

Re-, De-, Dis-Organizing: Medienspezifische Weisen der (Re-)Organisation von Wahrnehmungsprozessen in Ausstellungen

Von Lukas Sonnemann

Ausstellungen sind mehr als Zusammenstellungen singulärer Objekte und Bilder, sie stellen dichte Gefüge dar, die Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse ausrichten, verschieben und transformieren können. Zwar trete diese emphatische Vorstellung einer Ausstellung, die nicht nur beansprucht zu zeigen, sondern auch in einer transformativen Weise die Sinne, bzw. Wahrnehmungsschemata umgestaltet, Birnbaum und Wallenstein zufolge erst im Zuge des Modernismus des 20. Jahrhunderts *explizit* auf, zugleich weise sie aber eine längere Genealogie auf (vgl. Birnbaum/Wallenstein 2019: 29). Die Frage, wie aber Ausstellungen Wahrnehmungsgewohnheiten irritieren und transformieren, ist bis heute weitgehend unerforscht geblieben (vgl. Werner 2019: 12). Zwar wird Ausstellungen im aktuellen Diskurs durchaus ein transformatives Potenzial zugeschrieben (vgl. Hahn et al. 2023; Miersch 2023: 127-148), es liegen aber nur wenige mikroanalytische Studien vor, die die These untersuchen und *en detail* Wahrnehmungsprozesse in Ausstellungen rekonstruieren und analysieren (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006; Reitstätter 2015; Bal 2010). Der Komplexität und Heterogenität von Produktions- und vor allem Rezeptionsprozessen wird im aktuellen Diskurs dabei kaum Rechnung getragen und die semantische Ebene des Ausstellens zumeist auf eine Erzählung hin zugespitzt (vgl. Hoffmann 2013: 40). Die Fokussierung auf den Begriff der Narration oder der Erzählung sei im Feld des Ausstellens, so Lepp, fast immer mit der stillschweigenden Übereinkunft verbunden, dass Ausstellungen Medien der Geschichtenerzählung seien (vgl. Lepp 2014: 110). Auch wenn eingeräumt werde, dass es sich um ein Erzählen im dreidimensionalen Raum handle und damit eine Differenz zu anderen Medien, etwa dem Buch oder dem Film, eröffnet werde, bleibe doch die Vorstellung einer sprach- bzw. textbasierten Sequenzialität im Sinne einer Abfolge von sinnerzeugenden Worten die zentrale Referenz (vgl. ebd.). Damit verbunden ist, so die These Lepps, eine doppelte Engführung, die einerseits Sprache als primäres Erkenntnismedium setzt und andererseits den ausgestellten Objekten einen allenfalls sekundären Status einräumt, indem diese als Belege einer Erzählung fungieren.^[1]

Wie Ausstellungen gerade im Gegensatz zu dieser Vorstellung nicht bloß als Medien der Wissensvermittlung fungieren, sondern vielmehr im erweiterten Sinne Wahrnehmungsweisen organisieren und transformieren und dies auf medienspezifische Weise tun, ist im Diskurs dabei bislang nur am Rande thematisiert worden. So stehe Werner (2019: 12) zufolge die Entwicklung von Methoden und Zugängen, die Einblick darin geben, *wie* sich die Prozesse der Wissens- und Bedeutungserzeugung – gerade jenseits eines rein hermeneutisch-interpretativen Geschehens – in spezifischen Konstellationen von Objekten, Räumen, Handlungen und Be suchern vollziehen, noch am Anfang.

Ausgehend von diesem Befund möchte ich im Sinne einer medialen Phänomenologie, im Anschluss etwa an Bernhard Waldenfels und Emmanuel Alloa, danach fragen, wie Ausstellungen als ‚Medien‘ Erfahrungsweisen modalisieren, Anschlussbildungen und Kontrastierungen generieren und ihre Besucher*innen in performativen Prozessen ausrichten (vgl. Waldenfels 2019: 113ff., 203ff.; Alloa 2011: 237ff.). Hintergrund dafür ist ein phänomenologischer Medienbegriff, der das Mediale weniger kommunikativ-technisch entwickelt, als vielmehr die Prozesse des Wahrnehmbarmachens ins Zentrum stellt (vgl. Krämer 2020: 18f.). Die leitende These ist dabei im Anschluss an Alva Noë, dass Ausstellungen Wahrnehmungsweisen ihrer Besucher*innen nicht nur ausrichten, sondern potenziell auch transformieren können. Im Sinne Noës lassen sich Rezeptionsweisen in Ausstellungen als performativ und leiblich situierte Praktiken verstehen, die sich an der Schnittstelle zwischen Subjekten und Objekten aktualisieren. Neben Noës Frage, ob und wie wir durch performative Praktiken organisiert sind, möchte ich genauer danach fragen, wann wir uns überhaupt als organisiert erfahren und dabei vor allem die Relevanz von Irritationen und Störungen betonen. In einem zweiten Schritt rücke ich Prozesse der Re-Organisation von Wahrnehmungsweisen als Transformationsgeschehen in den Fokus und damit die Frage, in welchem Verhältnis diese etwa zum Begriff der transformatorischen Bildung stehen. Es geht genauer darum, wie der Zusammenhang von Medialität und Re-Organisation verstanden werden könnte und wie sich dieses Geschehen zu Bildungsprozessen verhält. Der Versuch wird im Folgenden sein, dieses komplexe Geschehen an einem Beispiel, nämlich der Ausstellung *Jagdspuren* von Akinori Tao, darzustellen.

Die leitende Hypothese meiner Argumentation ist, dass die Sichtbarmachung von ‚Medialität‘ und die Erfahrung von Organisiertheit im Sinne Noës spezifischer Interventionen oder Störungen bedürfen, um ‚sichtbar‘ zu werden. So wie im Rahmen negativer Medientheorien sich Medien in ihrem Vollzug entziehen (vgl. Mersch 2012), entziehen sich auch habitualisierte Wahrnehmungsweisen einer direkten Verfügbarkeit. Mediale Reflexivitäten lassen sich wiederum als Anschlussbildungen an habitualisierte Wahrnehmungsweisen verstehen, die damit potenziell als Bildung verstanden werden können. Ziel der folgenden Argumentation ist dementsprechend, Noës These der Reorganisation mit medientheoretischen und bildungstheoretischen Überlegungen in Bezug zu setzen.

(Re-)Organisation durch ästhetische Praktiken

In seiner Monografie *Strange Tools* beschreibt Noë das Verhältnis von Organisiertheit und Reorganisation menschlicher Wahrnehmungsweisen. Dabei spricht er den Künsten eine besondere Reflexivität hinsichtlich der Reorganisation von Wahrnehmungsweisen zu (vgl. Noë 2015: 29). Wenn etwa Choreograph*innen einen Tanz inszenieren, so Noë, ‚repräsentieren‘ diese das Tanzen, „he [or she] puts dancing itself on display. [...] Choreography puts the fact that we are organized by dancing on display.“ (Noë 2015: 13) Dabei betont Noë, dass diese besondere Form der Reflexivität eine Form des Meta-Tanzens darstelle, die in Alltagspraktiken zurückwirke, diese reorganisiere. Zugleich weist er jedoch darauf hin, dass künstlerische Praktiken keine höhers-tufige Reflexivität behaupten, sondern vielmehr in alltäglichen Praktiken gründen (vgl. ebd.: 30f.). Grundlage dieser Überlegungen ist, so meine Lesart, dass Praktiken und Akte Subjekte nicht nur am Rande tangieren, sondern vielmehr konstitutiv organisieren.

Während Noë das Verhältnis von Organisation und Re-Organisation in den entsprechenden Passagen noch relativ offen im Sinne eines ‚Zeigens‘ oder ‚Aufzeigens‘ deutet, beschreibt er es in anderen Passagen genauer. Geht es ihm in den ersten Beispielen etwa des Tanzens darum, überhaupt aufzuzeigen, dass wir durch Praktiken organisiert sind, widmet er sich im weiteren Verlauf genauer der Art und Weise wie diese Transformation beschrieben werden kann. Der damit angelegte Fokus verschiebt die Frage danach, welche Praktiken als organisiert, bzw. reorganisierend zu fassen sind – bzw. auch ob es eine prinzipielle Unterscheidbarkeit zwischen organisierten und nicht-organisierten Praktiken gibt – dahin, wie und *unter welchen Bedingungen* etwas als Re-Organisierendes auftritt bzw. erfahren wird. Dieses Geschehen lässt sich, wie ich später zeigen möchte, als ‚mediales‘ deuten, bzw. im Sinne einer medialen Phänomenologie fassen.

Noë begreift die spezifische Weise künstlerischer – und philosophischer – Reflexivität dort als Disruption, Störung und Destabilisierung (vgl. ebd.: 73) und führt dies an verschiedenen Beispielen aus:

„Richard Serra makes sculptures that get under your skin and change how you feel. It is tempting to credit this to their massive size. There's no doubt about it: in the presence of unnaturally sloping thirteen-foot-tall hull-like sides of steel, you may feel dizzy and slightly off balance. [...] the encounter with the work is a kind of psychological demonstration of the way what you see gets shaped by, and is bout up with, your sense of your body and your position on the ground and in space. [...] To encounter these works is to meet up front the fact that you can't see them, you can't locate them as objects with fronts, sides and backs and clear boundaries. There's no standing back and taking in what you see; there's only stepping in and exploring the lay of the land.“ (Noë 2015: 78)

Und weiter:

„The heart of the Abstract Expressionism exhibition at the Museum of Modern Art in New York a few years ago was the Barnett Newman room. Newman's paintings seem new; they are startling and they command attention [...]. Many of the works on display at MoMa were first shown in 1950 at the Betty Parsons Gallery. Reportedly Newman had then posted a note on the wall of the gallery instructing visitors to view the works from up close; he warned against standing too far back. [...] Whatever his intentions may have been, Newman, in admonishing us to resist our natural tendency spontaneously to respond to what there is around us by, in this case, moving back so as to get a better overview of the scene, is inviting us to violate our habits as lookers and thinkers, to confound our unconsidered motivations.“ (ebd.: 80)

Mir scheinen an diesen Beispielen zwei Aspekte bemerkenswert: Erstens versteht Noë die besondere Form künstlerischer Reflexivität gerade nicht im Sinne einer kritischen Distanzierung, vielmehr ereignet sich diese im Vollzug der Wahrnehmung, in der Erfahrung. Es geht also nicht, wie dies etwa ein klassischer oder umgangssprachlicher Reflexionsbegriff nahelegt, um eine nachträgliche Beurteilung als vielmehr um ein prozedurales Geschehen, das *in sich* über *sich* hinausweist.^[2] Am Beispiel Newmans wiederum zeigt Noë zweitens auf, dass die Künste *gezielt* Störungen, Disruptionen und Abweichungen habitualisierter Ordnungen und Wahrnehmungsweisen einsetzen, um spezifische Effekte zu erzielen und Wahrnehmungsweisen zu verschieben und zu transformieren.

In *The Entanglement* scheint mir Noë diese Relationierung von Störung oder Irritation und Re-Organisation aufzugreifen und zu differenzieren. Dabei grenzt er besondere Wahrnehmungsweisen, wie die der Künste oder der Philosophie, von alltäglichen ab, die, so seine These, vielfach unterhalb einer bewussten Wahrnehmung ablaufen würden (vgl. Noë 2023: 98). Diesem ‚normalen‘ Verhältnis stellt Noë die Künste gegenüber. Sie, so seine These, stellen nicht einfach Praktiken unter anderen dar, vielmehr sind sie ihm zufolge als *Störungen* bzw. *Irritationen* eben dieser Praktiken zu verstehen. Er schreibt:

„The existence of tools, technologies, and organized activities is art’s precondition, rather as straight talk is the precondition of irony. Art does not aim at more tools, more technology, better organization. Instead, art *works with* these constitutive habitual dispositions; artists make art out of them. So, to return to dancing [...] artists don’t merely dance the way the rest of us do at weddings and parties; rather, they take the very fact of dancing and make art out of it. Instead of showcasing it, merely showing it off, they are more likely to disrupt it or interrupt it and in so doing expose it for what it is, an organized activity. In this way they reveal us to ourselves.“ (Noë 2023: 9)

Das Verhältnis von Organisation zu Re-Organisation von Wahrnehmungsweisen wird hier nicht bloß als Transformation von einem Zustand in einen anderen gedacht, sondern vielmehr als ein konstitutiv durch Störungen habitualisierter Ordnung initiiertes Geschehen.

Meine Überlegung hieran anschließend ist, dass gerade die Betonung der Tatsache, dass habitualisierte Wahrnehmungsweisen zumeist unterhalb der Schwelle einer *aktiven* und *bewussten* Aufmerksamkeit organisiert sind, einen potenziellen Übergang hin zu aktuellen phänomenologischen Medientheorien aufweist. Die These besteht darin, eine gewisse Parallelität zwischen dem, was Noë unter Prozessen der Reorganisation von Wahrnehmungsweisen durch die Künste versteht und dem, was etwa negativistische Medientheorien unter einer Reflexivität des Medialen beschreiben, zu vermuten. Damit wäre ein Übergang markiert, Reorganisationsprozesse, wie sie Noë beschreibt, im engeren Sinne als mediales Geschehen zu deuten.^[3]

Medialität als Entzug

Das Verhältnis von Organisiertheit und Reorganisation wie es Noë adressiert, weist m.E. eine gewisse Ähnlichkeit zu dem auf, was Sibylle Krämer und Dieter Mersch im Rahmen ihrer medientheoretischen Schriften als *Entzug im Mediale* benennen, bzw. dem, was Krämer auch als „mediale“ bzw. „aisthetische Selbstneutralisierung“ bezeichnet (vgl. Krämer 2020: 28, 30):

„Im alltäglichen Gebrauch bringen Medien etwas zur Erscheinung, aber was sie zeigen, sind gerade nicht die Medien selbst, sondern ihre Botschaften. Im Mediengeschehen ist die sinnlich sichtbare Oberfläche also der Sinn, die Tiefenstruktur aber bildet das nicht sichtbare Medium. Denn Medien ‚an-aisthetisieren‘ sich in ihrem Gebrauch, sie entziehen und verbergen sich im störungsfreien Vollzug. [...] Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Wasserkessel pfeifen; wir sehen keine Lichtwellen des Farbspektrums Gelb, sondern einen Kanarienvogel; nicht eine CD, sondern Musik kommt zu Gehör; und die Kinoleinwand ‚verschwindet‘, sobald der Film uns gepackt hat. Je reibungsloser Medien arbeiten und zu Diensten sind, umso mehr verharren sie unterhalb der Schwelle unserer Wahrnehmung.“ (Krämer 2020: 27).

Medien entziehen sich in ihrem Vollzug, treten zurück, gerade indem sie etwas *anderes* sichtbar machen. Wie verhält sich dies zu Noës Überlegungen zur Re-Organisation von Wahrnehmungsweisen? Noë beschreibt, dass habitualisierte Praktiken unterhalb der Schwelle bewusster Aufmerksamkeit organisiert sind. Ich erfahre mich also nicht kontinuierlich als durch Praktiken organisiert.

Vielmehr bedarf die Erfahrung von Organisiertheit oder die Reflexion habitualisierter Wahrnehmungsweisen ihrerseits erst spezifischer Interventionen, um ‚sichtbar‘ oder ‚reflektierbar‘ zu werden. Diese Momente der Störung lassen sich auch als Momente der Lockerung bzw. *De-* oder *Dis-*Organisation verstehen.^[4] Noch einmal anders gewendet: Es geht mir hier nicht darum, *dass* wir (durch Praktiken, durch Medien) organisiert sind, sondern um die Momente, in denen wir uns *als organisiert erfahren* und die hieran anschließenden De- und Re-Organisationsprozesse. Die Reorganisation von Wahrnehmungen ist damit konstitutiv an Prozesse der Störung, also zumindest gradueller De-Organisierung gekoppelt, wie auch umgekehrt Erfahrungen der Organisiertheit dort hervortreten, wo bekannte oder habitualisierte Wahrnehmungsweisen zumindest partiell an ihre Grenzen stoßen.^[5] Wie ließen sich nun solche Momente als *mediales* Geschehen beschreiben?

Wenn Medien sich in ihrem Erscheinen entziehen, ist eine *direkte* Beschreibung ihrer Medialität, also ihrer performativen Vollzüge und Modalitäten von Wahrnehmbarmachung, nicht möglich (vgl. Mersch 2004: 90-92). Der Entzug des Medialen, wie Mersch ihn beschreibt, stellt also nicht bloß etwas Verborgenes dar, das vollständig aufzudecken ist, sondern ist vielmehr eine konstitutive Bedingung medialer Erscheinungen; so zeigen sich beispielsweise Sichtbarmachung und Unsichtbarmachung im Medialen aneinandergekoppelt (vgl. Mersch 2015b: 39). Wenn sich Medien, so Mersch weiter, damit ihrer direkten Analysierbarkeit entziehen, wenn sie im Erscheinen selbst verschwinden, wenn also ihre Arbeit darin bestünde, sich in der Erfüllung ihrer Funktion auszulösen, dann könnte eine Theorie der ‚Medien‘ im Sinne einer Untersuchung ihrer je spezifischen Medialität bestenfalls nur indirekt erfolgen (vgl. Mersch 2012: 306). Hier, so Merschs These, kommen nun künstlerische Strategien und Verfahren ins Spiel, insofern sie gestatten ‚Effekte‘ von Medienreflexion zu erzielen:

„[Die Künste] brechen das Medium um, wenden es gegen sich selbst, verstricken es in Widersprüche, um die medialen Dispositive, die Strukturen der Sichtbarmachung oder narrative Operationen dergleichen mehr aufzudecken [...].“ (Mersch 2012: 316 f.)

Indem künstlerische Strategien das Medium umbrechen, es gegen sich selbst wenden, würden sie es in Widersprüche verwickeln, um die medialen Dispositive, die Strukturen der Sichtbarmachung oder der narrativen Operationen aufzudecken. Sie können die Medialität des Mediums gegen den Strich wenden, worin auch eine negative Medientheorie ihr eigentliches Profil und ihre Methodik findet (vgl. ebd.: 316 f.). Die Künste, so Mersch, würden fortlaufend gleichsam anamorphotische Manöver des Blickwechsels durchführen, die als Sichtweisen von der Seite eine Reflexion selbst dort erlauben, wo keine Reflexivität im Sinne einer Distanzierung bestehe; es handle sich um mediale Reflexivität, die mittels paradocher Manöver erlaube, die Medialität des Mediums (oder Aspekte derselben) auszustellen (vgl. ebd.: 2012: 317 f.). Denn ästhetische Praktiken würden vorzugsweise mit metastabilen Konstellationen operieren, mit konträren Gestaltungen, mit Widersprüchen und Paradoxa, um ihre eigenen Prämissen in Bewegung zu versetzen (vgl. Mersch 2015b: 45).

Medialität und Re-Organisation

Angewendet auf Noës Überlegungen zur Reorganisation von Wahrnehmungsweisen lassen sich diese somit *auch* als *mediales* Geschehen verstehen. Insofern Medien im Sinne einer „originären Medialität“ grundlegend an der Ermöglichung von Erfahrung beteiligt sind (vgl. Waldenfels 2019: 128), lassen sie sich als organisierende Instanzen im Sinne Noës verstehen. Zugleich erscheinen mir medientheoretische Figuren anschlussfähig zu Noës Theorie, gehören doch Medien, insbesondere in phänomenologischen Positionen, nicht als *sekundäre* Zwischeninstanzen zur Erfahrung – Worte, Rituale oder Techniken würden dann, so schreibt etwa Waldenfels, nur als Hilfsmittel dienen (vgl. Waldenfels 2010: 161) –, sondern sie gehören *genuin* zur Modalisierung der Erfahrung. Für das Bildliche hat Waldenfels dies anhand der Begriffe der *originären* und *pervasiven* Bildlichkeit beschrieben (vgl. Waldenfels 2019: 206). Umgekehrt ließe sich mit Noë, stärker als dies etwa Mersch bisweilen nahelegt, das Auftreten von Störungen und Irritationen nicht vor allem in den künstlerischen Objekten selbst verorten, sondern vielmehr die Brüche als Anschlussbildungen an habitualisierte Erfahrungsweisen beschreiben.^[6] Mediale Reflexivitäten treten dann nicht losgelöst von konkreten Subjekten auf. Es geht also nicht allein darum, *dass* Wahrnehmungsweisen durch Künste re-organisiert werden (können), sondern *wie* und *wodurch* dieses Geschehen initiiert und strukturiert wird, und vor allem auch *welchen* Subjekten Momente von Irritation und Störung widerfahren. Das Auftreten von Störungen ist in diesem Sinne an habitualisierte Medienpraktiken gebunden, wie diese umgekehrt selbst erst *in* und *durch* spezifische Interventionen sichtbar werden. Damit ist schließlich auch ein

Übergang hin zu einer Konzeption von Bildung angedeutet, die Bildungsprozesse als mediale Prozesse begreift. Wie verhalten sich die von Noë beschriebenen Prozesse der Re-Organisation von Wahrnehmungsweisen zu transformatorischen Bildungsprozessen, also zur Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen?

In der Konzeption transformatorischer Bildung werden Bildungsprozesse von Rainer Kokemohr und Hans-Christoph Koller konstitutiv an die Erfahrung von Krisen gekoppelt (vgl. Wulf lange 2016: 51ff.; Koller 2018: 160ff.). Bildungsprozesse, verstanden als Transformation der Selbst- und Weltverhältnisse, würden im Verständnis Kokemohrs, so Wulf lange, durch Erfahrungen des Scheiterns herausgefordert, dadurch, dass bestehende Wahrnehmungs-, Deutungs-, und Handlungsdispositionen nicht mehr ausreichen, um einem Problem angemessen zu begegnen (vgl. Wulf lange 2016: 59).

Zentral ist dabei m.E., dass die Artikulation von Selbst- und Weltverhältnissen als mediale verstanden wird (vgl. Jörissen 2015: 51f.), wobei sich die transformatorische Bildungstheorie bisher vor allem der Untersuchung von Bildungsprozessen im Medium der Sprache gewidmet hat (vgl. Koller 2022: 11; Koller 2017). Insofern diese Engführung im gegenwärtigen Diskurs von zahlreichen Autor*innen zunehmend infrage gestellt wird, ließe sich auch von Bildungsprozessen jenseits des Kardinalmediums der Sprache, etwa von medialen Bildungen im Plural sprechen (vgl. Sabisch 2018: 37ff.; vgl. Zahn 2012: 29ff.).

Re-Organisationen lassen sich in diesem Verständnis als ihrerseits medial verfasste Prozesse verstehen, die durch Störungen, Momente der Irritation und des Scheiterns Um- und Neubildungen und damit auch potenziell Bildungsprozesse initiieren können. Die zentrale Frage ist dabei m.E., wie die transformatorische Bildungstheorie den Begriff der Krise konzipiert und wie sich der Krisenbegriff zu den vorangestellten Überlegungen verhält. Anders als Koller und Kokemohr verstehe ich dabei, etwa Bähr et al. (2019: 3, 10) folgend, den Begriff weniger existenziell im Sinne *biografischer* Krisenerfahrung als vielmehr in einer etwas schwächeren Form als Momente der Irritation. Dafür spricht, wie etwa Andrea Sabisch ausgearbeitet hat, auch, dass mit dem Begriff der Krise immer auch die Vorstellung eines Durchgangsstadiums und damit auch Vorstellungen einer vermeintlich linearen Entwicklung oder impliziten Teleologie wachgerufen werden (vgl. Sabisch 2018: 21). Dagegen macht sie im Rekurs auf Waldenfels ein Spektrum von Fremdheitserfahrungen im Sinne einer ‚relativen‘ und ‚radikalen‘ Fremdheit für den Bildungsbegriff stark (vgl. ebd.: 22). Umgekehrt ließe sich in Bezug auf das Mediale in einer schwächeren Form vielleicht weniger ausschließlich von Reflexivitäten, also etymologisch einem ‚Zurückwerfen‘, als vielmehr von medialen ‚Brechungen‘ oder ‚Beugungen‘ sprechen. Statt Bildungsprozesse ausschließlich an Krisen und damit an scheiternde Selbst- und Weltverhältnisse zu binden, wäre auch dann von potentiellen Bildungsanlässen zu sprechen, wenn habitualisierte Wahrnehmungsweisen ausgehend von Irritationen deformiert oder gelockert werden, ohne dass diesen Störungen der Charakter elementarer biografischer Krisen zugesprochen wird.

Diese Überlegungen halte ich insofern für die Beschreibung potenzieller Bildungsmomente in Ausstellungen für wichtig und grundlegend, als hier wahrscheinlich nur selten von Krisenerfahrungen im engeren Sinne gesprochen werden kann. Dennoch, so meine These, besitzen Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse in Ausstellungen das Potenzial, Bildungsprozesse im Sinne einer Befremdung und Irritation zu evozieren. Dabei gehe ich im Anschluss an Noë von einer Doppelfigur der Erfahrung von Organisiertheit und Re-Organisation subjektiver Wahrnehmungsweisen aus, die durch Momente der Störung und Irritation, also Strategien der De-Normalisierung und De-Zentrierung ausgezeichnet sind.^[7]

Dieses Geschehen ist dabei, als mediales, an konkrete Situationen gebunden. Die Frage, wie sich Irritationen und Störungen von Wahrnehmung und Erfahrung im Medium Ausstellung ereignen, lässt sich daher schon deshalb nicht losgelöst von konkreten Beispielen darstellen, weil die Ausrichtung von Erfahrungs- und Rezeptionsprozessen in Ausstellungen überaus heterogen ist, Irrationsmomente sich hier also auf sehr unterschiedlichen Ebenen ereignen können. Im Sinne einer explorativen Annäherung an dieses komplexe Geschehen, möchte ich dennoch versuchen, meine theoretischen Überlegungen an einem Beispiel zu konkretisieren.

Explorative Annäherung: Organisation, Deorganisation, Reorganisation

Wer aktuell im Harburger Bahnhof den Übergang zwischen den Gleisen 3 und 4 betritt, sieht neben Müllbeimern, Fahrkarten- und Süßigkeitensäulen, wartenden und ankommenden Fahrgästen auch vier auf den ersten Blick leere Vitrinen.^[8] Hell beleuchtet,

sind die weißen Flächen relativ unscheinbar, sie erinnern an alltägliche Situationen, in denen Plakate oder Fahrpläne gerade ausgetauscht werden. Sie lenken zunächst nur wenig Aufmerksamkeit auf sich.



Abbildung 1



Abbildungen 2

Tritt man näher an eine der Vitrinen heran, ändert sich an dieser Einschätzung zunächst nur wenig, erst bei genauerem Hinsehen erscheinen befremdende Momente und Details. Der erste Schaukasten scheint zunächst komplett leer zu sein, zeigt aber auf den zweiten Blick ein auf das beschlagene Glas gezeichnetes Herz: Als hätte hier – eine*r der Reisenden? – gegen das kalte Glas gehaucht und dort ein kleines Zeichen hinterlassen. Dabei assoziiere^[9] ich diese Vorstellung allerdings eher, als dass ich sie tatsächlich ernsthaft in Betracht ziehe, denn das Kondensat auf der Scheibe verändert sich nicht. Was sich als eigentlich flüchtige Erscheinung präsentiert, ist konserviert und entpuppt sich als fixiertes Bild. Und auch die Spinne, die sonderbar gerahmt durch das Herz im hinteren Bereich der Vitrine zu sehen ist, entpuppt sich als Simulakrum, als bronzenen Nachbildung.



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildungen 6

Die gegenüberliegende Vitrine scheint zunächst einen – vom Reinigungspersonal? – vergessenen Wischmopp zu zeigen. Allerdings deuten sich auch hier schnell Ungereimtheiten an: Der Mopp lehnt nicht einfach an der Wand, sondern hält eine Tasse an dieser, die zudem voller Löcher ist. Ich assoziere die Tasse unmittelbar mit einem Käse, die ganze Konstruktion mit einer Art Falle, als würde sich in der Keramik ein Tier, vielleicht eine Maus verbergen. Bestärkt wird meine Assoziation zudem durch die kleinen schwarzen Krümel, die sich deutlich vom weißen Untergrund abheben und die ich unmittelbar mit Mäusekot verbinde. Es handelt sich, wie ich später erfahre, um schwarzen Ton.



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9

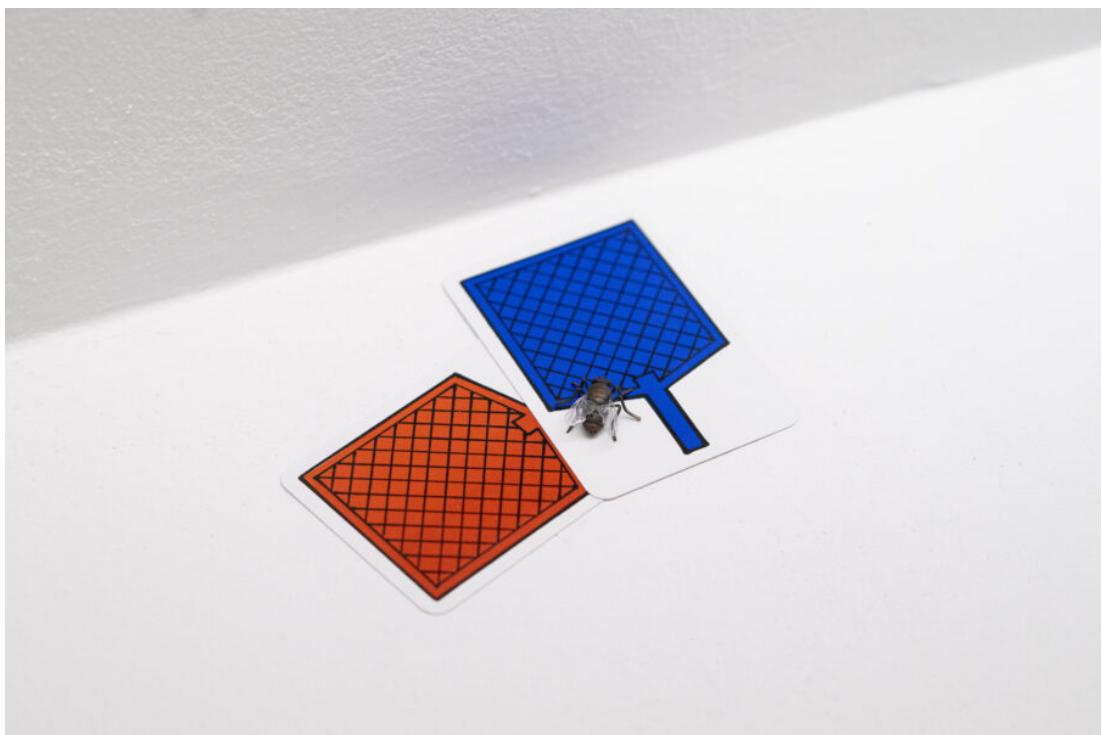


Abbildung 10

Auch die nächste Vitrine scheint bis auf einige Spielkarten leer zu sein. Anstelle des üblichen Gittermusters zeigen die Rückseiten der Spielkarten allerdings Fliegenklatschen, wobei diese das bekannte Muster motivisch aufgreifen. Die Vorderseite der Karten wiederum zeigt, dass es sich um Pik-Asse handelt, wobei anstelle des großflächigen Farbsymbols allerdings eine im Flug befindliche Schwalbe abgebildet ist. Auffällig scheint mir dabei, dass die Karten zwar zunächst suggerieren, beiläufig platziert, geradezu hingeworfen zu sein, andererseits aber auch sehr bedacht positioniert wirken. So lehnt etwa eine der Spielkarten relativ akkurat auf der in der Vitrine befindlichen Steckdose, beinahe wie auf einem Sockel und auch insgesamt scheint die Relation der Karten zueinander sehr komponiert. Fast wie ein ironischer Kommentar erscheint auch die aus Bronze gebildete Fliege, die sich auf einer der Karten niedergelassen hat.



Abbildung 11



Abbildung 12

In der letzten Vitrine wiederum scheint eine der Karten so geworfen worden zu sein, dass sie in der Hinterwand stecken geblieben ist. Die abgebildete Schwalbe scheint dabei nach oben zu fliegen und dadurch, dass sie sich von der Wand absetzt, sehr plastisch.

Was zeigt sich an diesem sehr stark verdichteten Beispiel in Bezug auf das Verhältnis von Organisation und Re-Organisation?^[10]

Zunächst ist auffällig, dass die Arbeiten von Akinori Tao, um die es sich handelt, sehr präzise an der Grenze zwischen *Sichtbarem* und *Unsichtbarem* operieren. Sie verweisen einerseits auf die Vitrine als ‚Display‘ (vgl. Grave et al. 2018) bzw. ‚Rahmung‘ (vgl. Mersch 2013), wenden diese Funktion aber, indem sie wenig oder kaum etwas zu sehen geben; von Weitem erscheinen sie fast wie monochrome, weiße Flächen. Zugleich erscheint das, was sie zeigen, nicht als hervorgehobenes Exponat oder autonomes künstlerisches Objekt, sondern vielmehr als Überbleibsel, Reste oder Spuren einer vorangegangenen Szene bzw. einer rätselhaften Handlung. Es geht, so könnte man sagen, weniger um ein Ausstellen von *Präsenz* als vielmehr um eine Inszenierung von *Absenz*, von Abwesenheit. Versteht man diese Bewegung im Sinne einer medialen Reflexion, wäre sie vielleicht als eine Art *Dezentrierung* zu verstehen: Sie bricht mit der Vitrine als ‚Display‘, die üblicherweise etwas anderes in den Blick rückt und inszeniert. Dies geschieht, indem das eigentlich Sichtbare (die ausgestellten Exponate) extrem reduziert wird und damit die mediale Infrastruktur

(die Vitrine) in ihrer spezifischen Materialität und mit allen Details, etwa der rauen, mehrfach überstrichenen Hinterwand, den Steckdosen, Haken und Flecken, in den Blick rückt.

Dies gelingt vor allem deswegen, weil die Arbeiten ein Sehen geradezu einfordern, das kontinuierlich zwischen *Detaillierung* und *Distanzierung* pendelt. Erst wenn ich nähertrete, kann ich die kleinteiligen Objekte überhaupt sehen und versuchen, sie zueinander in Beziehung zu setzen. Ich beobachte mich dabei, wie ich einerseits im Sehen einzelne Elemente und Details fokussiere, andererseits aber auch zurücktrete und die Vitrinen als ‚Tableau‘ bzw. Ganzes betrachte. Diese leibhaften Vollzüge des Sehens (vgl. Dobbe 2003: 268) werden hier m.E. explizit erfahrbar, was vor allem deswegen so gut gelingt, weil die Arbeiten auf die Bahnhofs-situation Bezug nehmen, in der zahlreiche visuelle Reize miteinander konkurrieren. Dieses Oszillieren vollzieht sozusagen einerseits eine produktive Umkehrung eines alltäglichen, identifizierenden, flüchtigen Sehens. Andererseits beschränken sich die Arbeiten nicht auf ihre Visualität oder Darstellung, sondern generieren so etwas wie eine ‚ikonische Situation‘ (vgl. Haas 2015), die auch mich als Betrachter*in ausrichtet und gewissermaßen zu einer suchenden Annäherung zwingt.

Deutlich wird dabei vor allem, dass die Ausstellung von Tao in einem Modus der Befremdung arbeitet, der nicht einfach eine Vorstufe expliziten Wissens darstellt. So beobachte ich mich selbst, wie ich einerseits assoziierend versuche, Bezüge zwischen den Objekten herzustellen – etwa bezüglich der Schwalben, der Fliegen und der Spielkarten, zwischen Tasse und Mäusekot usw. – es mir aber nicht gelingt, die komplexen Übergänge zu einer Deutung zu verdichten. Vielmehr ändert sie sich, je nachdem, was ich hier in Beziehung setze, *wie* ich es erfahre und als was ich es deute. Auch der Titel der Ausstellung *Jagdspuren* legt zwar eine assoziative Spur, schließt diese Suchbewegung aber nicht zu einer einzigen Erzählung oder Bedeutung.

Was das Beispiel m.E. sehr deutlich zeigt, ist *erstens*, dass künstlerische und mediale Reflexivitäten nicht losgelöst von Subjekten und ihren Vorerfahrungen stattfinden. *Zweitens* macht es deutlich, dass künstlerische Strategien sich auch im Sinne einer De-Organisation oder Befremdung verstehen lassen, die *drittens* nicht auf explizite Wissensbildung abzielen, sondern sich *in* der Erfahrung vollziehen. Indem sie Aufmerksamkeiten beugen oder transformieren, verschieben die Arbeiten Wahrnehmungsweisen, potenziell auch über die konkrete Situation hinaus. *Viertens* wird deutlich, dass die konkrete Weise der Verschiebung sowohl der Wahrnehmungsweisen als auch der immer wieder neu ansetzenden subjektiven Deutungen weder vom betrachtenden Subjekt ausgeht noch als Objektqualität angesehen werden kann, sondern vielmehr in einem relationalen und vor allem dynamischen

Zwischenbereich anzusiedeln ist.^[11] Gerade Ausstellungen wie *Jagdspuren* zeigen dabei zudem, dass das beschriebene Erfahrungsgeschehen sich nicht primär an einzelnen Objekten, sondern in den Übergängen zwischen diesen vollzieht. Für die kunst-pädagogische Arbeit könnte so ein möglicher Einsatzpunkt sein, Ausstellungen nicht als Summation von relativ autonomen Einzelwerken, sondern als komplexe, situative Konstellationen zu verstehen.

Fazit

Auf Ebene einer kunstpädagogischen Forschung stellt das vor allem die Relevanz einer medial differenzierten Kasuistik von Bildungsprozessen heraus. Wurden Bildungsprozesse bislang vornehmlich anhand von sprachlichen Artikulationen nachvollzogen und erforscht, wäre danach zu fragen, wie andere Medien, auch Ausstellungen, Bildungsprozesse anders organisieren und modalisieren. Dazu gehört etwa, wie ich abschließend festhalten möchte, auch Ausstellungen nicht, wie bis heute üblich, vornehmlich als textanaloge Gebilde zu verstehen, sondern ihre Medialität ausgehend von der Weise wie sie erscheinen zu konzipieren. Ausstellungen werden nicht wie Texte *gelesen*, sondern vor allem leibhaft, kinästhetisch *erfahren*. Gerade an dem hier vorgestellten Beispiel lässt sich zeigen, wie brüchig und dynamisch sich Sinn- und Bedeutungsprozesse im Medium Ausstellung vollziehen, wie sie immer wieder neu- und anders ansetzen müssen und wie stark dieses Geschehen leiblich situiert ist. Wenn Ausstellungen ein Bildungspotenzial zugesprochen wird, dann rücken so neben der Ebene der Wissensvermittlung *hier* die leibhaften Vollzüge der Ausstellungserfahrung in den Blick. Ausstellungen könnten dann bildend wirken, indem sie nicht bloß Neues oder Unbekanntes zeigen, sondern gerade indem sie habitualisierte Wahrnehmungsweisen irritieren, deformieren und transformieren. Es geht, so könnte man sagen, nicht nur um das, *was* sich in Ausstellungen zeigt, sondern darüber hinaus auch darum – wie ich am Beispiel Taos versucht habe aufzuzeigen – *wie* sie zeigen und Wahrnehmungsweisen organisieren.

Entgegen der emphatischen Auffassung des Krisenbegriffs, wie er in der transformatorischen Bildungstheorie festgeschrieben

wurde, lässt sich mit Noë der Fokus auf weniger diskontinuierliche Formen, sondern sich eher graduell vollziehende Bildungsprozesse legen. Zugleich wäre aber in diesem Zuge genauer zu befragen, inwieweit die hier dargestellten Verschiebungen von Wahrnehmungsweisen sich über die konkrete Ausstellungssituation hinaus zu neuen Selbst- und Weltverhältnissen stabilisieren (können). Auch vor dem Hintergrund eines abgestuften Fremdheitsbegriffs, wie ihn Waldenfels (2012: 179f.) ausgearbeitet hat, wäre es jedoch m.E. produktiv, nicht nur vom radikalen Begriff der Krise und der damit verbundenen Vorstellung eines Scheiterns von Selbst- und Weltverhältnissen auszugehen, als vielmehr Fremdheit als relationalen Begriff in seiner Spannbreite für die Bildungstheorie und die Kunstpädagogik produktiv zu machen. Damit wäre auf Ebene einer empirischen Erforschung auch kritisch zu untersuchen, inwieweit derartige mit Noë konturierte Verschiebungen von Wahrnehmungsweisen anhand von Fällen als Bildungsprozesse rekonstruiert werden können.

Ein Einsatzpunkt könnte hier sein, im Sinne Noës von einer stärkeren Verflechtung alltäglicher und künstlerischer Praktiken auszugehen. So erschöpfen sich, wie Sophia Prinz schreibt, ästhetische Konstellationen nicht nur in einem ‚anderen Sehen‘ oder einem ‚anderen Wissen‘ – z.B. der Künste –, sondern zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie die Funktionsweise der soziomateriellen Tableaus, bzw. der alltäglichen ästhetischen Dispositive, mitausstellen (vgl. Prinz 2021). Ausstellen und Kuratieren sind in diesem Sinne keine bloß kunstimmantenen Praktiken, sondern hängen, so Prinz, mit den Grundoperationen des Ordnens, Einrichtens und Gestaltens alltäglicher Dinge zusammen. Die Frage, inwieweit Ausstellungserfahrungen derart grundlegende kulturelle Praktiken transformieren, wäre dann nicht nur theoretisch, sondern vor allem auch empirisch weiter zu untersuchen. Dafür bedarf es m.E. eines Forschungszugangs, der gerade die irritierenden Wirkungen von Ausstellungen nicht einfach als Vorstufe eines letztlich explizierbaren Wissens versteht, sondern vielmehr die komplexen Erfahrungsprozesse in ihrer Dynamik ernst nimmt. Gerade in diesem sich zwischen organisierenden, de-organisierenden und re-organisierenden Praktiken formierenden Geschehens scheint mir eine Möglichkeit zu liegen, sich dem bildenden Potenzial von Ausstellungen anzunähern.

Bildnachweise

Abb.1-12: Fotodokumentation der Ausstellung „Jagdspuren“ von Akinori Tao im Kunstverein Harburg, Copyright: Maik Gräf/Kunstverein Harburger Bahnhof e.V.

Literatur

- Alloa, Emmanuel (2011): Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie. Zürich: diaphanes.
- Badura, Jens/Dubach, Selma (2015): Denken/Reflektieren (im Medium der Kunst). In: Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke/Mersch, Dieter/Rey, Anton/Schenker, Christoph/Pérez, Toro Pérez, Germán (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich/Berlin: diaphanes, S.123-126.
- Bähr, Ingrid/Gebhard, Ulrich/Krieger, Claus/Lübke, Britta/Pfeiffer, Malte/Regenbrecht, Tobias/Sabisch, Andrea/Sting, Wolfgang (2019): Irritation im Fachunterricht. Didaktische Wendungen der Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. In: Bähr, Ingrid/Gebhard, Ulrich/Krieger, Claus/Lübke, Britta/Pfeiffer, Malte/Regenbrecht, Tobias/Sabisch, Andrea/Sting, Wolfgang (Hrsg.): Irritation als Chance. Bildung fachdidaktisch denken. Wiesbaden: Springer VS, S. 3-39.
- Bal, Mieke (2010): Guest Column: Exhibition Practices. In: Modern Language Association of America, Vol. 125, Jan 2010, S. 9-23.
- Birnbaum, Daniel/Wallenstein, Sven-Olov (2019): Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibition. Berlin: Sternberg.
- Dobbe, Martina (2003): Das verkörperte Auge. Einige bildwissenschaftliche Fragen an das Medium Plastik. In: Dobbe, Martina/Gendolla, Peter (Hrsg.): Winter-Bilder. Zwischen Motiv und Medium. Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag. Sie-

gen: Universitätsverlag Siegen – universi, S. 259-274.

Grave, Johannes/Holm, Christiane/Kobi, Valérie/van Eck, Caroline (2018): The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga — Introductory Thoughts. In: Dies. (Hrsg.): The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga. Dresden: Sandstein, S.7-19.

Haas, Bruno (2015): Die ikonischen Situationen. München: Verlag Wilhelm Fink.

Hahn, Annemarie/Schroer, Nada Rosa/Hegge, Eva/Meyer, Torsten (2018): Curatorial Learning Spaces – Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Curatorial Learning Spaces. Reihe Kunst Medien Bildung, Band 11. München: kopaed, S. 9-19.

Hoffmann, Katja (2013): Ausstellungen als Wissensordnung. Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11. Bielefeld: transcript.

Jörissen, Benjamin (2015): Transgressive Artikulation: Ästhetik und Medialität aus Perspektive der strukturalen Medienbildung. In: Hagener, Malte/Hediger, Vinzenz (Hrsg.): Medienkultur und Bildung. Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Medien. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 49-64.

Koller, Hans-Christoph (2017): Bild(ungs)theoretische Anregungen. Kommentar zum Beitrag von Andrea Sabisch. In: Meyer, Torsten/Sabisch, Andrea/Wollberg, Ole/Zahn, Manuel (Hrsg.): Übertrag. Reihe Kunst Medien Bildung. Bd.2. München: kopaed, S.113-115.

Koller, Hans-Christoph (2018): Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. 2. aktualisierte Aufl.. Stuttgart: Kohlhammer.

Koller, Hans-Christoph (2022): Zur Entwicklung von Rainer Kokemohrs Bildungsprozesstheorie. In: Koller, Hans-Christoph /Sanders, Olaf (Hrsg.): Rainer Kokemohrs „Der Bildungsprozess“ und sechs Antwortversuche. TheorieBilden. Bielefeld: transcript, S. 9-25.

Krämer, Sybille (2020): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lepp, Nicola (2014): Diesseits der Narration: Ausstellen im Zwischenraum. In: Stapferhaus Lenzburg/Lichtensteiger, Sibylle/Minder, Aline/Vögeli, Detlef (Hrsg.): Dramaturgie in der Ausstellung. Begriff und Konzepte für die Praxis. Bielefeld: transcript, S.110-116.

Mersch, Dieter (2004): Medialität und Understellbarkeit. Einleitung in eine ‚negative‘ Medientheorie. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): Performativität und Medialität. München: Wilhelm Fink, S. 75-95.

Mersch, Dieter (2012): Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hrsg.): Was ist ein Medium? Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 304-321.

Mersch, Dieter (2013): Sichtbarkeit/Sichtbarmachung: Was heißt ‚Denken im Visuellen‘. Online:
<http://www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s/>
http://www.dieter-mersch.de/cm4all/iprof.php/Mersch_Denken%20im%20Visuellen_2013.pdf?cdp=a. [21.04.2020]

Mersch, Dieter (2015a): Epistemologien des Ästhetischen. Zürich/Berlin: diaphanes.

Mersch, Dieter (2015b): Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einführung. In: Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie. 1(1), S. 13-48.

Miersch, Beatrice (2023): Queer Curating – Zum Moment kuratorischer Störung. Bielefeld: transcript.

Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: transcript.

Noë, Alva (2015): Strange Tools. Art and Human Nature. New York: Hill and Wang.

- Noë, Alva (2023): *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*. Princeton: Princeton University Press.
- Prinz, Sophia (2021): Konstellieren. *Wissen der Künste* 05/2021. Online: <https://wissenderkuenste.de/texte/10-2/konstellieren/pdf/> [Zugriff: 20.12.2023]
- Reitstätter, Luise (2015): *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Sabisch, Andrea (2018): *Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München: ko-paed.
- Sabisch, Andrea/Zahn, Manuel (2018): Visuelle Assoziation. Zur Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hamburg: Textem, S. 7-17.
- Thompson, Christiane (2009): *Bildung und die Grenzen der Erfahrung. Randgänge der Bildungsphilosophie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Voss, Christiane (2010): Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Medienphilosophie*. Jg. 1 (2010), Nr. 2, S. 169-184.
- Waldenfels, Bernhard (2002): *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2010): Bewährungsproben der Phänomenologie. In: *Philosophische Rundschau*. Jg. 57, Nr. 2 (2010), S.154-187.
- Waldenfels, Bernhard (2012): *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard (2019): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. 4. Aufl.. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Werner, Elke Anna (2019): Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung. In: Krüger, Klaus/Werner, Elke A./Schalhorn, Andreas (Hrsg.): *Evidenzen des Expositorischen – Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*. Bielefeld: transcript, S. 9-41.
- Wulftange, Gereon (2016): *Fremdes – Angst – Begehrten. Annäherungen an eine Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Reihe TheorieBilden. Bielefeld: transcript.
- Zahn, Manuel (2012): *Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Materialität und Medialität filmischer Bildungsprozesse*. Reihe TheorieBilden. Bielefeld: transcript.

Anmerkungen

[¹] Ich möchte hier nur auf die aktuellen Diskurse zu einer „Epistemologie des Ästhetischen“ (Mersch 2015a) bzw. einer „künstlerischen Forschung“ (vgl. Badura/Dubach 2015) verweisen, die gerade die Engführung des Wissensbegriffs auf die Sprache und das Propositionale kritisieren und dagegen andere Formen des Wissens akzentuieren.

[²] Mit dem Reflexionsbegriff zwischen Philosophie und (Kunst-)Pädagogik hat sich u.a. Katja Böhme differenziert auseinander gesetzt (vgl. Böhme 2022: 66ff.). Sie argumentiert u.a. im Rekurs auf Käte Meyer-Drawe für einen Reflexionsbegriff als ursprünglich grundiertes und situiertes Geschehen (vgl. ebd.: 70ff.) und plädiert dafür die pathische Seite der Reflexion stärker gegenüber Versuchen eines Verfügbarmachens von Fremdheit zu gewichten (vgl. ebd.: 84ff.).

[³] Während Noë primär von (Alltags-)Erfahrungen ausgeht, wäre im Sinne einer medialen Phänomenologie auch danach zu fra-

gen, wie Habitualisierung und Störung auch an mediale Instanzen und Infrastrukturen gekoppelt sind. Denn Medien, so argumentiert Waldenfels, dienen nicht bloß der Wiedergabe und Weitergabe vorgegebener Erfahrungen, sondern sind originär an der ermöglichen von Erfahrung beteiligt (vgl. Waldenfels 2019: 128). Sie fungieren als Zwischeninstanzen, durch deren Mitwirkung sich das Kommen und Gehen der Erfahrung kondensiere, artikuliere und festige (vgl. ebd.: 113).

[4] Ich werde mich im Folgenden eher auf Prozesse der De-Organisation beschränken, um die relative Ausprägung der Befremdung, etwa gegenüber dem starken Begriff der Krise, in der transformatorischen Bildungstheorie zu betonen, die ich eher mit dem Begriff der Dis-Organisation assoziieren würde.

[5] Ich möchte hier die De-Organisation vor allem deshalb so explizit machen, weil m.E. erst so ein angemessenes Verständnis formuliert werden kann, dass Störungen, Momente der Befremdung und Irritationen keine bloßen Durchgangsstellen im Verhältnis von Organisation und Re-Organisation darstellen, sondern im Sinne einer pathisch-responsiven Erfahrungskonzeption als konstitutiv verstanden werden müssen (vgl. Waldenfels 2002).

[6] Exemplarisch wird diese Fokussierung etwa in dessen Äußerungen zu Malewitsch deutlich (vgl. Mersch 2015a: 141ff.). Christiane Voss etwa kritisiert u.a. an Mersch, dass dieser die irreduzibel relationale Verfasstheit von Medien tendenziell ausblenden würde und von den Wechselwirkungen zwischen Mensch und Medium abstrahiere (vgl. Voss 2010: 175). Voss kritisiert darüber hinaus Merschs Begriff der Medienreflexion, insofern dieser all das in die Latenz abdränge, was sich eben nur im und bedingt durch den aktuellen Bezug von Mensch und Medium aufeinander prozessiere (vgl. ebd.: 180).

[7] Es wäre m.E. interessant, das hier adressierte Verhältnis etwa zu Jörissens Begriff der ‚transgressiven Artikulation‘ in Beziehung zu setzen, um auch hier die Spannbreite möglicher Relationierungen zu erweitern (vgl. Jörissen 2015: 60).

[8] Die Ausstellung Jagdspuren von Akinori Tao lief vom 09.12.2023 bis zum 25.02.2024. Ich danke dem Kunstverein Harburg und Akinori Tao für die Bereitsstellung der Dokumentationsfotografien und die Bildrechte.

[9] Ich beziehe mich hier auf den von Andrea Sabisch und Manuel Zahn entwickelten Begriff der visuellen Assoziationen (vgl. Sabisch/Zahn 2018).

[10] Ich habe mich aufgrund des Artikelformats dazu entschieden, die textliche Beschreibung der Ausstellung sehr stark zu raffen und setze anstelle einer dichten Beschreibung auf eine Verschränkung zwischen Bild und Text. Die Bilder artikulieren und konkretisieren dabei (hoffentlich) das, was der Text nur andeuten kann.

[11] Ich denke in diesem Zusammenhang etwa an Christiane Thompsons Überlegungen zur Negativität bildender Erfahrung (vgl. Thompson 2009: 194), aus denen sie folgert, dass eine qualitativ empirische Bildungsforschung eine Verschiebung von rekonstruktiven Methodologien erfordere, die ihren strategischen und dekonstruktiven Einsatz mitführen und gegenwärtig halten müsste (vgl. ebd: 219). Eine Möglichkeit bestehe, so Thompson, darin, die Auseinandersetzung des Ichs mit kulturellen Gegenständen auf der Folie der Unmöglichkeit letzter Aneignung zu thematisieren, also eine Subjektivierung auf der Grenze von Erkennen und Verkennen des Ichs zu situieren (vgl. ebd.).

Re-, De-, Dis-Organizing: Medienspezifische Weisen der (Re-)Organisation von Wahrnehmungsprozessen in

Ausstellungen

Von Lukas Sonnemann

In den vergangenen Jahren haben sich im *Institut für Kunst & Kunsttheorie* der Humanwissenschaftlichen Fakultät in Köln mehrere erfolgreiche Ausstellungsprojekte etabliert. Während an Kunsthochschulen die Ausstellungspraxis als elementarer Teil des Studiums schon immer selbstverständlich war, bildeten an der Universität zu Köln groß aufgezogene Ausstellungen mit den Arbeiten von angehenden Kunstpädagog*innen eher die Ausnahme. Neuerdings scheinen dort die Grenzen zwischen Kunstpädagogik und Kunstpraxis mit Blick auf das gemeinsame Ziel, die Einübung von Vermittlungskompetenzen, aber zu verschwimmen: Die Kunstpädagogik der Gegenwart kann in Zeiten, in denen sich die Kunst unter Erkundung ihrer eigenen Merkmale immer weiter entgrenzt, nicht mehr nur die Vermittlung von formalen Fähigkeiten und Kenntnissen in den Vordergrund stellen (vgl. Buschkühle 2004).

Durch die vom kunstpädagogischen Bereich des *Instituts für Kunst & Kunsttheorie* ins Leben gerufenen Ausstellungsprojekte wie *Sublima16* und *Sublima17* könnte der Eindruck erweckt werden, dass die Ausstellungspraxis in der Ausbildung von Kunstpädagog*innen an Bedeutung gewonnen hat. Ein herausragendes Merkmal dieser institutseigenen Ausstellungsprojekte ist die interdisziplinäre Zusammenarbeit innerhalb der Studienfächer *Kunst* (Lehramt), *Ästhetische Erziehung* (Lehramt) und *Intermedia*. Besonders durch die unterschiedlichen fachlichen Herangehensweisen an die Produktion eigener künstlerischer Arbeiten entsteht ein alle Studienrichtungen bereichernder Erfahrungs- und Deutungsaustausch.

Das Format *Sublima* zeichnet sich u.a. durch seine Vermittlungskonzepte aus. Zur Ausstellung werden Kataloge produziert. Außerdem werden Führungen angeboten: Studierende selbst werden zu den Vermittler*innen der Ausstellung und begleiten die Besucher*innen im Prozess ihrer Rezeption. Bei der Erarbeitung des Vermittlungskonzepts werden Erfahrungen, die auf den vielfältigen Exkursionen (u.a. *Berlin Biennale 9*, *documenta 14*) gemacht wurden, reflektiert, modifiziert und transferiert.

Ein Gegenentwurf zu dieser universität initiierten und von Mitarbeiter*innen des Instituts betreuten bzw. getragenen Ausstellung ist die studentische Ausstellungreihe *alleswasgeht*. Nach einem Open Call werden einzelne Künstler*innen eingeladen, um ihre Arbeiten zu ‚bewerben‘. Aus diesem Bewerber*innenpool wählt das ebenfalls aus Studierenden bestehende Kurationsteam die geeigneten Nachwuchskünstler*innen für das Projekt aus. Der Titel der Ausstellungsreihe wird bei der Auswahl der Arbeiten wörtlich genommen: Es wird kein spezifisches Thema vorgegeben, *alles geht*. Die Vermittlung erfolgt über Künstler*innengespräche, Ansprachen von Dozierenden und einen Katalog.

Ein weiteres studentisches Ausstellungsprojekt in Köln ist die Ausstellungsreihe *Eintagsfliege*. Dieses Projekt wurde durch Studierende und Alumnis des *Instituts für Kunst & Kunsttheorie* ins Leben gerufen. Das Kollektiv rund um die *Eintagsfliege* verlässt ganz bewusst universitäre Ausstellungsräume, mit dem Ziel, engagierten jungen Kunstpädagog*innen auch außerhalb ihres Studienkontexts ein Forum, einen informellen Lernort zu schaffen. Dies geschieht jedoch, ohne dabei die universitäre Verbindung ganz aufzulösen. Für jede Ausgabe der *Eintagsfliege* wird ein anderer Ausstellungsort im Raum Köln gesucht und ein zu ihm passendes Thema gewählt. In der Vorbereitung werden dann einzelne Künstler*innen eingeladen, sich mit jenem Thema und den daran gebundenen Ort künstlerisch auseinanderzusetzen. Mit dieser Herangehensweise soll ein Ausstellungssetting generiert werden, in dem Ausstellungsort und Exponate praktisch miteinander verschmelzen. Explizites Ziel des Projekts ist es, durch die Nutzung von außergewöhnlichen Ausstellungsorten einen Gegenentwurf zum *white cube* zu schaffen und so den Versuch zu unternehmen, die Arbeiten durch den Raum in einen besonderen Kontext zu setzen. So wurden beispielsweise bereits ein gemeinschaftlich bewirtschafteter Garten zum Thema *Wald* und ein stillgelegter Atomschutzbunker zum Thema *Dystopie | Utopie | Struktur | Chaos* als Ausstellungsorte genutzt.

Nun könnte die Forderung laut werden, dass die Studierenden sich weniger ihrem Privatvergnügen, sondern mehr ihrem Studium widmen sollten. Doch nichts anderes passiert bei der Planung und Durchführung von Ausstellungen. Mit der Umsetzung einer Ausstellung eröffnet sich durch die vielen Aufgaben und deren Teilaufgaben eine Vielzahl von Lerngelegenheiten. Studierende sind sowohl als Künstler*innen, die ihre Arbeiten zeigen, als auch als Kurator*innen aktiv, die darüber entscheiden, was wo und in welchem Kontext gezeigt wird. Auf diese Weise erweitern Studierende ihre eigenen künstlerischen Fähigkeiten und üben sich im Projekt- und Eventmanagement. Sie setzen sich mit den Abläufen des Kunstbetriebs auseinander und verbessern ihre Ver-

mittlungs- und Medienkompetenzen. Aus den Studierenden werden Künstler*innen, Kurator*innen, Organisator*innen, Grafiker*innen, Gestalter*innen, Designer*innen, Social Media Manager*innen, teilweise sogar Kunsthändler*innen. Sie geben einander Anregungen und holen Feedback ein. Gleichzeitig verbessern sie außerdem ihre kommunikativen, organisatorischen und künstlerischen Kompetenzen. Von der Zeitplanung, über die Anfertigung von Logos und Raumplänen, bis hin zur Kommunikation mit den Künstler*innen und kuratorischen Entscheidungen im Ausstellungsraum, eröffnen sich den Studierenden vielfältige Möglichkeiten, sich an einer Ausstellung zu beteiligen. Sie produzieren, konzipieren, wählen zu ihrer Idee passende Medien und erarbeiten die konkrete Umsetzung ihres Konzepts und des dahinterstehenden Gedankengangs. Studentische Ausstellungsprojekte sind nichts anderes als Übungsfelder für junge Kunstpädagog*innen.

Je nach Konzept müssen außerdem Werbkanäle genutzt, Inhalte für soziale Medien produziert und externe Kooperationspartner schaften z.B. für musikalische Unterstützung angeworben, finanziert und betreut werden. Außerdem kommt es durch das Einnehmen einer Rolle im Kontext einer Ausstellung zu einem tiefen Verständnis für die Positionen im Kunstbetrieb. Gleichzeitig fördert die inhaltliche Arbeit mit eigener und fremder Kunst die Durchdringung künstlerischer Positionen und deren Vermittlung.

Wie in ihrer beruflichen Zukunft gestalten die Studierenden bei ihrer Mitarbeit an studentischen Ausstellungsprojekten Lernräume für ästhetische Erfahrungen und visuellen Ausdruck. Dabei entstehen Orte, an denen eine inhaltliche Debatte über aktuelle Gegebenheiten induziert wird. Sei es die Auseinandersetzung mit der Theorie des Posthumanismus und die Antizipation von aktuell denkbaren Varianten der Entwicklung der Menschheit, dem Wandel des Kunstbegriffs, der neuen Ästhetik des Erhabenen oder die produktive Auseinandersetzung mit der politischen Interventionskunst. Ausstellungsprojekte ermöglichen die Diskursteilnahme aus drei Perspektiven: die beteiligten Künstler*innen beziehen durch ihre Arbeiten eine Position im künstlerischen Diskurs, die Ausstellungsbesucher*innen beziehen eine Position zur Arbeit und die beteiligten Kurator*innen schaffen einen Rahmen und setzen die Arbeiten in Beziehung zueinander. In einzelnen Fällen lässt sich die Arbeit der Kurator*innen als *Metakunst* verstehen. Die Partizipation am künstlerischen Diskurs lässt ein Forum für Austausch entstehen. Gerade mit Hinblick auf den *curatorial turn* (vgl. Meyer 2015) lässt sich diese Form von pulsierender Ausstellungskultur in und um die Ausbildung von Kunstpädagog*innen in Köln als eine ganz besonders wertvolle und erhaltenswerte Bildungs- und Wachstumsmöglichkeit bewerten: Wenn sich bei den angehenden Kunstpädagog*innen eine Selbstverständlichkeit bei der Besprechung, Reflexion und Vermittlung von eigener und fremder Kunst einstellt, wenn das *einen Zugang schaffen* zur Fertigkeit wird, dann haben sie eine der wichtigsten kunstpädagogischen Basisfähigkeiten erlangt.

Literatur

Buschkühle, Carl-Peter (2004): Kunstpädagogen müssen Künstler sein. Zum Konzept künstlerischer Bildung. In: Pazzini, Karl-Kosef; Sturm, Eva; Legler, Wolfgang; Meyer, Torsten (Hrsg.): Kunstpädagogische Positionen. Hamburg: Hamburg University Press, Heft 5, S. 8-9.

Meyer, Torsten (2015): Für einen curatorial turn in der Kunstpädagogik. In: Meyer, Torsten/Kolb, Gila (Hrsg.): What's Next? Band II. Art Education. Ein Reader. München: kopaed, S.220-222.

Re-, De-, Dis-Organizing: Medienspezifische Weisen der (Re-)Organisation von Wahrnehmungsprozessen in Ausstellungen

Von Lukas Sonnemann

Die Villa Vassilieff in Paris wurde im Februar 2016 eröffnet und wird von *Bétonsalon – Centre d'art et de recherche* kuratiert (Mélanie Bouteloup und Virginie Bobin). Das Haus ist eine Kulturstätte im Besitz der Stadt Paris. Es beherbergte bis 2013 das Musée du Montparnasse wie auch das Atelier der dem Kubismus zugerechneten Künstlerin Marie Vassilieff (1848–1957). Die erste Ausstellung in der Villa Vassilieff mit dem Titel *Groupe Mobile* (2016) verbindet die Eigenschaften eines Arbeits- und Lebensraums, in dem Ausstattungsgegenstände und Kunstobjekte ungezwungen nebeneinander existieren – ähnlich einem Privathaushalt, in dem mit einer nahbaren und ständig sich verändernden Sammlung unterschiedlichster Gegenstände und Medien gelebt wird, anstatt die Einzelobjekte repräsentativ auf dem Kaminsims oder über dem Sofa zu platzieren. Hier werden das Zusammenleben und der Umgang von Mensch und Ding geteilt. Es gibt regelmäßige Öffnungszeiten und Veranstaltungen, Research Fellows haben ihr Atelier in benachbarten Räumen. Die Villa wird so zu einem Ort, an dem der Austausch von Ideen, Kooperationen und Treffen in einem angebotenen, aber nicht klar definierten Rahmen stattfinden.

Groupe Mobile versammelt sechzig internationale zeitgenössische wie auch historische Künstler*innen (wie Sonia Khurana, Laura Lamiel oder Alberto Giacometti, Constantin Brâncuși usw.), Kollektive (zum Beispiel CAMP aus Mumbai), Institutionen (wie die Clark House Initiative) und Theoretiker*innen (wie Géraldine Gourbe oder Erin Gleeson). Ausgangspunkt der Ausstellung ist die Auseinandersetzung mit dem Archiv des Fotografen Marc Vaux, der zwischen den 1920er- und 1970er-Jahren Künstler*innenateliers am Montparnasse fotografierte, also die räumlichen und auch materiellen Lebens- und Arbeitsbedingungen von Künstler*innen dieser Zeit festhielt.

Im Rahmen des Ausstellungsprojekts und der assoziierten Veranstaltungen bilden seine mehr als 250.000 Glasplatten den Ausgangspunkt einer neuen Betrachtung ihrer Produktionsbedingungen und historischen Narrative.

Die Villa Vassilieff ist ein gutes Beispiel für meine Vorstellung des Kuratorischen: Um einen konkreten Ort herum, der in seinen historischen, kulturellen und disziplinären Anordnungen zum Anlass genommen wird, werden offene Bezugssysteme hergestellt, die notwendig instabil angeordnet sind und hier Objekte, Bilder, Texte, Filme, Dokumente, Erzählungen, Erinnerungen, Personen, Orte und Diskurse mit einschließen, die sich in transhistorisch, transkulturell und transdisziplinär organisierten Feldern bewegen, also von vornherein jenseits dieser Kategorien gedacht und praktiziert werden. Das Kuratorische verknüpft diese Elemente situationsbedingt und auf einer offenen Zeitschiene. Dabei sehe ich das Kuratorische nicht als Philosophie, wie es von Jean-Paul Martinon vorgeschlagen wird, sondern als kollektiven Arbeitsprozess, der sowohl auf theoretischer wie auch auf sozialer und auf materieller Ebene produziert (vgl. Martinon 2013).

Die konkrete Verfasstheit des Ortes wird damit konsultiert, aber wieder verlassen. Sie wird befragt, erweitert, kommentiert und fließt schließlich als eine aktualisierte Komponente in eine neue Situation mit ein, die historische Forschungen mit Zukunftspotenzialen korrelieren lässt.

Die Villa Vassilieff arbeitet auf einer poetischen, erzählerischen Ebene, die mit dem Literarischen verwandt ist. In diesem Zusammenhang lässt sich die essayistische Qualität des Kuratorischen hervorheben, welche eine persönliche, experimentelle, nicht an Formvorgaben gebundene Auseinandersetzung mit einem Thema betont.

Ein weiteres gelungenes Beispiel für eine essayistische Interpretation des Kuratorischen ist die Bergen Triennale 2013, kuratiert von Ekaterina Degot und David Riff. Sie bestand aus 13 verschiedenen ‚Instituten‘, die über weite Teile der Stadt Bergen verteilt waren. Die Institute waren nach den Kapitelüberschriften des 1964 erschienenen russischen Sci-Fi-Romans *Monday Begins on Saturday* von Arkady und Boris Strugatsky benannt, zum Beispiel *Institute of Defensive Magic*, *Institute of Anti-Formalism*, *Institute of Love and the Lack Thereof* oder *Institute of Tropical Fascism*.

Indem sie sich auf das poetisch benannte ‚Institute‘ aus der Handlung eines Romans als Plattform für Kunst und Theorie beziehen, haben Degot und Riff die Triennale auch gegen das boomende Feld der „künstlerischen Forschung“ positioniert, so wie sie in den offiziellen akademischen Institutionen in den nordischen Ländern definiert wird, wo Bürokratie und Kategorisierungen einer nicht-zielorientierten freien Forschung häufig im Wege stehen.

Für derartige Beispiele des Kuratorischen spielt das Kuratieren die Rolle einer Hintergrundfunktion, ein bei Bedarf aktiviertes Element von vielen, welche sich im Laufe des Arbeitsprozesses in ihrer Gewichtung gegeneinander verschieben. Dabei ermöglicht es das organisatorische, administrative und inhaltliche Know-how des Kuratierens, eine inhaltlich kohärente Ausstellung in ihrer physischen Umgebung zu realisieren, Artefakte zu veröffentlichen und mit begleitenden Formaten zu vermitteln.

In der Gegenüberstellung des Kuratierens und des Kuratorischen lässt sich das Kuratieren eher als ziel- und anwendungsorientiertes Handwerk oder Know-how bezeichnen, als eine Technik, während das Kuratorische dem verknüpfenden Denken und der Ergebnisoffenheit einer Wissensform entspricht und dabei seine eigene Methode performativ umsetzt.

So würden beispielsweise Fundraising und Prozesse der Administration – also Kernaufgaben des Kuratierens – im Prozess des Kuratorischen auch in ihrer Logik, der ‚Logik der Administration‘ aufgefasst – und als eine Komponente hinterfragt, mit der auch kritisch umgegangen werden kann, statt sie lediglich zu erfüllen. Auf dieser Basis ist die Entwicklung eines ‚Critical Management‘ möglich, was ich als eine der Hauptaufgaben aktueller Institutionspolitik ansehe. Was würde dies implizieren?

Ein tiefgreifendes Verständnis der Mechanismen des Managements könnte strategische Veränderungen einleiten, die beispielsweise darauf abzielen, Arbeitsbedingungen zu verbessern oder die Finanzierung aus unethischen Industrien und Geschäften ablehnen zu können, womit die Kluft überwunden werden kann zwischen dem engagierten und unter Umständen auch kritischen Programm einer Institution einerseits und ihrem oktroyierten neoliberalen, profitorientierten Management andererseits.^[1]

Institutionspolitisch kann das Kuratorische auf vielen Ebenen intervenieren und wirken, wie genannt auf der administrativen und ökonomischen Ebene, aber auch, was die aktive Positionierung der Institution innerhalb eines bestimmten Diskurses betrifft.

Ein gutes Beispiel hierfür, das auch die Potenziale der Institution der Biennale beleuchtet, ist Okwui Enwezors documenta 11 von 2002, wo zum ersten Mal überzeugend und in großem Maßstab ein postkolonialer Diskurs in eine kuratorische Sprache übersetzt wurde. Aktuelle Ansätze zu einer Dekolonialisierung der Sammlung, wie sie sich in zahlreichen Museen finden lassen – nicht nur in ethnografischen, sondern in Museen jedweder Ausrichtung –, profitieren von den Lösungsvorschlägen der documenta 11, die Abbildung und Reproduktion historischer Konstellationen von kolonial geprägten Machtgefüllen zu überwinden.

Als Voraussetzung, sich in diese Richtung zu bewegen, müssen sich eine gewisse Flexibilität, Offenheit und auch informelle Strukturen angeeignet werden, so wie sie im Format der Biennale und in unabhängigen Projekten mehr als in sogenannten ‚stabilen Institutionen‘ angelegt sind. Diese informellen Strukturen können als unabhängige Kommunikationskanäle zur ‚Außenwelt‘ genutzt werden, um gesellschaftliche und realpolitische Kontexte zu aktivieren und dort zu intervenieren.

Dadurch, dass das Kuratorische zunehmend informelle Strukturen annimmt, mändert es in die sozialen, ökonomischen und politischen Bereiche globalisierter Realitäten, die an ihren Rändern ebenfalls informell organisiert sind.

Das Projekt *Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Unwissen*, die von Hannah Hurtig organisierte Massenveranstaltung, hier zum Thema ‚Geld‘, dealt in organisierten Treffen mit Expert*innenwissen zu bestimmten Themen und hat bereits in unterschiedlichen Besetzungen und mit unterschiedlichen Kooperationspartner*innen an mehr als 15 Orten weltweit stattgefunden. Ein Schwarzmarkt ist eine informelle Ökonomie und weist Strukturen auf, wie sie auch im Kuratieren im globalen Kontext zu finden sind, wo mit Wissen, Beziehungen, Theorien, ‚Tipps‘ und Gelegenheiten gedealt wird. Ein Schwarzmarkt entsteht an den Rändern der offiziellen Ökonomien, die selbst informelle Strukturen aufweisen, teilweise ist er in diesen Zonen mit ihnen verwoben. Der Schwarzmarkt unterhält ganze Berufsgruppen, bringt eigene Waren und Produkte hervor und schafft eigene Realitäten. Vielerorts verselbstständigt er sich zu einem die gubernementalen Strukturen und Hierarchien außer Kraft setzenden Platzhalter.

Die für mich zurzeit drängendsten Ansätze des Kuratorischen beschäftigen sich genau damit, durch diese informell strukturierten Zonen in Bereiche vorzudringen, in denen sich Ausläufer gubernementaler Strukturen finden. Hierbei liegt mein besonderes Interesse auch darin zu untersuchen, wie das Kuratorische in diesen Zonen gesellschaftlich wirksam werden kann. Ein gutes Beispiel ist Eyal Weizmans Forscher*innengruppe Forensic Architecture, die eine analytische Methode anwendet, die der Rekonstruktion von Gewalt dient und untersucht, wie diese sich in räumliche Umgebungen eingeschrieben hat. Also beispielsweise zerstörte Häuser nach Bombeneinschlägen. Dabei werden die Einsturzwinkel der Wände, der Sonnenstand auf Fotos oder die Größe der Einschlaglöcher und Schmauchspuren an der Ruine untersucht, um den Zeitpunkt eines Einschlags sowie die verwendete Munition zu bestimmen – und auch, wie viele Menschen sich zu der Zeit in dem Gebäude befunden haben. Die in verschiedenen Medien festgehaltenen und diskutierten Rechercheergebnisse fließen in Ausstellungen wie etwa im Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin als Teil des *Anthropozän-Projekts* in Vorträge, Konferenzen und Publikationen ein. Sie werden aber auch juristisch eingesetzt: als Beweise vor Gericht, beispielsweise um (israelische) Militäraktionen und ihre Effekte in Gaza zu belegen. Forensic Architecture ist ein gutes Beispiel für einen transdisziplinären Ansatz, der Architektur von vornherein als inklusive, nichtkate-

gorische Methode denkt und praktiziert.

Auch der Schweizer Theaterregisseur Milo Rau hat mit seinem International Institute of Political Murder in vielen seiner Projekte Verschränkungen politischer Räume mit Räumen und Formaten des kulturellen Feldes hervorgerufen. So hat er für *Die Moskauer Prozesse* (2014) zwei Prozesse zur Zensur ‚rebellischer‘ Künstler recherchiert – zum einen denjenigen gegen die Kuratoren der religionskritischen Ausstellung *Achtung, Religion!*^[2] in Moskau im Jahr 2003, die von orthodoxen Nationalist*innen zerstört wurde, und zum anderen den Prozess gegen Pussy Riot. Für seine Reenactments dieser Prozesse hat er Akteur*innen aus dem realen politischen Leben zusammengeführt: professionelle Anwälte, einen Verfassungsrichter, Zeugen, Kurator*innen, ein Pussy Riot-Mitglied und Expert*innen aller politischen Couleurs. Als Ort wählte er provokativ das Sacharow-Zentrum, wo damals die religionskritische Ausstellung stattgefunden hatte. Raus Inszenierung wurde auch prompt von Kosaken gestört, die den nachempfundenen Gerichtssaal stürmten, was als Beleg für die Reichweite und gesellschaftliche Wirksamkeit des Projekts gesehen werden kann.

Die Geschworenen konnten nun, nach Anhörung der Argumente, unabhängig von der tatsächlichen damaligen Entscheidung der Gerichte, die zum Beispiel zwei Mitglieder von Pussy Riot zu zwei Jahren Arbeitslager verurteilten, eine neue Entscheidung treffen, welche dann auch anders ausfiel: Die Angeklagten wurden freigesprochen.

Genau diese Potenziale der Annäherung des kulturellen Feldes an andere konfliktreiche gesellschaftliche Realitäten innerhalb ihres Entstehungsprozesses auszuloten, also an den informellen Rändern des kulturellen Feldes zu forschen und zu agieren, ist meiner Auffassung nach eine zentrale Aufgabe für kuratorische Aktivität heute.

Natürlich gibt es auch kritische Beispiele. Das Kuratorische ist „nicht per se gut“, wie die Künstlerin Sarah Pierce feststellt (Pierce 2013: 98). Als ein Beispiel möchte ich die 7. Berlin Biennale von 2012, kuratiert von Artur Źmijewski, anführen, für die Occupy ihre Zelte in den Kunst-Werken aufgestellt haben, was ein repräsentationspolitisches Desaster darstellte. Unter anderem hat ein an Runen erinnerndes Grafikdesign (nicht die gelungenste Arbeit des Bureau Mario Lombardo) zu einem insgesamt recht unklaren Umgang mit der deutschen Geschichte in dieser Biennale beigetragen.

Welche Rolle spielt nun die Vermittlung im Konzept des Kuratorischen? Zunächst sehe ich in der Vermittlung eine dem Kuratorischen intrinsische Logik, die Vermittlung zwischen einer Vielzahl verschiedener Elemente und Aspekte (Bilder, Texte, Objekte, Informationen, Foundation in London gegründet. Danach fand sie an der Tensta konsthall in Stockholm statt, in Hamburg-Wilhelmsburg und an anderen Orten. Tensta, als Beispiel, ist ein Stadtteil in Stockholm, dessen Bebauung einem spätmoderistischen Schema der späten 1960er-Jahre folgt. 90% der 20.000 Einwohner*innen haben einen Migrationshintergrund. In der Selbstbeschreibung der Silent University heißt es: „The University recruits asylum seekers, refugees and immigrants with a professional background in their countries of origin, which, due to systematical social exclusion and processes of discrimination, are unable to put their knowledge to professional use in the countries which they currently live in. [Als Beispiel kann hier die Apothekerin aus Syrien angeführt werden, die in Deutschland als Raumpflegerin arbeitet, Anm. der Autorin.] Through the Silent University, careers that have been muted are included and reassigned. Taking the form of an academic program, classes, lectures, libraries, seminars, a website and student-cards are created. [...] The long-term goal is that these project-based collaborations will create lasting commitments, as the Silent University aims to be more than a project.“ (Broschüre zur Silent University 2013).

Menschen, Orte, Diskurse, Institutionen ...). Boris Buden führt den Begriff der Übersetzung an, den ich hier sehr passend finde (vgl. Buden 2012). Die Übersetzung produziert ein Nachleben, eine Zukunft desjenigen Gegenstandes, der übersetzt wird. Und es gibt immer eine*n Empfänger*in, jemanden, für den etwas übersetzt wird.

Die Vermittlung des Kuratorischen bedeutet für mich, einen öffentlichen Diskurs um einen Gegenstand, um ein Thema zu produzieren. In diesem Prozess kann die Übersetzung eine hilfreiche Strategie sein, denn die Mechanismen des Kuratorischen beziehen auch Teilnehmer*innen eines Publikums in ihr offenes Bezugssystem mit ein. Ein anschauliches Beispiel ist es, wenn Milo Rau die Geschworenen, die aus Teilen des Publikums bestehen, den Prozess schlussendlich entscheiden lässt.

Hier stellt sich das Kuratorische in die Verantwortung einer großen Aufgabe, die sich nicht weniger vornimmt, als an systematischen Veränderungen der Gesellschaft teilzunehmen, in denen wir uns gerade befinden und die vielerorts zurzeit in eine Richtung laufen, die einen Gegenwind nötig erscheinen lässt.

Wenn man systemische Veränderung nachhaltig angehen will, liegt es nahe, sich der Zuständlichkeit und den Bedürfnissen von Ausbildungsinstitutionen und pädagogischen Infrastrukturen zu widmen. Deswegen verwundert es nicht, dass sich Künstler*innen und Kurator*innen vermehrt mit der Arbeit mit institutionalisierten Vermittlungsmodellen auseinandersetzen, also Schulen oder Universitäten, und alternative Modelle dieser Institutionen erforschen.

In einem direkten Bezug zur Situation Geflüchteter in westlichen Gesellschaften wurde 2012 die Silent University des Künstlers Ahmed Öğüt als eine Plattform zum Wissensaustausch für Flüchtlinge und Asylsuchende in Zusammenarbeit mit der Tate Modern und der Delfina. Indem die Interessen und Bedürfnisse von Immigranten, Geflüchteten und Asylsuchenden im Zentrum stehen, kann die Position, die die Silent University einnimmt, in Bezug zu aktuellen Entwicklungen der Situation von Geflüchteten und Asylsuchenden in der EU gesehen werden, die Grenzsicherungen und Frontex-Regelungen ebenso einschließt wie die Tatsache, dass seit 2011 Studierende aus Nicht-EU-Ländern Registrierungs- und Studiengebühren an Universitäten in Schweden und anderen europäischen Ländern zahlen müssen, wodurch dort ein Zwei-Klassen-System unter den Studierenden entsteht. In Deutschland ist das noch anders; in Schweden sind es zurzeit mehr als 10.000 Euro pro Jahr, die Studierende aus Nicht-EU-Ländern zahlen müssen.

Der Name ‚Silent‘ University kann als Kommentar zu dem Kommunikationszwang im zeitgenössischen Arbeitsumfeld betrachtet werden, während er die Notwendigkeit thematisiert, zuzuhören und auch nonverbale Kommunikation zu führen, wenn man nicht dieselbe Sprache spricht. Das Ziel der Silent University ist es, die Idee der Stille als Passivität herauszufordern, wie Paolo Freire es in seinem wegweisenden Buch *Pädagogik der Unterdrückten* analysiert hat (Freire 1998), und das Potenzial der Stille durch Performance, Schreiben und Gedankenarbeit in der Gruppe herauszufordern. Diese Unternehmungen versuchen, das systemische Scheitern und den Verlust von Wissen und Fähigkeiten, der im Prozess, Asylsuchende zum Schweigen zu bringen, erfahren wurde, sichtbar zu machen. Über ein Jahr lang kam Ahmet Öğüt regelmäßig nach Stockholm, um die Leute zu treffen, mit denen er dort zusammenarbeitete – eine Gruppe von Dozent*innen und Berater*innen wie auch Partnerorganisationen wie zum Beispiel den ABF, eine Fortbildungsorganisation für Arbeiter*innen. In der Tensta konsthall wurde ein ‚Resource Room‘ installiert, ein offenes Archiv mit Publikationen, Filmen, Essays und anderen Materialien von Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Lehrer*innen und Community-Organisationen. Der Ressourcenraum dient als Plattform, wo die Themen und Anliegen der Silent University geteilt werden können, die da wären: Stille, alternative Plattformen zum Lernen, alternative Ökonomien und Migration.

Idealerweise ist das Projekt längerfristig und von seinen Teilnehmer*innen zunehmend selbstorganisiert gedacht, nicht als ein typisches zeitlich begrenztes Projekt, das nur im Rahmen einer Ausstellung stattfindet. Während die Teilnahme für Zuhörer*innen frei ist, werden alle vortragenden Teilnehmer*innen bezahlt, wodurch es zu einem freiwilligen Projekt wird, in dem die Teilnehmer*innen ihr Wissen und ihre pädagogischen Fähigkeiten professionalisieren können.

Ein weiteres Beispiel ist die 2013 von den Kurator*innen und Produzent*innen Anna Colin, Laurence Taylor und Sam Thorne gegründete Open School East im Londoner Stadtteil Hackney (seit 2017 befindet sich die Schule in Margate). Die Schule, die frei von Studiengebühren ist (was in England wichtig ist, wo Studierende häufig mit bis zu 30.000 Euro Schulden aus der Uni kommen), bietet nicht nur ein Gegenmodell zur existierenden institutionalisierten Kunstausbildung, sondern zielt auch auf größere politische Problematiken ab: Migrationspolitik, Bürokratie und Management, Klassendiffizienz und Ungleichheit im Bildungssystem.^[3] Stattdessen bietet sie freien und offenen Zugang zu einer Ausbildung, zeitlich begrenzt auf ein Jahr, was ihren Modellcharakter noch unterstreicht.

Die Schule stellt ihren Teilnehmer*innen 13 Ateliers für ein akademisches Jahr zur Verfügung sowie freie Betreuung durch internationale Künstler*innen, Autor*innen, Theoretiker*innen und Kurator*innen wie Catherine Wood (Tate Modern) oder Maria Lind (Direktorin der Tensta konsthall) sowie Künstler*innen wie Pablo Bronstein oder Ed Atkins. Die Nachfrage nach Plätzen ist hoch, und statt Studiengebühren zu zahlen, stiften die Teilnehmer*innen einen Tag pro Monat für öffentliche Aktivitäten in der Schule, die bis 2017 in der Rose Lipman Library in Hackney lag, oder an einem anderen Ort in Hackney, einem von Londons sozial schwächeren Stadtteilen. Ein Teil des spezifischen Profils der OSE ist, dass sie den Austausch von Wissen und Fähigkeiten zwischen den Künstler*innen und lokalen Bewohner*innen und Community-Organisationen fördert. „Die individuelle Praxis der Teilnehmenden könnte ein Community-Projekt werden“, sagt Anna Colin, „oder sie geben Kurse für die lokalen Anwohner, zum Beispiel im Tanzen oder im Möbeldesign.“ (Colin auf der Website der OSE, übers. v.d. Autorin). In gewissem Sinne bekommt das Projekt dadurch eine ortsspezifische wie auch eine communitybasierte Komponente.

Das alte Bibliotheksgebäude soll in Zukunft ein Kreativcenter für die lokalen Communitys werden, nachdem es mit der OSE in eine freie Schule umgewandelt wurde. Hier ließe sich natürlich die Kritik anbringen, dass das Projekt der OSE mit geringen Mitteln als Übergangsphase lanciert wurde, um es der Stadt zu erleichtern, dass ihr Community-Zentrum später auch von den Bewohner*innen dort angenommen wird. Auch mit dieser Schattenseite jedoch funktionieren die OSE wie auch die Silent University als Modelle, die in kleinem und lokalem Maßstab, aber international bekannt und vernetzt, anzeigen, was in größerem Maßstab und auf transnationaler Ebene unternommen werden muss.

Tatsächlich gibt es Versuche, in größeren, bereits existierenden Kunstinstitutionen in diese Richtung zu arbeiten. Manuel Borja-Villel, Direktor des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, ist beispielsweise daran interessiert, seine öffentliche Institution in einen kommunalen Raum zu transformieren, der für Besucher*innen wie auch Mitarbeiter*innen ein „shared being/geteiltes Dasein“ (Blanchot 2010) ermöglichen soll und vom Museum in Formen der Vermittlung realisiert werden kann. Maurice Blanchot meint mit dem „geteiltes Dasein“, dass Teilen über ein einfaches Zusammensein hinausgeht und vielmehr eine bleibenden Zuständlichkeit erzeugt. Borja-Villel erwähnt als Beispiele dieser Vermittlungsarbeit, dass in einem Netzwerk mit anderen Institutionen die Sammlung gemeinsam genutzt werden kann oder ein „universelles Archiv“ errichtet wird (Borja-Villel 2010). Das Reina Sofía ist mit sechs internationalen großen Institutionen korrespondierender politischer Orientierung (etwa dem Van Abbemuseum, Eindhoven, der Moderna galerija, Ljubljana, oder dem SALT, Istanbul) in dem Netzwerk L'Internationale organisiert, das eine gemeinsame Agenda gegen die Ökonomisierung und Bürokratisierung des Ausstellungsbetriebs konstituiert und in gemeinschaftlich organisierten Veranstaltungen und Publikationen verwandte Themen und deren historische Kontexte diskutiert. So heißt es denn auch in der Selbstdarstellung: „Innerhalb eines non-hierarchischen und dezentralisierten Internationalismus schlägt L'Internationale einen Raum für Kunst vor, der auf den Werten der ‚Différence‘ und des horizontalen Austauschs zwischen einer Konstellation von Kulturagenten basiert, die lokal verankert und global verbunden sind.“

Diese Hinwendung des Kuratorischen zu einer gewollten aktiven Teilnahme an gesellschaftlichen Prozessen lässt sich schon seit den gesellschaftlich einschneidenden Ereignissen der Finanzkrise 2008 und der Occupy-Bewegung vor allem in Bereichen der performativen Künste und des Festivalformats verstärkt beobachten. Als Reaktion auf die aktuelle Zunahme rechtspopulistischer Regierungen ist diese Tendenz noch stärker zu beobachten. Es stellt sich nun die Aufgabe, diese Interessen und Orientierungen kritisch zu überprüfen und in der Praxis methodologische Erweiterungen zu erarbeiten.

Anmerkungen

[1] Austeritätspolitik ist auch Teil einer neoliberalen Wirtschaftslogik.

[2] Kuratiert von Arutjun Sulumjan in Zusammenarbeit mit dem Sacharow-Zentrum

[3] Die alle seit Inkrafttreten des Bologna-Akkords noch verstärkt wurden.

Literatur

Blanchot, Maurice (2010): Zitat nach Borja-Villel ohne Quellenangabe. In: Borja-Villel 2010, 283.

Borja-Villel, Manuel (2010): Nicht betitelter Beitrag zu der Artikelserie The Museum Revisited der Zeitschrift Artforum. In: Artforum Summer 2010, S. 282–283.

Broschüre der Silent University in Zusammenarbeit mit der Tensta konsthall, Stockholm: Silent University – Tensta Reader #1 27–Oct–2013.

Buden, Boris (2012): Towards the Heterosphere: Curator as Translator. In: Lind, Maria (Hrsg.): Performing the Curatorial. Berlin: Sternberg Press. S. 23–46.

Freire, Paolo (1998): Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Hamburg: Rowohlt.

Martinon, Jean-Paul (2013) (Hrsg.): *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. London: Bloomsbury.

Pierce, Sarah (2013): *The Simple Operator*. In: Martinon 2013, S. 97–104. Originalzitat: „The curatorial is qualitative; it is not inherently ‚good‘.“ Übersetzt von der Autorin.

Programm des Zusammenschlusses L'Internationale: <https://www.internationaleonline.org/>

Website der Open School East: <https://openschooleast.org/>

Abbildungen

Abb. 1: Groupe Mobile, Villa Vassilieff, Paris, 2016. Ausstellungsansicht mit Arbeiten von Martine Mollo, Jean Bhownagary and Hélène Adant. Foto: © Aurélien Mole. Mit freundlicher Genehmigung von Bétonsalon – centre d'art et de recherche.

Abb. 2: Forensic Architecture, Forensis, Ausstellungsansicht des HKW, Berlin, 2014. Foto: © Laura Fiorio/HKW. Mit freundlicher Genehmigung des HKW.

Re-, De-, Dis-Organizing: Medienspezifische Weisen der (Re-)Organisation von Wahrnehmungsprozessen in Ausstellungen

Von Lukas Sonnemann

Isolde Eschert-Goldberg war klein. Immer schwarz gekleidet. Enge Hose, schwarze Lederjacke, goldene, tropfenförmige Porschedesignbrille, brauner Teint, markantes Gesicht, lange braune Haare, meist zum Pferdeschwanz gebunden, fransiger Pony. Sie hatte einen hessischen Akzent. Sie war unkonventionell, als Grafikerin Quereinsteigerin im Fach Kunst an dem Gymnasium, an das ich in den 1980er-Jahren im Ruhrgebiet ging.

Wer spinnt, hat mehr vom Leben. Das hat sie dem Kunstleistungskurs mit auf den Weg gegeben. Mutig sein, anders denken, Dinge auf den Kopf stellen, das haben wir von ihr gelernt.

Bei ihr haben wir Kandinsky gelesen und Synästhesien erfahren. Wir haben 1991 das Musée Rodin in Paris besucht, wobei mich am meisten die Arbeiten von Camille Claudel fasziniert haben (*Die Schwätzerinnen* aus Jade standen in meiner Erinnerung in dem damals noch ziemlich heruntergekommenen Haus auf einem Sims über den alten Heizkörpern). Und das Atelier von Zadkine haben wir besucht. Wir waren im damals neuen Areal La Défense. Die Ausflüge mit Frau Eschert-Goldberg waren außergewöhnlich. Wir haben unzählige Techniken erprobt und Bühnenbilder entworfen. Diese Zeit hat mich geprägt^[1].

Ich habe dann Kunstpädagogik und Germanistik fürs Lehramt an Gymnasien studiert. Zunächst an der Universität Osnabrück, später an der Kunstakademie in Dresden. Es folgten eine zweieinhalbjährige freie Mitarbeit in der Kunstvermittlungsabteilung des Kunstmuseums Wolfsburg, anschließend ein Praktikum und eine Assistenz am New Museum in New York. Das Standbein war die Vermittlung, das Spielbein das Kuratorische, bis ich 2001 an der Stiftung Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig ein kuratorisches Volontariat absolvierte und anschließend als Kuratorin und Kunstvermittlerin tätig war und es bis heute [2021] bin. Oft waren es die Inszenierungen von Räumen, die mich fasziniert haben. Räume, die Stimmungen vermitteln. Das konnte der Innenraum des Kölner Doms sein, die Villa Tugend- hat von Mies van der Rohe in Brno, das Roxys von Edward Kienholz oder die Installationen von Christian Boltanski in der Weserburg in Bremen. Das kann der Blick auf den Aletschgletscher im Wallis sein

oder ein für meine Verhältnisse gut eingerichteter Laden oder museale Inszenierungen von Wohnräumen wie das Goethehaus in Weimar. Ilya Kabakov inszenierte in den 1990er-Jahren beeindruckend das gesamte Festspielhaus Hellerau. Auch Miniaturen können solche Wirkungen des Räumlichen hervorrufen. Miniaturwelten des Realen, gleich ob im Rahmen der Kunst wie etwa in Gemälden von Pieter Bruegel d. Ä. oder in Modelleisenbahnlandschaften und Puppenstuben.

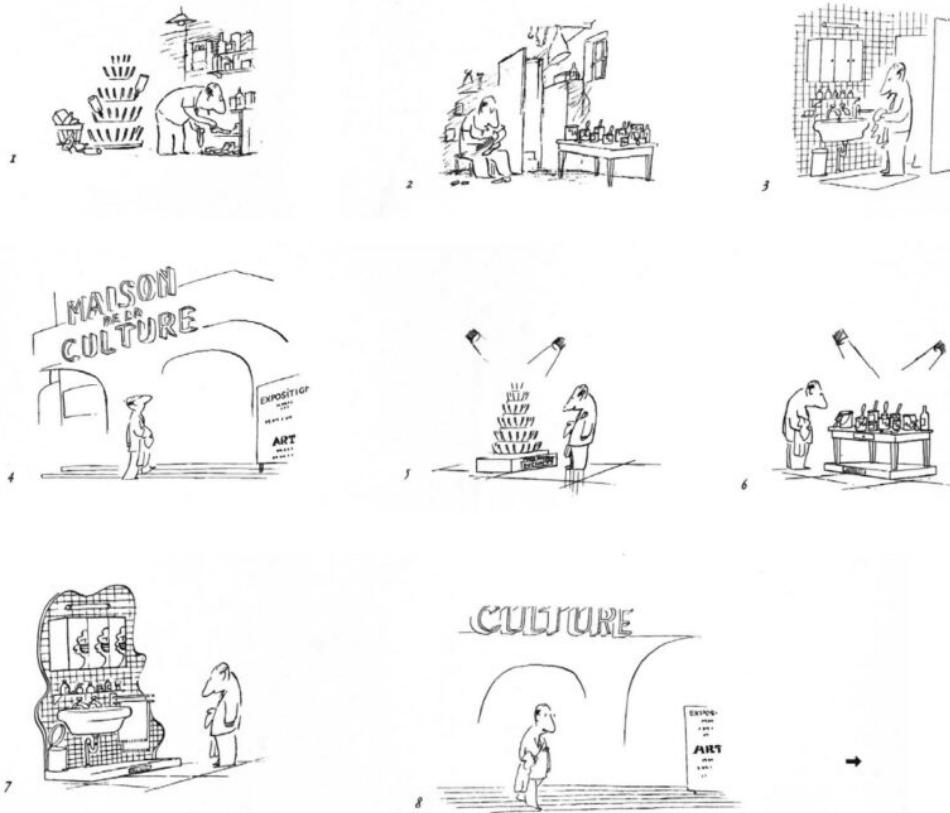
Das Reale und seine Inszenierung – vielleicht auch gerade die Verschiebung des Realen ins Museum – diesen Moment der Irritation suche ich kuratorisch. Ich meine, in dieser Methode bzw. Technik liegt eine besondere vermittelnde Kraft. Schlicht die Erfahrungen der Realitäten nutzen, um Besucher*innen zu empfangen und sie gleichzeitig zu irritieren. Sie auf ein Spiel mit den Erwartungen einzuladen.

Das immersive Eintreten in Welten oder das Darin-Sein übt eine Faszination aus, die ich als ‚vermittlungskuratorischen‘ Moment nutze, mit dem ich spiele oder mit dem Künstler*innen spielen, die ich einlade.

Eine gelungene Ausstellung dieser Art der letzten Jahre war für mich *The Boat Is Leaking. The Captain Lied* in der Fondazione Prada in Venedig 2017. Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock inszenierte gemeinsam mit Thomas Demand und Alexander Kluge einen szenischen Parcours, in dem Bühne und künstlerische Arbeiten miteinander verschmolzen. Ein anderes Beispiel war die wunderbare Ausstellung von Marcel Broodthaers im Monnaie de Paris 2015. Beides sind Beispiele von bühnenhaften Inszenierungen der Räume, die das Kunstwerk selbst sind.

In der Arbeit *Loop* von Roman Ondák – als slowakischer Beitrag zur Venedig-Biennale 2009 von Kathrin Rhomberg kuratiert – lösen sich die Realitäten von Inszenierung und Realem auf ziemlich simple und gleichzeitig geniale Weise auf. Ondák hebelt die Türen des Pavillons aus. Er lichtet das Dach. Tageslicht durchflutet den Raum. Man betritt den Raum auf dem gleichen hellen Schotter-Kiesel-Weg wie die Wege des Giardini-Geländes und man flaniert an Büschen und Bäumen vorbei, wie man sie soeben vor dem Pavillon hinter sich gelassen hat. Mit dem Betreten des Gebäudes passiert etwas ganz Wesentliches. Man wird Teil einer künstlichen Inszenierung des Realen, aus dem man gerade kommt, das selbst auch eine künstlich angelegte 100-jährige Landschaft ist. Es ist kein Readymade. Es ist die Kopie des Readymades und stellt unzählig viele Fragen. Worin unterscheidet sich das Innen vom Außen, wie verändert sich meine Rolle beim Übertreten der Schwelle? Was kann mir die Erfahrung – sofern ich eine mache – für mein Handeln geben, in dem Moment, in dem ich die Inszenierung wieder verlasse?

*Es gibt eine wunderbare Zeichnung von Sempé, die er 1968 im Buch *Information – consommation* (deutsche Ausgabe 1973: Sempés Konsumenten) veröffentlicht hat. Ich zeige sie gern im Zusammenhang von Vorträgen zur Vermittlung von zeitgenössischer Kunst. In 19 Bildsequenzen sehen wir zunächst einen Mann, wie er im heimischen Keller Schuhe putzt. Um ihn herum stehen Dosen, Farbeimer, Flaschen. Auch ein Flaschentrockner ist zu sehen. Man sieht ihn im Bad. Dann verlässt er das Haus und geht in das Maison de la Culture, wo er auf einen ausgestellten Flaschentrockner, einen Tisch mit Farbtöpfen und einen Ausschnitt eines Badezimmers trifft. Nachdenklich verlässt er das Museum und konfrontiert sich zu Hause mit den gewohnten Objekten, die er soeben unter musealem Spotlicht und mit entsprechenden Bezeichnungen gelabelt gesehen hat. Bevor er am Ende wie gewohnt den Fernseher einschaltet, sehen wir ihn in sechs zeichnerischen Sequenzen im Sessel sitzend. Er grübelt. Der Transfer des Gewohnten ins Museum hat etwas mit ihm gemacht. Seine Wahrnehmung hat Fahrt aufgenommen. Das Gewohnte ist unterbrochen. Wie ich sagen würde, erfolgreich. (Sempé 1973: 48 ff.)*



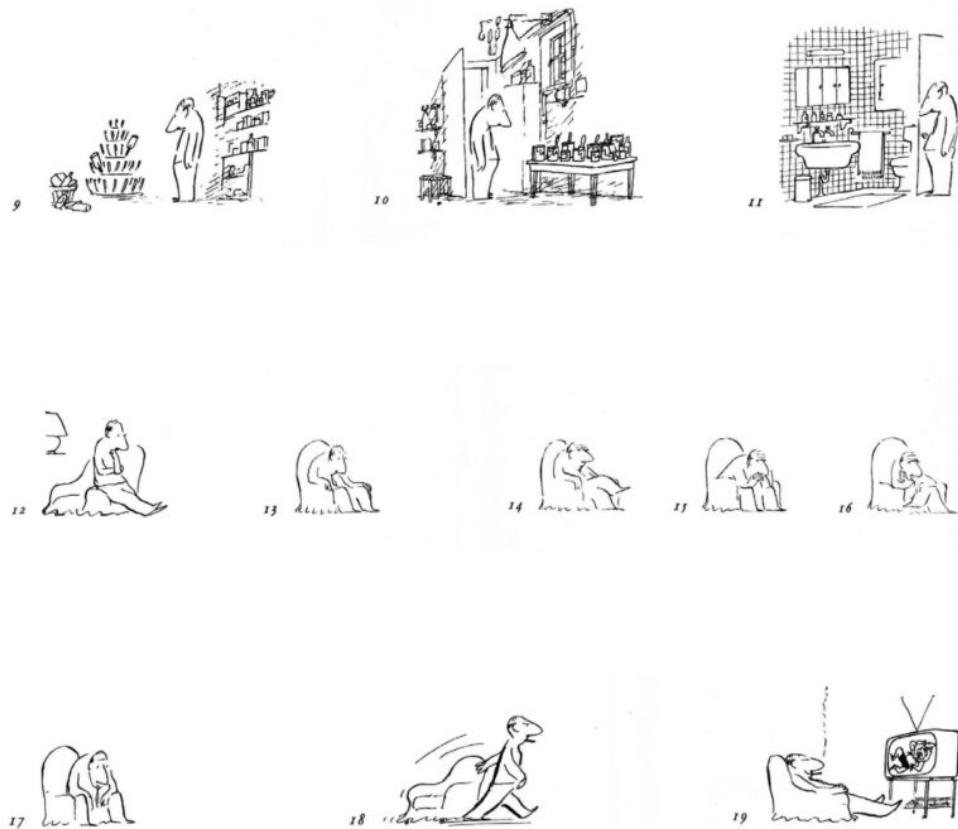


Abb. 2: aus: Jean-Jacques Sempé: Sempés Konsumenten (1986)

Das Auflösen der Grenzen des Ausstellens, das Auflösen der institutionellen Wände ist neben der Verschiebung des Realen Motor in der Auseinandersetzung mit dem Themenfeld der Vermittlung und des Kuratierens – im Verständnis einer Vermittlung mit dem Schwerpunkt nonverbaler und nicht terminierter Angebote. Hiermit meine ich eine Vermittlung, die keine Führung ist, kein Workshop oder vergleichbare Verabredungen; auch kein Saalzettel oder Audioguide und Ähnliches. Es meint eine Vermittlung, die das Ausstellungsmachen an sich betrifft. Die Art des Kuratierens hin zum immersiven Gestalten jenseits von Entertainment- und Eventlogik. Das Ausstellungsmachen driftet hierbei vielmehr zum Inszenieren, etwa vergleichbar dem des Theatererlebens – mit dem Unterschied des Zugänglichseins während institutioneller Öffnungszeiten – einer Inszenierung ohne Aufführung, einer Inszenierung mit künstlerischen Mitteln.

In früheren Ausstellungen Anfang der Nullerjahre habe ich selbst viele Räume der Vermittlung in Ausstellungen eingefügt. Adapter, Passstücke, Übersetzungsträger, Räume des Lesens, des Relaxens, der Reflexion (die *Sitzecke* in *Trautes Heim*, 2003, den *Zwischenraum* in der Einzelausstellung *Zimmer, Gespräche* von Dora García, 2007). Ich habe Unternehmen besucht und auch in den Ausstellungsraum eingeladen (für das Vermittlungsprojekt *Services* während der Ausstellung *Der dritte Sektor*, 2001/2002). Wir haben Bankmöbel ins Museum transportiert, Flure und Besprechungszimmer nachgebaut und Pflanzen und Tapeten mit Ausblicken aus der Chefetage rekonstruiert (*Vor heimischer Kulisse*, 2010). Ich habe mein Büro in den Ausstellungsraum verlegt und Fragen zur Kunst bis hin zur Toilette angebracht (*Kunst-Kunst. Von hier aus betrachtet!*, 2012), wir haben Besucher*innen Texte zu den Arbeiten schreiben lassen (*Was das Ich von selbst erfährt. Lernen in Eigenregie*, kuratiert mit Daniela Bystron, 2014). Wir

haben Shops mit Scheiben und Fassaden eingebaut, die das Außen nach Innen hineinholen (*Auf Sendung*, 2004, *Pass-Stücke*, kuriert mit Vera Lauf, 2018/2019). Immer wieder haben wir Fragen gestellt: Was hat das mit mir zu tun? In welchem gesellschaftlichen Kontext ist die Arbeit entstanden? (Vermittlungscard zur Ausstellung *Der zweite Blick*, 2004)^[2].

Demokratisierungsprozesse im Ausstellungsraum

Dann gab es eine Wende. Die Wende kam für mich mit dem Denken in neuen Räumen und dem Erproben dieser Räume in vielen Ausstellungen. 2004 wurde der vom Architekturbüro as-if gestaltete Neubau der GfZK eröffnet. Die Räume veränderten mein Denken über das, was Ausstellen sein kann. Auch ganz konkret im vermittelnden Sinne. Im alten Gebäude, einer umgebauten Villa von 1892, waren Inserts und Vermittlungsadapter oft notwendig, um das Eine mit dem Anderen zu verbinden. Im Neubau war das plötzlich obsolet. Hier flossen die Räume ineinander. Sichtachsen mussten nicht gebaut werden, Wände verschoben sich, Wege variierten. Die Vielfalt der Möglichkeiten war enorm und sie ist bis heute, über 15 Jahre nach Eröffnung, immer noch nicht ausgeschöpft.

PUZZLE (2010/2011) wurde die erste Sammlungsausstellung im Neubau, die das starre System von Terminierung und Deutungshoheiten entlang der Demokratisierung des Raumes auflöste. Das Gebäude wurde in Zonen eingeteilt und diese wurden jeweils an Akteur*innen im Alter von fünf bis 75 Jahren vergeben, die die Sammlung der GfZK in unterschiedlichster Art und Weise zur Aufführung brachten. Die Deutungshoheit der Kuratorin wurde abgelöst durch eine Vielstimmigkeit, die ein Dreivierteljahr das Gebäude konstant in Bewegung versetzte.

Doch darum soll es hier nicht gehen. Aber es ist wichtig, um zu verstehen, was die Basis ist und wo ich die Bildungschancen (oder Möglichkeiten) meines kuratorischen Handelns ansiedle, wo ich die Reibung sehe und erzeuge, die Dominique Gonzalez-Foerster als „Irritation“ bezeichnet (Gonzalez-Foerster 2017). In *PUZZLE* ging es im Wesentlichen darum, Besucher*innen einzubeziehen. Eine Atmosphäre des konstanten Wechsels hielt die fast einjährige Ausstellung extrem lebendig. Nachbarschaften verschoben sich, Blickachsen ebenso. Die Demokratisierung des Kuratierens und die Demokratisierung des Gezeigten machten etwas mit uns und vor allem mit meinem kuratorischen Denken. Die Lebendigkeit des Projekts ließe sich nicht so einfach wiederholen, doch habe ich in der Folge versucht, eine Demokratisierung auf anderen Ebenen ins Museum zu holen oder, anders formuliert, institutionelle Konventionen erneut zu hinterfragen und aufzubrechen.

Experimente im Umgang mit dem Raum. Verschiebungen.

Ich suchte nach Mitteln, die das Besucher*innenverhalten in neue Bahnen bringen. Nachdem ich vermittlungskuratorisch viele Methoden erprobt hatte, ging ich auch dazu über, künstlerische Positionen zu suchen, die auf ähnliche Regionen zusteuerten. Ich suchte zunächst nach Künstler*innen, die inszenieren und mithilfe ihrer szenischen und methodischen Mittel Besucher*innen anders ins Betrachten versetzen. Später merkte ich, dass auch solche Ansätze funktionierten, die das Ausstellen an sich infrage stellten und Wege suchten, klassisches Ausstellen zu vermeiden oder umzukrempeln.

*Jean Jullien hat 2016 ein Buch herausgegeben, das den Titel *This Is Not a Book* trägt. Schlägt man es auf, darf man es sogleich umdrehen, um in einen riesigen Rachen zu schauen. Das aufgerissene Maul ist so groß, dass es beide Seiten komplett füllt. Auf zur nächsten Seite. Hier empfängt uns ein weißer, aufgeschlagener Laptop. Tipp-tipp-tipp. Weiter, es folgt ein Tennisplatz, ein gefüllter Kühlschrank, die Riesenansicht eines Pos, ein Klavier, ein Zelt, ein Werkzeugkasten u.v.m.*

Was wäre also eine Ausstellung, die keine ist? Ein Museum, das eines ist, aber gleichzeitig auflöst, was es zu sein hat? In ein paar Ausstellungsprojekten haben wir versucht, dieser Frage nachzugehen. Ich skizziere hier eine Auswahl^[3].

Auflösung in Von Links nach Schräg (2013)

2013 realisierte die tschechische Künstlerin Kateřina Šedá das Ausstellungsprojekt *at sixes and sevens* im Neubau der GfZK. Ich

hatte sie eingeladen, weil ich ihre Arbeit über die Jahre immer wieder verfolgte. Šedá wird häufig in Zusammenhängen angefragt, die fernab der Künstler*innenwelt angesiedelt sind. Sie geht oft in Konfliktherde, um mit Aktionen der Kunst zu locken, um Parteien wieder ins Gespräch zu bringen. Šedá verfolgt einen aktivierenden Ansatz, der davon lebt, dass Menschen eingebunden werden, sodass sie in ein anderes Handeln kommen. Die Arbeit ist extrem aufwendig, langwierig, oft auch zäh, aber meist mit sichtbaren Folgen, guten Erinnerungen und vielen Versuchen verbunden. Für Leipzig konzipierte sie zusammen mit sechs Jugendlichen ein Projekt rund um die Kleinstadt Zastávka.

Mit Bezug auf Potenziale des Kuratorischen als bildungsorientiertem Handeln mag ich berichten, wie es zu dieser Form der Kolaboration kam: Einer der Jugendlichen, Georgi Dimitrov, hatte als 14-Jähriger von seiner Großmutter einen Katalog Šedás zur Arbeit *For Every Dog a Different Master* erhalten, durch den er die künstlerische/soziale Praxis Šedás kennlernte. Er lud die Künstlerin zusammen mit fünf weiteren Freund*innen im Zusammenhang ihrer Auseinandersetzung mit der Stadt Zastávka ein. Die Jugendlichen, die alle in Dörfern außerhalb dieser Stadt leben und täglich zur Schule nach Zastávka unweit von Brno pendeln, wollten an der Stimmung, dem mangelnden Zentrum, der spürbar unzusammenhängenden Gemeinschaft des Ortes etwas ändern. Zumindest wollten sie darauf aufmerksam machen. Von Jugendlichen war Šedá bislang nicht eingeladen worden. Vielmehr waren es Institutionen der Kunst und Kultur, für und mit denen sie Arbeiten konzipierte. Katerina Šedá ließ sich darauf ein.

Šedá und die Jugendlichen von Zastávka haben im Ort selbst gearbeitet, haben zwischen 2012 und 2016 mehrere Einladungen zu Ausstellungen wie der Kunstbiennale in Venedig 2013 und der GfZK 2013 genutzt, um ihr Projekt voranzubringen und auch auf etwas aufmerksam zu machen, was modellhaft und übertragbar ist: nämlich die Möglichkeiten und Wirksamkeiten aufzuzeigen, die ein künstlerisch-soziales Handeln mit sich bringen kann. Zu zeigen, dass man ins Handeln kommen kann und sich Dinge bewegen lassen. Immer. Am Ende der Ausstellung kam der Bürgermeister der Stadt Zastávka nach Leipzig. Er hatte auch den Katalog mitfinanziert, der gleichzeitig als Stadtführer dienen kann. Mit ihm zusammen besuchten 80 Bewohner*innen der Stadt die GfZK.

Aber was genau haben die Schüler*innen und Katerina Šedá in Leipzig gemacht? Und inwieweit ist es auch für Leipzig interessant, sich mit einer kleinen Stadt aus Tschechien zu beschäftigen? Die Schüler*innen haben über Wochen Zeichnungen ihrer Stadt angelegt.

Sie haben Geschichten gesammelt. Haben Befragungen mit Bewohner*innen gemacht. Sie haben sich mit der Architektur beschäftigt, mit Senior*innen und Schüler*innen, mit Freizeitangeboten, Flüchtlingsheimen und stillgelegten Brachen. Sie haben die Zentrumslosigkeit adressiert und soziale Interaktionen angeregt, sodass Menschen ins Gespräch kamen, die vorher nichts miteinander zu tun hatten. Diese Geschichten haben sie mit nach Leipzig gebracht. Sie haben die Wände des Museums, die Böden, Fenster und Decken mit ihren Zeichnungen bekleidet. Sie haben Tapeten drucken lassen, Planen verlegt, Straßen auf den Boden geklebt. Die Schüler*innen bekamen zu Hause eine Woche schulfrei, um in Leipzig vor Ort zu malen. Besucher*innen haben einen Faltplan in die Hand bekommen und konnten sich durch die Stadt bewegen, die nicht ihre ist, aber deren Themen durchaus auch ihre Themen sind. Wir haben eine Vielzahl an Schüler*innengruppen zu Besuch gehabt. Die Ausstellung war überhaupt sehr gut besucht. Und was besonders bemerkenswert war: Die Besucher*innen bewegten sich in der Ausstellung anders als sonst. Sie waren Tourist*in, Teilnehmer*in, Beobachter*in, Rezipient*in. Die Inszenierung der Künstler*innengruppe BaTeŽo Ka MiKiLu – so nannten sie sich – hat etwas mit uns allen gemacht.

Grenzverschiebungen in training (2015)

Im Rahmen des Projekts *Travestie für Fortgeschritten*, das ich zusammen mit Franciska Zólyom kuratiert habe, habe ich im zweiten Teil des Projekts mit den Wiener Künstler*innen bzw. Bühnenbildner*innen Mario Höber und Barbara Höbling (hoelb/hoeb) zusammengearbeitet. Sie hatten sich im Rahmen des Steirischen Herbsts 2014 mit dem Thema der Intensivmedizin und hier explizit mit dem Umgang mit Wachkomapatient*innen befasst. Ihnen ging es um ein interdisziplinäres Forschungsexperiment, eine Begegnung verschiedener am Thema beteiligter Berufssparten: Krankenpfleger*innen, Kulturwissenschaftler*innen, Künstler*innen, Philosoph*innen u. a. *Travestie für Fortgeschritten* hinterfragte Normen, Grenzüberschreitungen, brüchige Stellen in der Gesellschaft. Die Art und Weise von hoelb/hoeb, Besucher*innen zu irritieren und zu aktivieren, passte sehr gut zu unserem Wunsch, den Ausstellungsraum zu öffnen. Zunächst verlegten sie den Eingang. Besucher*innen konnten die Ausstellung über eine Rampe 50 Meter neben dem Haupteingang betreten. Dort stand keine Kasse, es gab kein Personal. Eher erinnerte der

Raum an den Flur eines Krankenhauses. Ein leeres Krankenhausbett, Bilder an der Wand, ein Handlauf, Wandbemalung, Anschlüsse aus der Wand und Geräusche, die an den Sound von Perfusoren und medizinischen Apparaten erinnern. Zugegebenermaßen eine ungewöhnliche Situation für den Eingang zu einer Ausstellung.

In *training* inszenierten hoelb/hoeb eine begehbarer Installation aus Intensivbetten, Objekten zur Lagerung von Patient*innen, Trainingsgeräten wie Sprossenwänden, Basketballkörben, Bänken, Turnmatten und Böcken. Zwischendrin reihten sich Arbeiten aus der Sammlung der GfZK ein. Arbeiten, die verblichen waren (Andreas Gurskys Fotoarbeit der Messe Leipzig), oder ein Aquarell von Tony Oursler, das eine Medikamentenschachtel zeigt, sowie die Arbeit *Tamerlan* von Gundula Schulze Eldowy, das Porträt einer brustamputierten älteren Frau. Aus den Wänden kamen Wasseranschlüsse und Intensiv-Elektroanschlüsse – Attrappen. Sounds. Ein inszenierter Leseraum mit Tischen zu verschiedenen Themenschwerpunkten lud zum Verweilen ein.

Training war wichtig in der Fortsetzung der Möglichkeiten, den Ausstellungsraum zu öffnen und ihn an manchen Stellen aufzulösen. So, wie die beiden Künstler*innen selbst die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst aufgelöst hatten: wenn der sogenannte Sansibar – ein amorphes Kissen zur Lagerung der Komapatient*innen – ausgestellt wird, als wäre er eine genähte Arbeit von Cosima von Bonin, und gleich daneben die ‚echte‘ Kunst völlig gleichwertig gezeigt wird; Kunst und Nichtkunst als Requisiten für ein Szenario, das Leben und Sterben thematisiert^[4].

„Der Zweck des Museums ist es, eine Atmosphäre zu schaffen, eine Anleitung, die dazu geeignet ist, den Besucher mental auf das Verständnis des Kunstwerks einzustimmen (...). Aus dem gleichen Grund werden die Werke nicht nach chronologischen Kriterien angeordnet, sondern quasi absichtlich so, dass sie mittels eines Schocks eine Reaktion der Neugierde und Entdeckerfreude auslösen,“ schrieb die Architektin und Gestalterin Lina Bo Bardi 1950. (zit. nach Anelli 2007: 65)

Transformation in *Martian Dreams Ensemble* (2018/2019)

Im April 2018 flog ich für ein paar Tage nach London. Anlass war ein Konzert der Band Exotourisme von Dominique Gonzalez-Foerster und Julien Perez. Im Store X des Plattenlabels Vinyl Factory gab DGF ihr Debüt der ersten Schallplatte *Des Ombres* (Schatten). Zwei weitere Platten folgten in den nächsten zwölf Monaten (*Pangea Innamorata* und *Tornado Alley*). Ich werde nie vergessen, wie ich Dominique das erste Mal vom Zug im Leipziger Hauptbahnhof abgeholt habe. Viele Menschen strömten an mir vorbei und ich hielt Ausschau nach ihr. Aber nach wem sollte ich schauen? Ich hatte einige Videos mit ihr gesehen. Sie sah jedes Mal unglaublich unterschiedlich aus. Unberechenbar unterschiedlich. Nun wusste ich natürlich, dass sie nicht im Kostüm von Mick Jagger oder Klaus Kinski als Fitzcarraldo kommen würde. Nicht als Callas oder als die 1920er-Jahre-Diva aus dem Musikvideo *Seu Pai*, welches sie mit dem brasilianischen Musiker Arto Lindsay gedreht hatte. So kam es, dass sie auf mich und nicht ich auf sie zuging. Ich hatte sie schlicht übersehen, so normal, so bescheiden unspektakulär lässig sah sie aus.

Wer spinnt, hat mehr vom Leben, dachte ich mir also abermals, als ich sie in London im durchsichtigen Acrylmantel, mit blonder Perücke und hautengem Unterkostüm auf der Bühne sah und singen hörte. Das war schräg. Diesmal war ihre Vorlage der Film *Blade Runner* von Ridley Scott aus dem Jahre 1982. Als ich sie unmittelbar nach dem Konzert ansprach und verunsichert war, ob sie mich erkennen würde, signalisierte sie mir, dass sie mich aus der Rolle heraus nicht kennen könne, sie aber sehr wohl wisse, wer ich bin.

Ja, und dann entwickelten wir die Ausstellung *Martian Dreams Ensemble*, in der sich für mich vieles einlöste, was ich mir mit der Idee des ‚Auflösens der Institution‘ gewünscht hatte. Dominique hatte mir berichtet, dass sie inzwischen weniger am Ausstellungsmachen interessiert sei. Das Performen und das Schreiben – eventuell einer Oper – standen nun mehr im Zentrum ihres Interesses. Das war ungewiss. Hätte ich nicht die wunderbar anders angelegte Architektur des Neubaus in petto gehabt, wäre sie vermutlich nicht auf die Leipziger Einladung eingegangen. Für diese Architektur entwickelte sie einen linearen Parcours durch verschiedene Szenarien zum Thema ‚Mars‘ und dem Umgang mit dem Anderen. Besucher*innen wurden eingeladen, Teil der Inszenierung zu werden. Wir warfen uns Tücher als Kostüme um, bestaunten das Diorama des Mars mit zwei Funden aus der Science-Fiction-Literatur (Ray Bradburys Mars-Chroniken, dt. Ausgabe 1972, *Originalausgabe 1950*, und Leigh Bracketts *Schatten über dem Mars*, dt. Ausgabe 1977, *Originalausgabe 1944*). Das Spiel mit den Zeiten, der Vergangenheit, der Zukunft und der Frage, wo wir stehen, das beschäftigte Dominique bereits seit Langem. Man las an der Decke von Träumen der Marsianer*innen von der Erde und davon, wie sich Erdbewohner*innen den Mars erträumten. Jeder Raum behielt sich vor, etwas Neues zu sein und Be-

sucher*innen in ein jeweils anderes Verhalten zu bringen. Alle Sinne waren gleichzeitig aktiv, bis hin zum letzten Raum, in dem eine blau-orangene Teppichlandschaft zum längeren Verweilen einlud. Hier spielte der Sound, den man bereits im ersten Raum leise hören konnte. Ein Sound, wie eine Reise zum Mars und zurück. Viele kamen mehrmals. Manche konnten sich nicht darauf einlassen.

Das eigentliche Kunstwerk war die Ausstellung selbst. Bis auf die Tücher blieb nicht wirklich etwas übrig. Alles war so maßgeschneidert, dass es woanders nicht hineingeht hätte^[5]. Die auf Immersion angelegte Inszenierung zog Besucher*innen in eine andere Erfahrung hinein. Ihr war die Irritation inhärent und ihre Nach-Wirkungen und Nach-Bilder waren enorm. Genau das hatten wir uns gewünscht.

Das traditionelle Kunstwerk, sei es ein Gemälde, eine Skulptur oder ein Werk der Architektur, kann nicht länger als ein isoliertes Ganzes gesehen werden, sondern muss in Zusammenhang mit seiner Umgebung betrachtet werden, in der es sich befindet. Die Umgebung wird genauso wichtig wie das Objekt selbst, wenn nicht gar wichtiger, da die Objekte in den sie umgebenden Raum ausatmen und ebenso die Wirklichkeit um sie herum einatmen – in welchem Raum auch immer, ob geschlossen oder weit geöffnet, im Freien oder im Inneren, sie sich befinden. (Kiesler 1965: 16)

Welche Atmosphäre baue ich auf, um Menschen für ein Thema zu gewinnen, um sie dazu zu bewegen, sich mit etwas auseinanderzusetzen, von dem wir denken, es ist relevant? Welche Sprache verwende ich und welche Mittel setze ich hierbei ein? Welche Mischung aus Realität und Reibung ist verträglich? Im Ausloten und Verhandeln schwingt hier das Mobile der Möglichkeiten, mit denen ich gerne spiele.

Anmerkungen

^[1] Ebenso geprägt haben mich die räumlich starken Settings der 1970er- und 1980er-Jahre, in denen ich aufwuchs: der knallorange Teppich, die grünen Türen mit weißen Griffen und die extrem großgemusterten Tapeten unseres Zuhause.

^[2] Siehe hierzu auch unter „Ausstellungen/Archiv“ auf: gfzk.de

^[3] Nicht erwähnt wird hier das Ausstellungsprojekt International Village Show, das wir zusammen mit der Künstler*innengruppe myvillages im Gartenhaus der GfZK realisierte. Antje Schifflers, Wapke Feenstra und Kathrin Böhm zeigten zwischen 2015 und 2016 alle laufenden und bereits durchgeführten künstlerischen Projekte der letzten zehn Jahre, die sie in ländlichen Regionen weltweit durchgeführt hatten. Es war eine Mischung aus Shop und Ausstellung, aus Vermittlung und Verkauf. Dadurch, dass das Gartenhaus außerhalb der beiden Ausstellungshäuser liegt und nicht gleich institutionelle Luft ausstößt, konnten wir erfahren, wie anders das Reden über Kunst hier möglich war, als es in den beiden anderen Häusern der Fall ist. Siehe auch Böhm/Feenstra/Schifflers 2016.

^[4] Die Leipziger Choreografin und Tänzerin Heike Hennig inszenierte in dem Setting von hoelb/hoeb das Tanztheaterstück Optophobia, das von der Angst vor dem Anderen, dem Fremden handelt. Für drei Abende war der Ausstellungsräum Bühne und unsere Wahrnehmung auf die Ausstellung eine vollkommen andere (siehe auch <https://www.heikehennig.de/produktionen/optophobia>).

^[5] Das Diorama wanderte in Anteilen nach Venedig zur Biennale 2019. Dies jedoch war nicht geplant, und es fiel in Venedig auch wesentlich kleiner aus.

Literatur

Anelli, Renato (2007): Das transparente Museum und die Entheiligung der Kunst. In: Steiner, Barbara/Esche, Charles (Hrsg.): Mögliche Museen. Jahresring 54. Köln: Walther König 2007, S. 65–76.

Böhm, Kathrin/Feenstra, Wapke/Schiffers, Antje (2016): International Village Show. Alle Dörfer an einem Ort. Myvillages. Berlin: Jovis.

Gonzalez-Foerster, Dominique (2017): Nationality Doesn't define Us. In: Sleek Magazine, <https://www.sleek-mag.com/article/dominique-gonzalez-foerster/>

Grundei, Paul/Kaindl, Stephanie/Teckert, Christian/Steiner, Barbara (Hrsg.) (2010): Negotiations Spaces. The New Exhibition Building of the Museum of Contemporary Art in Leipzig by as-if berlinwien. Berlin: Jovis.

Jullien, Jean (2016): This Is Not A Book. New York: Phaidon.

Schäfer, Julia (2013): PUZZLE. Wie eine Sammlung zur Aufführung kommt. Oder: Wie ein Gebäude eine Sammlung kuratiert. Berlin: Jovis.

Schäfer, Julia (Hrsg.) (2014): BaTežo Ka MiKiLu: Zastávka. Leipzig: Spector Books.

Schäfer, Julia/Zólyom, Franciska (Hrsg.) (2017): Travestie für Fortgeschrittene. Wien: Zaglossus.

Sempé, Jean-Jacques (1973): Sempés Konsumenten. Zürich: Diogenes.

Abbildungen

Abb. 1: Roman Ondak: Loop (2009), Installation Czech and Slovak Pavilion, Installationsansicht. Mit freundlicher Genehmigung der 53sten Venedig Biennale.

Abb. 2: aus: Jean-Jacques Sempé: Sempés Konsumenten (1986), Copyright der deutschsprachigen Ausgabe © 1986 Diogenes Verlag AG Zürich.

Abb. 3: Jean Jullien: This is not a book (1) (2016). Mit freundlicher Genehmigung von Phaidon Press Limited London/New York.

Abb. 4: Jean Jullien: This is not a book (2) (2016). Mit freundlicher Genehmigung von Phaidon Press Limited London/New York.

Abb. 5: Kateřina Šedá: At Sixes and Sevens (1) (2013), Ausstellungsansicht GfZK Leipzig. Foto: Sebastian Schröder.

Abb. 6: Grafik des Flyers/Einladung von Radim Peško zur Ausstellung: Kateřina Šedá: At Sixes and Sevens, GfZK Leipzig 2013.

Abb. 7: Kateřina Šedá: At Sixes and Sevens (2) (2013), Ausstellungsansicht GfZK Leipzig. Foto: Kateřina Šedá.

Abb. 8: Travestie für Fortgeschrittene, training, (2015). Außenansicht GfZK Leipzig. Foto: Daniel Poller.

Abb. 9: hoelb/hoeb: Travestie für Fortgeschrittene, training-Spielstätte für einen inklusiven Humanismus (2015), Innenansicht (1), GfZK, Foto: Daniel Poller.

Abb. 10: hoelb/hoeb: Travestie für Fortgeschrittene, training-Spielstätte für einen inklusiven Humanismus (2015), Innenansicht (2), GfZK, Foto: Daniel Poller.

Abb. 11: Dominique Gonzalez-Foerster mit Marie Proyart, Julien Perez, Martial Galfione, Joi Bittle: Martian Dreams Ensemble (2018) Ausstellungsansicht (1) GfZK. Foto: Nick Knight.

Abb. 12: Dominique Gonzalez-Foerster mit Marie Proyart, Julien Perez, Martial Galfione, Joi Bittle: Martian Dreams Ensemble (2018) Ausstellungsansicht (2), GfZK. Foto: Alexandra Ivanciu.

Abb. 13: Dominique Gonzalez-Foerster mit Marie Proyart, Julien Perez, Martial Galfione, Joi Bittle: Martian Dreams Ensemble

(2018) Ausstellungsansicht (3), GfZK. Foto: Alexandra Ivanciu.

Abb. 14: Dominique Gonzalez-Foerster mit Marie Proyart, Julien Perez, Martial Galfione, Joi Bittle: Martian Dreams Ensemble
(2018) Ausstellungsansicht (4), GfZK. Foto: Alexandra Ivanciu.

Re-, De-, Dis-Organizing: Medienspezifische Weisen der (Re-)Organisation von Wahrnehmungsprozessen in Ausstellungen

Von Lukas Sonnemann

In der folgenden Gesprächsrunde sprechen Jugendliche im Alter zwischen 15 und 18 Jahren über ihre Teilnahme an außerschulischen Bildungsprojekten zu den Themen Liebe, Sexualität und Begehrten sowie Identität, Empowerment und Community. An der Diskussionsrunde, die im April 2019 stattfand, haben sieben Jugendliche teilgenommen: Anika, Kyra und Meli aus dem Projekt *Liebe, Sex & Klartext*¹ und Céline, Emily, Iyabo und Tobias aus dem *Jugendcorner*, einer offenen Jugendgruppe der *Schwarzen Frauen Community* Wien, die an dem künstlerischen Projekt *Black Excellence*² beteiligt waren.

Der Grund für die Auswahl dieser beiden Projekte bestand darin, dass beide den Versuch darstellen, (Re-)Präsentations-Praxen zu entwickeln, welche den Herausforderungen einer Selbstermächtigung von Jugendlichen mit Diskriminierungserfahrungen gerecht werden können. Dieser gemeinsame Nenner ist zugleich ein erster Ausgangspunkt für das von Amina Mahdy und Rada Živadinović moderierte Gespräch, das aufgenommen und transkribiert wurde und im Folgenden gekürzt wiedergegeben wird. Die Jugendlichen stellen dabei zunächst die Projekte vor, an denen sie teilgenommen haben, geben einen Einblick in deren Entstehung und Ablauf und schildern die Möglichkeiten sowie Formen ihrer Partizipation. Sie beleuchten nicht nur die unterschiedlichen inhaltlichen Ansprüche sowie die strukturellen und dynamischen Ebenen der Projekte, sondern reflektieren auch, was die Projekte für sie, sowohl persönlich als auch kollektiv, bedeutet haben und welche öffentlichen Reaktionen damit provoziert wurden.

Liebe, Sex & Klartext

Rada & Amina: Könntet ihr uns eure Projekte vorstellen? Was war das Thema und was habt ihr genau gemacht?

Meli: Also, bei unserem Projekt *Liebe, Sex & Klartext* war die Idee, bestimmte Klischee-Fragen in der Öffentlichkeit anzusprechen und dazu aufzuklären. Es ging also darum, falsche Aussagen zu klären und auch dummen Aussagen auf den Grund zu gehen. Wie der Titel schon sagt, waren es insbesondere Fragen im Bereich Liebe, Sex und Geschlecht.

Anika: Es wurden z.B. Fragen wie „*Haben nur Männer einen Penis*“ gestellt. Und die Fragen wurden dann von zwei bis drei Jugendlichen vor der Kamera beantwortet.

Kyra: Wir haben Kissen bekommen, wo vorne „Ja“ und hinten „Nein“ draufstand. Jeweils eine Jugendliche hat eine Frage³ vorgelesen, dann haben wir spontan unsere Meinungen gesagt und, ob wir mit Ja oder Nein antworten würden. Und danach wurde die richtige Antwort vorgelesen. Die Videoclips wurden dann auf YouTube⁴ gestellt.

Andere Jugendliche: Cool!

Rada & Amina: Die Clips heißen *Liebe, Sex & Klartext*. Es gab dann auch Zeitungsartikel darüber.

Meli: Und ich wurde auch ins Radio eingeladen, zu FM4⁵.

Rada & Amina: Ja, das Projekt ist schon ziemlich *famous* geworden. Es gab auch viele positive Reaktionen. Also, medial wurde viel darüber gesprochen. Wir haben über viele Ecken gehört, dass die Leute sich die Clips anschauen, auch Jugendliche in Jugendzentren. Es hat sich gut verbreitet?

Anika: Ja, es ist halt eine andere Art der Sexualaufklärung. Dann müssen es die Erwachsenen nicht machen [lacht].

Black Excellence

Rada & Amina: Könntet ihr, vom Projekt *Black Excellence*⁶, eure Gruppe kurz vorstellen und etwas zum Projekt erzählen?

Tobias: Wir sind vom *Jugendcorner*⁷, das ist die Jugendgruppe vom SFC, das steht für Schwarze Frauen Community Wien.

Iyabo: Ja voll, wir sind dort eine *Family*.

Emily: SFC ist eine Gruppe von Schwarzen Frauen in Wien, die vor vielen Jahren gegründet⁸ wurde. Sie beschäftigt sich mit Diskriminierung im deutschsprachigen Raum und organisiert Seminare und Workshops für Frauen – und auch für die Kinder der Frauen. Und es sind auch Männer dort, aber nur zur Betreuung der Kinder.

Tobias: Aber nur Schwarze Männer. Ich habe noch nie einen weißen Mann dort gesehen. Weiße Frauen schon, die aber Schwarze Kinder haben.

Emily: Unsere Jugendgruppe ist vor zwei Jahren entstanden.

Iyabo: Es ist seitdem viel passiert, wir haben zusammen schon viel erlebt.

Céline: Und wir treffen uns immer am letzten Samstag im Monat. Es gibt eigentlich immer ein Thema, aber es geht mehr so darum, diesen Schutzmantel ablegen zu können, wie das Persy⁹ immer so schön sagt [lacht]. Wir leben in einer Gesellschaft, wo die Mehrheit weiß ist, weil wir in Europa sind. Und man wächst dann auf und merkt, dass man anders ist, und wird konfrontiert mit Kommentaren über die Haare oder mit Leuten, die dir einfach in die Haare greifen, ohne zu fragen, ob du das überhaupt willst, oder mit Leuten, die irgendwelche Kommentare schieben. Und in unserer Gruppe sind solche Themen nicht da, weil wir in einem *Safe Space* sind, wo wir nicht darüber nachdenken müssen.

Emily: Und auch der Austausch ist wichtig!

Tobias: Es ist einfacher, wenn man dieselben Erfahrungen gemacht hat. Es gibt dann eine andere Ebene von Verständnis als mit einer Person, die diese Erfahrungen nicht gemacht hat.

Iyabo: Ja, man muss sich am Anfang auch nicht erklären, sondern kann einfach bei den richtigen Sachen einsteigen.

Rada & Amina: Und könntet ihr uns etwas zum Projekt bzw. zur Ausstellung erzählen?

Céline: Wir haben zum Thema *Imagining Desires* ein Kunstprojekt gemacht. Wir waren eigentlich sehr frei in dem, was wir machen durften. Also, wir konnten selber entscheiden, was wir machen.

Iyabo: Zum Schluss gab es eine Ausstellung. Die war in der Galerie *WeDey X Space*¹⁰. Das ist ein Raum für queere BPoC, *Black People and People of Color*. Aber die Ausstellung gibt's jetzt leider nicht mehr.

Es entstanden ziemlich unterschiedliche Kunstwerke. Es gab nicht nur ein Thema, weil der Titel *Imagining Desires* voll weitläufig ist.

Céline: Ich finde, *Imagining Desires* war das Überthema und *Black Excellence* war eher das Ausgangsthema, das dann besser zu unserer Ausstellung gepasst hat. *Imagining Desires* war ein sehr breites Thema, da konnte jeder etwas reininterpretieren. Und so konnte jeder das machen, was gut gepasst hat. Ich z.B. habe gezeichnet und skizziert.

Iyabo: Ich habe eine Kunstinstallation gebaut. Also, ich habe aus Holz ein Gerüst, quasi einen Würfel gebaut, einen kleinen begehbaren Raum, und drinnen habe ich Videoclips abspielen lassen, von Gedichten, die ich aufgenommen habe. Es war mir wichtig, dass die Leute ihren *Space* in meinem *Space* haben. Ich wollte nicht, dass meine Gedichte so frei im Ausstellungsraum schweben. Ich wollte, dass meine Gedichte einen Raum haben.

Emily: Ich habe eine Fotoserie mit Porträts der meisten Leute aus unserer Jugendgruppe gemacht. Es war ziemlich spontan. Die Porträts hingen dann bei der Ausstellung im ganzen Raum verteilt, freischwebend von der Decke.

Céline: Kiki hat z.B. einen Song gemacht, darin ging es um Gefühle. Das war auch voll cool. Sie hat ein Lied geschrieben und Oskar hat dann den Beat dazu gemacht. Und beim Refrain hat er auch mitgesungen. Und es gab andere, die z.B. *Spoken Word* gemacht haben.

Tobias: Ja, ich habe auch *Spoken Word* gemacht. Ich habe das *Poem* geschrieben, bevor der Titel für die Ausstellung überhaupt feststand, und es hat gut gepasst. Alle anderen Sachen, die ich zu der Zeit geschrieben habe, waren irgendwie so *sad* und *depressive*.

Iyabo: Inhaltlich ging es bei vielen um das Thema Diskriminierung. Ich hatte dann irgendwie kurz Angst, weil einige in ihren Gedichten das Thema Schwarz-Sein in der Gesellschaft thematisiert haben. Ich hatte das nicht. Bei mir kam das nur einmal in einem Gedicht über den weißen Mann vor. Aber sonst waren alle meine Gedichte anders und hatten nichts mit Diskriminierung zu tun. Ich bin dann zu Nana und Rafa gegangen und habe ihnen gesagt, dass ich das Gefühl habe, meine Gedichte würden nicht so richtig in die Ausstellung passen, und gefragt, ob ich etwas anderes machen muss. Sie meinten dann, allein dass ich Schwarz bin und meine Geschichte hinaustrage, ist genug, ich muss die Diskriminierung nicht hervorheben. Die Diskriminierungserfahrungen haben uns ja geprägt und das zeigt sich auch in unseren Kunstwerken. Ich fand diese Antwort urhilfreich.

Emily: Um es kurz zusammenzufassen: Es ging eher darum, dass wir als Schwarze Jugendliche unsere Kunst präsentieren können, und weniger darum, dass unsere Kunst unbedingt unser Schwarz-Sein thematisiert. Es ging darum, überhaupt die Möglichkeit zu haben, unsere Gefühle auszudrücken, sei es in Bezug auf Diskriminierung oder in Bezug auf Liebe, Sex oder was weiß ich. Es war super, dass wir diese Möglichkeit hatten, z.B. im Tonstudio aufzunehmen oder mit einer *nicenKamera* Fotos zu machen oder Kunst zu machen und das Material, das wir dazu benötigen, zu bekommen, und auch, dass wir unsere Kunstwerke dann ausstellen konnten. Einen Raum bekommt man ja auch nicht so leicht. Und dass wir dann auch eine *Audience* hatten, die sich die Ausstellung wirklich angeschaut hat, war toll.

Rada & Amina: Also, wir waren bei der Ausstellung und waren voll begeistert. Ihr habt wirklich unglaublich tolle Kunstwerke geschaffen, voll stark und schön, einfach *wow*.

Projektprozesse

Rada & Amina: Könntet ihr uns mehr zum Projektprozess erzählen?

Wie war das bei *Liebe, Sex & Klartext*, wo habt ihr vom Projekt erfahren und wie seid ihr dann dazu gekommen?

Anika: Bei mir war es so, dass ich beim *girls rock camp*¹¹ von Sophie Utikal angesprochen wurde. Sie hat mir einen Flyer gegeben und gefragt, ob ich Lust habe, da mitzumachen. Es gab auch Geld dafür [lacht], und es war interessant, über die Themen Sexualität und Liebe zu reden. Ich schäme mich auch überhaupt nicht, offen über diese Themen zu reden.

Meli: Bei uns in der Schule hing ein Zettel, auf dem stand, dass sich Leute zwischen 15 und 21 Jahren melden sollen, wenn sie offen darüber reden möchten und können.

Kyra: Bei mir war es eine Freundin, die mir den Flyer gezeigt hat und meinte: „Oha, warum stellen wir uns da nicht vor?“ Und

dann haben wir uns fürs Casting angemeldet.

Emily: Casting? Gab's da ein Auswahlverfahren?

Meli: Ja, es gab ein Casting. Es war aber nicht so schlimm. Du hast dich einfach dort hingesetzt, wo die Videos produziert wurden, und hast eine Proberunde gemacht. Und Sophie Utikal und Franziska Kabisch haben geschaut, ob du natürlich wirkst, ob du so wirkst, als würdest du dich dafür interessieren.

Meli: Ja, und wir haben alle je 150 Euro Honorar gekriegt. Und ich mein, wenn du es auch ohne Geld machen würdest und trotzdem Geld dafür kriegst, dann ist das doch etwas Gutes.

Anika: Ja, ich habe das am Anfang überhaupt nicht gelesen, auf diesem Flyer, dass wir Geld kriegen, und habe mich dann gefreut.

Meli: Ich finde, wenn da Menschen hingehen, dann sollten sie das freiwillig wegen des Themas machen und nicht wegen des Geldes.

Kyra: Ja, für mich war es eher, dass ich voll gehofft habe, dass sie ja sagen, und weniger wegen des Geldes.

Meli: Als ich mir dann die Videos angeschaut hab, ist mir aufgefallen, dass darauf geachtet wurde, Leute aus verschiedenen Bereichen zu nehmen, also erstens aus verschiedenen Altersklassen und zweitens aus verschiedenen Lebenssituationen. Ich weiß nicht, ob euch das aufgefallen ist, aber meine Gesprächspartnerin war damals z.B. im siebten Monat schwanger.

Rada & Amina: Wie war das bei *Black Excellence*? Ihr kanntet euch ja schon aus eurer Jugendgruppe, aber wie seid ihr zur Ausstellung gekommen?

Emily: Ich glaube, diese Ausstellung wäre nie zustande gekommen, hätten wir uns alle nicht schon aus der Jugendgruppe gekannt, *to be honest*. Und wir wurden immer von Nana-Gyan und Rafa in den Arsch getreten.

Tobias: Ich fand das voll *nice*, dass sie immer im Chat geschrieben haben und so *persistent* waren, sonst wäre es einfach nicht so zustande gekommen, denke ich. Ich habe irgendwie nur meine Kunst gemacht und der ganze Rest, also die ganze Organisation, wurde von wem anderen übernommen – so hat sich das angefühlt –, das war cool.

Céline: Ja, es war angenehm und was ich vor allem urcool fand, war, dass jeder sein Kunstwerk gemacht hat und Nana und Rafa alle einzeln angerufen und nachgefragt haben, wie weit man mit dem Kunstwerk ist, was noch getan werden muss und welche Unterstützungen wir brauchen. Sehr individuell. Ich habe dann immer mit Rafa telefoniert und mich mit ihr ausgetauscht. Ich fand das sehr angenehm, weil wir dadurch mit jemandem über unsere Kunstwerke reden konnten und Rückmeldung bekommen haben, ob das alles so passt oder nicht.

Partizipation

Rada & Amina: Wie viel konntet ihr in den Projekten mitbestimmen und welche Partizipationsmöglichkeiten hattet ihr?

Kyra: Naja, *Liebe, Sex & Klartext* war halt schon so ein vorgefertigtes Projekt. Das einzige, was wir mitbestimmen konnten, war, unsere eigene Meinung zu sagen. Und ich glaube, das war auch das Wichtigste an der Sache.

Meli: Letztendlich haben Sophie und Franziska ja auch ausgesucht, welche Teile sie veröffentlichen, von dem, was wir gesagt haben. Aber sie haben auch gesagt, dass wir im Nachhinein etwas rausstreichen können, falls wir finden, dass wir was blöd formuliert haben.

Kyra: Und sie haben Wert darauf gelegt, dass wir in unseren natürlichen Styles kommen, also, dass wir unsere Outfits selber aussuchen konnten. Das war cool! Wir mussten nicht irgendetwas anziehen, worin wir uns dann nicht wohlgefühlt hätten. Ich glaube, wenn man die eigenen Sachen anhat, dann repräsentiert man doch eher sich selber.

Meli: Ja, insgesamt war's ganz chillig, man konnte sich einfach auf eine Couch setzen, hat Fragen beantwortet, es gab Apfelstrudel und etwas zu trinken und man wurde bezahlt.

Rada & Amina: Beim Projekt Black Excellence konntet ihr ja relativ viel mitgestalten?

Céline: Ja, wir konnten eigentlich alles mitbestimmen, mitgestalten, selber entscheiden, was wir machen und wie wir das machen. Und wir haben dann auch in der Vorbereitung zur Ausstellung abgesprochen, wo die Kunstwerke im Raum hinkommen. Das war echt alles voll cool.

Öffentliche Reaktionen auf die Projekte

Rada & Amina: Und wie waren die öffentlichen Reaktionen? Beim Projekt *Liebe, Sex & Klartext* gab's ja auch negative Reaktionen, wie war das für euch?

Meli: Ja, Martin Sellner hat ein YouTube Video gemacht, ein Reaktionsvideo zu unseren Videos.

Tobias: Wer ist das?

Meli: Das ist ein rechtsradikaler Typ, der YouTube Videos macht.

Céline: Nein!!!

Meli: Das ist der Typ von den Identitären.

Anika: Das Witzige ist, er hat nur eines von unseren Videos genommen, das ungefähr zwei Minuten lang ist, und ein ungefähr zwanzigminütiges Video darüber gemacht.

Kyra: Und er hat ungefähr alle zehn Sekunden unser Video gestoppt, das war so nervig. Jeder Mensch soll seine eigene Meinung haben, ist ja schön und gut, soll er halt ein Reaktionsvideo machen, auch wenn es ein dummes Video ist, weil seine Meinung dumm ist. Das Schlimme war aber, dass er *Hate-Kommentare* über die Personen im Video gemacht hat, also etwa darüber, wie sie ausschauen, was gar nichts mit dem Kontext zu tun hatte. Er hat zum Beispiel auch *Fat-Shaming* gemacht.

Anika: Und *Shaming* über das, wie die Personen angezogen waren, oder weil sie seiner Meinung nach so lesbisch ausgesehen haben. Und er hat sich über eine Freundin von mir lustig gemacht und gemeint: „Die sieht doch aus wie ein Junge, das ist doch kein Mädchen!“ Und so weiter. Es war sooo schlimm.

Kyra: Das waren so diese Klischee-Kommentare.

Meli: Mich hat er mitten im Satz abgeschnitten, hat das Video gestoppt und es kommentiert und erst dann habe ich meinen Satz beendet, was er aber vollkommen ignoriert hat. Ich habe mir dann nur gedacht: „Bitte, get your facts straight!“

Iyabo: Ja, das muss ja urscheiße sein, wenn ihr das gemacht habt und dann am Ende dieser Scheiß von den Identitären als Reaktion gekommen ist.

Meli: Uns wurde deswegen sehr viel Unterstützung durch Organisationen angeboten, falls wir damit nicht klarkommen oder einfach mal reden wollen. Aber ich muss sagen, es gab auch sehr viel Negatives zu seinem Video, was ich voll gut fand. Ich meine, er hat seine Anhänger und deswegen gab es schon auch Zustimmung zu seinem Video.

Anika: Ja, ich habe die Kommentare gelesen und die meisten Leute haben ihm zugestimmt.

Meli: Ja, weil das ja auch genau seine Leute sind.

Kyra: Und dann schreibt er unten in der Videobeschreibung noch: „Bitte lasst die armen Damen im Video in Frieden und belasst es bei einem *Like/Dislike*.“

Meli: Er hat behauptet, dass alles, was wir geantwortet haben, *gescritped* war, um ein feministisches Bild zu erzeugen, weil heutzutage kein Teenager so was sagen würde.

Anika: Dann kam ja auch die Debatte mit der Verschwendung von Steuergeldern.

Kyra: Ich habe eigentlich erwartet, dass niemand auf das Video aufmerksam wird. Ich dachte, vielleicht schauen sich meine Eltern und ihre Freunde die Videos an. [Alle lachen]

Meli: Ja, bei mir in der Schule hing das Plakat, da dachte ich, okay, vielleicht schauen es sich die Leute in meiner Schule an.

Anika: Aber die meisten Leute, die ich kenne, fanden die Videoclips voll cool.

Rada & Amina: Und welches Feedback gab's auf die Ausstellung?

Tobias: Bei unserer Ausstellungseröffnung war die Stimmung richtig *nice*. Es gab nur positives Feedback. Es hat uns alle noch mehr hochgepowert, man konnte nur noch mit Grinsen im Gesicht herumlaufen.

Emily: Aber das war ja auch das Coole, es sind wirklich nur Leute gekommen, die sich dafür interessiert haben und es waren keine *Haters* da.

Empowerment

Rada & Amina: Und wie war dann die Ausstellung?

Iyabo: Ja, die Ausstellung, die war so cool! Und das Geilste an der Ausstellung, fand ich, war zu sehen, was es bedeutet, Kunst zu machen. Also, am Ende dann die Idee, die man im Kopf hatte, als rauchiges Bild oder so in der Ausstellung verwirklicht zu sehen...

Tobias: ... in der Manifestation.

Iyabo: Und wir haben auch gemeinsam diese unglaubliche Energie gespürt, in dem Raum am ersten Abend, bei der Eröffnung.

Céline: Das war wirklich heftig.

Iyabo: Und die Leute reingehen und vor den Kunstwerken zu sehen und jeden so strahlend zu erleben, das war voll schön. Nicht nur den eigenen Erfolg, sondern die Gruppe als Ganzes – zu sehen, was wir alles können und wie viele Talente wir alle haben.

Céline: Ich fand das auch so heftig, zu sehen, wie dieser Prozess von der Idee bis zum fertigen Produkt Wirklichkeit geworden ist. Am Anfang war es noch abstrakt, jeder hatte zwar eine Vorstellung – aber am Ende die Ausstellung zu sehen, war dann ein bisschen wie so unser Baby [lacht].

Tobias: Ja, ich habe es mir irgendwie kleiner vorgestellt. Die Energie dann dort, es war voll *nice*, ich war auch so *gehyped*! Es war so *crazy*!

Iyabo: Ich bin da reingekommen, es war wie eine Droge.

[Alle lachen]

Rada & Amina: Welche Bedeutung hatte es für eure Gruppe bzw. für euch persönlich?

Céline: Wir waren ja auch schon davor eine Gruppe und es war cool, das als Gruppe gemeinsam zu machen.

Tobias: Ich würde es jedenfalls nochmals machen. Auf jeden Fall!

Iyabo: Ich finde, dass unser Kunstprojekt megacool war, vor allem weil ich ja parallel Schule hatte und in der Schule lief alles scheiße und nix hat funktioniert. Aber außerhalb der Schule habe ich so viel Zuspruch bekommen für Dinge, die in der Schule

nicht ernst genommen werden, eben Kreativität und so. Es war einfach schön in diesem Jahr parallel zu meiner Schule trotzdem etwas zu machen, das so viel positives Feedback gebracht und so viel *connected* hat. Und eigentlich könnte ich noch viele solche Projekte machen, mit Leuten, von denen ich wegen der Ausstellung angefragt wurde, aber das geht sich zeitlich neben der Schule nicht aus. Aber die Möglichkeit wäre da. Das ist alles möglich geworden durch dieses Kunstprojekt und deshalb finde ich das so super.

Kritik und Änderungsvorschläge für weitere Projekte

Rada & Amina: Was hätten ihr euch aus heutiger Perspektive anders gewünscht oder was würdet ihr jetzt anders machen?

Meli: *Liebe Sex & Klartext* war ja nur für Mädchen ausgeschrieben. Aber ich hätte es interessant gefunden, hätte man das auch mit Typen gemacht.

Iyabo: Ja, überhaupt bei diesem Thema. Junge Frauen tendieren eher dazu, dass sie sich mit diesen Themen beschäftigen oder offener damit umgehen als junge Männer, beispielsweise mit Homosexualität. Also, ich fände es eigentlich auch wichtig, dass da auch Männer dabei wären.

Kyra: Es war von der Stadt Wien so vorgegeben, sie haben das Projekt ja finanziert und die Themen vorgegeben, in diesem Fall, dass eben Mädchen darüber reden sollen.

Anika: Also, da waren z.B. auch Fragen zum Menstruationszyklus usw. Das sind Themen, bei denen ich mich frage, welcher Typ die beantworten kann.

Emily: Ja, aber es ist ja trotzdem wichtig für Männer, darüber Bescheid zu wissen.

Meli: Ja, es wäre cool, wenn es auch noch eine Version für Jungen gäbe.

Kyra: Ich finde, wir hätten z. B. schon etwas zu den Fragen beitragen oder zumindest Grundthemen vorschlagen können. Ich fand es schade, dass genau die Fragen zur Menstruation rausgenommen wurden. Die sind nicht veröffentlicht worden.

Anika: Ja, es wurde nur die Hälfte der Fragen veröffentlicht, etwa 14 von 26.

Kyra: Ich finde, man hätte ein Video mit allen Teilnehmerinnen zusammen machen sollen. Wir hatten verschiedene Termine, an einem Tag direkt hintereinander, das heißt, wir haben uns dadurch eigentlich überhaupt nicht alle gesehen oder wirklich kennengelernt.

Rada & Amina: Was hätten ihr beim Projekt *Black Excellence* anders gemacht?

Emily: Ich hätte mir einen anderen Titel gewünscht.

Céline: Ja, ich auch.

Tobias: Warum habt ihr dann nicht gesagt, dass es für euch nicht gepasst hat?

Iyabo: Es ist irgendwie voll untergegangen. Ich dachte eigentlich, dass *Imagining Desires* der Titel wird, den fand ich cool. Ich habe nicht mal gecheckt, wann wir den Namen überhaupt beschlossen haben.

Céline: Wir haben den im Chat geschrieben. Und ich habe dann halt noch gesagt „Können wir uns nicht etwas überlegen?“, aber mir ist nichts anderes eingefallen.

Emily: Ich finde, *Black Excellence* hat so eine Distanz geschaffen.

Céline: Ja, ich fand das so überheblich, das hat mir nicht so gut gefallen. Ich denke mir, es ist wichtig, dass wir alle Menschen sind. Und ich finde, mit diesem Titel ist das so, als wären wir irgendwie, so „excellent“.

Emily: Das hat so etwas Ausgrenzendes. Warum müssen wir uns immer hervorheben aus dem Ganzen? Warum können wir nicht einfach eine Kunstausstellung machen, wo unsere Werkstücke ausgestellt werden und nicht unsere Hautfarbe im Vordergrund steht?

Céline: Ja eben, das war das, was mich geärgert hat.

Iyabo: Ja okay, das check ich schon. Warum muss das Wort *Black* noch im Titel sein, warum nicht einfach nur *Excellence* oder so. Aber ich finde auch, dass es wichtig ist, dass der Titel *Black Excellence* war. Wir sind alle junge Leute, die gerade das erste Mal Kunst veröffentlicht haben. Und ich glaube, dass es wichtig war, mit *Black Excellence* eine Barriere zu schaffen. So in der Art: „Wir gestatten euch in unseren *Space* zu kommen.“ Die Ausstellung fand in einem *Space* für *People of Color* statt, in einem *Space*, in dem normalerweise keine weißen Leute sind. Also, finde ich es eigentlich ganz gut, dass der Titel so hieß.

Tobias: Ich finde auch, dass wir alle Menschen sind, und es wäre schön, wenn alle einander als Mensch sehen würden. Aber ich finde, in dem System und in der Gesellschaft, in der wir leben, hat so ein Titel voll seine Berechtigung.

Iyabo: Ich frage mich auch, warum wir uns auf unser Schwarz-Sein reduzieren müssen? Wir dürfen ja unsere Hautfarbe sehen als *Black People*, ich meine, wir sind Schwarz, also, wir können schon herausstreichen, was uns ausmacht; vor allem in einer Gesellschaft, wo wir immer ausgeschlossen werden. Also können wir das auch vorwegnehmen: Wir sind Schwarz. Passt. Schau dir meine Kunst an!

Emily: Ich hätte das Plakat an meiner Schule aufgehängt, wäre der Titel anders gewesen. Das war mein Hauptgrund, warum ich es nicht so super fand. Es wäre zu kontrovers gewesen.

Tobias: Stimmt, wenn ich im Nachhinein darüber nachdenke, vielleicht hätte das etwas geändert.

Leute sehen es dann so aus ihrer Realität und denken sich etwas Gewisses und es wäre viel Arbeit, das dann für jede Person zu erklären, warum der Titel so heißt zum Beispiel.

Emily: Und vielleicht ist es ja auch in der Gruppe untergegangen, weil so viel in einer Chat-Gruppe passiert. Es ist schwierig, immer den Überblick zu behalten. Da hätte eine Gesprächsrunde besser gepasst.

Tobias: Ja, aber das wäre ja möglich gewesen, hätte irgendwer das wirklich eingebracht.

Emily: Ja eh, aber wer hat Zeit, sich hinzusetzen?

Tobias: Wir hatten ja mehrere Zusammenkünfte, wo man das locker hätte erwähnen können.

Emily: Ja eh.

Céline: Ich habe auch das Gefühl gehabt, dass Nana und Rafa im Chat geschrieben haben: „Der Titel heißt jetzt *Black Excellence*.“ Und dann mussten sie die Flyer machen, also den Titel schnell festlegen. Und das war mir dann irgendwie viel zu schnell, mir ist kein anderer Titel eingefallen.

Tobias: Schau, ich finde das auch cool, dass wir das jetzt sehen und für das nächste Mal umsetzen können. Weil es dann plötzlich schnell-schnell ging, obwohl davor eigentlich schon genug Zeit da war, um es zu besprechen. Und jetzt in der Reflexion erkennt man Aspekte, die einfach noch viel toller aufgebaut werden können.

Rada & Amina: Vielen Dank euch allen für die spannende Diskussion, es war voll inspirierend, mit euch gemeinsam über all diese Themen zu reden. Danke!

Anmerkungen

[1] Das Projekt *Liebe, Sex & Klartext*, gefördert durch das Programm für Frauengesundheit der Stadt Wien, fand im November 2018 unter der Leitung von Sophie Utikal und Franziska Kabisch statt (vgl. Rathauskorrespondenz 2018: o.S.).

[2] Die Ausstellung *Black Excellence* (vgl. *Imagining Desires* o.J.: o.S.) fand im Rahmen des Sparkling Science Projekts *Imagining Desires* statt und wurde von Nana-Gyan Ackwonu und Rafaela Siegenthaler in Kooperation mit Abiona Esther Ojo und Sade Stöger von der *Schwarzen Frauen Community Wien* (vgl. Jugendgruppe *Jugendcorner* o.J.: o.S.) von September 2018 bis März 2019 begleitet und kuratiert. Die dreitägige Ausstellung fand schließlich im März 2019 in der Galerie *WE DEY x Space* (vgl. Galerie *WE DEY x Space* o.J.: o.S.) in Wien statt.

[3] Die Fragen bzw. Aussagen (z.B. „Wenn der Penis nicht in die Scheide eindringt, ist es kein richtiger Sex“ oder „Wer kurze Röcke trägt ist nur auf Sex aus“ oder „Bisexuelle Personen können sich nicht entscheiden, ob sie auf Burschen oder auf Mädchen stehen“) wurden im Vorfeld von den Projektleiter_innen in Absprache mit der MA24 (Magistrat für Strategische Gesundheitsversorgung) formuliert und für die teilnehmenden Jugendlichen auf Karten geschrieben. Die Antworten der Jugendlichen erfolgten spontan. Die richtigen Antworten standen auf der Rückseite der Karte und wurde danach jeweils von einer Jugendlichen vorgelesen.

[4] Die Videoclips sind auf Youtube abrufbar (vgl. Youtube 2018: o.S.).

[5] FM4 ist ein Jugendkulturradiosender des Österreichischen Rundfunks.

[6] Mehr Infos zum Projekt sind auch im Beitrag „Dekolonisierung der Sexualpädagogik. Re-Präsentation von Liebe, Lust und Begehrten aus rassismuskritischer Perspektive“ in dieser Sammlung zu finden.

[7] Vgl. Jugendgruppe *Jugendcorner* o.J.: o.S.

[8] Die *Schwarze Frauen Community Wien* wurde 2003 von Schwarzen Frauen gegründet (vgl. *Schwarze Frauen Community Wien* o.J.: o.S.).

[9] Persy Lowis Bulayumi engagiert sich im Team der Schwarzen Frauen Community in der Kinder- und Jugendarbeit.

[10] Vgl. Galerie *WE DEY x Space* o.J.: o.S.

[11] Vgl. Girls Rock Camp o.J.: o.S.

Literatur

Galerie *WE DEY x Space* (o.J.): About the Project. Online: www.we-dey.in [5.4.2020]

Girls Rock Camp (o.J.): Pink Noise Girls Rock Camp. Online: www.girlsrock.at [5.4.2020]

Imagining Desires (o.J.): Ausstellung *Black Excellence*. Online: www.imaginingdesires.at/ausstellung-black-excellence/ [5.4.2020]

Jugendgruppe *Jugendcorner* der *Schwarzen Frauen Community Wien* (o.J.): Jugendprogramm. Online: www.schwarzefrauencommunity.at/jugendgruppe [5.4.2020]

Rathauskorrespondenz (2018): Liebe, Sex und Klartext – 14 Video-Clips zur sexuellen Selbstbestimmung von Mädchen. Online: www.wien.gv.at/presse/2018/11/26/liebe-sex-und-klartext-14-video-clips-zur-sexuellen-selbstbestimmung-von-maedchen [5.4.2020].

Youtube (2018): Liebe, Sex und Klartext! Clips. Online:

www.youtube.com/playlist?list=PL3J8riA9k_qbsIjHlo-i699YJvXJHmrhW [5.4.2020]

Schwarze Frauen Community Wien (o.J.): Über uns. Online: www.schwarzefrauencommunity.at/ueber-uns [5.4.2020]