performance entwickelten sich partizipative Handlungsanweisungen und experimentelle, ‚programmierbare‘ Settings zu zentralen künstlerischen Elementen.

Aus der Performance-Kunst Allen Kaprows liest Martina Leeker eine „Ästhetik der Partizipation“ heraus, die eine „neue Art der technologischen Vermittlung“ verfolgte und auf die „Ästhetisierung eines kybernetischen, das heißt sich über den Transport von Informationen und Feedback selbst steuernden Systems“ hinauslief (Leeker 2018: 12). Aus Leekers Perspektive stellt die interaktionistische Wende der Konzept- und frühen Medienkunst den Versuch dar, Betrachter*innen in die technomediale Schaltkreise zu integrieren. Sie interpretiert dies als Versuch, „systemtechnischen Regimen sowie der neuen Epistemologie der Unsicherheit mithin eine Hoffnung auf Kontrolle, die Modellierung eines Techno-Subjektes als auch die Faszination für die sich selbst organisierenden Systeme“ hinzuzufügen (ebd.: 14). Sollte Kontemplation von Objekten im Museum zu selbstdisziplinierten bürgerlichen Subjekten erziehen, so trugen die partizipativen Settings im Ausstellungsraum dazu bei, die Betrachter*innen auf die neuen technologischen Bedingungen vorzubereiten. Als Teil von Performance und Happening folgte das hierarchische Zusammenspiel von künstlerischer Eingabe und Reaktionen der Betrachter*innen nicht selten dem simplen Prinzip des kybernetischen Feedbackloops. Das „Bedrohliche“ des Wandels wurde in der künstlerischen Inszenierung als ästhetisch „goutierbare[s] Geheimnis“ erfahren (vgl. ebd.).

Dennoch machte das Experiment mit Interaktions- und Kommunikationsformen durch die Zusammenführung von Kunst und Technologie eine neue Art der Relationierung von Betrachter*innen und Kunstwerk möglich. Die Relevanz zeigt sich in der anhaltenden künstlerischen, kuratorischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema der Handlungsfähigkeit (Agency) sowie der Wirkmächtigkeit distribuiert informationstechnischer Systeme. Doch was genau ist heute unter Agency zu verstehen?

Agency und Digitalität

Vor dem Hintergrund der Entwicklung distribuerter Netzwerke der Informations- und Kommunikationstechnologien zu einer hegemonialen „Kultur der Digitalität“ (Stalder 2016) oder „Algorithmenkultur“³ ist die Frage, wer die Fähigkeit besitzt, „innerhalb einer gegebenen Situation nicht nur determiniert zu reagieren, sondern mit einer gewissen Offenheit auf sich selbst und andere Einfluss zu nehmen“ (Levermann 2018) heute hoch aktuell. Wie wird die Verbindung von menschlichen und nicht-menschlichen Agierenden, das Zusammenwirken von digitalen Infrastrukturen und sozialem Handeln sowie die Organisationsformen und Distribution von *Agency* unter der Bedingung von Digitalität beschreibbar?

Ein wesentlicher Faktor für das aktuelle Verständnis von *Agency* ist die Algorithmizität. Der Begriff bezeichnet die Gesamtheit aller automatisierter Handlungsanweisungen und digitaler Problemlösungstechniken (vgl. Hartmann 2018: 152), die in den techno-medialen Umwelten zum Einsatz kommen. Komplexe Datenmengen werden strukturiert, analysiert und für den weiteren Gebrauch verarbeitet. Dies nimmt Einfluss auf alle gesellschaftlichen Teilbereiche, auch auf Kultur. Aus der praxeologischen Perspektive gilt, dass Kultur performativ erzeugt wird, d.h. „dass sich kulturelle Prozesse und Dynamiken auf eine bestimmte Weise vollziehen und nur im ganzheitlichen Vollzug zu verstehen sind, d. h. ihre Wirkung erst im Vollzug der Aufführung ihren Sinn entfaltet“ (Volbers, 2014, S. 29). Nicht das intentionale Subjekt ist entscheidend, „sondern allein die im ganzheitlichen Vollzug ausgedrückte Bedeutung und Sinnhaftigkeit“ (Levermann 2018). Da technologische Infrastrukturen im Zeitalter der Digitalität ubiquitär geworden sind und somit den Rahmen für Handlungen, Valorisierungs- und soziale Ordnungsprozesse stellen, müssen sie als Teile dieses Vollzugs verstanden werden. Sie beeinflussen die soziale und kulturelle Bedeutungsproduktion. Zugleich vollziehen sich ihre mathematisch-informationstechnischen Operationen oft im Hintergrund. Dies entzieht sie zumeist bewusster Wahrnehmung und Analyse. Technologie erscheint also nicht als prothetisches Werkzeug, das allein von freien, intentionalen Individuen kontrolliert wird (Stalder 2018). Vielmehr müssen Technologien notwendigerweise in die Beschreibung und Analyse der Verteilung von *Agency* mit einbezogen werden. Ihre Logiken stellen die Grundlage für diverse Praxen dar und schreiben sich performativ in diese ein (Levermann 2018).

Menschen, Artefakte und Technologien formen im Prozess hybride Netzwerke, in denen Handlungsträgerschaft distribuiert wird und relational auftritt. Was bedeutet dieses veränderte Verständnis von *Agency* vor dem Hintergrund der Kultur der Digitalität für das Verhältnis von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ im Ausstellungsraum – und was kann unter neuen technologischen Voraussetzungen überhaupt noch unter kuratorischer Praxis verstanden werden?

Software Curating

Zunächst einmal kann die Figur des*der unabhängigen Kurators*in nicht mehr als alleinige Trägerin einer individualisierten Form von *Agency* gesehen werden, die ihr durch Professionalisierung und Ausdifferenzierung zugeschrieben wird. Joasia Krysa legt unter dem Oberbegriff „*Software Curating*“ ein besonderes Augenmerk auf die Produktions- und Distributionsbedingungen kuratorischer und künstlerischer Praxen, die sich unter den neuen technologischen Bedingungen entwickelten (Krysa 2015: 116). Während für Krysa „the activity of curating software art works (in other words the activity of bringing software artworks into public domain)“ (Krysa 2008) zu kurz greift, bezeichnet *Software Curating* vielmehr eine kuratorische Praxis, die technologische Infrastrukturen von Anfang an in den Prozess mit einbezieht (Krysa 2008). Krysa bezieht sich hier sowohl auf künstlerische, im Zuge der Netzkunst der 90er Jahre gewachsene Formen des Kuratierens als auch auf populäre Formen des *Online Curating*. Dies umfasst Wikis, Listenservices sowie Praktiken des Taggings und Bloggings und entspricht einem erweiterten Verständnis kuratorischer Praxis als Auswählen und Teilen digitaler Inhalte auf den dazugehörigen Plattformen.⁴ Darüber hinaus nimmt sie auch auf die grundlegende Transformation der Bedingungen kuratorischen Handelns Bezug. Sie stellt heraus, dass dieses nun eingebettet ist in ein durchdringendes sozio-technisches System stattfindet „with various degrees of participation and interaction of multiple human (the public at large) and non-human agents (software, network); that stand in for curator, and that automate and distribute other elements of the curatorial processes“ (Krysa 2011).

Die Entwicklung, die das *Software Curating* in den 90er Jahren nimmt, kommt ohne zentrale Subjektpositionen (wie die der Kurator*innen) und institutionelle Strukturen aus. Krysa beschreibt, wie kulturelle Handlungen, die vormalig von wenigen Einzelnen

geregelt wurden, nun im dezentralen Austausch von divergierenden und vernetzten Teilnehmer*innen ausgeführt werden. Der kuratorische Raum erweitert sich entlang der technologischen Schnittstellen. In der Logik einer Transformation von einer fordristischen zu einer informationellen, entmaterialisierten Ökonomie entspricht dies in prototypischer Weise dem, was Maurizio Lazarato als immaterielle Arbeit bezeichnet hat (Krysa 2006: 11). Gleichzeitig impliziert eine solche Arbeitsweise eine Form von „Selbstmanagement“ und Kontrolle, die ganz materiell von Körpern und physischen Infrastrukturen abhängig ist und auf diese zurück wirkt (Terranova 2006: 34). (Selbst-)Kontrolle und die Möglichkeit selbstbestimmten, kollektiven Schaffens treten hierbei in ein Spannungsverhältnis.

Posthuman Curating

Es ist deutlich geworden, dass Krysa Handlungsträgerschaft als etwas betrachtet, das auf menschliche und technologische Akteur*innen verteilt ist. Auch Nora Sternfeld hat in ihrem Aufsatz *Das gewisse Savoir/Pouvoir* vorgeschlagen, Objekte im Rahmen der Kunstvermittlung im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours als Aktanten mit symmetrischer *agency* zu verstehen. Ihre Überlegungen zielen auf die Frage, wie die in den Museumsräumen lange Zeit vorherrschende Repräsentationskultur überwunden werden kann (Sternfeld 2009: 31). Um die hegemoniale Beziehung zwischen Subjekt und Objekt zu unterbrechen, plädiert sie dafür, auch den Exponaten im Ausstellungsraum *agency* zuzuschreiben und die Dinge zu betrachten, als würden sie „handeln, etwas aufzwingen, in etwas hineinziehen, sich nicht um Regeln scheren, wiederum auch selbst geregelt werden und nach Positionierung verlangen“ (ebd.).

Auch Magdalena Tyżlik-Carver schlägt vor, den „non-humans“ (hier v.a. der Technologie) mehr Beachtung zu schenken und das Kuratieren posthumane Praxis zu verstehen. Um diesen Ausdruck näher zu bestimmen, bringt Tyżlik-Carver zunächst das „*Content Curating*“ ins Spiel. *Content Curating* beschreibt sie als kulturelle Praxis, die an der Konstruktion, Präsentation, Bestätigung und Reproduktion des Selbst in der Welt teilhat und zu einer zeitgenössischen Technologie der Subjektivierung und Individualisierung geworden ist (Tyżlik-Carver 2016: 91). Eine zentrale Rolle spielen algorithmische Prozesse der Extraktion und Organisation von subjektbezogenen Daten, die durch alltägliche Praktiken wie „linking, liking, reposting, aggregating, editing, filtering, semantic analysis, tagging and annotating“ generiert werden (Tyżlik-Carver 2017: 155). Die Generierung, Akkumulation und Auswertung der Daten, die affektiv auf das Subjekt und seinen Körper zurückwirken, begreift sie als Teil des kuratorischen Prozesses. Tyżlik-Carvers Konzept des „*Posthuman Curating*“ entspricht also einem erweiterten Begriff kuratorischer Praxis, der nicht mehr nur das Kunstfeld und den*die Kurator*in als Manager*in und Vermittler*in einschließt, sondern vielmehr die Organisation, Distribution und Gestaltung affektiver Datenströme betrifft. In der Wiederholung alltäglicher kuratorischer Gesten wird ‚das Selbst‘ durch sich pausenlos modifizierende Datenkörper ergänzt (ebd.: 167). Der kuratorische Raum des *Posthuman Curating* umfasst hier sowohl die Mikroebene affektiver Botschaften als auch die Makroebene global zirkulierender Datenströme.

Um diese Verwicklungen zu beschreiben, zieht Tyżlik-Carver in einem weiteren Schritt die radikal relationalistischen Ansätze der Physikerin und Wissenschaftstheoretikerin Karen Barad heran. Um das Zusammenwirken von symbolischen Prozessen und materiellen Anordnungen zu erfassen, verbindet Barad Quantenphysik und Poststrukturalismus in ihrer Theorie des „*agential realism*“ (vgl. Barad 2007). Statt mit Eigenschaften der Stabilität und Unveränderlichkeit behaftet, erscheint Materie aus dieser Perspektive als aktiv und wirkmächtig. Materie wird also nicht als passiv vorausgesetzt, sondern besitzt eigene Performativität. Sie erscheint als transformative Agentin, die tätig an der Manifestation von Realität mitwirkt (vgl. Hoppe/Lemke 2015: 2). Dieser Transformationsprozess materialisiert sich durch spezifische „intra-aktive“ Praktiken. Im Gegensatz zur Interaktion zweier voneinander abgrenzbarer Entitäten handelt es sich bei der Intraaktion um spezifische Relationen ohne stabile oder kausale Struktur. Erst durch die Beziehungen der Elemente wird ein intra-aktiver Prozess initiiert (Barad 2007: 128 ff.). Dabei werden spezifische Materialisierungen stets temporär und prozesshaft hervorgebracht. Barad nennt dies „*agentielle Schnitte*“. Durch sie stellt sich temporär eine relationale Bestimmtheit ein (ebd.: 140). Wichtig ist an dieser Stelle auch der Begriff des „*Apparats*“, der eine besondere Stellung in Barads Theorie des agentuellen Realismus einnimmt. Ausgehend von Bohr, der die Abhängigkeit von Messinstrument und Gemessenem sowie die ontologischen Implikationen dieser Relationierung für die Wissenschaft anerkennt, geht Barads Bestimmung weit über die Laborsituation hinaus. Sie beschreibt Apparate als offene und intra-aktive (Re-)Konfigurationsprozesse, die agentielle Schnitte erzeugen, wodurch wiederum Unterschiede erkennbar werden. Als solche sind Apparate „*boundary-making practices that are formative of matter and meaning*“ (ebd.: 142).

Barad versteht Apparate also hier nicht als abgeschlossene Dinge, sondern als materiell-diskursive Praxen, die bedeutungsvolle Unterschiede produzieren (Barad 2007: 146). Magda Tyzlik-Caver bringt Barads Apparat-Konzept nun mit dem kuratorischen System in Verbindung, um affektive Prozesse der Datenproduktion und die daran beteiligten materiellen und symbolischen Prozesse zu erfassen (Tyzlik-Caver 2016: 339). In Anlehnung an Barad begreift sie kuratorische Praxis als „kuratorischen Apparat“, der unterschiedliche Phänomene, wie beispielsweise Ausstellungen, hervorbringt. Kuratorische Apparate schaffen spezifische Konstellationen, in denen Menschen, Dinge, Technologien, Informationen und Prozesse aufeinander treffen. Dabei produzieren sie physikalisch-materielle, aber auch diskursive Anordnungen, in denen zeitweilig Grenzen und Eigenschaften auf eine bestimmte Weise sichtbar werden. Diese Eigenschaften sind den Anordnungen jedoch weder intrinsisch vorgegeben, noch können sie als abgeschlossen gelten. Folgt man dieser Stoßrichtung, werden Eigenschaften und Grenzen nicht ausschließlich auf symbolischer Ebene repräsentiert, sondern durch das Tätigsein aller materiellen Operatoren – menschlicher wie nicht-menschlicher – in der Intraaktion aktiv und dynamisch hervorgebracht. Aus dieser Perspektive besitzt der kuratorische Apparat das Potential, die materiell-symbolische Welt beständig neu zu (re-)konfigurieren. Der Ausstellungsraum wird zu einem Raum der relationalen Versammlung, an der Exponate, Diskurse, Kurator*innen und Betrachter*innen gleichermaßen aktiv beteiligt sind. Eine essentielle Trennung zwischen Objekten und Subjekten ist in diesem Setting hinfällig.

Ich möchte mit einer Einschätzung zum Potential einer solchen posthumanen Perspektive auf das Kuratieren schließen. Ein Großteil kuratorischer Projekte fand und findet in Räumen statt, die durch normierte Regime des Wissens und regelgeleitete Handlungen strukturiert werden. Darunter fallen zum Beispiel klassische Bildungsinstitutionen wie das Museum, die Universität oder die Schule, aber auch distribuierte, technologische Umwelten. Kuratorische Praxen tragen dazu bei, diese Räume und das hier anerkannte Wissen zu perpetuieren und zu festigen. Sie können jedoch auch bewusst Brüche herstellen. Hier kann Barads Ansatz einen Ausgangspunkt bieten, um Umdeutungen im Sinne eines radikalen Relationalismus vorzunehmen. Im Begriff des „Kuratorischen“ wie ihn Rogoff formuliert, klingt dies bereits an: „The curatorial seems to be the ability to think everything that goes into the event of knowledge in relation to one another“ (Rogoff/von Bismarck 2012: 23).

Was bedeutet es also, das Kuratieren speziell vor dem Hintergrund von Barads materiell-diskursivem und posthumanistischem Ansatz neu zu denken? Dies erfordert zunächst, die Subjektpositionen von Kurator*innen und Betrachter*innen im Verhältnis zu den Elementen der Ausstellung oder Veranstaltung einer radikalen Neubetrachtung zu unterziehen. Es bedeutet zudem, die Hierarchien konventioneller Wissenssysteme zu evaluieren sowie das Denken der Trennung zwischen Natur und Kultur oder Subjekt und Objekt zu überprüfen, um den Raum des Kuratorischen für andere Formen des Seins und Wissens jenseits von Diskriminierung und Exklusion zu öffnen. In Anlehnung an Barad, so der Vorschlag, kann kuratorische Praxis stattdessen als „Apparat“ begriffen werden, der materiell-semiotische Konstellationen hervorbringt, temporär festsetzt und wieder auflöst und dabei die radikale Kontextabhängigkeit und Unbestimmtheit jeder Formation offen legt. Da der agentuell-materialistische Ansatz die Behauptung strikter Kausalität dekonstruiert, steht er dem Reduktionismus der Kybernetik entgegen, welcher viele interaktionistische Ansätze der 60er Jahre kennzeichnete. Stattdessen kann ein posthumaner kuratorischer Raum die Möglichkeit eröffnen, neu entstandene und entstehende temporäre Beziehungen und Demarkationslinien erfahr- und sichtbar zu machen. In diesem utopischen Sinne ist hier Raum für die Begegnung mit dem ‚Anderen‘ in Anerkennung der Dynamik und Nichtfestschreibbarkeit einer Welt, die ständig im Werden begriffen ist.

Posthumane Kontaktzonen

Mit Blick auf die Kritik an Barads ethischem Programm, scheint ihr Ansatz für kuratorische Konzepte, die ihre Formate gezielt entlang einer Politik des Dissens entwickeln (vgl. Lind 2010), zunächst jedoch unbrauchbar. Reibung und Dissens spielen beispielsweise im Konzept der „Kontaktzone“ eine zentrale Rolle (vgl. Pratt 1991; Clifford 1997). *Kontaktzonen* werden als Räume definiert, die von hegemonialen und hierarchischen Strukturen durchdrungen sind. Das Konzept baut auf der Analyse institutioneller Strukturen und Logiken der Wissensproduktion auf, um hegemoniale Sprecher*innenpositionen und asymmetrische Teilnahmebedingungen aufzudecken. Entlang dieser Konfliktlinien bilden unterschiedliche Akteur*innen Wissensformen und Praktiken aus und treffen aufeinander. Die konflikthaften Reibungen, die dabei entstehen, wirken einer Harmonisierung und Normalisierung entgegen (vgl. Jaschke/Sternfeld 2015: 173 f.). Agency wird als Teilhabe an institutioneller Definitionsmacht definiert. Mit der Kontaktzone soll ein Raum entstehen, in dem marginalisierte Akteur*innen an der institutionellen Definitionsmacht teilhaben und mit ihrer Stimme intervenieren können.

Ohne an dieser Stelle ins Details gehen zu können, möchte ich kurz auf die Kritik an Barad eingehen (vgl. hierzu Hoppe/ Lemke: 13 f.). Ein zentraler Einwand ist, dass Barad „die vielfältigen Möglichkeiten des ‚Werdens der Welt‘ nicht als potenziell konkurrierende und konfligierende Alternativen“ (ebd.) beschreibt. Die Realität sei jedoch, so merken die Kritiker*innen an, von machtvollen Beziehungen durchdrungen, denen das Potential des Konflikts inhärent ist. Hier fehle ihrem Ansatz sowohl eine wichtige politische Analyseperspektive als auch der Hinweis auf die normativ-ethische Einordnung spezifischer Relationen (ebd.). Könnte der agentiell-materialistische Ansatz Barads dennoch mit dem Konzept der *Kontaktzone* zusammen gedacht werden, auch wenn letztere von vornherein eine bestimmte politische und konfliktuelle Stoßrichtung einfordert? Vielleicht birgt gerade die Zusammenführung der Perspektiven das Potential, die Erstarrung hegemonialer Demarkationslinien durch ein performatives, kuratorisches Setting aufzubrechen. Eine posthumane kuratorische Praxis lädt in diesem Sinne dazu ein, auf materiell-diskursive Praktiken der Relationierung hinzuwirken. Durch ihre Offenheit könnte eben jene dissensuelle Dynamik entstehen, die posthumane Relationierungsweisen im politischen Sinne ermöglicht.

Anmerkungen

1 Ausgehend von den legendären Macy-Konferenzen in New York (1946-1953) gewann die Kybernetik ab Mitte der 50er Jahre als „Arbeits-, Ordnungs-, Deutungs- und Orientierungsinstrument [...] mit weitgehenden epistemischen, technologischen und sozialen Ansprüchen“ an gesellschaftlicher Bedeutung: „Begriffe wie Steuerung, Kontrolle und Information bürgerten sich ein, gleichgültig, ob es um Fabriken, Künste, Sprachen, biologische Organismen, Nervenapparate, Automaten oder Gesellschaften ging“ (Hörl/Hagner 2008: 11–12).

2 Hier insbesondere *Tendenzen 4: Computer und visuelle Forschung* (1968) (Weibel 2016).

3 Algorithmen sind aus dieser Perspektive nicht mehr nur eine Eigenschaft einer Kultur der Digitalität, sondern für diese grundlegend (vgl. Seyfert/Roberge 2018; Levermann 2018).

4 Beispiele für wegweisende Projekte sind Eva Grubingers *CAC – Computer Aided Curating* (1993-1995), das kollaborative Projekt *Runme.org* (2003), die Tagallery von *CONT3XT.NET* (2007) oder Rui Guerras *unDEAF* (2007) (vgl. Krysa 2011).

Literatur

Barad, Karen (2007): *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham/London: Duke University Press.

Bennett, Tony (2010): *Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens*, in: von Hantelmann, Dorothee/Meister, Carolin (Hrsg.): *Die Ausstellung. Ritual der Politik*, Zürich/ Berlin: Diaphanes, S. 47–77.

Bertalanffy, Karl Ludwig von (1968): *General System Theory*, New York: George Braziller.

Buchmann, Sabeth (2002): *Conceptual Art*, in: Butin, Hubertus: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, S. 49–53.

Buchmann, Sabeth (2013): *Navigieren mit/im System. Kunst, Technik, Natur: 1970/heute*, in: Franke, Anselm/ Diederichsen, Dierich: *The Whole Earth. Kalifornien oder das Verschwinden des Außen*. Berlin: Sternberg Press, S. 60–72.

Buchmann, Sabeth (2015): *Curating with/in the System*, in: Richter, Dorothee/Drabble, Barnaby (Hrsg.): *Curating Degree Zero Archive: Curatorial Research, ONCURATING.org*, Heft 26, S. 32–39.

Burnham, Jack (1968): *Systems Esthetics*, in: *Artforum*, Vol. 7, No. 1, S. 30–35.

Burnham, Jack (1970): *Notes on art and information processing*, in: *The Jewish Museum* (Hrsg.): *Software. Information technology: its new meaning for art*, New York: The Jewish Museum, S. 10–15.

- Fuller, Richard Buckminster (1968): *Operating Manual for Spaceship Earth*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Clifford, James (1997): *Museums as Contact Zones*, in: Ders. (Hrsg.): *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- Holert, Tom (2013): *Information Society: The Art of Les Levine*, in: *Artforum*, Mai, Vol. 51, No. 9.
- Hoppe, Katharina/Lemke, Thomas (2015): *Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentiellen Realismus von Karen Barad*, in: *Soziale Welt* 66 (3), S. 261–280.
- Hörl, Erich/Hagner, Michael (2008): *Überlegung zur kybernetischen Transformation des Humanen*. In: dies. (Hrsg.): *Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7–37.
- Hartmann, Frank (2018): *Medienmoderne. Philosophie und Ästhetik*, Wiesbaden: Springer VS.
- Krysa, Joasia (2008): 02. EXPERIMENTS IN (SOCIAL) SOFTWARE CURATING: REPROGRAMMING CURATORIAL PRACTICE FOR NETWORKS, in: *VAGUE TERRAIN – DIGITAL ART / CULTURE / TECHNOLOGY*, in: *CONT3X-T.NET: Vague Terrain* 11. Online: <http://web.archive.org/web/20081201150704/http://vagueterrain.net/journal11/joasia-krysa/01> [28.04.2019]
- Krysa, Joasia (2006): *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, in: dies.: *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, New York: Autonomedia (Data Browser), S. 7–25.
- Krysa, Joasia (2011): *Some Questions on Curating as (Public) Interface to the Art Market*, in: Andersen, Christian Ulrik/Cox, Geoff/Lund, Jacob: *Public Interfaces*, APRJA, Jg. 1, H. 1, 2011. Online: <http://www.aprja.net/some-questions-on-curating-as-public-interface-to-the-art-market/> [28.04.2019]
- Krysa, Joasia (2015): *The Politics of Contemporary Curating: A Network Perspective*, in: Martin, Randy: *The Routledge Companion to Art and Politics*, New York: Routledge, S. 114–121.
- Leeker, Martina (2018): *(Ästhetische) Vermittlung 2.0. Von Kunst-/Vermittlung und Kritik in digitalen Kulturen*, in: Sabisch, Andrea/Meyer, Torsten/Lüber, Heinrich/Sturm, Eva: *Kunstpädagogische Positionen*, Band 40, Hamburg: Universitätsdruckerei.
- Levermann, Thomas: *Wie Algorithmen eine Kultur der Digitalität konstituieren: Über die kulturelle Wirkmacht automatisierter Handlungsanweisungen in der Infosphäre*, *Journal für korporative Kommunikation*, 21. September 2018. Online: <http://journal-kk.de/tag/algorithmen/> [28.04.2019]
- Lind, Maria (2010): *The Curatorial*, in: Wood, Brian Kuan (Hrsg.): *Selected Maria Lind Writing*, Berlin/ New York: Sternberg Press, S. 63–66.
- McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill.
- O'Doherty, Brian (1996): *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*, Berlin: Merve.
- Rogoff, Irit/von Bismarck, Beatrice (2012): *Curating/ Curatorial. A Conversation between Irit Rogoff und Beatrice von Bismarck*, in: von Bismarck, Beatrice et al.: *Cultures of the Curatorial*, Berlin: Sternberg Press, S. 20–38.
- Seyfert, Robert/Roberge, Jonathan (Hrsg.) (2018): *Algorithmenkulturen – Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*, Bielefeld: transcript.
- Shanken, Edward (Hrsg.) (2015): *Systems*, Whitechapel: documents of contemporary art, Cambridge: The MIT Press.
- Shannon, Claude E. (1948): *A Mathematical Theory of Communication*. In: *Bell System Journal*, Jg. 27, H. 2, S. 379–423.
- Skrebowski, Luke (2006): *All Systems Go: Recovering Jack Burnham's 'Systems Aesthetics'*, in: *Tate Papers*, Nr. 5. Online: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tatepapers/05/all-systems-go-recovering-jack-burnhamssystems-aesthetics> [28.04.2019]

Stalder, Felix (2016): Kultur der Digitalität, Hamburg: Suhrkamp.

Stalder, Felix: Digitalität und Handlungsfähigkeit: Was bedeutet "agency" im Zeitalter des Netzes?, in: Berliner Gazette, 21. Mai 2018. Online: <https://berlingazette.de/agency-im-digitalen-zeitalter/> [28.04.2019]

Sternfeld, Nora (2009): Das gewisse Savoir/Pouvoir. Möglichkeitsfeld Kunstvermittlung, in: ADKV (Hrsg.): Collaboration. Vermittlung.Kunst.Verein. Ein Modellprojekt zur zeitgemäßen Kunstvermittlung an Kunstvereinen in Nordrhein-Westfalen 2008–2009. Köln: Salon-Verlag 2012, S. 28–33.

Terranova, Tiziana (2006): Of sense and sensibility: Immaterial Labour in Open Systems, in: Krysa, Joasia: *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*, New York: Autonomedia (Data Browser), S. 27–36.

Tyżlik-Caver, Magdalena (2016): Curating in/as commons posthuman curating and computational cultures, PhD dissertation School of Communication and Culture, Aarhus University.

Tyżlik-Caver, Magdalena (2017): Posthuman curating and its biopolitical executions: the case of curating content, in: Pritchard, Helen/Snodgrass, Eric/Tyżlik-Caver, Magdalena: *Executive Practices*, DATA browser 06, S. 155–171.

von Hantelmann, Dorothee/Meister, Carolin (2010): Einleitung, in: dies. (Hrsg.): *Die Ausstellung. Ritual der Politik*, Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 7–18.

von Hantelmann, Dorothea (2012): Notizen zur Ausstellung Text(e) von Dorothea von Hantelmann, in: *documenta und Museum Fridericianum* (Hrsg.): *dOCUMENTA (13): 100 Notizen – 100 Gedanken*, Berlin: Hatje Cantz Verlag.

Weibel, Peter (2016): Kybernetik und Computerkunst – Von der Gestaltung zur Programmierung. In: *Die Kunstentwicklung in Europa nach 1945. Ein neues Narrativ in zehn Phasen*, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Heft zur Ausstellung Kunst in Europa 1945–1968, 22.10.2016 – 29.1.2017, S. 41. Online: https://zkmb.de/media/file/de/kunst_in_europa_1945-1968.pdf [28.04.2019]

Wiener, Norbert (1948): *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, New York: The Technology Press.

Vom bürgerlichen Blick zum posthumanen Schnitt. Kuratorische Praxis im Kontext medientechnologischer Entwicklungen

Von Nada Rosa Schroer

Der Beitrag blickt auf den gegenwärtigen postdigitalen Zustand der Gesellschaft und fragt nach normativen Implikationen, die sich vor diesem Hintergrund für Bildungsprozesse ergeben. Es wird dargelegt, inwiefern die relational angelegten Perspektiven auf sozio-mediale Verflechtungen neuartige Anforderungen bei der Auseinandersetzung mit Normen und Normierung mit sich bringt. Klassische bildungstheoretische Bezugspunkte, wie etwa das kritisch-reflexive Subjekt, werden hierbei infrage gestellt. Stattdessen wird für eine bildungstheoretische Reorientierung plädiert, die sich etwa auf den aktuellen Diskurs um ethische Fragen im Kontext des New Materialism bezieht.

Immer deutlicher zeigt sich, dass die im wissenschaftlichen Diskurs um Postdigitalität skizzierten Figurationen sozialer und medialer Transformationen nicht nur abstrakte Gebilde sind, sondern sich als manifeste Größen gesellschaftlicher Realität etabliert haben. Seien es die zunehmend in die öffentliche Wahrnehmung rückenden Prozesse algorithmischer Entscheidungsfindung wie etwa in Form des Projektes *Open Schufa*, die soziale Wirkmacht und Problematik der Meinungslenkung durch social Bots (Ferrara et al. 2016), die sich seit einiger Zeit zunehmend etablierende Maker-Kultur (Walter-Hermann & Büching 2013) oder die vielfältigen Formen der digitalen Selbstvermessung (Selke 2016) bzw. Quantifizierung des Sozialen (Mau 2017) – in allen Beispielen lassen sich Facetten dessen erkennen, was Cramer (2014) als postdigitalen Zustand der Gesellschaft bezeichnet. Kennzeichnend hierfür ist die Ubiquität und gleichzeitige Hybridität ‚alter‘ und ‚neuer‘ Medien bzw. medientechnologischer Infrastrukturen, die verdeutlichen, dass Digitalität in vielen Bereichen der Gesellschaft längst tief verankert ist und die visionäre Rede von disruptiven Potenzialen der Digitalisierung daher der tatsächlichen Entwicklung hinterherhinkt. Mit Stalder (2017: 18), der sein Konzept einer „Kultur der Digitalität“ zwar vom Begriff des Postdigitalen abgrenzt, dabei jedoch auch die Parallelen der Ansätze betont, lässt sich in einem ersten Zugriff auf das Spezifische des Digitalen festhalten:

„Medien sind Technologien der Relationalität, das heißt, sie erleichtern es, bestimmte Arten von Verbindungen zwischen Menschen und zu Objekten zu schaffen ... ‚Digitalität‘ verweist also auf historisch neue Möglichkeiten der Konstitution und der Verknüpfung der unterschiedlichsten menschlichen und nichtmenschlichen Akteure“ (ebd.: 17f.).

Zu konstatieren ist hierbei, dass die in kulturelle Prozesse eingelagerten Algorithmen nur (wenn überhaupt) auf den ersten Blick neutral oder objektiv erscheinen (Roberge/Seyfert 2017: 16f.). Wie sich etwa am Beispiel rassistischer Diskriminierung durch Suchalgorithmen zeigt (Noble 2018), können algorithmisierten Wirklichkeitskonstruktionen erhebliche ethisch-normative Probleme innewohnen. Diese werden im schlimmsten Fall nicht einmal erkannt, da Algorithmen eine legitimatorische Autorität inhärent ist, die unter anderem auf eine naive Gleichheitsimagination von softwarebasierten Such- und Sortierstrategien von Daten zurückzuführen ist (Stalder 2017: 198ff.). Stattdessen scheint es geboten, Algorithmen eher als Gatekeeper zu verstehen (Roberge/Seyfert 2017: 18ff.), denen – im Falle komplexer selbstlernender Systeme nicht mehr vollständig durchschaubare – inhärenten Entscheidungs- und Unterscheidungslogiken zugrunde liegen, die Klassifizierungen und Hierarchisierungen hervorbringen, welche unseren Alltag zunehmend prägen (Passoth/Wehner 2018). Die vielgestaltigen Materialisierungsformen postdigitaler Medialität treten damit als neue epistemische Akteure in Erscheinung, indem sie im Vollzug der Praxis ihren spezifischen Aufforderungscharakter, diverse Möglichkeitsräume oder Widerständigkeit offenbaren und damit eben gerade nicht nur Instrumente sind, sondern einen aktiven Part an Wirklichkeitskonstruktionen haben, der jenseits unmittelbarer Rückführbarkeit auf menschlich-intentionale Einwirkung liegt.

Entscheidend ist, dass wir es bei der postdigitalen Verfasstheit unserer Gesellschaft nicht mit einer Ablösung analoger Technologien durch digitale Technologien zu tun haben, sondern mit einem Nebeneinander und mit neuen Formen der Verschmelzung. Diese Idee findet sich prinzipiell auch an anderer Stelle, wie etwa im Mediatisierungsansatz nach Krotz und Hepp (2012) wieder, der von einer Parallelexistenz unterschiedlicher Medienlogiken ausgeht, deren Prägkräfte sich je nach sozio-kultureller Anbindung unterschiedlich manifestieren. Bezieht man sich in diesem Sinne auf neue Möglichkeiten der Relationierung von heterogenen Entitäten als konstitutives Merkmal von Digitalität, so lässt sich diese Annahme aus bildungstheoretischer Sicht mehrfach kritisch betrachten. Neben Fragen, von wem die Impulse ausgehen, die zu neuen Relationen führen und welche implizite oder explizite Machtförmigkeit diesen Relationierungspraxen zugrunde liegt sowie der Problematik der Verantwortung im Zusammenhang mit der Vorstellung von Bildung als verteiltem Prozess, stellen relationale Ansätze bildungstheoretische Perspektiven auf grundsätzlicher Ebene vor das Problem der Bestimmung, wann überhaupt von Bildung gesprochen werden kann. Diese Fragen sind alles andere als neu, nimmt man die Postulate der Postdigitalität ernst, erfordern sie aber eine neue bzw. erneute Bearbeitung.

Der begleitende Kommentar nimmt diese Beobachtungen zum Ausgangspunkt, bildungstheoretische Fragen zu stellen und eine Leerstelle in Bezug auf den Aspekt der Normativität von Bildung aufzuzeigen. Dieser kritische Aufruf versteht sich als flankierende Position zu den in dieser Ausgabe der zkmb versammelten Beiträgen. Die in dieser Ausgabe an unterschiedlichen Beispielen veranschaulichten Formen postdigitaler Verflechtungen von Kunst und Gesellschaft sowie künstlerischen bzw. kuratorischen Praxen und neuen Medienkulturen, können gewissermaßen als ‚Bildungsmomente‘ gelesen werden, die sich als neue oder veränderte Formen der „Transformation subjektivierender Relationierungen“ (Jörissen 2015: 228) zeigen. Inwiefern hier

Normierung und Normativität – sowohl als sich in der Vollzugswirklichkeit zeigende Logik ästhetisch-medialer Praktiken als auch in Form einer bildungstheoretischen Reflexionskategorie – von Bedeutung sind, soll nachfolgend auf grundsätzlicher Ebene skizziert werden.

Von der Postdigitalität zur Post-Normativität? Was Bildungstheorie gegenwärtig bewegt

Bildungstheoretische Diskurse scheinen dazu zu neigen, bestimmten Leitmotiven zu folgen. Dies liegt gewissermaßen in der Natur der Sache, da weitgehend Konsens darüber besteht, Bildung nicht solipsistisch zu verstehen, sondern als gesellschaftlich und historisch eingebetteten Prozess. Insofern stellt die Bestimmung dieser Kontextualität einen Bestandteil des bildungstheoretischen Denkens dar. Dementsprechend weisen bildungstheoretische Arbeiten eine Affinität zu zeitdiagnostischen Skizzen auf, die bspw. als Anschlüsse an die Theorie reflexiver Modernisierung (Marotzki 1990), der Postmoderne (Koller 1999) oder Globalisierung (Roselius/Meyer 2018) konkretisiert werden – um nur einige zu nennen. Gegenwärtig scheint einiges dafür zu sprechen, Bildung im Rahmen der postdigitalen Verfasstheit unserer Gegenwartskultur zu begreifen. Solche Anschlüsse wiederum führen zu der Notwendigkeit, die grundlegenden bildungstheoretischen Kategorien auf den Prüfstand zu stellen. Dies in angemessenem Umfang zu bewältigen, würde freilich den Rahmen dieses Kommentars sprengen. Stattdessen soll der Fokus auf eine Komponente gerichtet werden, indem Überlegungen zur Normativität von Bildung in den Mittelpunkt rücken.

Im schier unübersichtlichen Feld der Bildungstheorien finden sich – zugespitzt formuliert – auf der einen Seite, etwa in Form der kritischen Bildungstheorien (Heydorn 1970), explizit geäußerte normative Standpunkte, die Bildung überhaupt erst durch ihren Anspruch legitimieren, einen expliziten Gegenentwurf zu dominanten Positionen zu bieten. Bildung fungiert hier ganz klar als interventionistisches Projekt mit dem Ziel, gegen hegemoniale Machtverhältnisse aufzubegehren. Auf der anderen Seite des Spektrums lassen sich Ansätze wie bspw. die Theorien transformatorischer Bildung ausmachen, welche lediglich implizit eine normative Position erkennen lassen (Koller 2016). Indem Bildung als formaler Prozess beschrieben wird, steht die kritisch-emanzipatorische Ausrichtung hier nicht in vergleichbarer Weise im Fokus. Dass aber auch das formale Konzept von Bildung nie völlig frei von einer normativen Färbung ist, zeigt sich schon daran, dass eine analytisch-deskriptive Perspektive eingenommen wird, die über den empirischen Anschluss an qualitativ-rekonstruktionslogische Verfahren gewissermaßen ihren Distanzierungsanspruch einzulösen versucht. Diese methodische Wendung der Wertfreiheit geht allerdings nicht auf, wie Krinninger/Müller (2012) sowie Heinrich (2016) zeigen, da auch hier bestimmte erkenntnistheoretische Standpunkte den Blick anleiten und somit eine Perspektivität geprägt wird, die wiederum für bestimmte Aspekte sensibilisiert, für andere aber blind ist. Zugleich weisen die Autoren darauf hin, dass sich eine solche, quasi zwangsläufige Normativität, durchaus auch positiv begreifen lässt, hierfür aber eine entsprechend kritisch-selbstreflexive Haltung vonnöten ist. Wie auch immer man die formalen Theorien von Bildung wendet – es liegt auf der Hand, dass aus pädagogischer Sicht natürlich nicht jeder Transformationsprozess als Bildung zu bezeichnen ist. Wie Koller (2016: 154ff.) darlegt, zeigt sich ‚gelingende Bildung‘ in den formalen bildungstheoretischen Ansätzen etwa als gesteigerte Reflexivität (Marotzki), als Möglichkeit weiterer Transformationen (Nohl) oder als das Offenhalten von Widerstreit (Koller). Folgt man nun den Überlegungen einer postdigital verfassten Gesellschaft und nimmt diese als Hintergrundfolie bildungstheoretischer Betrachtungen, so wird schnell klar, dass die Frage, welche Prozesse der Veränderung bzw. Transformation als Bildung bezeichnet werden können, sich auch hier stellt – möglicherweise sogar in verschärfter Form. Wie soll Bildung verlaufen, wenn sie sich als ein auf sozio-mediale Konstellationen verteilter Prozess darstellt und nicht länger das handelnde und meist anthropozentrisch gedachte Subjekt in den Mittelpunkt rückt, das sich selbstreflexiv zur Welt verhält? Was sind die Kriterien, um von Bildung als eine Form der Re-Konstellation zu sprechen? Was unterscheidet dann Bildung von anderen Veränderungsprozessen?

Abschied vom kritisch-reflexiven Subjekt?

Bevor eine erste Annäherung an die eben aufgeworfene Frage unternommen werden soll, scheint eine vorgeschaltete Klärung vonnöten. Wenn Bildung im Kontext des Postdigitalen nicht mehr als auf eine menschliche Entität begrenzt verstanden wird und sogar noch über die Vorstellung des dezentrierten Subjekts (Koller 2001) hinaus geht, muss zunächst erörtert werden, wer oder was

sich eigentlich bildet. Hilfreiche Hinweise finden wir bspw. in jüngeren Arbeiten zu Ideen von Kollektivsubjekten (Alkemeyer/Bröckling/Peter 2018), aber auch in Ansätzen zu einem relationalen Lernbegriff (Künkler 2011). Wesentlich für derlei Überlegungen zur relationalen Verfasstheit des Phänomenbereichs sind darüber hinaus die Studien der Akteur-Netzwerk-Theorie (Belliger/Krieger 2006; Latour 2007; 2008) bzw. deren Rezeption und Weiterführung (Dölemeyer/Rodatz 2010; Fenwick/Edwards 2010; Wieser 2012), aber auch die Arbeiten zur relationalen Soziologie von Norbert Elias (2004). Hier wird schnell deutlich, dass eine solche Perspektive ganz andere Analysedimensionen einfordert, die bspw. nach verteilter agency, Stabilität und Instabilität oder Formen der Faltung von sich in Prozessen der Subjektivierung zeigenden Kräften fragt (Alkemeyer/Bröckling 2018: 19ff.). Von klassischen reflexionstheoretischen Ansätzen von Bildung hin zu einem relationalen Verständnis ist es ein weiter Weg, der für einen zeitgemäßen Bildungsbegriff aber unerlässlich scheint. Inwiefern relationale Bildung z.B. noch von dem Dualismus von Selbst und Welt ausgehen kann, scheint zumindest fraglich. Unter anderem bieten hier Arbeiten zur relationalen Anthropologie (Krautz 2017) inspirierende Überlegungen, die in dieser Richtung anschlussfähig sind. Damit wird eine deutliche Abkehr von essentialistisch verstandener Subjektivität markiert, und stattdessen „Verwobenheit und Bezogenheit als zentrale Dimensionen des Zwischens“ (Künkler 2017: 72) in den Vordergrund gerückt. Damit wird das kritisch-reflexive Moment von Bildung zwar nicht aufgegeben, doch aber anders – nämlich nicht als individualistisch verstandene Selbstreflexivität, sondern als per se von den diese Reflexivität prägenden Bezogenheiten ausgehend – verstanden. Gewissermaßen haben wir es bei der relationalen Perspektive auf Bildung mit einer Zuspitzung der bereits in der poststrukturalistischen Wendung des Bildungsbegriffs eingelassenen Abkehr des sich selbst verfügbaren und mit sich selbst identischen Subjekts zu tun. Mit dieser Verschiebung ändert sich auch der normative Anspruch an Bildung, da die Frage der Verantwortlichkeit sich anders stellt. Statt dem (mehr oder weniger) moralisch agierenden Individuum steht die Frage im Raum, welche Moralität sich in Formen und Prozessen verteilter agency (d.h. als Form von Handlungsmacht, die nicht zwangsläufig personengebunden ist) zeigt und worin die Möglichkeiten und Grenzen liegen, in diese einzugreifen, Positionen zu generieren, diese einzunehmen, bestehende Positionen zu affirmieren oder zu unterminieren.

Um abschließend zumindest eine Richtung anzudeuten, in die sich eine solche Auseinandersetzung mit relationaler Bildung und Normativität bewegen kann, soll hier vorläufig von *Bildung als emanzipatorischer Modus der Assoziation in Prozessen der Subjektivierung von Kollektiven* ausgegangen werden. Diese Überlegung schließt unter anderem an Fragen nach ethischen Implikationen an, die im Feld des ‚new materialism‘ und besonders unter dem Signum des Posthumanismus aktuell diskutiert werden. Wie Hoppe (2017: 12) darstellt, werden hier bspw. die Positionen von Braidotti und Stengers verhandelt, die im Sinne einer relationalen Ethik „in der einen oder anderen Weise eine Neubegründung und alternative Ausformulierung von Ethik [versuchen], die weder ein abgeschlossenes ethisches Subjekt annimmt noch durch den Bezug auf universale Maßstäbe Beziehungen bewerten will“. Der hierbei konturierte Verantwortungsbegriff stellt nicht das Individuum als Träger*in von Verantwortung in den Mittelpunkt, sondern versteht Verantwortung „als Fähigkeit (in) der Welt zu antworten, als *response-ability* oder *ability to respond* [Herv. i. O.]“ (ebd.). Schlägt man diesen Weg ein, zeigt sich ein erheblicher Unterschied zum individualistischen Bildungsbegriff Humboldt’scher Prägung. Der Erhalt oder die Generierung von agency avanciert hier zu einem entscheidenden Moment im Bildungsprozess, wobei die Möglichkeit der Re-Konstellation hybrider Formationen als Anker fungieren kann, um über die Normativität von Bildung nachzudenken, d. h. darüber, wann bei Transformationen relationaler Verhältnisse von Bildung gesprochen werden kann. Normative Ansprüche erstrecken sich dabei – und das ist möglicherweise der größte Unterschied zu klassischen bildungstheoretischen Positionen – auch auf neue, nichtmenschliche epistemische Akteure, die sich als Softwarecode, Datenbanken oder Interfaces in Sozialität eingeflochten haben. Der Diskurs über die in einem relationalen Bildungsbegriff zugrunde gelegten Werte steht noch am Anfang, scheint aber unumgänglich, wenn Bildung dem Anspruch gerecht werden soll, Antworten auf gesellschaftliche Herausforderungen bieten zu können, die sich in postdigitalen Zeiten auf unvorhergesehene Weise neu und anders stellen.

Literatur

Alkemeyer, Thomas/Bröckling, Ulrich/Peter, Tobias (Hrsg.) (2018): *Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven*. Bielefeld: transcript.

Alkemeyer, Thomas/Bröckling, Ulrich (2018): *Jenseits des Individuums. Zur Subjektivierung kollektiver Sujekte*. Ein Forschungsprogramm. In: Alkemeyer, Thomas/Bröckling, Ulrich/Peter, Tobias (Hrsg.): *Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven*. Bielefeld: transcript, S. 17-31.

- Belliger, Andréa & Krieger, David J. (Hrsg.) (2006): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: transcript.
- Cramer, Florian (2014): What is 'Post-digital'? In: APRJA, 3(1).
- Dölemeyer, Anne/Rodatz, Mathias (2010): Diskurse und die Welt der Ameisen. Foucault mit Latour lesen (und umgekehrt). In: Feustel, Robert/Schochow, Maximilian (Hrsg.): Zwischen Sprachspiel und Methode. Perspektiven der Diskursanalyse. Bielefeld: transcript, S. 197-2020.
- Fenwick, Tara J./Edwards, Richard (2010): Actor-network theory in education. Milton Park, Abingdon, Oxon; New York: Routledge.
- Ferrara, Emilio/Varol, Onur/Davis, Clayton/Menczer, Filippo/Flammini, Alessandro (2016): The rise of social bots. In: Communications of the ACM, 59(7), 96-104.
- Heinrich, Martin (2016): Von der Neutralitätsfiktion zur kritisch-konstruktiven empirischen Bildungsforschung. In: Bildung und Erziehung, 69(4), 431-448.
- Heydorn, Hans-Joachim (1970): Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Hoppe, Katharina (2017): Politik der Antwort. Zum Verhältnis von Politik und Ethik in Neuen Materialismen. In: Behemoth, 10(1), 10-28.
- Jörissen, Benjamin (2015): Bildung der Dinge: Design und Subjektivierung. In: Jörissen, Benjamin/Meyer, Torsten (Hrsg.): Subjekt Medium Bildung. Wiesbaden: Springer VS, S. 215-233.
- Jörissen, Benjamin (2017): Subjektivierung und „ästhetische Freiheit“ in der post-digitalen Kultur. In: Kulturelle Bildung Online. Online: <https://www.kubi-online.de/artikel/subjektivierung-aesthetische-freiheit-post-digitalen-kultur> [20.05.19]
- Koller, Hans-Christoph (1999): Bildung und Widerstreit: Zur Struktur biographischer Bildungsprozesse in der (Post-) Moderne. München: Wilhelm Fink.
- Koller, Hans-Christoph (2001): Bildung und die Dezentrierung des Subjekts. In: Fritzsche, Bettina/Schmidt, Andrea/Hartmann, Jutta/Tervooren, Anja (Hrsg.): Dekonstruktive Pädagogik. Erziehungswissenschaftliche Debatten unter poststrukturalistischen Perspektiven. Opladen: Leske + Budrich, S. 35-48.
- Koller, Hans-Christoph (2016): Ist jede Transformation als Bildungsprozess zu begreifen? In: Verständig, Dan/Holze, Jens/R. Biermann, Ralf (Hrsg.): Von der Bildung zur Medienbildung. Wiesbaden: Springer VS, S. 149-161.
- Krautz, Jochen (Hrsg.) (2017): Beziehungsweisen und Bezogenheiten. Relationalität in Pädagogik, Kunst und Kunstpädagogik. München: kopaed.
- Krinninger, Dominik/Müller, Hans-Rüdiger (2012): Hide and Seek. Zur Sensibilisierung für den normativen Gehalt empirisch gestützter Bildungstheorie. In: Miethe, Ingrid/Müller, Hans-Rüdiger (Hrsg.): Qualitative Bildungsforschung und Bildungstheorie. Opladen, Berlin, Toronto: Budrich, S. 57-75.
- Krotz, Friedrich/Hepp, Andreas (Hrsg.) (2012): Mediatisierte Welten. Forschungsfelder und Beschreibungsansätze. Wiesbaden: VS.
- Künkler, Tobias (2011): Lernen in Beziehung. Zum Verhältnis von Subjektivität und Relationalität in Lernprozessen. Bielefeld: transcript.
- Künkler, Tobias (2017): Die Relationalität menschlicher Existenz. Versuch einer (kategorialen) Systematisierung. In: Krautz, Jochen (Hrsg.): Beziehungsweisen und Bezogenheiten. Relationalität in Pädagogik, Kunst und Kunstpädagogik. München: kopaed, S. 61-78.

Latour, Bruno (2007): Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Latour, Bruno (2008): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Marotzki, Winfried (1990): Entwurf einer strukturalen Bildungstheorie. Biographietheoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften. Weinheim: Deutscher Studienverlag.

Mau, Steffen (2017): Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen. Berlin: Suhrkamp.

Noble, Safiya U. (2018). Algorithms of Oppression. How search engines reinforce racism. New York: NYU Press.

Passoth, Jan-Hendrik/Wehner, Josef (2018): Listen, Daten, Algorithmen. Ordnungsformen des Digitalen. In: Mämecke, Thorben/Passoth, Jan-Hendrik/Wehner, Josef (Hrsg.): Bedeutende Daten. Modelle, Verfahren und Praxis der Vermessung und Verdattung im Netz. Wiesbaden: Springer VS, S. 51-68.

Roberge, Jonathan/Seyfert, Robert (2017): Was sind Algorithmenkulturen? In: Seyfert, Robert/Roberge, Jonathan (Hrsg.): Algorithmenkulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit. Bielefeld: transcript, S. 7-40.

Roselius, Katharina/Meyer, Meinert (2018): Bildung in globalizing times. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 21(2), 217-240.

Selke, Stefan (2016): Lifelogging. Digitale Selbstvermessung und Lebensprotokollierung zwischen disruptiver Technologie und kulturellem Wandel. Wiesbaden: Springer VS.

Stalder, Felix (2017): Kultur der Digitalität (2. Aufl.). Berlin: Suhrkamp.

Walter-Herrmann, Julia/Büching, Corinne (Hrsg.) (2013): FabLab. Of Machines, Makers and Inventors. Bielefeld: transcript.

Wieser, Matthias (2012): Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie. Bielefeld: transcript.

Vom bürgerlichen Blick zum posthumanen Schnitt. Kuratorische Praxis im Kontext medientechnologischer Entwicklungen

Von Nada Rosa Schroer

Im vorliegenden Artikel werden Praktiken des Kuratierens vor dem Hintergrund ihrer algorithmischen, d.h. berechenbaren, und Ökonomie-strategischen Potentiale diskutiert. Eingenommen wird eine medienphilosophische Perspektive, aus der heraus das Kuratieren angelehnt an Heideggers Denkbegriff zu einem ästhetischen Denken dekonstruiert und an die Fähigkeit zur Krise geknüpft wird. Dem gegenüber wird ein berechnender Modus des Kuratierens positioniert, der sich von kalkulierbaren Strategien der Selbstoptimierung und der Selbsterhaltung im Sinne einer ‚Care-Arbeit‘ ableitet. Über Formen der Opazität, hier als Undurchlässigkeit gemeint, werden Kurationsformen – unter dem Gesichtspunkt des kuratorischen Wissens (Konzeptideen, Künstler*innen-Kontakte, Raumzugriffe etc.) – und Algorithmen – als Verschleierungstaktik von Unternehmensstrategien – parallelisiert. Vorgesprochen wird ein Open-Access-Modell, das über digitale Netzwerke Formen *kuratorischer* Kollaboration ermöglicht und opake Prozesse in mehrfacher Hinsicht transparenter gestaltet.

–

Die Forderung nach neuen kuratorischen Instanzen hat Konjunktur. Dort, wo sich Entscheidungsprozesse in (kollaborativen) Positionen bündeln, wird am Stuhl gesägt. Solcherart Auflehnung ist in gleichem Maße Ausdruck einer obrigkeitsskeptischen Kultur, wie sie zeigt, dass die exponierte Stellung von Kurator*innen in Frage zu stellen ist.

Schon zur *documenta 5* (d5), angeleitet durch den „inszenierenden Impresario“ (von Bismarck 2012: 49) Harald Szeemann, installierte Ben Vautier den Ausruf „Kunst ist überflüssig“ auf dem Dach des Fridericianums und stellte das neue Verhältnis zwischen Künstler*innen und Kurator*innen demonstrativ zur Schau – ex negativo als Verteidigung des Autonomiestatus der Kunst, indem er diese freimütig annullierte. Auch das Pamphlet des *documenta*-Künstlers Daniel Buren artikulierte zur d5 deutliche Kritik: „Immer mehr neigen Ausstellungen dazu, nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen“ (Buren 1972: 29). Bis in die Gegenwart bleibt das Verhältnis zwischen Künstler*innen und Kurator*innen ein potentiell konfliktreiches: Gute 30 Jahre später wird die Stellung von Kurator*innen weiterhin reklamiert: „The Next Documenta Should be Curated by an Artist“ forderte Jens Hoffmann, selbst Ausstellungsmacher, mit seinem Projekt auf der Internetplattform *e-flux* (e-flux 2003). An dem Projekt beteiligten sich Künstler*innen wie Marina Abramovic, Tino Sehgal oder Lawrence Weiner mit eigenen Positionen zu der Forderung. Erst 15 Jahre danach durchkreuzen die Kuratorin Joasia Krysa und der Netzkünstler Hans Bernhard das tradierte Ablösemodell der Kurator*innen durch Künstler*innen mit einer neuen Forderung: „The Next Documenta Should be Curated by a Machine“ wird 2018 ihr Panel-Talk im Rahmen des Meta-Marathons am NRW-Forum über-titelt.¹ Bernhard und Krysa ziehen hier mittels ihrer Polemik die Qualität einer menschgemachten Ausstellung ganz grundsätzlich in Zweifel. Doch sogleich rufen sie auch eine Vielzahl an Fragen aufs Tableau, welche die Empathie- wie die denkerische Fähigkeit von Maschinen umkreisen.

Im Folgenden möchte ich zwei Wege vorschlagen, wie der Forderung nach einem Maschinen-, das heißt Computer-gestützten Kuratieren begegnet werden kann. Dabei argumentiere ich in erster Variante für eine Öffnung des Begriffs hin zu einem opaken² Prozess des ästhetischen Denkens. Abseits eindeutig identifizierbarer Aufgaben, die das administrative Feld (Rechtsfragen, Planung von Transporten und Drucksachen etc.) und den Bereich der Care-Arbeit (Künstler*innen-Kommunikation, beraterische Tätigkeiten bei der Produktion von Werken, Gastlichkeit etc.) betreffen, greift ein solches Verständnis von Kuratation zuallererst auf Fragen der Konzeptarbeit zurück: Themenfindung, Themenreifung, Auswahl der Künstler*innen. Solche Prozesse stehen denen berechnender und berechenbarer Art diametral gegenüber – was in ihrer opaken Beschaffenheit begründet liegt, die sich zeigt, sobald wir diese retrospektiv nachvollziehen. In zweiter Variante gibt just jener opake, subjektive Prozess Anlass, ihm algorithmisch gestützte Leistungen zu implementieren, verweigert er sich doch der Transparenz und Teilhabe.

Gesetzt das Kuratieren verstünde sich als eine Form ästhetischen Denkens, insofern es ästhetische Artefakte und Fragestellungen verhandelt, wäre auch vorliegender Text als solche zu begreifen. Da ein solches Denken einen offenen Prozess fortwährender Transformationen, ja *Bildungen*, beschreibt, sind ihm Wiederholungen, Brüche, Abdrifte einbegriffen. Es wäre der kuratorischen Leistung zu gewähren, dies in einer Ausstellung transparent zu machen.

Driften, Denken: Exzess

Konnte einst die kuratorische Praxis als eine Arbeit des Kustos zur Verwaltung musealer Sammlungen klar von der künstlerischen Praxis getrennt werden, so ist heute eine Aufweichung und wechselseitige Bezugnahme der Bereiche zu beobachten, welche die Prozesse komplexer erscheinen lässt. Zweierlei eng miteinander verbundene Entwicklungen liegen Kathrin Busch zufolge dieser gegenseitigen Grenzüberschreitung zugrunde: Seit den frühen Avantgarden nimmt die künstlerische Praxis vermehrt die Gestalt einer weitreichend forschenden an. Wissenschaftliche Erkenntnisse fungieren dabei auf der *einen Seite* nicht mehr nur als bloße Vorarbeit, auf die zurückgegriffen wird; Recherchearbeiten werden hingegen häufig zu einem unerlässlichen Bestandteil und Verfahren der künstlerischen Produktion (vgl. Busch 2012: 142f). In den Wissenschaften hat auf der *anderen Seite* eine Sensibilisierung für die ästhetische Dimension ihrer Wissensproduktion stattgefunden (vgl. ebd.: 143). Ein klassischer Methodenkanon, der auf die trennscharfe Einteilung von Verfahrensweisen zur Erkenntnisgewinnung zurückgreift, scheint heute, gerade in den Geisteswissenschaften, zunehmend zurückzuweichen. Grundlegende Methoden der Deduktion, Induktion, Interpretation und Kritik werden häufig nur in Ansätzen verfolgt und dynamisch miteinander kombiniert. Abgelöst wird die Methodisierung wissen-

schaftlichen Forschens durch metaphorisch grundierte Verfahren, assoziative Vorgehensweisen, Rhetorik und ästhetische Forschung.

Im folgenden Beispiel zeigt sich, wie Annäherungen der Geisteswissenschaften an künstlerische Prozesse zugleich deren Differenz illustrieren können: In ihrem Essay *Das Lachen der Medusa* pointiert die Philosophin Hélène Cixous die ästhetischen Dimensionen von Sprache als Mittel der Erkenntnis (Cixous 2013: 39-61): Basierend auf der ausdrucksstarken Metapher der lachenden Medusa zeichnet Cixous den Mangel der immer schon unterdrückten Weiblichkeit nach und wendet das Bild in einen Appell an die Zurückgedrängten, sich in die Sichtbarkeit zu schreiben. Cixous' eigenes Schreiben zeugt dabei von überschäumender Poetizität, indem sie durch stete Wiederholungen und Transformationen des Gesagten, durch Wortneuschöpfungen und experimentelle Zeichensetzung ihre Gedanken öffnet und fortentwickelt, die Lesenden auf diese Weise in ihre Bewegung mit aufnimmt. Auch ließe sich diese Technik als eine Form des Skizzierens beschreiben. Indem sie sich stetig neu überzeichnet/-schreibt, legitimiert sie den Entwurf, also *das Unfertige*, als druckreifes Papier.

Rufen wir uns nur unsere eigenen Notizen, Screenshots, Schnapshots, Spracherinnerungen für abzuliefernde Texte vor Augen. Vernachlässigungen von Orthographie, Grammatik, Ausdruck, eilig notierte Pfeile, zusammenhangslose Aufnahmen, jedes „Ähm“ und „Sozusagen“ können den Eindruck einer insuffizienten inhaltlichen Kohärenz erwecken. Hatte die erste Notiz – welcher Form auch immer – noch den sich verflüchtigen Gedanken so nah wie möglich abgebildet, wird sie für das Ziel eines fertigen Textes nur noch als Vorarbeit oder Grundierung behandelt. Jedes In-Form-Bringen erster Notizen stellt selbst schon einen weiteren Gedankengang dar, welcher die Codes wissenschaftlichen Schreibens *mitdenkt* – zum Zweck intersubjektiver Nachvollziehbarkeit. Auf diese Weise werden jedoch offene Denkprozesse als mangelhaft behandelt, deren unfertiger Status an den Insuffizienzen der Eile noch sichtbar wurde. Cixous greift diesen Status in ihren Texten sprachlich wie bildlich als ästhetisches Prinzip auf und konstituiert auf diese Weise ein Schreiben, das sich den Gesetzmäßigkeiten der Wissenschaft augenscheinlich zu entziehen vermag, indem es die fragmentierte Prozessleistung des Denkens ästhetisiert.

Auch bei Martin Heidegger lässt sich beobachten, wie systematisch Merkmale der Kunst auf die Theorie übertragen werden. In seinem Aufsatz *Was heißt Denken?* entwirft er ein Verständnis vom Denken, das sich aus vollkommener Offenheit gegenüber dem Gegebenen speist (Heidegger 1990: 123-137). Im Versuch, sein Denken über das Denken freizulegen, vollzieht Heidegger eine mal näher, mal weiter sich um den Begriff kreisende Bewegung, die sich letztlich immer wieder auf sich – das Denken – zurückführt. Drei Thesen in Heideggers Aufsatz sind eng verschwistert mit zentralen Punkten meiner Arbeit: 1. Das Denken geht vom Ort der Gabe aus. 2. Es vollzieht sich nur vermittelt eines Mögens. 3. Es bedarf eines Sprungs, um überhaupt ins Denken zu kommen. Denken vollzieht sich bei Heidegger vernehmend, als Widerfahrnis. Der Ort, von dem ausgehend das Denken affiziert wird, verschiebt sich vom Subjekt zu dem, was sich zu bedenken *gibt*. Das Denken ist daher eine Antwort auf die Gabe, sein Grundzug das Vernehmen:

„Das Bedenklichste ist das, was zu denken gibt. Von sich her spricht es uns daraufhin an, daß wir uns ihm zuwenden, und zwar denkend. Das Bedenkliche wird keineswegs durch uns erst aufgestellt. Es beruht niemals nur darauf, daß wir es vorstellen. Das Bedenkliche gibt, es gibt uns zu denken“ (ebd.: 126).

Doch Heidegger weist ebenfalls darauf hin, dass das Denken erst durch ein Lieben fundiert wird; so expliziert er nach Hölderlin: „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste“ (ebd.: 133; zitiert nach: Hölderlin 2009: 188). Heidegger gibt zu bedenken, dass die Betonung des Verses auf den beiden Verben zu liegen hat, dort, wo sie differentiell aufeinandertreffen. Denn entscheidend ist: „[W]ir vermögen immer nur solches [denken], was wir mögen, solches, dem wir zugetan sind, indem wir es zulassen“ (Heidegger 1990: 123). Zugleich öffnet uns die Zuwendung hin zum Bedenklichen den Blick für das Lebendige, das Schöne: „Und es neigen die Weisen / Oft am Ende zu Schönem sich.“ (ebd.: 133; zitiert nach: Hölderlin 2009: 188) – zur Kunst. Ein solcher Vorgang bedeutet eine leibliche Veräußerung, nur schmerzvoll denkbar, der Verletzung ausgesetzt. Denn die Hingabe für das Bedenkliche erwartet, sich an eine „völlig andere Ortschaft“ (ebd.: 128) zu begeben. Jedem Denken geht daher notwendigerweise ein Sprung voraus, an den Ort der Frage danach, wie, wozu und wodurch etwas ist:

„[D]as Denken empfängt als Vernehmen sein Wesen aus dem Sein des Seienden. [...] Sein des Seienden? Die Antwort auf die bisher nie gestellte, weil allzu einfache Frage lautet: Sein des Seienden heißt: Anwesen des Anwesenden, Präsenz des Präsenten. Die Antwort ist ein Sprung ins Dunkle“ (ebd.: 135).

Nach Heidegger möchte ich das Denken als denjenigen Prozess auffassen, der den Grundzug eines künstlerischen Forschens ausmacht – ich nenne es hier ein ästhetisches Denken. Denn das Kunstwerk sei eine *Verrückung* – des Werks gestischer Zug –, welcher zu folgen sei, insofern sich das, was ist, in ungewöhnlicher Weise zu sehen *gibt*. Eine Drift geschieht: „In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen“ (Heidegger 2012: 21). Entscheidend sei die strenge Analogie zwischen dem Denken und dem Kunstwerk als gestische Konfigurationen.

Die Geste, wie wir sie bei Vilém Flusser vorfinden, als Ausdruck eines Unaussprechlichen begriffen, als Zeichen für *Gestimmtheit* (vgl. Flusser 1991: 13), gibt Anlass, auch die genannten Insuffizienzen im Entwurf, welche in der Dringlichkeit, den Gedanken zu fassen, Raum geben für nicht darstellbare Zusammenhänge, als Gesten zu begreifen. Wenn wir annehmen, dass die ästhetische Praxis ihren Vorteil in der Unbegrifflichkeit hat, weil sie dem Nicht-Antizipierbaren Raum gibt, dann formuliert sie, worin die Chance eines künstlerischen Forschens in Form eines anderen Denkens besteht: darin, Gewissheiten zu verrücken (vgl. auch Busch 2011: 73). Sie erfordert Offenheit für die Abdrift, an den Ort, wo das Denken als potentielle Form von Wissensbildung erst beginnt. Das Wesen eines ästhetischen Denkens, dies wäre der Schluss, ist demnach Exzess: lateinisch *excessus* für die Überschreitung, Abweichung, Abschweifung. Das Vermögen, diesen Weg einzuschlagen, bedeutet die schmerzliche Erkenntnis, nicht nur zu erwägen, sich dem Bedenklichen auszusetzen, sondern es qua Verwundbarkeit leiblich ereignen zu lassen – Formen des Scheiterns mitgedacht. Dies eröffnet schließlich, worin sich das Denken und das Kuratieren als ästhetisches Denken grundlegend unterscheiden: Das Denken konstituiert das Subjekt dank dessen Vermögen zur Krise – das Kuratieren als ästhetisches Denken konstituiert Kurator*innen dank des Vermögens zur Krise im doppelten Sinn. Es erfordert, erstens, Denkprozesse in Gang zu bringen und, zweitens, diese an eine Öffentlichkeit zu vermitteln, sich also der Besprechung preiszugeben; verstehen wir hier das Kuratieren darin, Kunstwerke in Form einer Lesart für eine Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Kuratieren, Prozessieren: Berechnen

Solcherart kuratorische Prozesse – im Sinne eines ästhetischen Denkens – der Operationalisierung zu unterwerfen, würde einen zutiefst menschlichen Wesenszug als berechenbar deklarieren. Dennoch reizt die Vorstellung einer begrifflichen Verschiebung, der zufolge die Eigenschaften von Mensch und Computer austauschbar sind. Hartmut Winklers Ausführungen folgend zeichnen sich Prozessierungen durch Umformungen, Formwechsel und Transformationen aus (vgl. Winkler 2015: 10). Von hier aus betrachtet sind sie dem Denken nah verwandt, denn das Wesen des Denkens ist die Veränderung dessen, was sich zu bedenken gibt. Fähigkeiten, deren Grundzug menschlicher Natur sind – sei es das Lernen, die Intelligenz oder auch das ihnen zugrunde liegende Netzwerk, bestehend aus Neuronen –, werden zunehmend metaphorisch auf maschinelle Prozesse und Architekturen angewandt: *Machine-Learning*, *Artificial Intelligence*, *Neural Networks* u.a. Doch berücksichtigen wir, dass sich das Wesen des Lernens auch durch die Fähigkeit zur Empathie – *wir vermögen immer nur solches denken, was wir mögen* – und zur Krise – *sich an eine völlig andere Ortschaft begeben* – auszeichnet, offenbart sich, dass Rechenleistungen hier versagen.

Im Folgenden möchte ich ein Bild vom Kuratieren einblenden, das eine Dimension der Praxis öffnet, welche durchaus mit berechnenden Verfahren operiert und mit jener Praxis im Kunstfeld verwandt ist: Als Projektarbeiter*innen exemplifizieren Kurator*innen solche Arbeitsbedingungen, welche die Fähigkeit zur Flexibilität, Teamarbeit und Arbeitsteilung erfordern. Kurator*innen sind demgemäß nicht nur Ausstellungsmacher*innen, in deren Fokus das öffentlich Werden von Kunst priorisiert steht, sie sind sich selbst kuratierende Projektarbeiter*innen in dem Sinne, dass die eigene Arbeitsform stets neu verhandelt und konzipiert, ja kuratiert werden muss. Aus dieser Perspektive richtet sich das kuratorische Tätigkeitsfeld der Care-Arbeit, im Sinne der Wortbedeutung – *curare* – als Heilungsprozess nicht nur an die Künstler*innen und Gäste, sondern auch an sich selbst, als Arbeit dafür, als *in-Arbeit-zu-sein*. Diese stellt das Selbst als zu beschäftigendes und ökonomisch zu erhaltendes in den Mittelpunkt des Schaffens. Ausstellungsarbeit ist grundsätzlich zunehmend einem ökonomischen Druck ausgesetzt. Dort, wo Sponsorensuche, Förderanträge, Eintrittsgelder, Getränkeverkäufe die Ausstellungsproduktion maßgeblich bestimmen, ganze Produktionen auf der Leistungs- und Selbstausschüttungsbereitschaft un(ter)bezahlter Praktikant*innen beruhen, soziale Netzwerke zum kuratorischen Kapital umgedeutet werden, haben sich ökonomisch bedingte Werte in das Feld eingeschrieben. Das Paradoxon besteht darin, dass die Zentrierung des Selbst angesichts dessen Verausgabung Freiheit suggeriert.

Als Selbst-Care hat der Begriff des *Kuratierens* im zeitgenössischen Sprachgebrauch an Aktualität gewonnen. In Form einer Alltagspraxis adressiert er Fragen der Lebensgestaltung, stets bedacht auf die Vita. Tagesabläufe werden mit Blick auf eine ausgewo-

gene Work-Life-Balance geplant. Auch der eigene Körper wird aufwendig reguliert mit dem Ziel, ein möglichst langes und gesundes Leben zu führen. Der Bedeutung des heilenden Pflagens entsprechend wird das Selbst geflissentlich organisiert und an die Kalkulationen der eigenen *Programme* veräußert. Dabei steht zweierlei im Fokus: Das Selbst, welches als ein radikal formierbares verstanden wird, und der Prozess per se, an den die Hingabe gerichtet ist. In der Pflege des Selbst und des eigenen Lebens offenbart sich eine Aufgabe, die lebensfüllend sein kann und Bedeutung suggeriert. Auch hier richtet sich die Care-Arbeit an sich selbst: Sie schafft Bedeutung qua Arbeit. Als nicht enden wollendes Projekt offenbart sich das Selbst als Raster-gerechtes Profil, welches in dialektischer Passung in die Ökonomien des Wahrscheinlichsten greift. Das Kuratieren, derart ökonomisch verstanden, kennt allerdings keine abwegigen Pfade, die sich außerhalb der Kalkulation befinden. Stattdessen stellen solche Abweichungen gefährliche Variablen dar, die im auf Effizienz getrimmten Selbst-Care zu tilgen sind. Damit gefährdet dieser Modus, der hier eigentlich ein Berechnen meint, aber auch die Freiheit eines Kuratierens als ästhetisches Denken, da er alles Unvorhersagbare nicht vorsieht.

Opazität: kuratorisches Wissen

Mögen in ökonomisch geleiteten Prozessen des Kuratierens Motive des Berechnens identifizierbar sein, sie beschreiben nur Teilaspekte der Praxis, haben aber das Potential, den Modus eines ästhetischen Denkens auszuhöhlen. In ihrem Essay *How the machine 'thinks'* untersucht Jenna Burrell das Problem opak grundierter Algorithmen und deren kulturelle Rezipierbarkeit. Mittels des Begriffs der Opazität als Form der Undurchlässigkeit legt Burrell – freilich nicht intendiert – die dünne Linie frei, nach der Strategien algorithmischer Prozesse Auskunft geben über die des Kuratierens vom ästhetischen Denken her gedacht. Burrell betrachtet hierfür solche Algorithmen, welche Datensätze interpretieren. Insbesondere *lernende* Algorithmen seien opaker Natur, insofern ihre Rezipient*innen (und immer mehr auch ihre Produzent*innen) nicht über das Wissen verfügten, nachzuvollziehen, warum dieser Entscheidungsprozess zu jenem Ergebnis führe. Unterschieden werden von Burrell drei Formen der Opazität: 1. Solche, welche dazu dienen, unternehmerische Strategien durch Undurchschaubarkeit zu schützen. 2. Solche, welche das Lesen und Schreiben von Codes als eine Fähigkeit der Wenigen darstellen. 3. Solche, welche ein Missverhältnis markieren zwischen mathematischer Optimierung von hoch dimensionierten Datensätzen (wie bei der Gesichtserkennung) und deren Interpretierbarkeit für bestimmte Anwendungen (vgl. Burrell 2016: 1f). Alle drei Perspektiven, verbleiben wir auf konzeptueller Ebene, lassen Schlüsse zu, die kuratorische Praxis als eine zu deuten, welche danach strebt, zu schützen, was ich mit dem Ausdruck vom kuratorischen Wissen fassen möchte: Konzepte, (Künstler*innen-)Kontakte, Raum-Zugriffe etc.

Bisweilen werden die einer Ausstellung zugrundeliegenden Konzepte und Auswahlprozesse einer Öffentlichkeit weder transparent zur Verfügung gestellt, noch wird dies als relevante Fragestellung ausstellerisch thematisiert. Wenngleich bekannt ist, dass freischaffende Kurator*innen sich nach eigenen thematischen Schwerpunkten und Interessen richten, die sich stets auch im Austausch mit dem eigenen Netzwerk – beispielsweise nahestehenden Künstler*innen – herausbilden, so lässt sich trotz allem festhalten, dass die Priorisierung bestimmter Akteur*innen und Themen einen weitestgehend undurchlässigen Prozess beschreibt.³ Als Instanzen mit Gatekeeper-Funktion sind Kurator*innen in der verantwortungsvollen Position (neben Galerien, Sammler*innen und Akademien), Diskurse, welche in die Öffentlichkeit dringen – und drängen sollten – grundlegend mitzugestalten. Zudem sind sie als Ausstellungsgestalter*innen und kraft ihrer Einbringung in künstlerische Prozesse in erheblichem Maße daran beteiligt, Perspektiven auf Kunst weiter- und mitzuentwickeln. Doch zwingt sie die Konkurrenzsituation, in der Ideen, Wissen, Raum-Zugriffe und Kontakte – kurz: *kuratorisches Wissen* – als Waren fungieren, auch dazu, dieses exklusiv zu bewahren. Zudem ist die Entwicklung eines Ausstellungskonzeptes in dem Maße zufällig, intuitiv, kreativ und erfordert Raum für Abzweigungen, wie ich es mit dem Begriff vom ästhetischen Denken zu greifen suchte; ein Nachvollzug entsprechend komplex und intransparent. Anhand Burrells dritten Punkts möchte ich eine Parallelisierung algorithmischer und kuratorischer Prozesse vornehmen, die sich auf das Missverhältnis von verwertbaren Daten und Inanspruchnahme stützt. Greifen einige Algorithmen auf extrem hoch dimensionierte Datensätze zurück, ist der Pool zu bedenkender Künstler*innen unter Kurator*innen immer schon zu klein, beschränkt und subjektiv. In Abhängigkeit des eigenen sozialen Radius sowie gebunden an die eigenen Interessen, werden Künstler*innen und Themen ausgeschlossen, von denen Kurator*innen nicht *wissen*.

Aus dieser immer schon vorhandenen Subjekt-bedingten Voreingenommenheit leite ich ein Potential für algorithmisch gestützte Kuratierungen ab, das mit einer Anmerkung aus der Praxis eingeführt wird: Im Gespräch mit dem Künstler und Kurator Franz

Reimer fragte ich diesen nach den Bedingungen, die kuratierende Algorithmen erfüllen müssten.⁴ Auf ein *Weltwissen* sollten diese zurückgreifen, so die Antwort. Ich verstehe dies als ein umfassendes Wissen im Sinne eines Absolutums. Nur fördern nicht gerade erst blinde Flecken im eigenen Wissenshorizont, also *wovon wir nicht wissen*, problemorientierte Konzepte, in dem sie das Unbekannte adressieren? Gilt es nicht, jenes Unwissen gegen ein absolutes zu wahren? Diese Fragen vor Augen, ziehe ich die Gedanken des Philosophen Frédéric Neyrat zur Technik der Szenarioplanung zu Rate. In dieser vor allem in der Wirtschaft praktizierten Technik werden Zukunftsszenarien bzw. Diskontinuitäten zum Zweck der Handlungsfähigkeit bei unerwarteten Ereignissen identifiziert. Eine solche Vorhersage besteht in der Produktion einer Karte möglicher Welten. Auf diese Weise wird eine flache Chronologie produziert, welche die Differenzen, aus der Zeitlichkeit besteht, negiert. Die Möglichkeitsbedingung der flachen Chronologie ist die Zurückweisung des Unmöglichen, d.h. die Zurückweisung eines jeglichen radikalen zeitlichen Außen. Anders formuliert: Das Szenario versucht, mögliche Abweichungen immer schon mit einzukalkulieren, sie zu antizipieren, sodass die Abweichung vom gewünschten Plan – oder ein differentielles Außen – längst keine Abweichung mehr ist, sondern ein Möglichkeitsraum des projizierten Szenarios. Kurz: Alles Unwissen zukünftigen Geschehens unterliegt dem Versuch einer radikalen Aushöhlung. Neyrat argumentiert: Die Zeit benötige die Nicht-Zeit – also ihr Gegenteiliges, die sogenannte *Achronia* – im Kern der Zeit! Ein neutraler Zustand, in dem kein Negativum herrscht, könne keine Existenz hervorrufen (vgl. Neyrat 2016: 92f). Für Schelling verschwindet die „ursprüngliche Negation“, die vor der Positivität der Existenz – das heißt vor der wirklichen Existenz von etwas – besteht, nie:

„Die negative Tätigkeit, die ursprünglich und ihrer Natur nach für uns nur beschränkende Tätigkeit ist, kann gar nicht handeln, ohne daß ein Positives vorhanden sei, das sie beschränkt. Aber ebenso ist die positive Tätigkeit nur positiv im Gegensatz gegen eine ursprüngliche Negation. Denn wäre sie absolut (schränkenlos), so könnte sie selbst nur noch negativ (als absolute Negation aller Negation) vorgestellt werden. Beide also, unbeschränkte und beschränkende Tätigkeit, setzen jede ihr Entgegengesetztes voraus. In jenem Produkt also müssen beide Tätigkeiten mit gleicher Notwendigkeit vereinigt sein“ (Schelling 2016: 191).

Jedes Mal, wenn etwas in Erscheinung tritt, zieht sich das Sein des Wesens, dieses Gegenstands oder Lebewesens, zurück: Was zur Geburt führt, verursacht tendenziell den Tod, so Neyrat (vgl. Neyrat 2016: 94). Oder: Dort, wo ein Gelingen auftritt, geschieht es nur im Angesicht der Krise. Als menschliche Fähigkeit sind Krisen entscheidungsbefördernd, sie vermögen aber immer auch das zu Bedenkende einzutrüben und so der Entscheidungsfähigkeit entgegenzuwirken. Kuratorische Entscheidungsfelder werden bereits durch die Rechenleistung von Computern gestützt, doch auch hier sind die Anwendungen zumeist bereits durch unsere Nutzungsverhalten geprägt. Weiter öffnen ließe sich dies mittels kollaborativer Open Access-Prozesse, die sich über digitale Netzwerke organisieren.

Die einleitend genannte Forderung nach neuen kuratorischen Instanzen erklärt sich erst in der immer schon subjektiv bedingten Arbeit der Kurator*innen, der *mensch* zwar aus kritischer Distanz begegnen, sie aber nicht überwinden kann. Insbesondere wenn wir den Begriff des Kuratierens für ein ästhetisches Denken öffnen, im Sinne einer geistig-kreativen Konzeptarbeit im Ausstellungswesen, knüpft er sich unmittelbar an menschliche Wesenszüge und verschließt sich gleich wieder vor der Transparenz. Ich möchte diesem Umstand mit einem Fazit begegnen und aus den dargelegten Gedanken Anreize formulieren, die sich mit algorithmischen Prozessierungen verbinden: So gilt es, die Idee vom Weltwissen zu wenden in ein Netzwerkwissen, das heißt, in ein sich fortwährend akkumulierendes Wissen der Vielen. Es soll Künstler*innen ungleich welcher Herkunft und Identität zusammenbringen; Zugriff und Einschreibung seien uneingeschränkt möglich und zugänglich. Mag es dem Problem einer menschengemachten Infrastruktur, deren Anwendung immer geprägt ist durch das (Un-)Wissen ihrer Programmierer*innen, nicht entkommen, kann es doch zumindest den Pool zu bedenkender Künstler*innen und Themen, also kuratorische Wissensformen, öffnen, schließlich opake Verknüpfungsprozesse durchlässiger anlegen, denken wir das Netzwerk als Open Access. Einer solchen Akkumulation ist die Überschreitung des je eigenen Wissenshorizonts bereits implementiert – es ist ein exzessives Modell, indem es zu jeder Zeit ein Zuviel anbietet und Überforderung affiziert. Auf diese Weise entstehen zwar keine Ausstellungen ohne menschliche Beihilfe, ein Netzwerk dieser Art hätte aber den Vorteil der Krisenanfälligkeit durch fehlerhaftes Handeln. Fehler wie Krisen haben schließlich das Potential, das Denken anzuregen oder Themen für das Ausstellen zu etablieren, denken wir nur an eine Ethik der Algorithmen und Netze: *The first exhibition algorithm should be created by a computer scientist, an artist, a curator and their ability to fail, it's goal should be to provide access to a global artist network.*

Anmerkungen

1 Der Vortrag fand am 25.05.2018 im Rahmen des Meta-Marathons im NRW-Forum Düsseldorf statt.

2 Opazität verwende ich hier im Sinne von Undurchlässigkeit durch komplexe Strukturen, ein Phänomen, das auch aus Ökonomie-strategischen Gründen seinen Einsatz findet, wie sich später zeigen wird.

3 Ebenfalls bekannt ist, dass insbesondere staatliche Museen ihren Programmen und Sammlungen verpflichtet sind. Doch darüber hinaus unterliegen die Auswahl von Themen und Künstler*innen der konzeptuellen Programmgestaltung, dessen Zustandekommen kaum thematisiert wird.

4 Das Gespräch fand am 20.04.2018 auf dem *European Media Art Festival* in Osnabrück statt.

Literatur

Bismarck, Beatrice von (2012): Curating Curators. In: Texte zur Kunst, Nr. 86, S. 43-61.

Buren, Daniel (1972): Ausstellung einer Ausstellung. In: documenta 5, Ausst.-Kat., Museum Fridericianum/Neue Galerie, Kassel, S. 29.

Burrell, Jenna (2016): How the machine ,thinks': Understanding opacity in machine learning algorithms. In: Big Data & Society. <https://doi.org/10.1177/2053951715622512> [02.01.2019]

Busch, Kathrin (2012): Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken. In: Elke Bippus (Hrsg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 141-158.

Busch, Kathrin (2011): Wissensbildung in den Künsten – Eine philosophische Träumerei. In: Texte zur Kunst, Nr. 82, S. 70-79.

Cixous, Hélène (2013): Das Lachen der Medusa. In: Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hrsg.): Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien: Passagen, S. 39-61.

e-flux (2003): The Next Documenta Should Be Curated By An Artist. Online: <https://www.e-flux.com/announcements/42952/the-next-documenta-should-be-curated-by-an-artist/> [02.01.2019]

Flusser, Vilém (1991): Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf: Bollmann Verlag.

Heidegger, Martin (1990): Was heißt Denken?. In: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen: Günther Neske, S. 123-137.

Heidegger, Martin (2012): Der Ursprung des Kunstwerks. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Hölderlin, Friedrich (2009): Sokrates und Alcibiades. In: J. Schmidt: Sämtliche Gedichte: Text und Kommentar, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 188.

Neyrat, Frédéric (2016): Besetzen der Zukunft. Zeit und Politik im Zeitalter der hellseherischen Gesellschaften. In: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hrsg): Die Gegenwart der Zukunft. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 85-98.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (2016): Ideen zu einer Philosophie der Natur. Berlin: Hofenberg.

Winkler, Hartmut (2015): Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion. Paderborn: Wilhelm Fink.