What is ARTUCATION[1]?

Von Daniel Schüßler

Was heißt BILDUNG – ERZIEHUNG – UNTERRICHT – ENTWICKLUNG – VERÄNDERUNG eigentlich in einem auf Geschwindigkeit und wirtschaftliche Verwertbarkeit ausgerichteten Wirtschafts-, Staats-, aber eben auch Bildungssystem? Wie können wir wieder Platz schaffen und den Menschen in den Mittelpunkt stellen?

Dafür möchte ich einen so einfachen wie auch angestaubten und aus der Mode gekommenen Begriff reaktivieren: BEGEGNUNG.

Unter der titelgebenden Leitfrage der Springschool 2016 *how to love?* am *Institut für Kunst & Kunsttheorie* bot ich ein Seminar an, in welchem eine Auseinandersetzung mit dem Begriff BEGEGNUNG im Zentrum stand. Ich wollte mit den Studierenden einen kreativen sowie kollektiven Arbeitsprozess eröffnen, der ergebnisoffen BEGEGNUNG in den Fokus rückt, diesen Begriff sowohl als methodisches als auch als inhaltliches Lehrprinzip erforscht und darin Widersprüchlichkeiten zulässt.

BEGEGNUNG ist ein Begriff, der in der Kunst wie in der Bildung ‚old fashioned' und ‚new' zugleich ist. Er steht für etwas, an das wir in der heutigen Zeit nicht mehr glauben, der uns pathetisch und abgenutzt vorkommt. Schnelle Befriedigung, spiegelglatte Oberflächen, Makellosigkeit sind die Begriffe der Gesellschaft, der Politik, des Kapitalismus und auch der Kunst geworden. Und doch steckt im Begriff BEGEGNUNG eine progressive Sprengkraft, die wir für viele Situationen in der Lehre nutzen können. BEGEGNUNG heißt, sich Zeit nehmen. BEGEGNUNG heißt Reflexion.

BEGEGNUNG heißt, das Andere in den Blick zu nehmen. BEGEGNUNG heißt, von sich abzusehen.

BEGEGNUNG heißt Teilhabe der anderen und eben dadurch auch: Teilhabe durch sich selbst. Eine Utopie? – Vielleicht! Auf jeden Fall eine, an der man immer wieder arbeiten und für die man sich selbst überwinden muss.

„Interesse ist der Gradmesser des Talents"

(Bertold Brecht, zit. nach Wekwerth 2000: 72)

Im Kontext Ästhetischer Erziehung und Bildung bietet sich ein produktiver Rahmen für die Auseinandersetzung mit dem Begriff BEGEGNUNG, nämlich in der Begegnung mit Kunst und in einer Definition des Begriffes Kunst jenseits seiner Verwertbarkeit: BEGEGNUNG als Leitmotiv und Unterrichtsprinzip. Denn in der Kunst kann sie im besten Fall wertfrei, ohne Effizienzdruck, mit Zeit und Offenheit studiert und gelehrt werden und alle Menschen– jenseits von Bildungsbarrieren – mit einbeziehen, da hier die emotionale Ebene eine höhere Bedeutung für das Kognitive erhält, als das faktische oder prozedurale Wissen.

Szenische Beziehungen und Impulse ziehen wir bei BEGEGNUNG als Arbeitstechnik aus der Begegnung mit den ANDEREN, aus einem Blick, einer Aufmerksamkeit auf das Außen, aus einer Reaktion oder dem Erleben des oder der Anderen. So erreichen wir eine direktere Ausstrahlung auf die Partner*innen oder die Zuschauer*innen, eine intensivere Liveness durch den Bezug nach außen und eine größere Reaktionsvielfalt aus den Impulsen unseres Gegenübers. Voraussetzung dafür ist eine gewaltfreie, offene Begegnung, die sich nicht nur auf die eigenen Befindlichkeiten konzentriert, sondern die Anderen in ihrer jeweiligen Verfassung, ihren Bedürfnissen und Impulsen wahrnimmt.

Raus aus der eigenen Echokammer

Das lässt sich nicht nur auf das Spiel oder die Begegnung mit Partner*innen oder Zuschauenden beziehen, sondern auch und umso mehr auf den kreativen Schaffensprozess und die Arbeit in Gruppenbezügen. Kreatives und zugleich ethisches Handeln entsteht hier durch ein Erleben von kollektiven Gestaltungsprozessen, in einem Arbeitsprozess, in den jede*r einbezogen wird. So entsteht performatives, darstellerisches Handeln aus einer autonomen Haltung heraus.

Dabei geht es eben nicht ausschließlich um ein deliberatives Konzept, das auf Überzeugung und Konsens setzt, also ein Konzept, in dem wir so lange miteinander reden, bis wir alle die gleiche Meinung haben – sondern auch und gerade um das Andere, das Widersprüchliche.

How to love? – Die Anderen in den Blick nehmen

Im Seminar der Springschool stellten wir uns die Frage: Was steht am Anfang einer Liebe, einer Beziehung? Zunächst eine Begegnung. Eine Begegnung, mit der wir einige Ideale verbinden. Das warf die Frage auf, wie wir uns die Gestaltung dieser Begegnung vorstellen und wünschen und welche Arten von Begegnungen wir aus unserem eigenen Leben kennen. In einem ersten Schritt untersuchten wir, welche Vorstellungen wir von einer idealen Begegnung haben. Gewaltfreiheit, eine gleiche Augenhöhe, Freiwilligkeit – aber eben auch: Den oder die Andere*n in den Blick nehmen, von sich absehen und Bedürfnisse und Grenzen der*des Anderen wahrnehmen.

Gleichzeitig beschäftigte uns das Gegenläufige, die Antagonisten einer gleichberechtigten, nicht manipulativen Begegnung. In diesem Kontext untersuchten wir die Techniken der sogenannten Pick-Up-Artists. Welche Methoden, Regeln und Fachbegriffe benutzen diese selbsternannten ‚Aufreißkünstler'? Ihre Methoden, die darauf abzielen, meist Frauen für unverbindlichen Sex ins Bett zu bekommen, basieren auf Erniedrigung und sexueller Übergriffigkeit mit der Absicht, die Andere zu manipulieren und zu überrumpeln, um zum Ziel zu kommen. Dieses Denken wollten wir performativ aufbrechen und für das Publikum erlebbar machen. Aus dem recherchierten theoretischen Material, der Auseinandersetzung mit verschiedenen Performance-Techniken und Interviewmaterial entwickelten die Studierenden zwei unterschiedliche Performances, die diese beiden Pole von BEGEGNUNG ins Zentrum stellten:

In the Field – The Pick-Up-Artist

Die Performance beschäftigte sich mit den Techniken der Pick-Up-Artists und der Lebensrealität vieler Frauen im Alltag: Der Begegnung mit Männern im öffentlichen Raum. Beim Betreten des Theaterraums wurden die Zuschauenden per Zufall mit einem Geschlechterpass ausgestattet, der sie als männlich oder weiblich auswies.

Unter Beobachtung der fast ausschließlich weiblichen Studierenden mussten sie den ihnen durch Mikrofondurchsagen angewiesenen Platz einnehmen. Dafür wurde der Raum in verschiedene Zonen eingeteilt. In der Mitte des Raumes befand sich eine aufgeklebte Fläche: Das ‚Field' (ein Begriff aus der Pick-Up-Szene, der für den Ort verwendet wird, an dem aufgerissen wird: die Bar, die Straße oder Diskothek). Dort sollten sich die als männlich gekennzeichneten Personen einfinden. Dieses ‚Field' wurde von den weiblich markierten Zuschauer*innen umgeben.

Aus den Boxen dröhnte ein bedrohliches Wummern, das Licht im Raum war düster und zwielichtig. Die Performer*innen saßen, mit schwarzer Kriegsbemalung im Gesicht und schwarz gekleidet, auf einem stufigen Podest, angeleuchtet von einer Neonröhre.

Über Mikrofone hörte das Publikum von den Studierenden erarbeitete Texte, die als Ich-Erzähler*innen von einer Aufreiß-Tour eines Pick-Up-Artists berichteten. Im Verlauf des Textes schwärmten die Performer*innen in das ‚Field' aus, starrten die Zuschauenden im männlichen Feld an, wurden z.T. auch handgreiflich und betatschten und begutachteten ihre ‚Ware'. Sie flüsterten den Besucher*innen Dinge ins Ohr, die das Aussehen der Besucher*innen positiv oder negativ beschrieben. Diese Texte wurden im Vorfeld der Performance aus Selbstinterviews über die eigene Erlebnisrealität von Begegnungen dieser Art entwickelt. Die übrigen, weiblich markierten Besucher*innen hatten die Wahl, in ihrer Position zu bleiben, mitzumachen oder einzugreifen.

Es ging den Studierenden darum, die Verhältnisse dieser Art von BEGEGNUNG umzudrehen, in einem performativen Akt sichtbar und erlebbar zu machen und das Publikum für übergriffiges Verhalten zu sensibilisieren.

The Magic-Eye-Contact

Die zweite Performance thematisierte eine von den Studierenden erwünschte Form der Begegnung: eine Begegnung, die die Bedürfnisse der Anderen in den Mittelpunkt setzt. In einer gemeinsamen Prozession zog das Publikum mit den Performer*innen durch die Flure des Instituts, bis sie wieder im nun lichtdurchfluteten Theaterraum ankamen. Auf dem Weg hörte das Publikum zu den Klängen von Björks *All is full of love* biografische Erzählungen der Studierenden, in denen sie von subjektiv idealen Begegnungen mit Menschen in ihrem Leben erzählten. Fünf Performer*innen stießen nach und nach zum Prozessionszug dazu und nahmen jeweils eine*n Zuschauende*n bei der Hand und erteilten Instruktionen zur Technik einer Übung, die den Schlusspunkt der Performance darstellte: Den Magic-Eye-Contact. Hierbei stellten sich Paare im Abstand von drei Metern gegenüber, verbunden durch das Ziel, sich so nah wie möglich zu kommen, und begannen unter den fortlaufenden Geschichten, der Musik und unter den Blicken des Publikums, sich Schritt für Schritt anzunähern. Verbunden durch die Regeln, dass der Blickkontakt nicht abbrechen darf und das schrittweise Annähern nur geschieht, wenn man das Gefühl des Einverständnisses hat, entwickelte sich ein ergreifender und emotionaler Moment zwischen Teilnehmer*innen aus dem Publikum und Performer*innen, der eine warme und die Grenzen der Anderen respektierende Alternative zur ersten Performance darstellte. Für mich ist der Begriff BEGEGNUNG ein ideales Leitmotiv und Forschungsparadigma in der Bildung generell und gerade im Kontext Ästhetischer Erziehung. Für die Herstellung eines geschützten Lehrraums, in dem mit den Mitteln der Kunst (Irritation, Konfrontation, Provokation etc.) gearbeitet wird, braucht es ein paar Rahmenbedingungen: Das Arbeiten auf Augenhöhe mit den Studierenden, Pluralität, Wertungsfreiheit in dem Sinne, dass verschiedene sich widersprechende Meinungen nebeneinander stehen dürfen und ihren gleichberechtigten Platz finden, und vor allem eine größere Prozess- als Ergebnisorientierung, die die gemeinsame Arbeit einer Gruppe in den Mittelpunkt stellt, in der jede*r eine Stimme hat.

Anmerkung

[1] ARTUCATION soll in diesem Aufsatz ein Begriffsspiel sein, das den Begriff Arteducation oder ästhetische Erziehung weg von einer Technik der äußeren Steuerung der Lernenden hin zu einer Begegnung zwischen Lehrenden und Lernenden auf Augenhöhe durch BEGEGNUNG versteht. Dieser Schutz- und Freiraum, den die Kunst eröffnen kann, lässt ein gemeinsames Arbeiten zu, das mit den Mitteln der Kunst wie Provokation, Konfrontation und Irritation sowie dem Gegenüberstellen und Stehenlassen unterschiedlicher Meinungen arbeitet und gleichzeitig eine Sensibilisierung auf die Anderen zulässt.

Literatur

Wekwerth, Manfred (2000): Erinnern ist Leben. Eine dramatische Autobiografie. Leipzig: Faber & Faber.

What is ARTUCATION[1]?

Von Daniel Schüßler

The artist may or may not know everything that lies in their artwork because they are as much an author as a medium for the channeling of different currents and energies (originating elsewhere in time and space and coming to inhabit their practice) of which he or she may as yet be only dimly conscious. (Raqs Media Collective 2010: 78)

Schon 2008 weist Irit Rogoff in ihrem damals erstmalig erscheinenden Essay *Turning* darauf hin, dass es nicht allein die Formate sein werden, die einen Wandel der Präsentationsorte zeitgenössischer Kunst im Anschluss an die Debatten der Institutionskritik

ermöglichen werden.[1] Sie spricht damals von einer Nachahmung einer Ästhetik der Pädagogik, die in den vorangegangenen Jahren einen ‚educational turn' vorbereitet habe, der mitnichten einen Wandel weg von „den Strukturen von Objekten und Märkten und dominanten Ästhetiken" eingeleitet hätte. „Education" habe zwar die Potenzialität, Veränderungen herbeizuführen, diese seien aber nicht allein mit Bildungsformaten zu erzielen, denen Rogoff die Charakteristika „prozessorientiertes Arbeiten, ergebnisoffenes Experimentieren und Spekulieren, Unvorhersagbarkeit, Selbstorganisation" zuschreibt (Rogoff 2012: 45). Diese Aspekte seien für eine kritikale Praxis zwar enorm produktiv, „tendierten […] doch allzu bereitwillig dazu, Institutionen der Kunstvermittlung, Archive, Bibliotheken und auf Forschung gründende Praxen etc. als repräsentative Strategien nachzuahmen" (Rogoff 2012: 45). Seither wurden in der Ausstellungstheorie diverse ‚turns' diagnostiziert, die, ähnlich dem ‚educational turn', Ausstellungen, wenn auch unter anderen Vorzeichen, als Möglichkeitsraum und damit das Museum als Kontaktzone, Plattform oder Arena konzipierten (vgl. Clifford 1997; Sternfeld 2016). Dies aufgreifend konstatiert Rogoff, dass die Kunstwelt ein Ort des ausführlichen Sprechens geworden sei, in welchem Sprechen insbesondere auf die in der Kunstvermittlung gängigen Modi des Versammelns verweise, als ein Weg des Zugangs zu Wissen und Fragestellungen und in Hinblick auf Vernetzung und Organisation. Jedoch, und diese Frage möchte ich im Folgenden in den Fokus rücken, fügt Rogoff hinsichtlich der in diesem Rahmen stattfindenden Begegnungen besorgt an: „Haben wir dabei für relevant erachtet, was tatsächlich gesagt wurde, oder haben wir das schlichte Zusammenkommen von Menschen an einem Ort vorgezogen und darauf vertraut, dass Formate und Inhalte auf dieser Grundlage entstehen würden? " (Rogoff 2012: 48).

Was bei Rogoff deutlich wird, ist die von ihr empfundene Besorgnis über mögliche Auslassungen, welche rein repräsentative Adaptionen – vor allem hinsichtlich fehlender Konsequenzen – mit sich bringen können.

Bereits seit einiger Zeit beschäftigt mich,[2] was Aspekte auch im Sinne von ethischen Haltungen einer emanzipatorischen, kritischen kuratorischen Praxis einerseits und der Bildungs- und Vermittlungsarbeit andererseits sein könnten, die einen nachhaltigen strukturellen Wandel institutioneller Bedingungen ermöglichen. Irit Rogoffs berechtigte Zweifel an der Kontinuität von im kuratorischen Kontext angestoßenen institutionskritischen Prozessen könnten, so meine Annahme, an bestimmten Punkten ausgehebelt werden, wenn Vermittlung und Kuratieren konsequenter zusammen und ihre Voraussetzungen anders gedacht würden.[3]

Unglamouröser Reality Check

In ihrem Text *What Can the Curatorial Learn from the Educational* problematisiert auch Nora Sternfeld die Adaption bildnerischer Formate in kuratorischen Praxen im Zusammenhang mit dem „educational turn in curating" (Sternfeld 2012: 335). Sie gibt zu bedenken, dass, sobald Vermittlung nur als ein Teil unter vielen in die kuratorische Wissensproduktion eingegliedert wird, selten die Frage aufkommt, was außen vorbleibt. So geht Sternfeld davon aus, dass die Vermittlung andere Prämissen zur Grundlage hat als die stets auf ein erneuerndes und transformierendes Handeln ausgerichtete „curatorial agency" (Sternfeld 2012: 334), welche Sternfeld insbesondere in den Kontext neoliberaler Produktions- und Veränderungszwänge stellt. Vermittlungsarbeit könne hingegen schwerpunktmäßig prozesshaft und methodologisch gedacht werden.

Wenn vom Publikum in der kuratorischen Praxis lange als demografischer Kategorie die Rede war und damit oben beschriebene Resonanzen ausgeblendet wurden, ist es das Anliegen kritischer Vermittlungsarbeit, Orte zu schaffen, in denen es möglich ist, ebenjene unglamourösen Punkte gemeinsam zu verhandeln und zu verarbeiten. „In a certain sense, the educational has a lot to do with being prepared for entanglements and with the impossibility of staying clean in the process (if one ever were clean)" (Sternfeld 2012: 340). Dies bringt nachvollziehbarerweise große Unsicherheiten mit sich, bedarf immer wieder hoher Kompromissbereitschaft und konfrontiert die kritischen Vermittler*innen – nehmen sie denn den emanzipatorischen Ansatz ihrer Arbeit ernst – mit vielfachen Möglichkeiten des Scheiterns. Diese Aspekte der alltäglichen Vermittlungsarbeit sind unumgängliche Teile von bildnerischen Prozessen, welche nach Sternfeld methodologisch oder politisch zu beschreiben sind als Reflexionen, Taktiken und Formen des Umgangs mit Bedingungen und Unvorhersehbarkeiten im Bildungsprozess (vgl. Sternfeld 2012).

Das emanzipierte Publikum

Das emanzipatorische Bildungsverständnis, das dem zugrunde liegt, entspricht dem von Jacques Rancière in seinem in der Kulturvermittlung vielbeachteten Buch *Le maître ignorant* aus dem Jahr 1987 (deutsche Fassung vgl. Rancière 2009) beschriebenen Ansatz. Rancière problematisiert dort die Konzeption von Wissensvermittlung durch vermeintlich wissende Lehrer*innen hin zu unwissenden Schüler*innen, was auf der Annahme beruhe, dass eine direkte Wissensvermittlung möglich sei, demnach die vermittelte Sache genau so wie intendiert bei den Schüler*innen ankomme. Hierdurch stelle sich ein hierarchisches Lehrer*in-Schüler*in-Verhältnis her, da von unterschiedlichen Intelligenzen des Wissens und Nichtwissens ausgegangen werde. In Rancières Konzept des/der unwissenden Lehrmeister*in hingegen erlernen Schüler*innen nicht vordefiniertes Wissen, sondern erhalten ‚Werkzeuge' an die Hand, um eigenes Wissen zu erwerben. Rancière beschreibt dies am Beispiel Joseph Jacotots, eines französischen Exilanten, der in Belgien Niederländisch sprechende Studierende Französisch lehrte, ohne selbst deren Sprache zu sprechen. Dieses Lehren ohne direkte Wissensvermittlung erhält, so Rancière, die Autonomie aller Beteiligten und ermöglicht es, sich Wissen nach eigenem Ermessen anzueignen (vgl. Rancière 2009).

In „The Emancipated Spectator" greift Rancière auf dieses Beispiel zurück und vergleicht es mit dem Verhältnis zwischen Theaterdramaturg*in und Publikum. Historisch mit Brecht, Piscator und Artaud hergeleitet, beschreibt Rancière das Konzept eines passiv sitzenden Publikums, welches durch die Inszenierung ‚aktiviert' werden soll. Auch wenn aktuell Dramaturg*innen und Performer*innen nichts ‚lehren' wollen, wie Rancière im Gegensatz zu klassischen Bildungskonzepten betont, sei dennoch nicht zu leugnen, dass sie durchaus etwas anderes wollen:

They want (…) to bring about a form of awareness or a force of feeling or action. But still they make the supposition that what will be felt or understood will be what they have put in their own script or performance. They presuppose the equality – meaning the homogeneity – of cause and effect. (Rancière 2007: 277f.)

Wie es Rancière auch für das Schüler*innen-Lehrer*innen-Verhältnis dargelegt hat, basiert dies auf der Annahme, dass es ein vermeintlich ‚richtiges' Verständnis oder die ‚richtige' Empfindung bei der Rezeption eines Stückes gebe, nämlich das durch die Künstler*innen vorgesehene. Dem stellt Rancière das Konzept der Emanzipation der Zuschauer*innen gegenüber, welches auf dem Prinzip der Gleichheit beruht:

It begins when we dismiss the opposition between looking and acting and understand that the distribution of the visible itself is part of the configuration of domination and subjection. It starts when we realize that looking is also an action that confirms or modifies that distribution, and that "interpreting the world" is already a means of transforming it, of reconfiguring it. (Rancière 2007: 277)

Begegnung

Was könnte ein emanzipatorisches Bildungsverständnis im Sinne Rancières für das kuratorische Handeln bedeuten? Mithilfe der von Sternfeld beschriebenen Aspekte von Vermittlungsarbeit möchte ich im Folgenden über das Selbstverständnis und die Werkzeuge unwissender Kurator*innen nachdenken und dafür, wie oben im Bildungszusammenhang geschehen, die Konditionen der Begegnung zentraler in den Fokus rücken. Der*die unwissende Kurator*in nimmt Prozessualität als Voraussetzung an und versteht es als eine seiner*ihrer Hauptaufgaben, nicht nur dafür Sorge zu tragen, was manifest ist, sondern was insbesondere auch darüber hinaus sprichwörtlich *im* Raum *steht*.

Die oft sogar nur momenthafte Begegnung ist ein zentraler Schauplatz im Komplex Institution. Unter ‚Begegnung' verstehe ich dabei – über das Zusammentreffen von Ausstellungsobjekt und Besucher*in sowie Besucher*innen und Besucher*innen hinaus – den performativen Prozess des ‚Öffentlichwerdens' in der raumzeitlichen, kollektiven Struktur der Ausstellung. Beatrice von Bismarck beschreibt diese Struktur folgendermaßen:

If one takes the spatiotemporal structure of the exhibition seriously in its performance mode, it expands the circle of the elements that comes together as an exhibition. Not only does this bring into view alongside the exhibits – the works of art and the artifacts – the various means of display and exhibitions space with its aesthetic and functional qualities, the people who relate to these elements – visitors, curators critics, for example – are just as much part of the exhibition situation. (Bismarck 2012: 209f.)

Besucher*innen und Objekte sind dabei also nur – wenn auch integrale – Teile in einer weiter gefassten Abfolge (und Parallelität) von Konstellationen, die sich im Rahmen der Ausstellung herstellen bzw. in der Begegnung zusammenkommen, womit die Ausstellung als ein Austragungsort eines Vorgangs oder Prozesses zu verstehen ist, welcher über die eigentliche räumliche Ausstellungslaufzeit hinaus im Kuratorischen besteht und wirkt.

Irit Rogoff bezeichnet in einem Gespräch mit von Bismarck vergleichsweise die Ausstellung als Anlass oder Gelegenheit, die eher durch ihre Potenzialität gekennzeichnet ist denn durch ihre tatsächlichen Manifestationen im Raum. Das Publikum ist dabei in diesen Prozess verwickelt, als verwickelte Subjektivität gelebter Vielheit (vgl. Rogoff 2011, 25.30 min, 34.45 min) und damit strukturierender Teil der Gemengelage ‚Ausstellung' im fassenden Konzept des Kuratorischen. Ein Verständnis von Publikum als eine Gemeinschaft von Singularitäten ermöglicht eine völlig andere Relationssetzung hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Gezeigtem und „whatever might be going on within and through these audiences" (Bismarck/ Rogoff 2012: 29). Dieses Verhältnis konstituiere ein ‚Event of Knowledge', welches erfahrungsgebunden und damit im Bourdieu'schen Sinne leiblich ist. Auch hier ist, ähnlich wie bei Rancière, ‚Wissen' aus dem Kontext reiner Information herausgelöst, das ‚Event' stellt sich als Konstellation dar, welche sich zwischen allen Akteur*innen aufspannt.[4] Das Wissen wird auf die Reise geschickt „as a series of proposals or a series of provocations" (Bismarck/ Rogoff 2012: 31). Mit Beatrice von Bismarck ist die Ausstellung ein ephemeres Argument in einer größeren Diskussion. Den Prozess des Kuratierens und damit die Tätigkeit von Kurator*innen verortet von Bismarck dabei als postfordistische immaterielle Arbeit des Verbindens und Sammelns, als Zusammenbringen von Dingen, welche es bisher in dieser Konstellation noch nicht gab. Von Bismarck schreibt weiter:

[…] curating has to do with […] practices and skills, but I would call them techniques. They encompass all the activities taking place in order to allow an exhibition to come into the world. These activities feed into the curatorial; they are part of it. Curating is a constellational activity. […] – it is not only aesthetically, but also socially, economically, institutionally, and discursively defined. I understand it less as representation-driven than motivated by the need to become public. (Bismarck/Rogoff 2012: 25)

Wenn hier ‚Kuratieren' also auf die durch Techniken entwickelte Potenzialität eines ‚Öffentlichwerdens' verweist, steht unter oben beschriebener Prämisse des leiblich gebundenen ‚Event of Knowledge' also nicht eine strategisch geplante Repräsentation im Zentrum, sondern vielmehr ein begleitendes kuratorisches Handeln. Kuratieren ist im Sinne Bourdieus eine konstellative Aktivität im sozialen Raum des Kuratorischen, innerhalb dessen alle Teile des Prozesses verquickt und im Prozess öffentlich werden.

Transversal instituieren

Gerade daher erscheint die Verortung kritischen kuratorischen und vermittlerischen Handelns in den jeweiligen spezifischen gesellschaftlichen und ökonomischen Zusammenhängen notwendig. Denn Voraussetzung für jegliches kritikal engagiertes und verantwortungsvolles kuratorisches Handeln ist das Bewusstsein um die Gefahr, dass Institutionskritik, sobald sie im musealen Kontext und Kunstfeld etabliert und in dessen Regeln eingeschlossen ist, schnell fest- und stillgestellt werden kann. So wird als Nischen der Kritik (vgl. Sternfeld 2009 und Kravagna 2008) bezeichnet, wenn die museale Präsentation an bestimmten Punkten kritisch und reflexiv informiert erscheint, gleichzeitig aber das Bestehende weiterhin affirmiert wird, was sich im hartnäckigen Überdauern diskussionswürdiger oder gar höchst problematischer inhaltlicher Positionen oder patriarchaler Strukturen auf allen Ebenen zeigt. Eine Praxis, die dies vermeiden will, kann also nicht im eigenen Feld verbleiben.

Stefan Nowotny und Gerald Raunig beschreiben in diesem Sinne eine transversale Praxis, die bei feldinternen Strukturen ansetzt und diese grundsätzlich queren und transformieren möchte, aber gleichzeitig als zentrale Prämisse hat,

[sich] mit den gesellschaftlichen Veränderungen weiter [zu]entwickeln, vor allem auch Anschluss finden an andere Kritikformen innerhalb und außerhalb des Kunstfelds, wie sie gegen die jeweiligen Verhältnisse oder auch vor deren Ausformung entstehen. […] Vor dem Hintergrund eines solchen transversalen Austausches von Kritikformen, aber auch jenseits der Imagination von herrschafts- und institutionsfreien Räumen wäre Institutionskritik zugleich als kritische Haltung und als instituierende Praxis zu reformulieren. (Nowotny/Raunig 2016: 40)

In ihrer Beschreibung der notwendigen Haltung einer instituierenden Praxis setzen sich Nowotny/Raunig mit der von Michel Foucault beschriebenen rhetorischen Figur der Parrhesia auseinander (Nowotny/Raunig 2016: 50ff., vgl. Raunig 2004), welche nicht

nur die freie Rede meint, sondern gleichzeitig eine (Selbst-)Verpflichtung, die Wahrheit für das Allgemeinwohl zu sprechen, auch wenn dies ein persönliches Risiko bedeuten kann. Michel Foucault unterscheidet dabei zwei Formen: das öffentliche Wahrsprechen als institutionelles Recht mit der Versammlung als Adressatin sowie das sich selbst gegenüber wahr sprechen (vgl. Raunig 2004). In diesem Sinne, sollen Instituierungsprozesse Felder, Strukturen und Institutionen tatsächlich transversal durchqueren können, muss Gesellschaftskritik und Institutionskritik also unbedingt auch Selbstkritik und das Sich-selbst-aufs-Spiel-Setzen meinen.

Unwissende Kurator*innen

Instituierende Praxen sind also natürlich keine vereinzelten Handlungen, sondern beruhen auf einer Pluralität der Teilhabe, die sich in zahlreichen Ausformungen simultanen Handelns spiegelt. Vor diesem Hintergrund wird die Ausstellung als kollektiver Prozess und ‚lived multiplicity' verstanden, die Institution und mit ihr auch die Ausstellung als Kollisionspunkt der Interessen aller dort Versammelten. Beatrice von Bismarck betont das Ineinandergreifen und Verwobensein von Geschichtlichkeit, Zeitlichkeit und Kollektivität, das der kuratorischen Situation eigen ist (vgl. Bismarck 2019). Die Ausstellung ist dann, im Sinne meiner Argumentation, ephemer, performativ und prozessual definiert. Die materielle Form stellt dabei das politische Potenzial dieser Prozesse dar, da genau hier etablierte Verknüpfungen durch die räumliche Setzung gekappt, verstärkt oder gänzlich neu entstehen können und werden.

Vorausgesetzt also, dass Kurator*innen nichts ‚lehren' wollen, um mit Rancière zu sprechen, ist eine unwissende Praxis nur möglich, wenn eine kontinuierliche Infragestellung der eigenen Position es ermöglicht, persönliche – wenn auch gut gemeinte – Meistererzählungen zu überwinden. Ganz im Sinne von Nowotny und Raunig ebenso wie nach Rancière hätte ein solcher Ansatz das Potenzial, die engen institutionellen Grenzen hin zu gesellschaftlich relevanten Fragen und sozialen Kämpfen zu öffnen und sich nicht feldintern innerhalb selbst produzierter Prozesse um die eigene Achse zu drehen. Voraussetzung ist das – teilweise schmerzvolle – Anerkennen, dass ein Handeln im Kuratorischen bedeutet, sich in einen sich selbst und das eigene Umfeld destabilisierenden offenen Prozess zu begeben, dessen unerwartete Ergebnisse tatsächlich auch komplett an der (eigenen) Sache vorbeigehen können. Diese Möglichkeiten des Scheiterns überhaupt zuzulassen und die eigenen Vorannahmen oder Aktionen des Projekts komplett infrage zu stellen, ist genauso Voraussetzung einer emanzipatorischen und transformativen Praxis, wie offene Enden mitzudenken, anzuerkennen und Wege zu finden, diese produktiv aufzufangen. Auch wenn dies als unmögliche Aufgabe erscheint, fällt es vielleicht leichter, sich darauf einzulassen, wenn das Risiko des Scheiterns insofern entkräftet wird, als dass die Kontrolle über das Ergebnis sowieso von vornherein ausgeschlossen war.

Das Museum war schon immer ein Kontext für Aushandlungsprozesse, wie Nora Sternfeld in ihren Ausführungen um ein postrepräsentatives Museum feststellt, und Museumsgeschichte war schon immer prozessual und durch Bedeutungsverschiebung und Umwertungen geprägt (vgl. Sternfeld 2016). Bisher geschah dies jedoch vor allem aus der Perspektive derjenigen, die für die zu vermittelnden Inhalte verantwortlich waren und sind: vielfach einer Herrschaftselite. Denkt man kuratorische Praxis in diesem Sinne jedoch erweitert als Taktiken bzw. Handlungsformen des Umgangs mit Bedingungen und Unvorhersehbarkeiten, so müssen kuratorische Selbstverständnisse und Rollen von Grund auf infrage gestellt und mit ihr Konzeptionen von Ansprechhaltungen im Ausstellungszusammenhang vollständig aufgelöst und transformiert werden.

Anmerkungen

[1] Für diesen Text verwende ich die 2012 erschienene deutsche Übersetzung des 2008 von Irit Rogoff veröffentlichten englischsprachigen Essays Vgl. Rogoff, Irit (2008).

[2] In diesen Text sind Ergebnisse meiner 2013 am Institut für Theorie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig vorgelegten Masterarbeit The ignorant curator – Über Potentiale der Ungewissheit im kuratorischen Handeln einge- Unter dem Arbeitstitel „Unwissende Kurator*innen" beschäftige ich mich weiterhin mit dem Thema und arbeite im Rahmen meiner Promotion an der HGB Leipzig die Potenziale eines Zusammendenkens von Bildungs- und Vermittlungspraxis und kuratorischer Praxis im Kuratorischen heraus.

[3] Besonders erschwerend kommt hier hinzu, dass sich für eine Mehrzahl von Museen und kulturellen Einrichtungen bis heute eine binäre Logik von Repräsentation und Rezeption in ihren Tätigkeitsbereichen beobachten lässt, wenn zum Beispiel Aufgaben einer Ausstellungs- und Forschungsabteilung, die die Inhalte produziert, denen der Vermittlungsarbeit, die die Inhalte reproduziert, gegenüberstehen. Solch konzeptionelle Entscheidungen eines Hausorganigramms sind äußerst wirkmächtig und reproduzieren bestehende Strukturen hinsichtlich Verantwortlichkeiten und Routinen, aber auch Ausbildungen und Diskursen und erschweren damit ein ernst gemeintes Neu- und Zusammendenken von Kuratieren und Vermitteln.

[4] Damit grenzt sich Rogoff von Alain Badious Verständnis eines Events im Sinne einer abgeschlossenen Entität (contained entity) ab, dem sie die „occasion" in ihrer Potentialität als offenes, prozessuales Konzept gegenüberstellt. (vgl. Rogoff 22:44 min).

Literatur

Bismarck, Beatrice von/Rogoff, Irit (2012): Curating/Curatorial – A Conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck. In: Bismarck, Beatrice von/Schafaff, Jörn/Weski, Thomas (Hrsg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg, S. 21–39.

Bismarck, Beatrice von (2012): The Exhibition as Collective. In: Bismarck, Beatrice von/ Schafaff, Jörn/Weski, Thomas (Hrsg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg, S. 289–303.

Bismarck, Beatrice von (2019): Curatorial Histories – Entangled Forms. In: Bismarck, Beatrice von/Frank, Rike (Hrsg.): Of(f) Our Times: Curatorial Anachronics. Berlin: Sternberg Press, S. 82–89.

Clifford, James (1997): Museums as Contact Zones. In: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press, S. 188–219.

Kravagna, Christian (2008): Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum. In: Kazeem, Belinda/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien: Turia + Kant, S. 131–142.

Mörsch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: dies. (Hrsg.): Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich: diaphanes, S. 9–34.

Nowotny, Stefan/Raunig, Gerald (2008): Instituierende Praxen – Bruchlinien der Institutionskritik. Wien: Turia + Kant.

Rancière, Jacques (2007): The Emancipated Spectator. In: Art Forum, März 2007, S. 271–280. Rancière, Jacques (2009): Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Wien: Passagen.

Raqs Media Collective (2010): Wonderful Uncertainty. In: O'Neill, Paul/Wilson, Mick (Hrsg.): Curating and the Educational Turn. London: Open Editions, S. 76–82.

Raunig, Gerald (2004): Die doppelte Kritik der parrhesia. Beantwortung der Frage „Was ist eine progressive (Kunst-)Institution?". In: transversal.at 04/2004. Online: https://transversal.at/transversal/0504/raunig/de [02.04.2020]

Rogoff, Irit (2003): Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität. In: transversal.at 01/2003. Online: https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/de [02.04.2020]

Rogoff, Irit (2008): Turning. In: e-flux journal #00, Nov. 2008. Online: https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/ [02.04.2020]

Rogoff, Irit (2011): Looking Away – Participating Singularities, Ontological Communities. Videomitschnitt des Vortrags am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie Weimar, 2. Februar 2011. Online: http://vimeo.com/21190144 [04.02.2020]

Rogoff, Irit (2012): Wenden. In: Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hrsg.): educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Wien: Turia + Kant, S. 27–53.

Sternfeld, Nora (2008): Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault. Wien: Turia + Kant.

Sternfeld, Nora (2009): Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris. In: Kazeem, Belinda/-Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien: Turia + Kant, S. 61–75.

Sternfeld, Nora (2012): What Can the Curatorial Learn from the Educational? In: Bismarck, Beatrice von/Schafaff, Jörn/Weski, Thomas (Hrsg.): Cultures of the Curatorial. Berlin: Sternberg, S. 333–343.

Sternfeld, Nora (2016): Im post-repräsentativen Museum. In: Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hrsg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart. Bielefeld: Transcript, S. 189–202.